



Università
Ca' Foscari
Venezia

**Scuola Dottorale di Ateneo
Graduate School
Corso di Dottorato Interateneo in Storia delle Arti Ca' Foscari -
IUAV- Università di Verona**

**Dottorato di ricerca
in Storia delle arti
Ciclo XXVII
Anno di discussione 2015**

Giulio Paolini, opere su carta 1960-1980

**SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE DI AFFERENZA: L-ART/03
Tesi di Dottorato di Ilaria Bernardi, matricola 955912**

Coordinatore del Dottorato

Prof. Giuseppe Barbieri

Tutore del Dottorando

Prof.ssa Francesca Castellani

Co-tutori del Dottorando

Prof. Flavio Fergonzi

Prof.ssa Maria Grazia Messina

Volume I

“È questo un metodo giusto per la storia dell’arte? [...] Proviamo a immaginare: il pescatore si immerge. In quel momento, probabilmente, crede ancora di essere il «detective» del mare. Nei fondali oscuri cerca i suoi tesori come altrettanti enigmi da risolvere. Un giorno, trova una perla. La riporta subito alla superficie, la brandisce come un trofeo. Trionfa: è fiero e soddisfatto. Per aver sottratto al mare il suo tesoro, crede di aver capito tutto [...] crede di aver chiuso con gli abissi. Rientra a casa, mette la perla in una teca, dopo aver preso cura di compilare una scheda, che pensa definitiva. Non sospetta ancora che, al di là dell’enigma, si annida un mistero [...]. La domanda – l’inquietudine, la schisi, la ricerca del tempo perduto – entra nel cercatore di perle e non smette di ossessionarlo. Decide allora di rituffarsi”.

G. Didi-Huberman, *L’immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell’arte* (2002), Bollati Boringhieri, Torino 2006

INDICE

Volume I

PREMESSA PER UNA RICERCA IN DIVENIRE	9
I. STATUS QUAESTIONIS: LA NECESSITÀ DI UNA RICERCA	
I.1. “Disegno” italiano negli anni Sessanta e Settanta: alcune riflessioni	21
I.2. (S)fortuna critica ed espositiva delle opere su carta di Giulio Paolini: gli anni Sessanta	32
I.3. (S)fortuna critica ed espositiva delle opere su carta di Giulio Paolini: gli anni Settanta	37
I.4. Esposizioni post 1980 delle opere su carta di Giulio Paolini: focus sulla mostra tenutasi da Giorgio Marconi nel 2007	43
II. L’OPERA SU CARTA: UN REPERTORIO GESTUALE PER LA PERCEZIONE E LA LETTURA DELL’IMMAGINE	
Premessa: le ragioni di una classificazione	67
II.1. Lacerare	83
II.1.1. <i>Strappare la carta</i>	86
II.1.2. <i>(Cor)rompere l’immagine</i>	90
II.1.3. <i>Prelevare un frammento per il tutto</i>	92
II.2. Accartocciare	101
II.3. Con-centrare	111
II.3.1. <i>Affastellare</i>	115
II.3.2. <i>Marcare il centro</i>	118
II.3.3. <i>Inquadrare</i>	123
II.4. Dis-perdere	137
II.5. Duplicare	147
II.5.1. <i>Ricalcare</i>	150
II.5.2. <i>Riflettere specularmente</i>	154
II.5.3. <i>Raddoppiare il quadro nel quadro</i>	159

II.6.	Interferire	171
II.6.1.	<i>Cancellare</i>	174
II.6.2.	<i>Interrompere la continuità dell'immagine</i>	178
II.6.3.	<i>Confondere la decifrazione</i>	181
II.7.	Simulare	197
II.8.	Misurare	211
II.9.	Mani-polare	221
III.	GLI STUDI E LE VARIANTI: UN REPERTORIO VISIVO PER LA MEMORIA E L'ANALISI DELLA STORIA DELLA RAPPRESENTAZIONE	
	Premessa: le peculiarità delle opere e la metodologia adottata per analizzarle	243
III.1.	Ricordare, mettere in prospettiva, proporzionare, collezionare	246
III.2.	Autoritrarsi	262
IV.	MATERIALI E STRUMENTI DI LAVORO	
IV.1.	Carte e strumenti del disegnatore	285
IV.2.	Riviste e settimanali; monografie e tavole relative alla storia dell'arte; all'antico; all'architettura e alla prospettiva; pubblicazioni letterarie e di varia natura	295
IV.3.	Fotografie: la "banca dati" e l'archivio Mario Sarotto	305
V.	DI-SEGNO: LA DUPLICE VALENZA DELL'IMMAGINE	
V.1.	Disegno = collage, fotografia e scrittura	337
	CONCLUSIONE	353
	BIBLIOGRAFIA DEL TESTO CRITICO	357
	Nota introduttiva alla bibliografia del testo critico	359
A)	Monografie sulla storia della ricerca artistica italiana e di alcune gallerie private	361
B)	Volumi sul disegno, sul collage, sulla fotografia, sulla grafica e sui libri d'artista	361
C)	Testi teorici di riferimento	362

D) Monografie sugli artisti e sui grafici citati nel testo	364
E) Volumi scritti o dedicati agli scrittori di riferimento per Paolini	366
F) Fonti delle opere su carta	367
INDICE DEI NOMI	369

Volume II

Nota introduttiva alla proposta di catalogo generale	381
CATALOGO GENERALE DELLE OPERE SU CARTA DI GIULIO PAOLINI 1960-1980	
Parte I: 1960-1975	391

Volume III

CATALOGO GENERALE DELLE OPERE SU CARTA DI GIULIO PAOLINI 1960-1980	
Parte II: 1976-1980	803
BIBLIOGRAFIA DEL CATALOGO GENERALE	949
Nota introduttiva alla bibliografia del catalogo generale	951
a) Esposizioni personali e cataloghi	955
b) Esposizioni collettive e cataloghi	964
c) Scritti dell'artista	1010
d) Interviste dell'artista	1019
e) Cataloghi ragionati	1026
f) Volumi e saggi monografici	1026
g) Libri vari citati nelle schede	1031
Pubblicazioni con riferimenti all'artista non citate nelle schede	1033

PREMESSA PER UNA RICERCA IN DIVENIRE

In riferimento all'attività artistica di Giulio Paolini, la designazione "opere su carta" è ambigua: esige pertanto un preliminare chiarimento. Si tratta di un *corpus* di disegni e collages eseguiti su un supporto cartaceo (carta bianca, colorata, millimetrata, cartoncino, acetato, carta da lucido e simili) di piccole dimensioni (cioè inferiori ai 1000 x 1000 mm¹). Se aderenti a tali criteri, sono inclusi i lavori concepiti quali omaggi ad amici e conoscenti, i bozzetti per le edizioni grafiche e per le collaborazioni editoriali, nonché i progetti e gli studi per le opere di grande formato (quadri, sculture e installazioni)².

Affrontare l'analisi dei lavori su carta datati dal 1960 al 1980 (547 esemplari ad oggi identificati e qui documentati) significa "scoprire" una categoria di produzione tra le più ricche e variegata di Paolini, rimasta finora sorprendentemente inesplorata. Non esistono infatti studi scientifici né pubblicazioni monografiche a riguardo; solo una minima parte è stata esposta e/o illustrata in cataloghi di mostre e in volumi di altra natura³; la sua catalogazione non è ancora stata affrontata dall'artista, che ha dato la priorità a quella dei quadri, delle sculture e delle installazioni. Un gran numero di esemplari risulta pertanto inedito.

Nel corso degli anni l'archivio di Giulio Paolini ha tuttavia raccolto un cospicuo materiale documentario (fotografie, cataloghi di mostre e di vendite all'asta, comunicazioni da parte di galleristi e collezionisti), mai ordinato in modo scientifico prima d'ora, attraverso il quale è stato possibile avere un primo ed ampio spettro della sua attività su carta. L'artista conserva inoltre nel suo studio alcune opere originali che fino ad oggi non erano state inventariate. L'osservazione dal vero di questi lavori e dei numerosi visionati presso istituzioni pubbliche e collezionisti privati (tra gli altri, si ricorda in particolare la Fondazione Marconi di Milano),

¹ Gli esemplari su carta di dimensioni maggiori rientrano invece nella categoria di "quadri" e sono già stati documentati nel *Catalogo ragionato* delle opere di grande formato (quadri, sculture e installazioni) curato da Maddalena Disch ed edito da Skira nel 2008.

² Se i lavori di grande formato sono attestati dal *Catalogo ragionato* citato nella nota precedente, le edizioni grafiche, i progetti e le collaborazioni editoriali sono in parte documentati nei due volumi pubblicati da Marco Noire Editore, intitolati rispettivamente: *Impressions graphiques. Progetti e collaborazioni editoriali di Giulio Paolini* (Torino 1989, con un successivo aggiornamento in forma di allegato edito nel 1995 e relativo ai lavori realizzati tra il 1989 e il 1995), *Impressions graphiques. L'opera grafica 1967-1992 di Giulio Paolini* (Torino 1992, con due successivi aggiornamenti in forma di allegati pubblicati: il primo, nel 1995 e concernente le edizioni prodotte dall'artista tra il 1992 e il 1995; il secondo nel 2005 relativo a quelle concepite tra il 1996 e il 2005). È necessario far presente che ogni edizione e collaborazione editoriale è quasi sempre preceduta da un collage originale, il quale, se giunto fino a noi, è da considerarsi un'opera su carta (almeno dal punto di vista del mercato). Tuttavia, eccetto i rari esemplari documentati nella presente ricerca, i collages originali per le edizioni grafiche e per le collaborazioni editoriali risultano ad oggi dispersi e dunque qui non inclusi né menzionati.

³ Alla produzione su carta dell'artista è specificatamente dedicato soltanto il catalogo della personale *Giulio Paolini. Opere su carta*, tenutasi nel 1988 a Torino, presso la Galleria In Arco, che illustra venti esemplari realizzati tra il 1960 e il 1987.

ha permesso di portare alla luce lavori non attestati in archivio, nonché di aggiornare i dati anagrafici (titolo, anno, misure, iscrizioni al verso e ubicazione) di quelli *ivi* documentati. L'archiviazione, la schedatura e lo studio approfondito compiuti durante i tre anni di ricerca a seguito di tali esperienze, ha consentito di ricostruire in modo cronologico e completo la produzione su carta di Paolini finora conosciuta, rendendone possibile al contempo l'interpretazione critica.

La scelta di circoscrivere il presente studio ai decenni Sessanta e Settanta deriva dalla necessità di distinguere il primo ventennio di attività su supporto cartaceo (perlopiù esercitata in sé e non come preparazione a quadri, sculture e installazioni) dal periodo successivo. Fino alla fine degli anni Settanta infatti, essa risulta un "laboratorio" parallelo rispetto a quella di grande formato: è costituita da *unica*, da piccole serie nate attorno a una suggestione iconografica o concettuale, da studi e varianti che però risultano formalmente molto diversi dal corrispettivo scultoreo o su tela. Dagli anni Ottanta invece si registra un graduale arricchimento del repertorio iconografico che si fa più composito, con largo spazio all'autocitazione in chiave sempre più complessa e variata, nonché più strettamente connesso alla realizzazione di quadri e di grandi installazioni. Circoscrivere la ricerca al primo ventennio di produzione significa pertanto svelare tutto quel repertorio di soluzioni, pensieri, riflessioni inedite che, in silenzio e dietro le quinte, hanno accompagnato l'attività "ufficiale" di Paolini e che prima d'ora non erano mai state poste in risalto dalla critica.

Fasi della ricerca

La ricerca si è svolta in due fasi successive che trovano rispondenza nelle altrettante sezioni del presente elaborato (vol.I e voll.II-III⁴), concepite come tra loro strettamente connesse e complementari: il testo critico e il catalogo generale.

Non essendo stata affrontata finora una specifica archiviazione del *corpus* preso in esame, si è ritenuto opportuno procedere prima di tutto alla redazione di un catalogo generale, in grado di ricostruire cronologicamente l'attività su carta dell'artista; di fornire i dati tecnici di ciascuna opera, rettificando eventuali errori riscontrati in cataloghi, pubblicazioni e documenti d'archivio; di indicarne eventuali notizie su restauri o specifiche modalità di allestimento; di delinearne la fortuna critica ed espositiva emersa dallo spoglio dei volumi elencati nella bibliografia del catalogo generale che conclude il volume III di questo studio⁵.

⁴ Per motivi legati alla stampa si è dovuto suddividere la seconda sezione in due parti (voll.II e III) in base al numero massimo di pagine rilegabili in uno stesso volume.

⁵ La *Bibliografia del catalogo generale* riferisce, in forma abbreviata ed estesa, i dati relativi alle pubblicazioni inerenti Giulio Paolini: si differenzia pertanto dalla *Bibliografia del testo critico* che conclude il presente

Allo spoglio di cataloghi ragionati e/o generali dedicati ad alcuni artisti contemporanei, funzionale a prendere visione dei modelli di schedatura già utilizzati dalla critica⁶, è seguita una lunga fase di raccolta dati, di interviste con l'artista, e di riflessione sulla struttura da conferire al catalogo in questione.

Lavorare a un catalogo generale significa cimentarsi nella sistematizzazione di un patrimonio documentario che a prima vista appare come una raccolta senza principio né fine; una sorta di *biblioteca di Babele* per citare Borges⁷. Lo scopo, come scrive Foucault, è quello "di calcolare le mutazioni che in generale si operano nel campo della storia"⁸; oppure, in questo caso specifico, della produzione su carta di un artista. Per far sì che i preziosi materiali conservati presso gli archivi non rimangano segreti, o peggio ancora, vadano dispersi cancellando quella che Derrida ha definito "l'impazienza assoluta della memoria"⁹, è necessario scoprirli, studiarli, promuoverli. Per farlo, occorre da un lato rintracciarne la peculiarità (data dalla consapevolezza della specificità di ogni archivio); dall'altro, conformarli agli standards più diffusi della pratica archivistica applicata a progetti analoghi. Il catalogo generale delle opere di un artista è un modo per raggiungere tale scopo: ossia per sistematizzare, documentare e valorizzare l'intera produzione presa in esame, consegnandola a *Mnemosyne*, la dea che, forse non a caso, dà il nome all'archivio/atlante warburghiano e ai due lavori di Paolini che da esso prendono le mosse¹⁰.

La catalogazione (o schedatura) qui proposta, essendo stata svolta nell'ambito di un dottorato della durata limitata di tre anni, non può tuttavia pretendere di essere esaustiva sia per quanto concerne la quantità degli esemplari documentati (se non dichiarati dai legittimi proprietari non possono infatti essere archiviati), sia in relazione ai dati inerenti le rispettive

volume, concernente invece testi di diverso soggetto. Al fine di rendere omogenee le note del testo critico, si è scelto di non servirsi della forma abbreviata per citare le pubblicazioni incluse nella *Bibliografia del catalogo generale* (abbreviazione utilizzata, al contrario, nelle schede di quest'ultimo), ma di segnalarle in forma estesa, così come sono indicati i dati dei testi di diverso soggetto elencati a conclusione di questo primo volume.

Le norme redazionali seguite per la citazione dei dati bibliografici nelle note, sono in parte diverse dai criteri solitamente utilizzati nelle pubblicazioni scientifiche, in quanto si è ritenuto opportuno adeguarsi a quelle utilizzate da M. Disch (Archivio Giulio Paolini) nel catalogo ragionato delle opere di grande formato (cit.) e nel volume *Giulio Paolini. La voce del pittore. Scritti e interviste 1969-1995* (ADV Publishing House, Lugano 1995), al fine di porre la presente ricerca in continuità con i più autorevoli studi sull'argomento.

Per quanto invece concerne la struttura e i criteri adottati per la redazione della *Bibliografia del catalogo generale* si rinvia alla relativa nota introduttiva (vol.III, pp. 951-953).

⁶ Tra i numerosi consultati, ci si limita qui a citare: *Fontana. Catalogo generale*, a cura di E. Crispolti, Electa, Milano 1986; *Tano Festa. Catalogo generale*, a cura di F. Soligo, Canale Arte, Borgaro Torinese 1997; *Piero Manzoni. Catalogo generale*, a cura di G. Celant, Skira, Milano 2004; J.-C. Ammann, *Alighiero Boetti. Catalogo generale*, Skira, Milano 2009 e 2012; *Enrico Castellani. Catalogo ragionato*, a cura di R. Wirz e F. Sardella, Skira, Milano 2012.

⁷ J.-L. Borges, *La biblioteca di Babele* (1941), Einaudi, Torino 1955.

⁸ M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano 1969, p. 8.

⁹ J. Derrida, *Il mal d'archivio: un'impressione freudiana*, Filema, Napoli 2005, p. 3.

¹⁰ Si fa riferimento alle opere documentate in M. Disch, *Catalogo ragionato*, cit., schede nn. 420 e 426.

identità anagrafiche (qualora ad esempio l'attuale ubicazione risulti sconosciuta, non è possibile fornire notizie certe circa le misure, la provenienza, la presenza o meno di iscrizioni autografe al verso, ecc.). Del resto l'obiettivo non è l'elaborazione di un catalogo generale completo in ogni sua parte – obiettivo raggiungibile soltanto in un arco di tempo molto più esteso –, ma quello di elaborare una *proposta* di catalogo, ovvero una bozza che, seppur aperta ad ampliamenti futuri, documenti l'intero materiale conservato presso l'Archivio Giulio Paolini.

Alla catalogazione ragionata, che di solito presenta all'interno di ogni scheda anche un testo di commento sull'esemplare *ivi* trattato, si è invece preferito redigere una più autonoma riflessione sull'intero *corpus*, al fine di delineare, oltre ad una descrizione e un'interpretazione comparata, una lettura critica di più ampio respiro. Si è infatti constatato come la reiterazione di stilemi e concetti, intrinseca all'attività di Paolini, renda impossibile approfondire ogni suo lavoro senza incorrere, scheda dopo scheda, in continue ripetizioni. D'altra parte, circoscrivere l'eventuale testo di commento ad una breve descrizione/interpretazione dell'opera fornita dall'artista (come propone Maddalena Disch nel catalogo da lei curato) non dà spazio ad ulteriori approfondimenti che invece risultano fondamentali, nell'ambito di una tesi di dottorato, per la comprensione del soggetto di studio. Si è pertanto ritenuto necessario optare per una terza soluzione, relegando la documentazione archivistica al catalogo generale, mentre la descrizione e interpretazione delle opere al presente volume introduttivo. Solo redigendo un testo unico dove far confluire la lettura dei singoli lavori è sembrato possibile svilupparne un'approfondita analisi per grandi gruppi o tipologie: un'analisi comparata dunque, che, in quanto tale, evita il rischio di cadere, da un lato in frequenti ripetizioni concettuali; dall'altro in interpretazioni troppo circoscritte al singolo esemplare. Parallelamente, il catalogo può essere utilizzato non soltanto come registro dei dati tecnico-anagrafici relativi alle opere che documenta, ma anche quale esaustivo apparato iconografico del volume introduttivo che le analizza. Tale duplice funzione attribuita al catalogo generale prende forma nelle schede mediante un'indicazione che rinvia alle pagine del testo introduttivo dove ciascun esemplare è citato¹¹.

Indurre l'ipotetico lettore interessato ad un singolo lavoro a leggere l'intero paragrafo in cui questo è trattato, significa stimolarlo a compararlo/contextualizzarlo all'interno dell'attività dell'autore e a comprenderne meglio il significato. La suddivisione tra schedatura e testo critico permette in aggiunta di distinguere l'"oggettivo" dal "soggettivo", fornendo due

¹¹ Per quanto concerne la struttura e i criteri adottati per la redazione del catalogo generale delle opere su carta si rinvia alla relativa nota introduttiva (vol.II, pp. 381-389).

chiavi di lettura complementari, ma così diverse l'una dall'altra che forse, in sede di un catalogo generale "oggettivo" per intrinseca missione, non dovrebbero avere lo stesso peso documentario, stando cioè nella stessa pagina. Se, non a torto, per Kandinsky il problema del significato dell'opera è un falso problema che nasce nel momento in cui cerchiamo di attribuire un rapporto tra l'opera d'arte e qualcosa che invece non le compete¹², in realtà è quel qualcosa che spesso risulta fondamentale per la comprensione della stessa. Distinguere le due metodologie (documentaria e critica) può dunque essere un compromesso utile per mantenere il necessario rapporto tra opera (intesa come oggetto materiale) e interpretazione, ma ad una distanza tale da non confondere la prima con la seconda.

Solo dopo aver portato a termine la schedatura e la ricostruzione biografica è stato possibile concentrarsi sulla fase successiva della ricerca, corrispondente ad uno studio critico del *corpus* così catalogato. Rispetto alla tradizionale interpretazione iconografica-concettuale, si è preferito affrontarne un'analisi per gesti "grammaticali"; ovvero per quelle procedure operative compositive e/o concettuali che l'artista attua sul foglio di carta. Lo scopo di tale classificazione è porre in luce il funzionamento formale e semantico dell'operare di Giulio Paolini su supporto cartaceo, ma non solo su questo. È infatti attraverso lo studio dei gesti e dell'impaginazione visuale che risulta possibile comprendere le specifiche modalità di agire sull'immagine applicate dall'artista nella sua poliedrica produzione.

A differenza dei motivi iconografici utilizzati indifferentemente su qualsiasi tipo di supporto, molti gesti si sviluppano prima o più efficacemente sulla carta rispetto alla tela o alle tre dimensioni proprie della scultura e dell'installazione. Si è ritenuto perciò necessario suddividere le opere su carta *tout-court* dagli studi e/o dalle varianti di lavori di grande formato¹³, per poi individuare, delle une e delle altre, i gesti pratici e/o concettuali ad esse sottesi.

Mutuando le parole di Jole de Sanna scritte per introdurre la biografia di Luciano Fabro, la scrivente tiene però a sottolineare che si tratta di "un esempio di interpretazione mio personale, un modo di intendere l'opera di cui porto l'intera responsabilità: in attesa delle future e più gratificanti argomentazioni del lettore"¹⁴. Inoltre, come qualsiasi schematizzazione, quella qui proposta comporta una necessaria forzatura, in quanto la natura stessa del linguaggio artistico risulta di per sé ambigua: ogni segno può assumere valenze

¹² Cfr.: *Wassily Kandinsky. Tutti gli scritti*, vol. II, Feltrinelli, Milano 1989, p. 124 (da *Lo spirituale nell'arte*, 1911).

¹³ D'ora in poi le opere su carta non preparatorie per opere di grande formato saranno definite opere su carta *tout-court*, indicando invece specificatamente quando si tratta di studi e di varianti di quadri, sculture e installazioni.

¹⁴ J. De Sanna, *Luciano Fabro. Biografia*, Campanotto editore, Udine 1996, p. 7.

diverse se non opposte, e nessuna opera è mai la traccia di un unico gesto tecnico e/o concettuale. La presente ricerca si limita pertanto ad individuare solo il gesto principale che informa ciascun esemplare trattato (quello cioè il cui effetto è visivamente più evidente e che fornisce la chiave interpretativa dell'esemplare in oggetto) e, in base alle categorie gestuali ricorrenti, si prefigge di porre in luce sia la differenza sia l'analogia tra la produzione su carta e quella di grande formato realizzata dallo stesso Paolini.

Dall'analisi degli studi e delle varianti per i quadri, per le sculture e per le installazioni è infatti evidente come le opere di grandi dimensioni e quindi "ufficiali" (destinate cioè all'esposizione), pur condividendo modalità operative, tecniche e compositive con quelle in sé compiute, per Paolini siano funzionali a sottendere questioni legate alla rappresentazione (*Mettere in prospettiva e in proporzione*) nonché alla storia dell'arte (*Ricordare, Regestare, Autoritrarsi*). Dall'approfondimento delle opere su carta *tout-court* si scopre invece come Paolini, posto di fronte al foglio bianco senza alcuna finalità di riflessione su un tema o motivo già affrontato con un *medium* diverso, accenti l'attenzione sul gesto in sé, lasciando affiorare un *modus operandi* e una *forma mentis* che hanno stretta familiarità con la grafica, con la dimensione della pagina e con la comunicazione/percezione visiva. In altre parole: se negli studi e nelle varianti di quadri, sculture e installazioni ad essere messo in scena è l'Artista che riflette su se stesso e sulla storia dell'arte che egli veicola, negli esemplari in sé compiuti viene posto in rilievo il grafico di formazione quale Paolini tiene a dichiararsi, facendo riferimento ai suoi studi superiori svolti presso l'Istituto di Arti Grafiche e Fotografiche Bodoni di Torino¹⁵. I gesti principali che informano queste ultime corrispondono infatti alle procedure mediante le quali egli costruisce e decostruisce la lettura delle immagini (*Lacerare, Accartocciare, Duplicare, Mani-polare*); oppure attraverso cui affronta un discorso attorno alla percezione visiva (*Con-centrare, Dis-perdere, Interferire, Simulare, Misurare*).

È tuttavia tenendo ben presenti entrambe le tipologie di lavori, che viene pian piano a delinearsi il ritratto di Giulio Paolini come artista "classico" e "moderno" al contempo. "Classico" non tanto per il suo frequente appropriarsi di opere d'arte del passato, quanto per la personale scelta di attenersi alle regole prime dell'arte classica: misura, ordine, bilanciamento, equivalenza, proporzione, simmetria, prospettiva e retorica del segno. "Moderno", nell'accezione greenberghiana del termine, in quanto il suo operare corrisponde

¹⁵ "L'ho detto e ripetuto più volte ma mai, credo, dichiarato per iscritto: "grafico" sono nato (cresciuto e... diplomato) e "grafico" non mi dispiacerebbe, un giorno, resuscitare" (G. Paolini, *Per Armando Testa*, in *Armando Testa*, catalogo della mostra, Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Edizioni Charta, Milano 2001, p. 70).

ad un continuo ribadire l'assolutezza e l'autoreferenzialità della superficie pittorica, ponendone in rilievo gli elementi principali (i margini, il centro, le assi mediane, la squadratura) senza l'intenzione di comunicare un qualsivoglia messaggio.

Il presente studio si prefigge dunque di dimostrare come l'opera d'arte sia per Paolini una modalità di conoscenza che si realizza in termini di pura visione: in particolare, come il foglio di carta, date le sue piccole dimensioni, sia il luogo per lui più immediato e congeniale dove compiere tale esperienza ontologica.

Struttura del testo critico

Il testo critico che costituisce il presente volume si struttura in cinque capitoli.

Il primo, dopo aver dato conto delle principali pubblicazioni e dei più importanti eventi espositivi relativi all'attività su supporto cartaceo in Italia negli anni Sessanta e Settanta, cerca di ricostruire la (s)fortuna critica ed espositiva del *corpus* dei disegni e collages di Giulio Paolini. Non si propone tuttavia quale ricognizione capillare di eventi troppo numerosi e spesso privi di documentazione da permettere di essere approfonditi con la dovuta scientificità: si limita soltanto a dare le necessarie coordinate per comprendere meglio la caratura del presente studio, che per primo focalizza l'attenzione su tale produzione.

Gli strumenti utilizzati per la redazione del capitolo sono stati principalmente documenti d'archivio e cataloghi di mostre. La proposta, formulata nell'originario progetto di dottorato, di dedicare una parte della ricerca all'analisi della tecnica del collage e/o del disegno in Italia nei due decenni presi in esame per inquadrare l'operare di Paolini all'interno di una determinata epoca, si è poi rivelata non idonea per le seguenti ragioni. In primo luogo, dallo spoglio delle riviste coeve, non è emerso alcun dibattito su tali tecniche che permetta di contestualizzare la loro adozione da parte dell'artista all'interno di una specifica *querelle* critica¹⁶. In relazione alle sue opere, la definizione "disegno" risulta inoltre troppo restrittiva (la maggior parte sono collages), mentre il termine "collage" appare troppo ampio (in quanto non specifico dell'attività su supporto cartaceo, ma utilizzato anche su tela, su tavola e in associazione a molteplici materiali diversi). Non è sembrato quindi metodologicamente corretto aprire la ricerca ad un campo di indagine ancora sfuggente rispetto al soggetto preso in esame e soprattutto troppo vasto per essere affrontato con il rigore scientifico che un corso di dottorato comporta. Si è sentito al contrario l'esigenza di partire focalizzandosi sulle opere

¹⁶ Si ricorda l'unico contributo di rilievo riscontrato, ma concernente una riflessione più generale sui materiali e sulle tecniche utilizzate dagli artisti dell'epoca: *Tecniche e materiali*, a cura di C. Lonzi, T. Trini, M. Volpi Orlandini, in "Marcatré", n. 37-40, Milano, maggio 1968, pp. 81-82.

di Paolini cercando di analizzarle da ogni punto di vista: tecnico, filologico, semantico e concettuale.

Il secondo e il terzo capitolo affrontano infatti la classificazione gestuale/concettuale delle opere su carta *tout-court* (cap.II) e l'analisi degli studi e/o delle varianti di lavori sia grafici sia di grande formato¹⁷ (cap.III). La terza tipologia di opere su carta, costituita dagli omaggi dell'artista ad amici e conoscenti, non presentando caratteristiche peculiari rispetto alle prime due (se non quella di essere concepita come dono) e comprendendo lavori che condividono gli uni l'originalità delle opere su carta *tout-court*, gli altri i temi iconografici-concettuali propri degli studi e/o delle varianti, saranno inclusi nella trattazione dei relativi capitoli.

Tra questi, il secondo è costituito da nove paragrafi, dedicati ognuno ad un gesto specifico, nei quali si fornirà la descrizione tecnica dei lavori ritenuti esemplificativi e, qualora reperite, le rispettive fonti, nonché l'interpretazione ed eventuali confronti con opere del medesimo autore ma di diversa natura, e/o con lavori di altri artisti coevi¹⁸.

Per quanto riguarda la modalità descrittiva si è scelto di utilizzare un lessico specifico in quanto, come scrive Maddalena Disch, “elementi ‘posati’, ‘appoggiati’, ‘trattenuti’, ‘in posizione inclinata’, ‘in caduta libera’, ‘in equilibrio precario’, ‘leggermente sporgenti’, [...] ‘in ordine sparso’ o [...] ‘disseminati con progressivo diradamento verso l'esterno’ diventano non solo parole chiave, ma vere e proprie cifre stilistiche”¹⁹. Questi termini corrispondono infatti a quelli utilizzati da Paolini per descrivere le proprie opere e assumono dunque per lui uno specifico significato: l'utilizzo di sinonimi o di parole diverse, restituirebbe un senso parziale, quando non addirittura errato, all'esemplare preso di volta in volta in esame. A titolo esemplificativo: Paolini non a caso utilizza il verbo “applicare” (cioè mettere qualcosa a contatto di qualcos'altro), anziché il suo sinonimo “incollare” (che implica invece un fissaggio stabile), in quanto il primo è maggiormente corrispondente al suo pensiero che

¹⁷ In questa ricerca si è ritenuto opportuno mutuare la definizione “opere di grande formato” da M. Disch che così definisce quadri, sculture e installazioni nel catalogo ragionato da lei curato nel 2008 (cit.). Si tiene però a precisare che si tratta di una semplificazione necessaria, ma forzata, in quanto non tutti i lavori inclusi in tale definizione risultano effettivamente di ampie dimensioni.

¹⁸ Nei capp. II e III, così come nell'intero volume, le opere su carta menzionate sono seguite dal numero con cui sono schedate nel catalogo generale (voll.II-III), in modo da facilitare il reperimento della relativa immagine (es.: [cat.35]). Gli esemplari realizzati dopo il 1980 non inclusi nella catalogazione, qualora citati, sono invece seguiti da una abbreviazione che ne evidenzierà il loro essere “fuori catalogo” (es.: [f.c.]). Inoltre, le opere di grande formato e le edizioni grafiche documentate nei già citati cataloghi curati da M. Disch e M. Noire (vd. qui, p. 9 - nota 2 -), se qui menzionate, sono segnalate dall'iniziale del cognome del curatore, seguita dal numero con cui l'esemplare citato è *ivi* schedato (rispettivamente, es.: [D.3] e [N.7]). Si rinvia così anche al testo di commento delle opere pubblicato su tali volumi. Le medesime indicazioni tra parentesi quadre, ma scritte in grassetto (es.: [**cat.35**], [**D.3**] e [**N.7**]), segnalano al contempo che una copia dell'immagine dell'opera a cui fanno riferimento è stata inserita alla fine del capitolo in cui è citata. In grassetto e tra parentesi quadre sono indicate anche le immagini “altre” rispetto ai suddetti tre tipi di lavori, se incluse nel corredo illustrativo di ciascun capitolo del presente volume (es. [**fig.1**], [**pianta 1**]).

¹⁹ M. Disch, *Enfin seuls*, in Id., *Catalogo ragionato*, cit., p. 22.

postula l'impossibilità dell'opera di raggiungere una forma compiuta e definitiva. Per lo stesso motivo, utilizza gli aggettivi "sospeso" o "trattenuto", al posto del più definitivo "affisso"; definisce "accolto" (oltre che "applicato") un elemento che in realtà aderisce a collage a quello sottostante; utilizza locuzioni, quali quelle citate da Maddalena Disch, capaci di visualizzare la non perfetta coincidenza di un elemento con l'altro, tipica del suo *modus operandi*. Mutuare tali termini non significa fare un passo indietro rispetto all'artista e/o alla curatrice del catalogo che per prima li ha utilizzati, ma rispettare l'opera in quanto tale, cercando di restituire l'effettivo *iter* creativo dell'autore, portandone alla luce la grammatica e soprattutto i gesti distintivi.

Per la descrizione e interpretazione delle opere, fondamentali sono stati i numerosi colloqui con lo stesso Paolini, il quale finora non si era mai espresso specificatamente su questa sua particolare produzione. Messo di fronte alla riproduzione digitale (o, qualora possibile, all'originale) di ciascuna opera, ha risposto a domande relative alle modalità operative adottate, ha formulato la sua opinione su eventuali incertezze relative a titolo, anno, dati tecnici ed espositivi impossibili da verificare con certezza; ha espresso una lettura procedurale e concettuale del lavoro preso in esame per poi confermare, confutare, avallare o rettificare le ulteriori ipotesi di interpretazione avanzate dalla scrivente. La maggior parte dei colloqui sono stati registrati e trascritti in modo il più possibile aderente al vero: qualora nel presente volume ci si riferisca a tali dichiarazioni, le citazioni tra virgolette, così come i concetti tratti da esse, sono sempre seguite dall'abbreviazione "[G.P.]".

La scelta di dedicare un ampio spazio alla lettura che Paolini dà, a posteriori, della sua produzione su carta deriva in primo luogo dall'importanza documentaria ad essa implicita, ma anche dall'impossibilità di redigere un ampio testo di commento per ciascun esemplare che includa molteplici approfondimenti, dato il tempo a disposizione per la ricerca e la quantità delle opere da analizzare. Dovendo pertanto circoscrivere l'indagine dei singoli lavori, si è ritenuto opportuno riferire innanzitutto l'interpretazione dell'artista, ritenuta preziosissima in quanto, una volta scomparso, ogni studioso potrà fornire la propria personale lettura, ma nessuno potrà più raccogliere quella generata dalla sua testimonianza diretta. L'interpretazione critica della scrivente emergerà invece dalla scelta e dallo sviluppo del taglio critico ricondotto alla gestualità dell'autore, oltre che dalla contestualizzazione delle opere all'interno dell'attività di Paolini nonché del periodo storico-artistico di riferimento.

A seguito, il quarto capitolo si propone di dar conto e approfondire l'eventuale valenza concettuale delle tipologie di materiali (cioè dei generi di carte utilizzati) che costituiscono i lavori presi in esame. In questo contesto, particolarmente proficua si è rivelata la ricerca delle

fonti (ovvero periodici e libri da cui Paolini trae le immagini per i suoi collages), effettuata mediante lo spoglio di riviste coeve (tra cui: “Metro”, “Art News”, “Arte Oggi”, “L’Espresso”, “Panorama”, “L’Europeo”) e pubblicazioni conservate dall’artista nel suo studio (quali cataloghi, libri, manuali e opuscoli). Avendo avuto inoltre l’opportunità di inventariare l’archivio fotografico di Mario Sarotto, fotografo a cui Paolini ha affidato fino alla metà degli anni Ottanta la realizzazione degli scatti da utilizzare per l’elaborazione di alcuni esemplari su carta, si è ritenuto necessario dedicare a tale materiale un paragrafo a parte.

Infine, il quinto capitolo si prefigge di delineare la valenza attribuita dall’artista al disegno e al collage, affrontandone al contempo i modi operativi che, all’interno del suo pensiero, appaiono sinonimi del primo e funzionali al secondo: la fotografia e la scrittura. Sebbene l’attività di Paolini abbia avuto finora un’esaustiva chiave di lettura critica, nessun ricercatore si è preoccupato di definire l’importanza e il significato concettuale che un aspetto operativo quale quello dell’utilizzo del disegno e del collage assume nella sua poetica. L’analisi di entrambe le tecniche si impone pertanto da un lato come strumento di approfondimento delle premesse, dei principi fondativi e teorici dell’intera sua produzione, e dall’altro come riempimento di alcune lacune finora non individuate dagli studiosi.

Il costante dialogo con Giulio Paolini e con Maddalena Disch è stato uno strumento indispensabile per affrontare la presente ricerca che si propone dunque di fornire, oltre ad un indispensabile studio preliminare sulla materia ad oggi poco conosciuta, un’inedita chiave di lettura tesa a mettere in luce quella coerenza di fondo che risiede dietro l’apparentemente multiforme attività paoliniana.

Ringraziamenti

Desidero esprimere la mia riconoscenza ai miei tre tutors, Francesca Castellani, Flavio Fergonzi e Maria Grazia Messina per il prezioso sostegno durante la ricerca.

Tra questi, rivolgo un particolare e caro ringraziamento a Maria Grazia Messina per avermi seguito con costanza e attenzione nello studio dell'arte contemporanea anche nel mio percorso di studi universitari precedenti al corso di dottorato.

Ringrazio inoltre il personale delle biblioteche che ho assiduamente frequentato (in particolare quello della Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino) e i numerosi collezionisti che si sono prestati a mettere a disposizione le loro opere e/o la relativa documentazione. Sebbene mi astenga dall'elencarli tutti in quanto troppo numerosi, tengo a menzionare Giorgio Marconi e lo staff della sua galleria per l'enorme gentilezza dimostratami.

Sono infinitamente grata a Giulio Paolini che con le sue testimonianze ha permesso di comprendere a fondo le opere qui analizzate.

Questa ricerca non sarebbe stata possibile senza la disponibilità di Maddalena Disch a cui rivolgo un ringraziamento speciale, in quanto non solo mi ha incoraggiato nell'intraprendere questo progetto, ma mi ha sostenuto e aiutato nel corso del suo svolgimento.

Grazie infine a tutti coloro i quali (i miei genitori *in primis*) mi hanno supportato e soprattutto sopportato in questi anni.

I. STATUS QUAESTIONIS: LA NECESSITÀ DI UNA RICERCA

I.1. “Disegno” italiano negli anni Sessanta e Settanta: alcune riflessioni

Se è indubbio che la sperimentazione svolta negli anni Sessanta e Settanta dai più importanti artisti italiani è stata ormai storicizzata grazie a numerose mostre e pubblicazioni, è necessario specificare che con il termine generico di “sperimentazione” si fa riferimento ai lavori di grande formato (quadri, sculture, installazioni), alle poetiche che questi sottendono e ai maggiori eventi espositivi che li hanno promossi. Non si può affermare altrettanto per quanto concerne la produzione su carta che, in privato e fuori scena, costituisce spesso, per quegli stessi artisti, un laboratorio parallelo ma non meno significativo rispetto alla loro opera “ufficiale”.

“Il disegno, dico, tornerà non di ‘moda’ [...] ma tornerà per necessità fatale, come una condizione *sine qua non* di creazione buona”¹, prevedeva nel 1919 Giorgio de Chirico. In realtà, il processo ideativo che si svolge entro lo spazio limitato di un foglio bianco non è mai stato *demodé*: a differenza delle tradizionali pittura e scultura, l’opera su carta è rimasta indenne dalla de-estetizzazione e smaterializzazione dell’arte avvenuta nel corso degli anni Sessanta e Settanta. In Italia, dal Gruppo Azimuth all’Arte programmata, dalla Scuola di Piazza del Popolo all’Arte Povera, dal Concettuale alla Transavanguardia, gli artisti hanno sempre sentito l’esigenza di utilizzare, tra i propri *media* prediletti, il foglio bianco da disegno².

Le cause possono essere molteplici. In primo luogo, le idee, gli stilemi e i motivi iconografico-concettuali, anche qualora prevedano un’espressione impulsiva o un’elaborazione *site specific*, necessitano spesso di essere studiati a fondo prima di trovare forma stabile attraverso materiali ben più impegnativi (per dimensioni e costi) rispetto al foglio di carta. Il fattore mercantile non è inoltre da sottovalutare: dallo spoglio di registi di mostre³ e di cataloghi dell’epoca emerge come le gallerie private fossero solite tenere mostre

¹ G. de Chirico, *Valori plastici*, 1919.

² Lo dimostra, ad esempio, l’ampio *corpus* conservato presso la Galleria Civica di Modena, particolarmente impegnata nello studio del disegno italiano del XX secolo mediante esposizioni e pubblicazioni, nonché le mostre dedicate alle opere su carta di artisti contemporanei tra le quali si menziona la recente: *Luciano Fabro. Disegno In-Opera* che, presso la Galleria d’Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo, dal 4 ottobre 2013 al 6 gennaio 2014, ha presentato oltre cento disegni dell’artista, tra i massimi esponenti del movimento *Arte Povera* (cfr.: il rispettivo catalogo, Bergamo 2013).

³ Si fa qui riferimento, in particolare, ai volumi: *Linee della ricerca artistica in Italia 1960-1980*, catalogo della mostra, a cura di N. Ponente, Roma, Palazzo delle Esposizioni, De Luca Editore, Roma 1981; G. Celant, *Identité italienne: l’art en Italie depuis 1959*, catalogo della mostra, Parigi, Centre Georges Pompidou, Centro Di,

di opere su carta in prossimità delle festività natalizie. Il prezzo non proibitivo e le dimensioni “domestiche” ne favorivano infatti la vendita, oltre a permettere di includere nel numero dei possibili acquirenti anche coloro i quali solitamente non potevano permettersi di comprare quadri, sculture o grandi installazioni⁴. Tenendo poi presente il triangolo esistente tra artista mercante e acquirente, è ipotizzabile che gli artisti fossero indotti dagli stessi galleristi a realizzare opere su carta per il medesimo scopo economico. Da annoverare sono infine i motivi legati precipuamente al processo creativo: il foglio di carta permette un’espressione più immediata e passibile di ripensamenti; concede inoltre quella dimensione privata ed intima che dopo i movimenti socio-politici del Sessantotto molti artisti rivendicavano; risponde meglio sia alle esigenze dell’arte concettuale rispetto alla modernità greenberghiana della superficie pittorica, sia a quelle della Transavanguardia che mirava al recupero delle tecniche tradizionali.

Nonostante l’ampiezza della produzione su carta dei decenni Sessanta e Settanta, qualora si tenti di analizzarla a fondo, si incorre subito nell’annosa problematica dettata dalla carenza di una adeguata bibliografia sull’argomento. Le pubblicazioni esistenti⁵, edite perlopiù a corredo di mostre collettive e/o antologiche, sono di taglio generale e, basandosi sul diffuso pregiudizio per cui le opere su supporto cartaceo di un artista siano sempre legate ai suoi lavori di grande formato, ne annullano del tutto le specificità.

Sussiste infine un’irrisolta questione terminologica: nei contributi dedicati al tema, si definisce “disegno” una pratica che nei due decenni analizzati può invece comportare la presenza del disegno inteso come segno a matita, e/o del collage, e/o del fotocollage, e/o di

Firenze 1981; *Roma anni '60. Al di là della pittura*, catalogo della mostra, a cura di M. Calvesi e R. Siligato, Roma, Palazzo delle Esposizioni, Edizioni Carte Segrete, Roma 1991; *Roma in mostra 1970-1979. Materiali per la documentazione di mostre, azioni, performance, dibattiti*, catalogo della mostra, a cura di D. Lancioni, Roma, Palazzo delle Esposizioni, Joyce & co., Roma, 1995; *Torino sperimentale 1959-1969. Una storia della cronaca. Il sistema delle arti come avanguardia*, a cura di Luca Massimo Barbero, Allemandi Editore, Torino 2010. Si ricordano anche le pubblicazioni dedicate all’attività di singole gallerie, tra le quali: *Liverani. La Salita 1957-1998*, a cura di D. Lancioni, Umberto Allemandi & C., Torino 1998; *Gian Enzo Sperone. Torino, Roma, New York. 35 anni di mostre tra Europa e America*, a cura di A. Minola et. al., Hopefulmonster, Torino 2000; *Collezione Christian Stein. Una storia dell’arte italiana*, Electa, Milano 2010; *L’attico di Fabio Sargentini. 1966-1978*, catalogo della mostra, a cura di L.M. Barbero e F. Pola, Roma, Macro, Electa, Milano 2011.

⁴ Supposizione confermata da L. Laureati (gallerista romana) nell’intervista concessa alla scrivente (Roma, 22 gennaio 2012).

⁵ Si citano, tra le altre: *Disegno italiano del dopoguerra*, catalogo della mostra, a cura di P.G. Castagnoli, F. Gualdoni, Modena, Galleria Civica, Modena 1987; *Disegnata. Percorsi del disegno italiano dal '45 ad oggi*, catalogo della mostra, a cura di C. Pozzati con la collaborazione di S. Evangelisti, Ravenna, Loggetta Lombardesca, Edizioni Essegi, Ravenna 1987; *Disegno italiano/Italienische Zeichnungen 1908/1988*, catalogo della mostra, a cura di C. Bertelli, V. Fagone, A. Masoero, E. Rathke, T. Sparagni, Frankfurt am Main, Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Milano 1988; *Disegno italiano del Novecento*, catalogo della mostra, a cura di F. Gallo, Lugano, Villa Malpensata, Lugano 1990; E. Crispolti, M. Pratesi, *L’arte del disegno del Novecento italiano*, Laterza, Bari-Roma 1990; E. Crispolti, C. Pirovano, *Storia del Disegno italiano del Novecento*, Electa, Milano 1992.

pittura, acquerello, tempera ecc. su un medesimo foglio di carta (è il caso, tra i numerosi, dei lavori di Alighiero Boetti, Giulio Paolini e Gianfranco Baruchello). Attribuire per metonimia il termine disegno ad ogni opera su carta, occulta, a parere della scrivente, la valenza concettuale delle tecniche, confondendole con le tipologie di produzione, oltre a non tener conto dell'interdisciplinarietà che si afferma in quegli anni nell'arte contemporanea e che comporta l'estensione del disegno *tout-court* a supporti diversi rispetto al tradizionale foglio bianco (si citano, a titolo esemplificativo, i disegni eseguiti su intere pareti da Sol LeWitt nei suoi *Wall Drawings*). Sarebbe dunque più appropriato parlare di disegno ponendolo tra virgolette, sebbene la definizione più puntuale risulti quella di “opera su carta”, poiché capace di accentrare l'attenzione su ciò che effettivamente contraddistingue quello specifico tipo di produzione: il supporto⁶.

Tra le suddette pubblicazioni a carattere generale e retrospettivo (edite cioè dopo il 1980) che approfondiscono il “disegno” degli anni Sessanta e Settanta, sei meritano tuttavia una particolare attenzione per la capacità di individuarne alcuni aspetti peculiari.

In un contributo del 1987, Flaminio Gualdoni sottolinea come Fontana, Manzoni, Dadamaino, Colombo, Paolini e Lo Savio abbiano trasformato il “disegno” tradizionale in una pratica volta alla definizione di un'immagine autoreferenziale: grazie a loro la pagina bianca non è più uno spazio destinato ad accogliere segni sottendenti un processo ideativo ancora *in itinere*, ma corrisponde direttamente al risultato finale (ovvero all'immagine od opera conclusa)⁷.

Tre anni dopo, Enrico Crispolti recupera quanto affermato da Gualdoni, sostenendo che la contemporaneità ha annullato la differenza tra schizzo propedeutico e opera d'arte, per poi distinguere la produzione “disegnativa” in tre categorie: una “tendenza progettuale” o “di ricerca”, legata alle esigenze di privatezza, occasionalità e immediatezza dell'atto creativo; il “disegno da esposizione”, ben più compiuto a livello formale e spesso di maggiori dimensioni; “l'illustrazione” realizzata a corredo di testi e/o volumi⁸.

La tripartizione così delineata, che appare un po' forzata in quanto le tre tendenze sono spesso interconnesse, viene in parte mutuata da Gabriella De Marco che nel 1993 fa proprie le

⁶ Le tecniche non risultano infatti legate a supporti specifici: se il disegno è “la rappresentazione di un oggetto per vie di linee e segni”, il collage è “la composizione di frammenti di carta, e per estensione anche di materiali diversi, su un supporto” di ogni tipo (tela, carta, ecc.). Queste definizioni sono tratte rispettivamente da: F. Palazzi, *Dizionario della Lingua Italiana*, Hoepli, Milano 2007; F. Gallo, *Tecniche e materiali nuovi nelle avanguardie storiche*, in *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, a cura di S. Bordini, Carocci editore, Roma 2011, p. 15.

⁷ Cfr.: F. Gualdoni, *Le strategie del foglio*, in *Disegno italiano del dopoguerra*, cit., pp. 13-15.

⁸ E. Crispolti, *Invito al disegno italiano contemporaneo*, in Id. e M. Pratesi, *L'arte del disegno del Novecento italiano*, cit., pp. 1-2 e sgg.

prime due categorie individuate da Crispolti, fornendone però una versione più sfumata e approfondita⁹. La prima, concepita quale atto di creazione autonomo, annulla il momento dello schizzo, dell'indecisione e della ripetizione: artisti quali Jannis Kounellis e Pino Pascali, scrive Gabriella De Marco, preferiscono “al procedimento induttivo quello deduttivo: l'idea esiste a priori e va semplicemente applicata e non raggiunta mediante il disegno. [...] sembra che non ricerchino attraverso il foglio ma esemplifichino mediante il disegno”¹⁰. La seconda categoria considera, al contrario, il lavoro su carta come un approfondimento o studio per interventi installativi e/o ambientali (è il caso, tra i numerosi citati, di Mario Ceroli, Pier Paolo Calzolari, Maurizio Nannucci)¹¹. Partendo da tale distinzione, Gabriella De Marco approfondisce poi il *modus operandi* su carta di alcuni artisti, accentrando l'attenzione sulle rispettive peculiarità.

Il medesimo approccio analitico è portato a ulteriore sviluppo da Angela Madesani in un contributo per la mostra *Il disegno nell'arte italiana dal 1945 al 1975* (Ravenna 2004)¹². In modo sintetico, la critica segnala le differenze nella pratica “disegnativa” tra gli artisti esposti (partendo da Morandi fino ad arrivare a Parmiggiani), giungendo ad una forzata “catalogazione”: se, ad esempio, in Valerio Adami il disegno è utilizzato “come elemento autonomo primigenio, ma anche come inserto nella pittura a sottolineare linee e volumi”¹³, in Mario Schifano assume invece lo *status* di “progettualità dell'immagine, legata alla ricerca pittorica”, sia di “opera autonoma che ha per oggetto il mondo nuovo, i suoi segni, le sue icone”¹⁴, mentre in Piero Manzoni diviene una riflessione/variazione concettuale su temi specifici e ricorrenti¹⁵.

Nello stesso anno, il n. 12 dei “Quaderni di Scultura contemporanea” è interamente dedicato al disegno nella scultura. Nel saggio introduttivo, Fabrizio D'Amico sembra porsi in linea con quanto sostenuto da Gualdoni e Crispolti, individuando la differenza tra il disegno classico e quello contemporaneo nella perdita dello *status* illustre dell'“Arte del disegno”: il “disegno interno” concepito quale momento autoriale, nonché punto di congiunzione tra teoria e prassi, è stato sostituito da un disegno inteso come luogo eteronimo (o virtuale)

⁹ Cfr.: G. De Marco, *Il disegno tra utopia e progetto nell'Arte Povera e Concettuale* in E. Crispolti, C. Pirovano, *Storia del Disegno italiano del Novecento*, cit., pp. 302-317.

¹⁰ *Ivi*, p. 304.

¹¹ *Ivi*, pp. 306-307.

¹² A. Madesani, *Il lungo cammino del disegno nell'arte italiana (1945-1975)*, in *Il disegno nell'arte italiana dal 1945 al 1975. Da Morandi al Concettuale*, catalogo della mostra, a cura di Id., Busto Arsizio, Fondazione Bandiera per l'Arte, Busto Arsizio 2002, pp. 8-23.

¹³ *Ivi*, p. 16.

¹⁴ *Ivi*, p. 17.

¹⁵ Cfr.: *ivi*, pp. 16-18.

rispetto all'opera maggiore da allestire nello spazio reale¹⁶. Seguono a tale assunto alcuni contributi di storici e critici dell'arte che si concentrano invece sulla pratica su supporto cartaceo di scultori contemporanei quali: Lucio Fontana, Fausto Melotti, Marisa Merz, Mattiacci e Gilberto Zorio, evidenziandone gli stilemi, le specificità tecniche, la grammatica¹⁷.

La correttezza di un approccio analitico che si concentri, anziché su categorizzazioni generali, sulle differenti concezioni del “disegno” dei singoli artisti, è confermata e sostenuta dagli artisti stessi. Prima delle letture critiche finora riferite, il catalogo della mostra *Disegnata* (Ravenna 1987) illustrava le opere esposte corredandole con brevi dichiarazioni dei rispettivi autori sul disegno: nonostante la suddivisione in capitoli in base a presunte affinità formali, ognuno di essi appare mosso da personali convinzioni e modalità di operare su carta¹⁸. Per citarne solo alcune: se per Afro il “disegno” è un “appiglio per affrontare la tela”¹⁹, per Melotti è un “volo affascinante e indeciso nell'hortus clausus delle memorie [...]”; è la forma espressiva che forse più di ogni altra, per l'immediatezza della trascrizione, l'elementarietà del mezzo povero e potente, può rapire allo stato di grazia il suo palpito più remoto”²⁰. Pomodoro scopre se stesso disegnando²¹, mentre Twombly sposta l'attenzione sul rapporto tra segni e foglio bianco²². Per Boetti disegnare è “vedere come i ciechi, tramite i confini”²³, per Merz è un “fatto totale, dettato dalla necessità di essere, piuttosto che dalla necessità di rappresentare in senso esclusivo da diventare un modo di essere”²⁴.

Analizzando le opere *ivi* riprodotte, si trova inoltre conferma dell'intercambiabilità delle tecniche e dunque dell'inesattezza nel definire “disegni” opere che invece presentano, assieme a tracciati a inchiostro o a matita, inserti a collage, fotografie, pennellate di colore, ecc. È però indubbio che l'affermazione di Pollock per cui “nuovi bisogni implicano nuove tecniche. [...]”

¹⁶ Cfr.: F. D'Amico, *L'aporia nel disegno degli scultori*, in “Quaderni di Scultura Contemporanea, a. XXV, n. 12, Edizioni della Cometa, Roma 2004, pp. 5-6.

¹⁷ Tra gli altri, merita una particolare menzione quello di Riccardo Passoni, *Sul disegno di Zorio* (pp. 181-191), per aver messo ben in luce, oltre al significato dei disegni dell'artista, la quantità nonché la valenza di tecniche e materiali *ivi* utilizzati.

¹⁸ *Disegnata*, cit.

¹⁹ *Ivi*, p. 44.

²⁰ *Ivi*, p. 68.

²¹ Cfr.: *ivi*, p. 98: “Scoprii me stesso disegnando”.

²² Cfr.: *ivi*, p. 114: “La perigliosità del foglio di carta, connaturale, al bianco, si esalta nella contesa dolorosa con il moto a deriva dei segni intesi in un polisenso del percorso e inconcludenti perché iniziali sempre, voluti ad eludere, sdrucire, dissigliare la forma. Il bianco si attenta a fiaccarli, e sommergerli, nell'allagamento della cancellatura”.

²³ *Ivi*, p. 180.

²⁴ *Ivi*, p. 188.

Ogni epoca trova la sua tecnica”²⁵, può dirsi confutata dalla produzione su carta degli anni Sessanta e Settanta che mutua dal passato la tecnica del disegno, applicandola, in unione con le altre modalità del fare, alle nuove esigenze della ricerca artistica coeva.

Occorre infine menzionare la recente pubblicazione (Skira, Milano 2013) del catalogo ragionato delle opere su carta di Lucio Fontana, curato da Luca Massimo Barbero e promosso dalla Fondazione dedicata all’artista: esemplare nell’attenta schedatura dei ben 5500 lavori documentati, lascia sperare che produzioni simili possano iniziare ad essere studiate, catalogate e contestualizzate alla stregua di quelle di grande formato²⁶.

La difficoltà nel farlo risiede però, oltre che nella complessità (a volte impossibilità) di recuperare le immagini e i dati tecnici delle opere, nella scarsità di documenti e cataloghi che permettano la ricostruzione della rispettiva fortuna espositiva. Nei due decenni presi in esame, infatti, le mostre spesso non venivano documentate né mediante servizi fotografici né attraverso cataloghi editi per l’occasione; inoltre, numerosi spazi espositivi oggi hanno cessato la loro attività e/o il loro archivio risulta irreperibile o non consultabile. Ricostruire con precisione la fortuna espositiva del “disegno” in quegli anni è pertanto un’impresa molto complessa il cui risultato è destinato ad essere lacunoso.

Date le difficoltà che ne rendono impossibile una ricostruzione puntuale, ma soprattutto ritenendo necessario non distogliere troppo lo sguardo dal soggetto principale della presente ricerca (l’analisi del *corpus* di opere su carta di Giulio Paolini), di seguito si forniranno le coordinate di base sulla fortuna espositiva del “disegno” in Italia dal 1960 al 1979, emersa dallo spoglio di riviste e cataloghi dell’epoca.

Innanzitutto è necessario evidenziare una notevole differenza tra i due decenni. Nel primo, a livello critico, a differenza di altre questioni che risultano cruciali, non si registra alcun dibattito sull’argomento ed il numero delle esposizioni di e/o con opere su carta è più limitato: si tratta perlopiù di personali dedicate alla ricerca artistica del dopoguerra e delle avanguardie storiche²⁷. Si annoverano però alcune collettive che includono artisti più recenti, tra le quali si

²⁵ J. Pollock, *My Painting, 1947-48*, in *Jackson Pollock. Interviews, Articles, Review*, a cura di P. Karmel, The Museum of Modern Art, New York 1999, p. 20.

²⁶ In merito al disegno di Lucio Fontana si ricorda anche il meno recente, ma esaustivo, volume *Concetti spaziali* a cura di Paolo Fossati (Einaudi, Torino 1970), il quale, dopo un saggio introduttivo, fornisce una puntuale lettura critica di ciascuna delle 236 opere su carta *ivi* riprodotte, seguita dalla pubblicazione dei manifesti scritti e promossi dall’artista. È interessante sottolineare come il critico distingua la pratica disegnativa coeva “in due diverse soluzioni: il progetto, cioè la potenzialità dell’idea espressa emblematicamente fuori dal luogo o dalla tecnica o dalla materia che le sarebbe più propria, e l’appunto, la notazione a uno stato sorgivo e non ancora elaborato” (p. 6), mettendo poi in luce la capacità di Fontana di andare oltre tali categorie mediante un gesto che equivale per intensità e immediatezza a quello operato sulle altre superfici.

²⁷ Focalizzando l’attenzione sulla fortuna espositiva del disegno negli anni Sessanta a Torino, città di residenza dell’artista a cui è dedicata la presente ricerca, si menzionano, tra le altre, le seguenti personali (per 26

ricorda in particolare *Disegni-progetti di Anselmo, Boetti, Calzolari, Merz, Penone, Zorio*, tenutasi nel maggio 1969 a Torino, presso la Galleria Sperone, che “istituzionalizza” il disegno come parte integrante e progettuale nella ricerca poverista²⁸. Negli anni Settanta invece, il panorama è più complesso e merita pertanto una maggiore attenzione. In primo luogo, si registra un forte incremento di mostre, in particolare verso la fine del decennio, probabilmente dettato dall’ampliamento del mercato e soprattutto dal cosiddetto ritorno alla pittura. Si tratta principalmente di personali dedicate ad artisti contemporanei che raggiungono il successo (nazionale e internazionale) proprio in quel periodo (tra gli altri Merz, Fabro e Calzolari) e i cui lavori su carta vengono omaggiati in Italia e all’estero assieme a quelli di grande formato²⁹.

Di particolare rilievo risulta la collaborazione tra la Galleria Il Segno di Roma con la Deutsche Bibliothek Rom, Goethe – Institut per l’organizzazione di alcune personali sul disegno di artisti appartenenti alle avanguardie storiche, corredate da cataloghi con testi redatti da noti personaggi del panorama storico e artistico italiano quali Maurizio Fagiolo, Achille Perilli, Giulio Carlo Argan, Pericle Fazzini, Lorenza Trucchi, Nello Ponente e Piero Dorazio³⁰.

Nel corso del decennio le mostre di opere su carta non si limitano più all’esposizione di un corpus di lavori su supporto cartaceo a volte accompagnati da opere di grande formato, ma presentano anche grandi installazioni nelle quali il “disegno” diviene soggetto principale e/o

approfondimenti, cfr.: i rispettivi cataloghi): *Mario Sironi* (Torino, Galleria La Bussola, 23 aprile-9 maggio 1960: disegni e tempere del periodo futurista); *Jean Dubuffet*. (Torino, Galleria La Bussola, 3 maggio 1960: diciannove disegni, un collage e alcune serigrafie); *Jean Fautrier* (Torino, Galleria Notizie, 31 maggio 1960: venti disegni dal 1943 al 1946, venti opere di grande formato realizzate dal 1927 al 1958); *Cinquanta disegni di Felice Casorati* (Torino, Galleria Narciso, 14-26 gennaio 1961); *Manzù* (Torino, Galleria Galatea, 27 febbraio-20 marzo 1961: disegni, sculture e incisioni); *Cy Twombly* (Torino, Galleria Notizie, 14 maggio-15 giugno 1963: disegni su carta e undici quadri realizzati tra il 1958 e il 1962); *Schifano* (Torino, Galleria Il Punto, 23 gennaio-8 febbraio 1964: disegni e otto quadri realizzati tra il 1961 e il 1962); *Renato Guttuso* (Torino, Galleria Gissi, 29 maggio-14 giugno 1964: disegni e tele); *Giacomo Balla. Sculture e fiori futuristi* (Torino, Galleria La Bussola, 5-29 novembre 1968: studi, bozzetti, disegni, arazzi e alcune opere realizzate dal 1913 al 1968); *Fausto Melotti, profezia della scultura* (Torino, Galleria Notizie 1 e 2, 21 novembre-30 dicembre 1968: nove sculture del 1934-35, diciotto disegni (1932-35), alcuni progetti per sculture e otto sculture in metallo del 1968).

²⁸ Cfr.: *Torino sperimentale 1959-1969*, cit., CD allegato, p. 79.

²⁹ Tra le personali, in Italia e all’estero, si annoverano (per approfondimenti, cfr.: i rispettivi cataloghi): *Tano Festa* (Roma, L’Oca, dal 18 gennaio 1973: disegni); *Pier Paolo Calzolari* (Bochum, Galerie Baecker, 20 novembre 1974: disegni realizzati dal 1969 al 1974); *Mario Merz* (Bale, Kunsthalle, 11 gennaio 1975: disegni e un’installazione); *Alighiero Boetti. “Per una storia naturale della moltiplicazione” “Da Mille a Mille”* (Torino, Gian Enzo Sperone, dal 10 giugno 1975: undici disegni); *Mario Merz* (Torino, Galleria Gian Enzo Sperone, 20 febbraio 1976: disegni recenti); *Salvo* (Essen, Folkwangmuseum, 21 febbraio 1977: disegni, manoscritti, fotografie, marmi e oggetti); *Nicola De Maria* (Torino, Galleria Persano, primavera 1980: pitture su carta e su tela, un affresco a parete); *Grafica. Enrico Castellani* (Milano, Galleria L’Ariete, dicembre 1980).

³⁰ Si ricordano in particolare le mostre e gli omonimi cataloghi: *Hans Richter* (dall’8 aprile 1970: disegni realizzati tra il 1910 e il 1918, nonché alcuni collages); *Josef Kien* (9-31 maggio 1973: disegni); *Arp. Disegni e grafica 1914-1965* (dal 7 maggio 1974).

parte integrante³¹. Si ricorda, tra le numerose, la personale di *Sandro Chia* a Colonia, presso la Galerie Paul Maenz, tenutasi il 18 novembre 1978: il lavoro esposto, *Per organi*, si compone di numerosi fogli di carta bianca che, assieme ad alcuni acquerelli, sono disseminati sul pavimento della galleria e recano sul fronte un asso di denari disegnato dall'artista stesso³².

Disegni, collages e pitture su carta vengono utilizzati anche a fini editoriali. Avviata alla fine degli anni Sessanta, la pratica di affidare da parte di editori e gallerie private la realizzazione di libri e edizioni ad artisti contemporanei appartenenti all'arte povera e al concettuale, trova maggior sviluppo nel decennio successivo³³. Alla pubblicazione di tali lavori segue sovente una mostra di presentazione con esposti i relativi disegni (o bozzetti) preparatori. Si ricorda, a titolo esemplificativo, la personale *Luciano Fabro. Ogni ordine è contemporaneo di ogni altro ordine: quattro modi di ordinare la facciata del ss. Redentore a Venezia. Sinottica degli insiemi e delle proporzioni*: inaugurata il 31 gennaio 1974 presso la galleria Sperone Gian Enzo & Fischer Konrad di Torino, vede esposti quattro disegni a china datati 1973 raffiguranti la facciata del SS. Redentore di Venezia, che corrispondono agli originali poi riprodotti nel volume di cinquantasei tavole serigrafate e con tiratura in centoventi esemplari, esposto e presentato per l'occasione³⁴.

³¹ Per un approfondimento sull'argomento si veda: F. Belloni, *La mano decapitata*, Electa, Milano 2008, pp. 46-51.

³² Cfr.: G. Celant, *Identité italienne: l'art en Italie depuis 1959*, cit., p. 586. Oltre alle numerose esposizioni citate da Fabio Belloni (*La mano decapitata*, cit., pp. 46-51), si ricordano le seguenti mostre e gli omonimi cataloghi: *Sol LeWitt. Wall Drawing* (Torino, Galleria Sperone, 12-28 giugno 1970: l'opera esposta, *Linee che connettono punti architettonici*, consta di un disegno su parete che abdica alla tradizionale funzione "privata" propria di tale tecnica per divenire *medium* per un intervento di dimensioni ambientali); *Sergio Lombardo* (Roma, Gap Studio d'Arte Contemporanea, dal 16 giugno 1972: alcuni progetti dell'artista, costituiti da disegno e scrittura, per la cui realizzazione è richiesta la partecipazione attiva degli spettatori. Il disegno, dunque, quale veicolo anche per la "performance"); *Alighiero Boetti. Mettere al mondo il mondo* (Sperone Gian Enzo & Fischer Konrad, dal 12 maggio 1973: le opere esposte, *Mettere al mondo il mondo, Il progressivo svanire della consuetudine, Alighieroboetti*, non sono altro che fogli di carta sospesi a parete mediante puntine da disegno, con caratteri alfabetici scritti di lato e virgole sparse sulla superficie che risulta interamente occupata da un fitto tratteggio a penna biro effettuato da persone sconosciute all'artista); *Jannis Kounellis* (Atene, Galerie Bernier, 31 gennaio 1979: tra le opere esposte, si annovera un *Disegno geometrico sul pavimento della galleria trascritto con la cenere sul muro con una testa antica affissa alla parete e dei fiori*; *Mimmo Paladino* (Milano, Galleria Ambrogi, dicembre 1977: *Il giardino dei sentieri che si biforcano* è un'installazione costituita da venti fotografie in b/n e altrettanti disegni a colori disposti in modo asimmetrico sulle pareti della galleria); *Nicola De Maria*, "*Il desiderio comanda di occupare tutte le case*" (Colonia, Galerie Paul Maenz, 28 febbraio 1978: disegni, guazzi, acquerelli sulle pareti, sui mobili, sugli oggetti e sulle opere di altri artisti).

³³ Si ricorda il volume di Germano Celant, *Book as Artwork 1960/72* (Nigel Greenwood, Londra 1972), seguito da *Offmedia* nel 1977. Per approfondimenti sull'argomento si vedano: *Il libro come opera d'arte: avanguardie italiane del Novecento nel panorama internazionale*, Corraini Editore, Mantova 2008; *Books! Dagli anni sessanta ad oggi. Libri d'artista dal fondo Liliana Dematteis in deposito al Mart di Trento e Rovereto*, catalogo della mostra, Bologna, Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna, Silvana Editoriale, Milano 2008; Giorgio Maffei, *Libri e documenti. Arte Povera 1966-1980. Books and documents*, Corraini Editore, Mantova 2007.

³⁴ Tra le numerose esperienze simili, si ricordano le mostre: *Alighiero e Boetti. Insicuro noncurante* (Roma, Galleria D' Alessandro Ferranti, dal 19 maggio 1976: viene presentata una cartella di ottantantuno lavori su carta

Durante gli anni Settanta, tra le collettive italiane dedicate al “disegno”, di particolare rilievo è *Drawing (in U.S.A)*, tenutasi dal 26 gennaio 1976 a Roma, presso lo Studio d’Arte Cannaviello³⁵, seguita nella medesima sede da *Disegno in Italia* (dal 5 marzo dello stesso anno)³⁶. A livello internazionale, occorre ricordare la grande mostra itinerante *Drawing Now-Zeichnung Heute*, inauguratasi il 10 ottobre 1976 a Zurigo presso la Kunsthhaus ma organizzata dal Museum of Modern Art di New York, che raccoglie alcune opere su carta di Piero Manzoni assieme ai disegni dei più importanti artisti americani contemporanei³⁷. Le collettive *Una linea del disegno italiano 1910-1960* tenutasi allo Studio Arco d’Alibert di Roma dal 5 gennaio al 5 febbraio 1977³⁸, e *Una collezione di disegni antichi e moderni*

realizzati tra il 1972 e il 1975, intitolata *Insicuro noncurante*, dai quali è stata tirata in quarantuno esemplari l’omonima edizione); *Gino De Dominicis* (Roma, Galleria L’Attico, 2 febbraio 1974: sono esposti alcuni disegni della matrice dalla quale sono state tirate tre tavole a colori).

³⁵ La mostra presentava opere di: V. Acconci, C. Andre, R. Barry, B. Backley, J. Bishop, M. Bochner, B. Boice, Christo, R. Cumming, R. Cutforth, J. Dine, J. Fine, J. Fisher, D. Flavin, M. Gilluly, D. Graham, R. Grosvenor, M. Hafif, M. Heizer, D. Huebler, P. Hutchinson, D. Judd, Kazuko, E. Kienholz, J. Kosuth, S. LeWitt, Lichtenstein, R. Mangold, B. Marden, A. Martin, G. Matta-Clark, B. Miller, M. Miss, R. Morris, B. Nauman, R. Nonas, C. Oldenburg, D. Oppenheim, R. Petersen, L. Pozzi, R. Rauschenberg, E. Renouf, D. Rockburne, J. Rosenquist, E. Ruscha, R. Ryman, F. Sandback, R. Serra, J. Shapiro, R. Tuttle, C. Twombly, A. Warhol, W. Wagman, L. Weiner, R. Welck, T. Wesselmann, C. Zehr. Cfr.: *Drawing/Trasparenza. Disegno/Trasparenza*, catalogo della mostra, Roma, Studio d’Arte Cannaviello, La Nuova Foglio, Macerata 1976.

³⁶ La mostra presentava opere di: V. Agnetti, C. Alfano, F. Angeli, G. Anselmo, M. Bagnoli, G.F. Baruchello, C. Battaglia, A. Boetti, A. Bozzolla, P.P. Calzolari, M. Camorani, C. Carpi, N. Carrino, E. Castellani, S. Chia, G. Chiari, C. Cintoli, F. Clemente, P. Cotani, G. De Dominicis, A. Dias, L. Fabro, T. Festa, G. Fioroni, M. Gastini, G. Griffa, L. Grisi, E. Job, J. Kounellis, F. Lo Savio, T. Magnoni, P. Manzoni, C.M. Mariani, F. Matarrese, E. Mattiacci, F. Mauri, M. Merz, M. Merz, M. Mochetti, C. Morales, M. Nigro, L. Ontani, G. Paolini, P. Pascali, L. Patella, G. Penone, G. Piacentino, V. Pisani, M. Pistoletto, E. Prini, R. Salvadori, Salvo, M. Schifano, G. Uncini, C. Verna, M. Zaza, G. Zorio. Cfr.: *Drawing/Trasparenza. Disegno/Trasparenza*, cit.

³⁷ Oltre agli artisti esposti (v. elenco seguente), gli unici artisti non americani esposti sono J. Beuys e l’italiano P. Manzoni. La mostra, coordinata da Bernice Rose, dopo Zurigo, si tenne nelle seguenti sedi espositive: Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle; Vienna, Graphische Sammlung Albertina. Gli artisti americani esposti sono: C. Andre, J. Cage, C. Chuck, J. Dine, D. Flavin, E. Hesse, J. Johns, D. Judd, S. LeWitt, R. Mangold, B. Marden, R. Morris, B. Nauman, C. Oldenburg, R. Ryman, R. Serra, R. Smithson, F. Stella, R. Tuttle, C. Twombly, A. Warhol. Per approfondimenti si veda il catalogo della mostra *Drawing Now-Zeichnung Heute*, con testi di E. Gysling-Billeter e B. Rose Bernice, Zurigo, Kunsthhaus, Zurigo 1976.

Per quanto riguarda le collettive, ci si limita qui a ricordarne altre due che a livello internazionale appaiono di particolare rilievo e che includono alcuni artisti italiani (cfr.: i relativi cataloghi): *Drawings / Disegni / Zeichnungen* (Zurigo, Galerie Annemarie Verna, dal 29 novembre 1974, con opere di V. Agnetti, J. Bishop, M. Bochner, A. Boetti, G. Brecht, H. Darboven, P. Dorazio, D. Flavin, L. Fontana, M. Gastini, R. Girke, D. Graham, G. Griffa, P. Icaro, W. Insley, R. Jochims, D. Judd, S. LeWitt, R. Mangold, P. Manzoni, C. Oldenburg, D. Oppenheim, G. Paolini, E. Prini, D. Rockburne, F. Sandback, J. Schoonhoven, R. Serra, G. Sugarman, R. Tuttle); *Drawing* (New York, Hal Bromm Gallery, 10 aprile-5 maggio 1979, con opere di: A. Adams, R. Allen, S. Antonakos, A. Aycock, C. Beckley, A. Boetti, R. Castoro, Christo, R. Coates, K. Doktori, J. Fekner, J. Fisher, K. Floeter, L. Francis, C. Gianakos, M. Goldberg, S. Hall, R. Hardinger, S. Harris, J. Highstein, N. Hondrogen, P. Icaro, B. Joubert, I. Knoebel, M. Laury, J.M. Logemann, R. Mangold, A. Middleton, C. Mosta-Heirt, R. Nonas, S. Ostrow, G. Paolini, J. Pavlicovic, L. Payne, J. Pinto, L. Pozzi, R. Ryman, J. Seltzer, S. Smith, R. Smithson, J. Sonenberg, H. Soreff, T. Stamm, S. Tanger, L. Umlauf, B. Venet, M. Wagner, K. Wodiczko, R. Yasuda, F. Young).

³⁸ Sono esposti disegni di G. Balla, U. Boccioni, G. Capogrossi, C. Carrà, G. de Chirico, F. Depero, F. De Pisis, P. Dorazio, L. Fontana, O. Licini, M. Mafai, A. Magnelli, G. Morandi, G. Novelli, E. Prampolini, L. Russolo, A. Savinio, T. Scialoja, Scipione, G. Severini, M. Sironi, G. Turcato (cfr.: invito *Una linea del disegno italiano 1910-1960*, Roma 1977).

organizzata da Luisa Laureati nella sua galleria romana dal 14 dicembre del 1977, meritano invece una particolare menzione per la volontà, l'una di individuare una precisa tradizione all'interno del disegno italiano; l'altra per aver messo in rapporto i grandi classici dell'arte con i contemporanei, rispecchiando il momento coevo caratterizzato dal citazionismo e dal ritorno alla pittura³⁹.

Per quanto invece riguarda il dibattito critico è opportuno sottolineare l'importanza assunta dal testo redatto da Achille Bonito Oliva per il catalogo delle già citate mostre *Drawing (in U.S.A)* e *Disegno in Italia*⁴⁰. Analizzando la valenza che il segno grafico assume dall'arte medievale e fino a quella contemporanea, il critico individua l'inizio del "disegno" contemporaneo nell'impressionismo che lo utilizza come "momento autosufficiente all'idea che diventa forma, del segno che si accontenta della propria leggerezza. [...] il disegno si mette al servizio dell'impressione e dell'impressione e della sensazione ottica"⁴¹. Scorgendo quindi una continuità tra la pratica disegnativa coeva, sia europea sia statunitense, con le avanguardie storiche, Bonito Oliva giunge a definire il disegno contemporaneo come opera d'arte in sé, capace di lasciar trasparire (da qui il titolo del catalogo della mostra: *drawing/trasparenze. disegno/trasparenza* che fa equivalere il primo con la seconda) "l'assalto dell'artista allo spazio immacolato del foglio"⁴²: il disegno è la traccia che attesta il momento precedente al deflagrare del segno, è il luogo dove l'immaginario si incarna e si manifesta nel modo più immediato possibile e dunque maggiormente aderente all'impalpabile idea di partenza.

La (forzata) elevazione da parte del critico dell'intera pratica su carta contemporanea a un concetto molto simile a quello di "disegno interno" espresso secoli prima da Federico Zuccari, è seguita da un'analisi specifica dei "disegni" dell'Informale, del New-dada, del Minimalismo, del Concettuale, dell'Arte Processuale e comportamentale: queste correnti, scrive Bonito Oliva, "hanno praticato il disegno non come genere specifico, bensì come attività creativa che trova un proprio riscontro autonomo e non subordinato ai generi alti della pittura e della scultura"⁴³. Il critico riattualizza così il primato "rinascimentale" del disegno

³⁹ Cfr.: L. Laureati, intervista concessa alla scrivente, Roma, 21 gennaio 2012: "Fui io a concepire quella mostra perché avendo appena comprato da Giovanni Incisa Della Rocchetta, nobile romano e storico dell'arte, i suoi disegni d'arte antica, pensai che potesse essere interessante metterli a confronto con quelli degli artisti contemporanei per rintracciarne possibili legami".

⁴⁰ A. Bonito Oliva, testo di presentazione della mostra, in *Drawing/Trasparenze. Disegno/Trasparenza*, cit., s.p. Per un approfondimento sulla mostra e sul contesto critico dalla quale prende sviluppo si rinvia a: F. Belloni, *La mano decapitata*, cit., pp. 35-45.

⁴¹ *Ivi*, s.p.

⁴² *Ivi*, s.p.

⁴³ *Ivi*, s.p.

nell'espressione immediata dell'idea, indicandolo inoltre come procedura all'origine dei linguaggi di pittura e scultura.

Scorrendo le pagine del catalogo, se è evidente un'analogia linguistica tra europei e americani in un segno non mimetico, minimale e dal forte valore concettuale, si nota ancora una volta la difficoltà nell'operare una esatta distinzione tra le tecniche utilizzate: le opere di Giulio Paolini, Carlo Maria Mariani, Vito Acconci, Jim Dine non sono disegni *tout-court*, ma collages e/o disegni e collages; quelle di Robert Barry e Douglas Huebler si configurano invece come fogli dattiloscritti. Inoltre, la conferma che la forzatura da parte del critico risieda nel leggere ogni "disegno" come un'opera in sé, emerge dalle numerose tipologie di lavori esposti: Giulio Paolini ed Enrico Castellani presentano ciascuno il progetto su carta di una mostra (*Orizzontale* del 1963 il primo [cat.13-14]; *Il muro del tempo* del 1968 il secondo⁴⁴), mentre numerosi autori espongono lavori fortemente connessi alle esperienze di grande formato (si vedano ad esempio i tipici numeri e caratteri alfabetici dei fogli di Jannis Kounellis).

La difficoltà nella definizione di "disegno", unita alla scarsità di una bibliografia sull'argomento, all'irreperibilità o alla mancata realizzazione dei cataloghi delle mostre nei due decenni presi in esame, non può tuttavia distogliere dal tentativo di cimentarsi nell'impresa di studiare tale ricca produzione, partendo da quella di un solo artista (in questo caso, di Giulio Paolini) per ricostruirne la specifica fortuna critica ed espositiva.

La ricostruzione, tuttavia, non potrà che essere lacunosa e sommaria: oltre alle ragioni prima accennate, se è vero che in anni recenti la documentazione realizzata in occasione delle mostre è ampia e gli artisti e/o i loro archivi registrano attentamente tutto quanto concerne le opere, per i lavori su carta resta comunque la difficoltà di seguirne i rapidi passaggi di proprietà e le numerose esposizioni, delle quali gli autori a volte non sono nemmeno informati. È necessario inoltre tener presente che alcuni esemplari vengono spesso presentati *a latere* delle mostre (negli uffici o spazi altri) tenute in gallerie private, al fine di trovarne possibili acquirenti: in questi casi, la loro "esposizione" risulta nella maggior parte dei casi non rintracciabile.

Dati i suddetti impedimenti ed avendo circoscritto la ricerca alla produzione di Paolini degli anni Sessanta e Settanta, si è ritenuto opportuno fornire le coordinate essenziali della

⁴⁴ Si tratta rispettivamente di quella che sarebbe dovuta essere la prima personale di Paolini da tenersi negli spazi della Galleria La Tartaruga di Roma, ma rimasta irrealizzata, e dell'intervento di Castellani alla manifestazione *Il Teatro delle Mostre*, tenutasi nella medesima galleria nel maggio 1968 (cfr.: il relativo catalogo, Marcalibri/Lerici editore, Roma 1968, s.p.).

fortuna espositiva del *corpus* che il presente volume analizza⁴⁵, focalizzandosi sulle mostre dei due decenni presi in esame per lasciare invece da parte quelle successive, giacché includono solitamente lavori *post* 1980, qui non documentati. Avendo redatto parallelamente un catalogo generale delle opere su carta di Paolini, si preferisce pertanto rinviare alle singole schede per quanto concerne l'elenco delle esposizioni tenutesi dopo quell'anno. Tra le numerose, si è tuttavia ritenuto necessario ricostruire dettagliatamente, a fine capitolo, la personale del 2007 alla Fondazione Marconi di Milano: la prima ed unica che abbia dedicato un'intera sezione all'attività su carta dell'artista degli anni Sessanta e Settanta, esponendone circa cinquanta esemplari. Ricostruirla significa seguire le scelte espositive di Paolini per l'allestimento e al contempo indagare sull'intenso rapporto che lega l'artista con il maggior collezionista dei suoi "disegni": Giorgio Marconi.

Cenni biografici su Paolini accompagneranno la fortuna espositiva della produzione su carta nei primi due decenni di attività, al fine di contestualizzarla all'interno del percorso artistico del suo autore.

I.2. (S)fortuna critica ed espositiva delle opere su carta di Giulio Paolini: gli anni Sessanta

Nato a Genova il 5 novembre 1940, ma trasferitosi due anni dopo a Bergamo, dal 1952 Giulio Paolini si stabilisce con la famiglia a Torino. Terminati gli studi grafici, nel settembre 1960 realizza il suo primo quadro, *Disegno geometrico* [D.1], per poi partecipare l'anno successivo al "XII Premio Lissone" su invito di Guido Le Noci, titolare della Galleria Apollinaire di Milano⁴⁶.

Da quel momento fino al 1964 non si profilano ulteriori occasioni espositive: la sua produzione rimane pertanto un laboratorio privato e del tutto sconosciuto. La svolta giunge solo nel 1963 quando, venuto a sapere dell'indisponibilità di Le Noci ad appoggiare il suo

⁴⁵ Le mostre che saranno menzionate nei successivi paragrafi sono state ricostruite grazie ai documenti conservati presso l'archivio dell'artista e i rispettivi cataloghi.

⁴⁶ Cfr.: "Tra il 1958 e il 1959, iniziai a interessarmi alla ricerca artistica di quegli anni (frequentavo la biblioteca dell'USIS, la Promotrice delle Belle Arti, la Galleria Notizie e realizzavo nella soffitta della mia abitazione piccole prove artistiche, poi distrutte), ma il panorama di pubblicazioni e di spazi dedicati all'arte contemporanea era molto scarso. Conscio però che i due luoghi più vivi da quel punto di vista erano: a Milano, la Galleria Apollinaire di Guido Le Noci, e a Roma, La Tartaruga di Plinio de Martiis, nel 1960-61 iniziai a frequentare Le Noci che si dimostrò subito interessato ai miei lavori, esponendone uno al *Premio Lissone* del 1961" [G.P.]. Il quadro esposto in quell'occasione corrisponde a *Senza titolo*, 1961 [D.10].

lavoro⁴⁷, Paolini si reca a Roma per cercare fortuna da Guido Montana, direttore della rivista “Arte Oggi”, il quale, oltre ad offrirgli la possibilità di pubblicare il suo primo scritto, gli propone di entrare a far parte del Gruppo Uno (proposta però subito declinata) e lo mette in contatto col mondo artistico romano⁴⁸.

Paolini conosce così Plinio De Martiis, titolare della galleria La Tartaruga, per il cui spazio espositivo concepisce una personale, rimasta tuttavia allo stato di progetto (*Ipotesi per una mostra*, 1963 [D.51])⁴⁹. Fallita la collaborazione con De Martiis, l’artista, grazie all’intermediazione dell’amico Aldo Mondino, si reca da Gian Tomaso Liverani e nella sua galleria (La Salita) tiene la sua prima personale nell’ottobre 1964⁵⁰.

Da qui, la successiva occasione di esporre una serie di opere su carta alla collettiva *12 giorni La Salita grande vendita*, organizzata dallo stesso Liverani. Inaugurata il 19 dicembre 1964, la mostra propone “12 giorni di clamorose offerte - 200 articoli a un prezzo straordinario! [...] Il 5 gennaio alle ore 9,30 verrà sorteggiato un quadro d’autore! Solo 100 biglietti sono in vendita. Affrettatevi!”⁵¹. L’evento, dall’evidente componente ludica, vede come protagonisti principali, non tanto le opere esposte sui banchi di vendita prestati dalla Standa, quanto gli spettatori medesimi, disposti a partecipare alla vendita e all’estrazione del premio finale. Tra gli artisti invitati, Paolini presenta la seconda serie dei cosiddetti “Disegni” (1964) [cat.45]: fogli bianchi da disegno, piegati in quattro e contenenti una banconota da 1000 lire. Sotto il vetro del banco vendita, i “disegni” appaiono chiusi (in quanto piegati in quattro) e annunciati dalla scritta “Disegni Giulio Paolini L1000”. Ricorda l’artista: “ciascun

⁴⁷ Nel gennaio 1963, trascorsi ben due anni da quel *Premio*, Paolini, che confidava di intraprendere una collaborazione con Le Noci sebbene non avesse più avuto modo di esporre, riceve una lettera dal gallerista che gli comunica: “Ho fatto vedere il tema delle sue ricerche a Restany”, il critico della galleria, “ed egli, [...] pur avendo rispetto delle idee degli altri, mi ha fatto capire che esse si rivolgono a tutt’altro campo di ricerche del suo, che è anche il mio. Per cui, mi dispiace di non poterle dare la mia collaborazione ufficiale al suo lavoro” (Torino, Archivio Giulio Paolini, Lettera di Guido Le Noci, 26 gennaio 1963).

⁴⁸ Cfr.: “Tra le mie prime esperienze e letture sull’arte contemporanea, ricordo la rivista “Arte Oggi”. Nel 1963 inviai un mio breve testo a Guido Montana, direttore della rivista, che lo pubblicò. Tra noi nacque un rapporto per corrispondenza: Montana si dichiarò desideroso di conoscermi e mi invitò a Roma. Così lo incontrai e gli mostrai alcuni quadri che avevo portato con me da Torino. Montana li guardò con molto interesse e pochi giorni dopo mi riferì che alcuni giovani artisti da lui curati (Nato Frascà, Achille Pace, Giuseppe Uncini, Nicola Carrino) avrebbero avuto piacere di associarmi al loro gruppo (il Gruppo Uno). Non condividendo quel tipo di ricerca, preferii subito declinare l’invito” [G.P.]. Il testo pubblicato sulla rivista di Montana corrisponde a: *Sulle prospettive e alternative dell’attuale momento artistico*, in “Arte Oggi”, nn. 15-16, Roma, gennaio-giugno 1963, p. 24.

⁴⁹ Per approfondimenti sul rapporto tra Paolini e De Martiis si veda: I. Bernardi, *Teatro delle Mostre. Roma, maggio 1968*, Scalpendi editore, Milano 2014, p. 177.

⁵⁰ Cfr.: “Mondino era un pittore di due anni più grande di me, che mi aiutò in quei miei primi passi nel mondo dell’arte. Se io ho tenuto la mia prima mostra a La Salita, è perché, fallita l’opportunità di tenere una personale alla Tartaruga, fu proprio Mondino a indicare il mio nome a Liverani con cui era già in contatto. In seguito, fu ancora una volta Mondino a farmi da tramite anche con Christian Stein” [G.P.].

⁵¹ *12 giorni La Salita grande vendita*, manifesto della mostra, cit. in *Liverani: La Salita 1957-1998*, cit., pp. 65-66.

esemplare fu messo in vendita - ma non fui io a farlo in galleria - al prezzo della banconota che conteneva, in modo che l'eventuale acquirente si vedesse rimborsato subito della cifra pagata" [G.P.]⁵².

L'anno successivo, grazie all'intermediazione di Carla Lonzi che aveva visitato la personale del 1964 a La Salita, Paolini intraprende la collaborazione con Luciano Pisto, titolare della Galleria Notizie di Torino. Da allora fino ai primi anni Sessanta, Pisto sarà il suo principale mercante e gli farà da tramite per la conoscenza di autori, collezionisti e frequentatori della Galleria Notizie quali Mario Merz, Saverio Vertone, Ippolito Simonis e Anna Piva, futura moglie dell'artista.

L'11 novembre 1966 Pisto accoglie la prima personale torinese di Paolini, poco dopo averlo invitato a partecipare alla mostra *Accardi, Castellani, Paolini, Pistoletto, Twombly* (28 maggio-15 giugno 1965)⁵³. Alla collettiva, Paolini presenta tre quadri del 1965 nonché un esemplare su carta dello stesso anno. Sebbene ad oggi non sia possibile identificare con certezza quel "disegno", è ipotizzabile che fosse legato al tema concettuale della fotografia così da risultare affine alle tre tele esposte⁵⁴.

Di particolare rilievo la presenza alla mostra di Enrico Castellani che, di lì a poco, introdurrà Paolini alla Galleria dell'Ariete di Milano. Da qui, la sua prima personale milanese nell'aprile 1966, costituita da nove opere di grande formato e da "sei disegni"⁵⁵. Anche in questo caso, gli esemplari su carta risultano di dubbia identificazione: si suppone però, data la rispettiva provenienza, che alcuni fossero connessi al tema iconografico-concettuale della riga millimetrata sviluppato a partire da quell'anno [cat.75-76]⁵⁶.

Nel 1967 l'attività su carta rimane invece del tutto privata, sebbene Paolini presenti alla Libreria Stampatori di Ippolito Simonis (2-9 marzo) la sua seconda edizione grafica [N.2] - della quale realizza alcune varianti su fogli bianchi da disegno [cat.69, 93-95] - che segue la

⁵² Per un approfondimento sulla serie di cui gli esemplari citati costituiscono la seconda versione si veda: qui, pp. 337-338.

⁵³ Per approfondimenti sulle due mostre si vedano i rispettivi cataloghi editi nello stesso anno dalla galleria.

⁵⁴ Date le informazioni fornite dall'attuale collezionista, si tratta forse di *I/25* [cat.51]. I quadri esposti sono invece i seguenti: *2200/H*, 1965 [D.78]; *Made in B.* [D.72], 1965; *Senza titolo*, 1965 [D.71]. Per quanto riguarda le recensioni della mostra, si annoverano: F. Rosso, *Pittori d'avanguardia a Torino*, in "Le Arti", anno XV, n. 6, Milano, giugno 1965, p. 41; P. Fossati, *Collettiva alla galleria Notizie*, in "l'Unità", 16 giugno 1965.

⁵⁵ Così sono citate nel catalogo della mostra le opere su carta esposte: *Giulio Paolini*, Milano, Galleria dell'Ariete, Milano 1966, s.p. Dai documenti d'archivio della Galleria dell'Ariete, oggi conservati presso il Paul Getty Museum di Los Angeles, non emergono notizie ulteriori su tali esemplari. Per quanto invece riguarda le opere di grande formato esposte, risultano con certezza le seguenti: *2200/H*, 1965 [D.78]; *Delfo*, 1965 [D.85]; *Senza titolo*, 1966 [D.93]; *Ut-op*, 1966 [D.94]; *Versailles*, 1966 [D.101]; *L'esprit de finesse*, 1966 [D.100]; *Cara Carla*, 1966 [D.105]; *Una poesia*, 1966 [D.108]; *AB 3*, 1966 [D.97].

⁵⁶ Altri lavori su carta esposti, ma di tema diverso, sono probabilmente i due *Senza titolo* qui documentati [cat.61 e 81].

prima [N.1], anch'essa "studiata" su carta [cat.68, 109-111]. Da ricordare inoltre le due importanti personali dello stesso anno, rispettivamente alla Galleria Stein (8 novembre) e, in precedenza, alla Galleria del Leone di Venezia (7 agosto) dove però espone solo opere di grande formato⁵⁷. La mostra veneziana segna l'inizio della collaborazione con Germano Celant che Paolini aveva conosciuto grazie a Carla Lonzi e dal quale sarà invitato a partecipare, nell'ottobre di quell'anno, a *Arte Povera – Im-spazio* e successivamente alle mostre dedicate al movimento nascente dell'Arte Povera in cui sarà così cooptato⁵⁸.

Il 1968 è invece l'anno della prima personale interamente dedicata alle opere su carta che si inaugura il 22 febbraio a Roma, presso la Libreria dell'Oca. Luisa Laureati, titolare di quello spazio, attribuisce al critico Giorgio de Marchis la paternità dell'idea della mostra⁵⁹, mentre l'artista la assegna alla stessa gallerista [G.P.]. Sta di fatto che la personale si inserisce a pieno all'interno del programma espositivo della Libreria inaugurato nel 1967 proprio con un'esposizione di *Disegni di Novelli*⁶⁰.

Paolini espone per l'occasione trentadue esemplari su carta: sebbene destinati alla vendita, a fine mostra, come egli ricorda, solo due risulteranno acquistati [G.P.]. La peculiarità dell'evento risiede non tanto nella quantità e nel genere di opere presentate, ma soprattutto nella modalità d'allestimento.

"Essendo una libreria", spiega l'artista, "lo spazio a disposizione era completamente occupato da numerosi scaffali che non permettevano di sospendere a parete i collages. Decisi allora di inserirli, ad uno ad uno, in tasche di plastica trasparente che portai a Roma da Torino, per poi appenderli con delle pinzette a quegli scaffali. L'allestimento così ottenuto, non avvalendosi né di cornici né di *passe-partouts*, dava l'impressione di volatilità: le buste trasparenti pendevano qua e là come se fossero siparietti davanti ai libri" [G.P.].

⁵⁷ Cfr.: *Giulio Paolini*, catalogo della mostra, Milano, Galleria Cristian Stein, Milano 1967 e *Giulio Paolini*, catalogo della mostra, Venezia, Galleria del Leone, Venezia 1967. A Venezia espone anche l'edizione *Una poesia*, 1967 [N.2].

⁵⁸ È Celant a scrivere infatti il testo introduttivo della mostra veneziana. Per quanto riguarda la sua conoscenza, Paolini ricorda: "Fu Carla Lonzi a farmi conoscere Germano Celant: un giorno la incontrai in un bar del quartiere di Brera in compagnia di Celant e così me lo presentò. Carla Lonzi, in ambito milanese, fu il tramite anche per la conoscenza di Luciano Fabro" [G.P.]. Per le mostre dedicate all'Arte Povera a cui l'artista partecipa nei due decenni presi in esame, si veda: qui, *Bibliografia del catalogo generale*-sezione "Esposizioni collettive e cataloghi", vol.III, pp. 964-971.

⁵⁹ Cfr.: L. Laureati, intervista concessa alla scrivente, Roma, 22 gennaio 2012.

⁶⁰ Cfr.: *ibidem*: "Inaugurai la galleria con la mostra di disegni di Novelli per presentare il suo libro *I viaggi di Brek* edito da Alfieri. All'inizio, la mia propensione per i disegni era dettata dal fatto che si potevano vendere meglio. Ad esempio, dedicai, nel maggio 1972, una mostra alle opere su carta di Twombly perché, essendo già un artista famoso, mi permise di esporre solo le carte e non i dipinti che erano ben più costosi".

Se è verosimile il ricordo dell'artista e della gallerista, per cui la scelta di non incorniciare i collages fosse stata dettata da impedimenti ambientali nonché economici⁶¹, è opportuno al contempo constatare che l'inserimento di un'opera entro una busta di plastica trasparente richiama alla memoria il quadro presentato da Paolini al *Premio Lissone* nel 1961 [D.10] e le sue varianti dello stesso anno [D.8-9], dove il plexiglas trasparente avvolge/contiene una tela vergine sospesa mediante fili di cotone entro un telaio vuoto. Non solo: la busta trattenuta agli scaffali con le pinzette sembra trasformare ogni esemplare in un oggetto "impacchettato", messo in vetrina e pronto per essere venduto come se fosse un libro, oltre a porsi in continuità con alcuni lavori su carta del 1967-68 nei quali uno o più negativi fotografici sono trattenuti al foglio di supporto per mezzo di un fermaglio metallico [cat.116, 119, 121].

Non essendo stato pubblicato un catalogo sulla mostra né esistendo alcuna documentazione d'archivio che ne permetta l'esatta ricostruzione⁶², non è possibile individuare con certezza i collages esposti. L'unica testimonianza in merito è quella di Giorgio De Marchis che in una recensione su "L'Espresso" parla di una "serie di 'soli' e 'lune', elementi di immagine strappati da qualche paesaggio pubblicitario e incollati al centro del foglio bianco, altri spazi altre immagini", nonché di "una fotografia di Jasper Johns sotto un foglio trasparente su cui sono incollate qua e là le stelle della famosa 'bandiera americana' ricondotte a significati celestiali"⁶³. Seguendo le brevi e sommarie descrizioni delineate nell'articolo, si suppone che alcuni degli esemplari esposti possano essere quelli qui schedati che, datati *ante* 1969, presentano i motivi iconografici *ivi* accennati [cat. 46, 71, 88, 89, 95, 108, 124-125].

Tra il 1968 e il 1969 non si registrano ulteriori esposizioni in cui siano presenti opere su carta, nonostante Paolini intraprenda una vasta attività espositiva che comprende non solo quattro personali (rispettivamente: alla Galleria Notizie, alla Galleria De Nieubourg di Milano, allo Studio La Tartaruga di Roma e alla Galleria del Leone di Venezia), ma anche importanti collettive quali *Arte Povera* a Bologna e Trieste, *Arte povera più azioni povere ad Amalfi e Campo Urbano* a Como⁶⁴.

⁶¹ Cfr.: "È però necessario sottolineare che nel 1968, per un artista ventottenne come io ero e per una libreria di modesta facoltà economica come era quella di Luisa Laureati, l'idea di fare una mostra, provvedendo al trasporto delle opere ed anche alle loro cornici, diventava troppo costoso e complicato. Giunsi allora a Roma, portando con me le buste trasparenti per l'allestimento" [G.P.].

⁶² Resta soltanto il cartoncino d'invito a cura dell'artista che presenta sul fronte la sua firma autografa inquadrata da una cornice azzurra.

⁶³ G. de Marchis, *Giulio Paolini*, "L'Espresso", n. 13, 31 marzo 1968, p. 27.

⁶⁴ Per l'elenco dettagliato delle mostre e dei dati relativi si veda: qui, *Bibliografia generale*-sezione "Esposizioni collettive e cataloghi", vol.III, pp. 964-965.

Infine, dal punto di vista della fortuna critica, durante l'intero decennio non si riscontra alcun contributo che tratti, o si limiti a citare, la produzione su supporto cartaceo dell'artista, ad esclusione della recensione di Giorgio De Martiis prima menzionata.

I.3. (S)fortuna critica ed espositiva delle opere su carta di Giulio Paolini: gli anni Settanta

Durante gli anni Settanta Paolini incrementa notevolmente la sua produzione di grande formato, grafica e su carta, incentivato da un successo sempre più vasto che trova conferma anche dall'attribuzione del Premio Bolaffi (1974) su segnalazione di Giulio Carlo Argan⁶⁵.

Intraprende inoltre una proficua collaborazione con periodici e case editrici italiane che lo conduce a curare, tra le numerose pubblicazioni, le copertine e l'impaginazione di "Rivista Rai" (dal 1970 al 1976); la copertina del secondo numero della rivista "Fuori Campo" (1973); la copertina del libro *Teste-morte* di Samuel Beckett della collana "Einaudi letteratura" (1975), la progettazione grafica di un'intera collana nonché il suo primo libro di scritti (*Idem*, 1975) per la casa editrice Einaudi; la copertina della rivista "Nuova Società" e le illustrazioni di alcune pagine interne (n.67 e n.90, 1975-76); la progettazione grafica di una collana per la casa editrice Stampatori (1976-77); la copertina del volume *Postminimalism* di Robert Rauschenberg per la casa editrice OOLP (1978)⁶⁶.

Nel corso del decennio Giulio Paolini stringe rapporti con numerosi galleristi italiani e internazionali che contribuiscono a promuovere la sua produzione all'estero, lo coinvolgono in personali e collettive, fungono da tramite per esposizioni in musei e istituzioni pubbliche⁶⁷.

⁶⁵ Se negli anni Sessanta le opere di grande formato, grafiche e su carta sono rispettivamente 196, 4 e 171, negli anni Settanta risultano: 242, 32 e 376. Per quanto concerne il Premio Bolaffi si veda: M. Bernardi, *Mostre d'arte*, in "La Stampa", 15 maggio 1974, p. 8.

⁶⁶ Per approfondimenti sui progetti grafici e sulle collaborazioni editoriali di Paolini si vedano: il secondo volume di *Impressions graphiques*, Marco Noire Editore, Torino 1992 e soprattutto la tesi di laurea di V. Russo, *Giulio Paolini e l'editoria a Torino negli anni Settanta*, Università di RomaTre, 2008 che offre anche un ampio approfondimento sulla formazione grafica dell'artista attraverso il quale è possibile comprendere meglio il suo successivo lavoro in campo grafico-editoriale. Dalla tesi è stato tratto il contributo: Id., *Giulio Paolini in Rai*, in "L'uomo nero", a. VIII, n. 7-8, Milano, settembre 2011, pp.163-182.

⁶⁷ Tra i galleristi italiani con cui collabora, si annoverano: Marilena Bonomo a Bari (dal 1971), Lucio Amelio a Napoli (dal 1972), Françoise Lambert e Giorgio Marconi a Milano (entrambi dal 1973), Ugo Ferranti a Roma (dal 1975), Massimo Minini a Brescia (dal 1976), oltre a Christian Stein a Torino e Luisa Laureati con cui Paolini aveva già collaborato negli anni Sessanta. Tra i galleristi internazionali, si ricordano: Paul Maenz a Colonia (dal 1971), Ileana Sonnabend a New York (dal 1972) che organizza una importante personale curata da Germano Celant e accompagnata dalla prima monografia dedicata all'artista, Annemarie Verna a Zurigo (dal 1973) e Yvon Lambert a Parigi (dal 1976). Cfr.: M. Disch, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato 1960-1999*, Skira editore, Milano 2008, p. 1035.

Degli stessi anni sono le prime partecipazioni a rassegne internazionali quali: la Biennale di Venezia (1970, 1976, 1978), la Biennale di Parigi (1971 e 1973), la Quadriennale di Roma (1973), la Documenta di Kassel (1972 e 1977), la Biennale di San Paolo (1973) e la Biennale di Sidney (1979). Tra il 1974 e il 1978 si susseguono inoltre tre personali in altrettante prestigiose sedi museali estere: il Museum of Modern Art a New York (nel 1974), i musei di Mönchengladbach e Mannheim (nel 1977) e il Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (nel 1978)⁶⁸.

Tuttavia, tra le circa duecentocinquanta mostre alle quali Paolini è invitato a partecipare, solo cinquanta vedono esposta almeno un'opera su carta. Nella maggior parte dei casi si tratta di collettive in gallerie private dove il singolo lavoro o il ristretto gruppo di esemplari presenti sono per lo più studi e/o varianti di opere di grande formato. Essendo molto spesso prive di materiali d'archivio che ne permettano l'esatta ricostruzione, si preferisce omettere tali mostre (comunque riferite nelle schede di catalogo - voll.II-III -), per accentrare al contrario l'attenzione sulle ben più rilevanti occasioni espositive tenutesi in grandi musei e gallerie straniere che tra il 1971 e il 1980 hanno accolto i "disegni" dell'artista. Occorre premettere che anche in questo caso si tratta sovente di studi per lavori di grande formato; in particolare per cicli quali *Idem* (1972-78) ed *Ennesima* (1973-75), entrambi esemplificativi della poetica paoliniana.

La prima esposizione di rilievo di un'opera su carta all'estero corrisponde a *Italy Two. Art Around '70*, tenutasi presso il Museum of the Philadelphia Civic Center di Filadelfia dal 2 novembre al 16 dicembre 1973. La manifestazione è organizzata sotto la tutela della Quadriennale d'Arte di Roma in cooperazione con l'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Salerno e nel comitato organizzatore compaiono i nomi di Alberto Boatto, Enzo Cannaviello, Furio Colombo, Costantino Dardi, Giovanna della Chiesa, Diego Esposito, Fabio Mauri, Filiberto Menna e Italo Mussa. Lo *Studio per Idem III* (1973) esposto [cat.228], è pubblicato in catalogo assieme a uno scritto dell'artista che permette di comprendere meglio il significato del ciclo di cui fa parte: "Il ciclo di esposizioni intitolate 'Idem' non ha pretese analitiche: non rivendica cioè l'aspetto di indagine attendibile, non fa riferimento a termini verificabili. Le opere elencate in successione (le mie? le passate o le future? quali altre?) sono la pura sospensione decorativa di un enunciato impronunciabile, la scommessa perduta nei

⁶⁸ Cfr.: *ibidem*.

meandri della memoria e delle immagini. Può un'opera sopravvivere, evadere lo scandalo della comunicazione?"⁶⁹.

Segue la personale alla Galerie Annemarie Verna di Zurigo (19 ottobre-30 novembre 1973) dove, accanto a due opere di grande formato e ad un'edizione grafica, sono esposti alcuni collages di quell'anno. È opportuno sottolineare come sia un esemplare su carta (*Studio per "Disegno geometrico"*, 1973 [cat.194]) ad essere scelto quale immagine di presentazione della mostra e pertanto riprodotto sul ciclostilato pubblicato per l'occasione⁷⁰.

Un "disegno" (*Ennesima* (1973) [cat.240]) viene incluso anche nella collettiva romana *Contemporanea* (30 novembre 1973 - 28 febbraio 1974) assieme a quattro opere di grande formato⁷¹, e l'anno successivo almeno dieci esemplari sono esposti nella personale tenutasi al Moma di New York⁷². La mostra, a cura di Cora Rosevear, si inserisce in un ciclo di esposizioni intitolato *Projects Series*, allestite al piano terreno del museo e dedicate a giovani artisti internazionali. Secondo Paolini, il direttore del museo, Kynaston McShine, era in contatto con Germano Celant: è pertanto probabile che sia stato lo stesso critico a fare da tramite per l'esposizione [G.P.]. Come in altre occasioni, anche al Moma, l'artista espone per ragioni pratiche numerose tele fotografiche degli anni Sessanta in forma di prove su carta, oltre a sette opere di grande formato e ai collages prima citati. L'unica foto dell'allestimento esistente [**fig.1**] mostra come nove lavori su carta di ugual formato, corrispondenti agli studi

⁶⁹ G. Paolini (1973), in *Italy Two. Art Around '70*, catalogo della mostra, Filadelfia, Museum of the Philadelphia Civic Center, Filadelfia 1973, s.p.

⁷⁰ Due ulteriori collages sicuramente in mostra sono: *Ennesima*, 1973 [cat.240] e *Sei paesaggi*, 1973 [cat.268]. Non è stato finora possibile individuarne altri probabilmente esposti. Le opere di grande formato presenti sono: *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)*, 1969 [D.188] e *Elegia*, 1969 [D.196], mentre l'edizione grafica esposta corrisponde a *Encyclopaedia Britannica*, 1971 [N.8].

⁷¹ Cfr.: *Contemporanea*, catalogo della mostra, Roma, Parcheggio di Villa Borghese, Roma 1973. Paolini è incluso nelle sezioni: "Arte" a cura di Achille Bonito Oliva e "Libri d'artista" a cura di Yvon Lambert e Michel Claura. Le opere di grande formato esposte sono: *Senza titolo*, 1962 [D.19]; *Diaframma 8*, 1965 [D.81]; *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, 1967 [D.140]; *D867*, 1967 [D.141]; *Lo spazio*, 1967 [D.120]. Per quanto concerne la ricezione critica, si fa riferimento a Paolini nei seguenti articoli: L. Spagnoli, *Happening in garage*, in "Il Mondo", 20 dicembre 1973, pp. 16-17; M. Calvesi, *Paolini, al di là del vedere*, in "Corriere della Sera", 30 dicembre 1973, p. 13.

⁷² Le opere su carta esposte sono le seguenti: *Senza titolo*, 1968 [cat.130]; *Senza titolo*, 1972 [cat.202]; *Senza titolo*, 1972 [cat.206]; *Senza titolo*, 1972 [cat.207]; *Studio per "Senza titolo" (1965) su sfondo di rovine classiche* [cat.208]; *Studio per "Autoritratto col busto di Eraclito e altre opere"*, 1972 [cat.209]; *Studio per "Elegia" in una scena di duello*, 1972 [cat.210]; *Senza titolo*, 1972 [cat.211]; *Studio per "Appunti per la descrizione di un quadro datato 1972"*, 1972 [cat.215]; *Senza titolo*, 1972 [cat.216]; *Studio per "Indice delle opere inscritto in un motivo decorativo"*, 1972 [cat.222]; *Senza titolo*, 1972 [cat.223]; *Senza titolo*, 1972 [cat.224]. Non è dato sapere se ne fossero presenti anche altre. Le opere di grande formato risultano invece: *Senza titolo*, 1962 [D.18]; *Senza titolo (1963 I)*, 1963 [D.25]; *Averroé*, 1967 [D.138]; *Autoritratto col busto di Eraclito e altre opere*, 1971-72 [D.234]; *Nove quadri datati dal 1967 al 1971 visti in prospettiva*, 1972 [D.233]; *Antologia (15/3/1974)*, 1973-74 [D.258]; *Apoteosi di Omero*, 1970-71 [D.224]. Cfr.: *Projects: Giulio Paolini*, comunicato stampa, The Museum of Modern Art, New York 1974. Per quanto concerne la ricezione critica si citano: *Giulio Paolini*, in "Corriere della Sera", 28 aprile 1974; J. Gilbert-Rolfe, *Giulio Paolini*, in "Artforum", vol. XII, n. 9, maggio 1974, pp. 69-70; Groopcall, *Bazaar/Giulio Paolini al Museum of Modern Art di New York*, in "Harper's Bazaar", anno VI, n. 5, maggio 1974, p. 124.

per i quadri esposti alla personale da Sonnabend del 1972, fossero sospesi a parete in tre file e a breve distanza l'uno dall'altro, in modo da costituire un unico "riquadro"; mentre un decimo collage, più grande per dimensioni e tematicamente diverso, fosse allestito all'altezza dell'asse ottico, ma isolato leggermente a sinistra rispetto agli altri nove⁷³. È opportuno tuttavia sottolineare che tale allestimento non è opera dell'artista che, in occasione sia della mostra al Moma sia della personale da Sonnabend, non si reca negli Stati Uniti ma si limita a scegliere e ad inviare le opere da esporre.

Parallelamente, in Italia un museo sceglie di acquistare (probabilmente per il prezzo più contenuto rispetto a una tela) un piccolo collage su carta di Giulio Paolini. Lara Vinca Masini e Vittorio Fagone, responsabili degli aspetti organizzativi del Museo Progressivo d'Arte Contemporanea di Livorno, oltre che curatori della Prima Biennale della città, il 20 dicembre 1974 scrivono a Paolini chiedendo l'invio di *Senza titolo* (1974) [cat.274] e dell'edizione *Encyclopedia Britannica* [N.8]⁷⁴. Il "disegno" risulta ancora oggi di proprietà del museo che lo ha incluso nella sua collezione permanente.

L'anno successivo, sono ancora una volta alcuni studi per il ciclo *Idem* ad essere esposti alla Galerie Annemarie Verna di Zurigo (4-30 aprile 1975)⁷⁵, mentre alla già citata collettiva *Disegno in Italia* presso lo Studio d'Arte Cannaviello di Roma (dal 5 marzo 1976) saranno presenti il prospetto e l'assonometria di *Orizzontale* [cat.13-14]. I due "disegni" si riferiscono a un progetto del 1963, rimasto tale fino al 1976 quando, in occasione della Biennale di Venezia curata da Germano Celant *Ambiente/Arte: Dal futurismo alla body art*, Paolini tenterà di realizzarlo in una sala del Padiglione Italia, ma con esito insoddisfacente⁷⁶. Dai documenti conservati all'ASAC di Venezia emerge come i due disegni progettuali fossero presenti anche alla Biennale⁷⁷ e come inizialmente Celant avesse richiesto, anziché un'opera ambientale, due studi su carta: "Lo stesso curatore ha indicato nei lavori [...] Ipotesi per una mostra, 1963 (disegno/progetto) [...] Lo Spazio, 1967 (Progetto-disegno)" quei lavori "appartenenti alla sua collezione, uno dei punti focali e fondamentali della mostra"⁷⁸. Paolini

⁷³ Si tratta di una variante su carta dell'edizione grafica del 1967 [N.1] costituita dalla sagoma di una mano scontornata da un foglio di carta millimetrata e applicata su un riquadro del medesimo tipo di carta.

⁷⁴ Livorno, lettera inviata a G. Paolini, citata da M. Patti nella scheda dell'opera che sarà pubblicata nel volume sulla grafica del Museo del Novecento in fase di elaborazione.

⁷⁵ Le opere su carta esposte e qui schedate sono: *Studio per "Idem"*, 1972 [cat.226]; *Studio per "Idem (II)"*, 1972-73 [cat.227]; *Studio per "Idem (III)"*, 1973 [cat.229]; *Studio per "Idem (III)"*, 1973 [cat.230]. Sono probabilmente presenti ulteriori collages che però non è stato possibile individuare.

⁷⁶ Per la descrizione del progetto si veda: qui, pp. 251-252.

⁷⁷ Asac, Fondo Storico, Arti Visive, b. 247, Paolini piazza Vittorio Veneto Torino, schede di prestito per *Ipotesi per una mostra* e per *Orizzontale*, 26/6/1976.

⁷⁸ Asac, Fondo Storico, Arti Visive, b. 247, Paolini piazza Vittorio Veneto Torino, lettera dattiloscritta di Carlo Ripa di Meana a Giulio Paolini, Venezia, 3/4/1976. Per approfondimenti sulla Biennale citata si veda anche il

invierà il progetto per *Ipotesi per una mostra* (1963) [cat.15], ma non quello per *Lo Spazio* (1967) [cat.92] che sarà sostituito con il prospetto e l'assonometria di *Orizzontale*, probabilmente a seguito di un successivo accordo (non documentato però all'ASAC) tra l'artista e il curatore per la realizzazione tridimensionale di quest'ultimo⁷⁹.

Nello stesso anno, Paolini tiene la sua prima retrospettiva presso il Palazzo della Pilotta di Parma, costituita da trenta opere circa datate tra il 1960 e il 1976, da alcuni esemplari della serie dei "Disegni" del 1964 e da collages su carta⁸⁰. Due studi per *Amore e Morire* (1967) [cat.96-97] sono invece presenti alla collettiva *Pläne, Zeichnungen, Diagramme*, inauguratasi alla Galerie Paul Maenz di Colonia il 4 settembre 1976⁸¹, mentre uno *Studio per "Eclisse"* (1975) [cat.382] è esposto in occasione della personale alla Sperone-Westwater-Fischer di New York (15 gennaio-15 febbraio 1977)⁸², uno *Studio per "Mimesi"* (1975) [cat.379] è pubblicato sul ciclostilato della mostra alla Galerie Annemarie Verna di Zurigo (20 gennaio-23 febbraio 1977)⁸³, e il progetto di *Ipotesi per una mostra* (1963) è inserito nel percorso espositivo della personale allo Städtisches Museum di Mönchengladbach (3 marzo-11 aprile 1977) dove è associato [cat.15]⁸⁴.

volume: F. Zanella, *Esporsi. Architetti, artisti e critici a confronto in Italia negli anni Settanta*, Scripta edizioni, Verona 2012.

⁷⁹ Il progetto di *Orizzontale* sarà riprodotto anche nella seguente recensione dedicata alla mostra curata da Celant: P. Carloni, *Nuova Biennale. Questione d'ambiente*, in "Casa Vogue", n. 62, Milano, ottobre, 1976, pp. 172-177.

⁸⁰ Cfr.: *Giulio Paolini*, Parma 1976, cit. Non è purtroppo possibile identificare di quanti né di quali esemplari su carta si tratti. Per quanto concerne le opere di grande formato esposte sono invece: *Disegno geometrico*, 1960 [D.1]; *Disegno di una lettera*, 1960 [D.4]; *Senza titolo*, 1962 [D.17]; *Senza titolo*, 1962 [D.19]; *Senza titolo*, 1962 [D.22]; *Senza titolo*, 1962 [D.23]; *Senza titolo (1963 I)*, 1963 [D.25]; *Senza titolo*, 1963 [D.26]; *E*, 1963; *Senza titolo*, 1964 [D.53]; *2200/H*, 1965 [D.78]; *174, 1421965*, 1965 [D.76]; *A J.L.B.*, 1965 [D.86]; *Atlante*, 1966 [D.113]; *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, 1967 [D.140]; *Averroé*, 1967 [D.138]; *Elegia*, 1969 [D.196]; *Apoteosi di Omero*, 1970-71 [D.224]; *Early Dynastic (II)*, 1971-73 [D.257]; *Vedo (l'opera completa di Manet come decifrazione del mio campo visivo)*, 1969-74 [D.276]; *Dimostrazione*, 1974 [D.272]; *Glossario*, 1975 [D.301]; *Palais des Mirages*, 1976 [D.326]. Le opere grafiche esposte corrispondono a: *Mimesi*, 1975 [N.19]; *Una poesia*, 1967 [N.1]; *Ciò che non ha limiti e che per la sua stessa natura non ammette limitazione*, 1968 [N.3]; *Autoritratto*, 1970 [N.7]; *Encyclopaedia Britannica*, 1971 [N.8]; *Museo*, 1973 [N.9]; *Ennesima*, 1975 [N.17]. Per quanto concerne la ricezione critica della mostra si veda in particolare: F. Caroli, *Paolini indaga i meccanismi dell'invenzione figurativa*, in "Corriere della Sera", 4 aprile 1976, p. 18.

⁸¹ Cfr.: *Paul Maenz Jahresbericht 1976*, Galerie Paul Maenz, Colonia s.d., copertina e pp. 10, 12-13.

⁸² Le opere di grande formato esposte sono: *Dimostrazione*, 1974-75 [D.300]; *Mimesi*, 1975 [D.283]; *Mimesi*, 1975 [D.286]; *Copia dal vero*, 1975 [D.303]; *Delos*, 1976 [D.333]. Per quanto concerne la ricezione critica della mostra, si citano: A. Kingsley, *The Color of Pure Snow*, in "The Soho Weekly News", New York, 3 febbraio 1977, pp. 19-20; V. Tatransky, *Giulio Paolini*, in "Arts Magazine", vol. 51, n. 8, New York, aprile 1977, pp. 24-25; L. Rubinien, *Giulio Paolini*, in "Artforum", vol. XV, n. 8, New York, aprile 1977, p. 70.

⁸³ Cfr.: *Giulio Paolini*, ciclostilato-invito, Zurigo, Galerie Verna, Zurigo 1977. Le opere di grande formato esposte sono: *Dimostrazione*, 1975 [D.312]; *Mimesi*, 1975 [D.285]; *Mimesi*, 1975 [D.283]; *Inedito*, 1976 [D.337]. Le edizioni Grafiche: *Suite N. 2*, 1975 [N.18]; *Suite N. 3*, 1976 [N.22].

⁸⁴ *Giulio Paolini*, catalogo della mostra, Mönchengladbach, Städtisches Museum, Mönchengladbach 1977.

Le opere di grande formato esposte sono: *Senza titolo*, 1961 [D.9]; *Senza titolo*, 1962 [D.16]; *Senza titolo*, 1963 [D.26]; *Diaframma 8*, 1965 [D.81]; *2200/H*, 1965 [D.78]; *Capitemi!*, 1966 [D.112]; *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, 1967 [D.140]; *D867*, 1967 [D.141]; *Apoteosi di Omero*, 1970-71 [D.224]; *La Doublure*, 1972-73 [D.246]; *Dimostrazione*, 1974 [D.272]; *Idem IV (registro delle opere come motivo a figure geometriche sparse)*,

Prima di giungere alla fine degli anni Settanta, è opportuno ricordare l'esposizione di uno studio per *Copia dal vero* (1975) [cat.368] al Centre Culturel du Marais in occasione della collettiva *Focus 78. Foire-Exposition d'Art Actuel* (21-30 ottobre 1978)⁸⁵, e la presenza di quattro studi per *Liber veritatis* [cat.510-513], accanto all'omonimo quadro [D.406], alla personale tenuta nel 1979 alla Lisson Gallery di Londra (20 marzo - 13 aprile 1979)⁸⁶.

Si rileva infine l'esposizione dei sei collages originali su carta [cat.474-479] per le tavole del libro d'artista *Statement*, negli spazi della Galerie Annemarie Verna di Zurigo dal 5 febbraio 1980. I "disegni" accompagnano l'intervento a parete *Pendant* [D.409], con cui condividono il medesimo motivo iconografico-concettuale della figura pompeiana che trattiene/presenta riquadri d'immagine o riquadri ciechi⁸⁷. Grafica, "disegni" e interventi ambientali, uniti dunque sotto il segno del medesimo riferimento all'antico: "Si tratta di una figura danzante che mostra due quadrati che corrispondono ad altrettanti spazi nei quali qualsiasi visione potrebbe manifestarsi" [G.P.].

Per quanto invece concerne la fortuna critica delle opere su carta negli anni Settanta, come nel decennio precedente, è pressoché nulla, in quanto non esiste alcun contributo che le analizzi specificatamente o che affronti l'operare paoliniano sul foglio bianco. Qualora alcuni esemplari siano esposti in mostra, i cataloghi si concentrano infatti sulle tematiche concettuali generali da sempre sottese dall'artista, sull'esposizione in sé, oppure sui quadri, sulle sculture, sulle installazioni presenti.

È tuttavia necessario rilevare come, se negli anni Sessanta nessun lavoro su carta sia stato riprodotto su libri o periodici, a partire dal decennio successivo la pubblicazione di quel tipo di produzione aumenti notevolmente, soprattutto grazie a Paolini stesso che, raggiunta una ancor maggiore fama e a fronte di una più ampia produzione su supporto cartaceo, ne include le immagini nei propri libri di scritti nonché nei cataloghi delle sue personali. Si ricordano in

1972-74 [D.265]; *Caleidoscopio*, 1976 [D.323]; *Mimesi*, 1975-76 [D.283]. Per quanto concerne la ricezione critica della mostra, si citano: cj., *Wirklichkeit und Wahrheit. Paolinis Werk im Städt. Museum*, in "Westdeutsche Zeitung", 3 marzo 1977; A. Haase, *Kunst beäugt sich selbst*, in "Rheinische Post", 22 marzo 1977; A. Pohlen, *Kunst entsteht im Kopf*, in "Vorwärts", n. 14, 7 aprile 1977.

⁸⁵ Cfr.: *Focus 78. Foire-Exposition d'Art Actuel*, catalogo della mostra, Parigi, Centre Culturel du Marais, Parigi 1978.

⁸⁶ Cfr.: *Giulio Paolini*, cartoncino d'invito della mostra, Londra, Lisson Gallery, Londra 1979. Per quanto concerne la ricezione critica della mostra, si citano: M. Vaizey, *Seeing things right*, in "The Sunday Times", Londra, 17 aprile 1977, p. 38; S. Kent, *Giulio Paolini*, in "Art monthly", n. 7, Londra, maggio 1977, p. 20; S. Tisdall, *Giulio Paolini*, in "The Guardian", Londra, 11 maggio 1977; R. Weale, *Giulio Paolini*, in "New Scientist", Londra, 12 maggio 1977.

⁸⁷ Cfr.: G. Paolini, *Statement*, fascicolo di 6 pagine sciolte in tiratura di cinquecento esemplari edito da Annemarie Verna, stampa in quadricromia, 30 x 30 cm, Zurigo 1979 [N.35] e *Giulio Paolini*, cartoncino d'invito della mostra, Zurigo, Galerie Verna, Zurigo 1980. Per quanto concerne la ricezione critica della mostra, si vedano: P. Frey, *Die Wirklichkeit der Täuschungen*, in "Tages-Anzeiger", Zurigo, 16 febbraio 1980; H.J. Kupper, *Verna in Zürich: Giulio Paolini*, in "Basler-Zeitung", 5 marzo 1980.

particolare: la monografia della mostra da Sonnabend del 1972⁸⁸, in cui si contano sei opere su carta realizzate tra il 1961 e il 1967; il catalogo della mostra *Paolini: opere 1961/73* del 1973 con riprodotti altrettanti esemplari⁸⁹; nonché il primo libro di scritti dell'artista *Idem* dove ne compaiono ben quindici (di cui uno posto in copertina in quanto raffigurante fogli di varia natura e una macchina da scrivere [cat.346]: ovvero gli strumenti sempre necessari per la redazione di un testo). È tuttavia il volume uscito in occasione della personale di Parma del 1976 la pubblicazione che ne annovera il maggior numero (circa quaranta opere illustrate)⁹⁰. Da allora in poi, nelle monografie, nei cataloghi e nei libri curati dall'artista sarà quasi sempre riprodotta almeno un'opera su carta storica e/o recente, a conferma della grande valenza attribuita da Paolini alla sua produzione "da scrittoio" [G.P.]: una valenza purtroppo mai percepita dalla critica che, di fronte a un suo "disegno", tenderà sempre a concentrarsi sulla poetica paoliniana, spinta probabilmente dalla convinzione che la carta sia destinata esclusivamente allo studio e allo schizzo, anziché alla creazione fine a se stessa.

I.4. Esposizioni post 1980 delle opere su carta di Giulio Paolini: focus sulla mostra tenutasi da Giorgio Marconi nel 2007

Dagli anni Ottanta la fortuna espositiva delle opere su carta cresce, ma la relativa documentazione risulta comunque scarsa, incompleta, se non addirittura inesistente. Inoltre riguarda spesso gli esemplari realizzati dopo il 1980, non inclusi nella presente ricerca. Si è perciò preferito rivolgere qui un'esclusiva attenzione alle mostre *post* 1980 ricostruibili con certezza, nelle quali è stato invece presentato un cospicuo numero di lavori su carta dei due decenni presi in analisi.

Se è probabile che alla mostra tenutasi al Nouveau Musée di Villeurbanne nel 1982 siano state esposte alcune o forse perfino molte opere su carta, ma l'assenza di titoli individuali nei documenti d'archivio cancella ogni possibilità di identificazione, alla personale tenutasi due anni dopo nella stessa sede sono invece senza dubbio presenti, assieme a quadri, sculture, edizioni grafiche e installazioni, dieci lavori su carta (per lo più legati al ciclo *Idem*), realizzati tra il 1972 e il 1982⁹¹. La mostra ha un carattere retrospettivo e antologico: permette di

⁸⁸ G. Celant, *Giulio Paolini*, cit.

⁸⁹ *Paolini: opere 1961/73*, cit.

⁹⁰ *Giulio Paolini*, Parma 1976, cit.

⁹¹ La prima mostra a cui si fa qui riferimento, tenutasi al Nouveau Musée di Villeurbanne dal 16 settembre al 31 ottobre 1982, si intitola *Une introduction à l'œuvre de Giulio Paolini 1960/70. Artiste invité de l'année* ed è

seguire il percorso dell'artista, che da una riflessione sugli strumenti del dipingere (nel suo primo quadro *Disegno geometrico* (1960) [D.1]) giunge a mettere in questione il ruolo dell'autore mediante un linguaggio molto vicino a quello teatrale (in *Trionfo della rappresentazione* (1983-84) [D.507])⁹². In tale contesto, gli studi per il ciclo *Idem* [cat.226-227, 229-230], che già nel titolo evocano il concetto cardine della poetica paoliniana per cui un'opera è una "visione in trasparenza di altre opere in essa inscritte o inscrivibili"⁹³, è come se "raddoppiassero" il percorso espositivo antologico, includendo virtualmente tutte le opere possibili, precedenti e successive⁹⁴.

Tra il 1985 e il 1986 i medesimi studi prenderanno parte alle successive tappe della mostra⁹⁵ che si concluderà a Charleroi il 30 marzo 1986⁹⁶.

curata da Jean-Louis Maubant. Nessuna documentazione iconografica è conservata presso il Nouveau Musée di Villeurbanne, mentre l'archivio dell'artista conserva il foglio d'invito e la scheda didattica con un breve testo e con l'elenco delle opere esposte che tuttavia non ne consente una precisa identificazione: per la maggior parte si tratta di versioni espositive (prove su carta o in formato ridotto) di lavori originali e forse anche di opere su carta ed edizioni.

Tra i collages schedati, risultano invece presenti alla personale del 1984 nella stessa sede espositiva: *Studio per Idem*, 1972 [cat.226]; *Studio per Idem II*, 1972-73 [cat.227]; *Studio per Idem III*, 1973 [cat.229] e *Studio per Idem III*, 1973 [cat.230]. Altre opere su carta sono: *L'exil du cygne*, 1983; *Studio per Humboldtschloss N. 1*, 1982; *Studio per Humboldtschloss N. 2*, 1982 [tutte f.c.] e altre cinque non identificabili. Le opere di grande formato esposte sono invece: *Disegno geometrico*, 1960 [D.1]; *Senza titolo*, 1960 [D.5]; *Senza titolo*, 1961 [D.11]; *Senza titolo*, 1962 [D.19]; *Senza titolo (Plakat Carton)*, 1962 [D.14]; *Senza titolo*, 1962 [D.16]; *Senza titolo*, 1962 [D.19]; *Senza titolo*, 1962 [D.22]; *E*, 1963 [D.41]; *2200/H*, 1965 [D.78]; *1421965*, 1965 [D.76]; *Senza titolo*, 1965 [D.75]; *Diaframma 8*, 1965 [D.81]; *A J.L.B.*, 1965 [D.86]; *174*, 1965 [copia espositiva di D.91-92]; *D867*, 1967 [D.141]; *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, 1967 [prova su carta di D.140]; *Averroè*, 1967 [D.138]; *Nécessaire*, 1968 [D.145]; *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)*, 1969 [D.188]; *Elegia*, 1969 [D.196]; *La Doublure*, 1972-73 [D. 246]; *Idem IV (regesto delle opere come motivo a figure geometriche sparse)*, 1974 [D.265]; *Dimostrazione*, 1975 [D.312]; *Locus solus*, 1976 [D.322]; *Mimesi*, 1975-76 [D.330]; *Cratilo*, 1978 [D.397]; *Apollo e Dafne*, 1978 [D.382]; *Empedocle*, 1980 [D.425]; *Enfin seuls*, 1981 [D.441]; *Lo sguardo della Medusa*, 1981 [D.463]; *Del bello intelligibile*, 1978-81 (parte IV) [D.448]; *Casa di Lucrezio*, 1981-82 [D.481]; *I Dioscuri*, 1982 [D.473]; *Scene di conversazione*, 1982-83 [D.498]; *Mnemosine (Les charmes de la vie/2)*, 1981-83 [D.504]; *Era vero (Averroè)*, 1983 [D.505]; *Né à Dijon le 25 Septembre 1683 (Le Temple de la Gloire)*, 1983 [D.490]; *Trionfo della rappresentazione*, 1983-84 [D.507]. A queste va aggiunta l'edizione grafica *The Encyclopaedia Britannica*, 1971 [N.8].

⁹² Ne ribadisce il carattere retrospettivo il doppio volume concepito interamente dall'artista e pubblicato in occasione della mostra: il libro raccoglie infatti scritti, interviste e note a numerosi lavori realizzati tra il 1960 e il 1983. *Figures/Intentions* (vol. I) e *Images/Index* (vol. II), Le Nouveau Musée, Villeurbanne 1984.

⁹³ G. Paolini nell'intervista di M. Bandini, in "prospects. Note d'arte contemporanea redatte da Luciano Ingapin", n. 1, Milano, marzo-aprile 1972, s.p.

⁹⁴ Per un approfondimento sul ciclo si veda: qui, p. 258.

⁹⁵ La mostra, intitolata *A Retrospective* e tenutasi prima a Montréal presso il Musée d'art contemporain (7 luglio-8 settembre 1985), poi a Vancouver, presso la Vancouver Art Gallery (29 novembre 1985-19 gennaio 1986), presenta le seguenti opere su carta qui schedate: *Studio per Idem*, 1972 [cat.226]; *Studio per Idem II*, 1972-73 [cat.227] *Studio per Idem III*, 1973 [cat.229] *Studio per Idem III*, 1973 [cat.230]. Altre opere su carta sono: *L'exil du cygne*, 1983; *Studio per Humboldtschloss N. 1*, 1982; *Studio per Humboldtschloss N. 2*, 1982 [tutte f.c.] e altre cinque non identificabili. Le opere di grande formato esposte sono invece: *Disegno geometrico*, 1960 [D.1]; *Senza titolo*, 1960 [D.5]; *Senza titolo*, 1961 [D.11]; *Senza titolo*, 1962 [D.19]; *Senza titolo (Plakat Carton)*, 1962 [D.14]; *Senza titolo*, 1962 [D.16]; *Senza titolo*, 1962 [D.19]; *Senza titolo*, 1962 [D.22]; *E*, 1963 [D.41]; *2200/H*, 1965 [D.78]; *1421965*, 1965 [D.76]; *Senza titolo*, 1965 [D.75]; *Diaframma 8*, 1965 [D.81]; *A J.L.B.*, 1965 [D.86]; *174*, 1965 [copia espositiva di D.91-92]; *D867*, 1967 [D.141]; *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, 1967 [prova su carta di D.140]; *Averroè*, 1967 [D.138]; *Nécessaire*, 1968 [D.145]; *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)*, 1969 [D.188]; *Elegia*, 1969 [D.196]; *La Doublure*, 1972-73 [D. 246]; *Idem IV (regesto*

Per quanto invece concerne le collettive della prima metà degli anni Ottanta, l'unica di particolare rilievo è *Disegnata. Percorsi del disegno italiano dal 1945 ad oggi* del 1987⁹⁷. All'interno del percorso espositivo che si snoda dai disegni di Virgilio Guidi a quelli di Mimmo Paladino, compaiono ben dieci opere su carta di Giulio Paolini, tutte realizzate tra il 1967 e il 1979 e tutte di proprietà di Giorgio Marconi. In esse la lacerazione di superfici cartacee, di figure geometriche, oppure di immagini, così come la riproduzione di una mano che scrive, la firma di Twombly oppure le variazioni su uno stesso tema⁹⁸, esemplificano il vocabolario paoliniano, confermando la valenza attribuita al disegno espressa dall'artista nel breve testo che le accompagna in catalogo: "il disegno è qualcosa di simile a quel prodigio ortografico che è l'iniziale maiuscola di un verbo poetico [...]. La combinazione, così rara e così ovvia, che tutte le cose si trovino mirabilmente al loro posto. Una visione a 'volo d'uccello' o una visione ad occhi chiusi"⁹⁹.

Dal 1985 in poi, non si riscontra alcuna collettiva che abbia incluso un vasto numero di lavori su carta dei due decenni presi in analisi. Sono tre personali a meritare invece una particolare menzione.

A quaranta anni di distanza dalla mostra tenuta alla Libreria dell'Oca, Paolini nel 1988 allestisce una seconda personale interamente dedicata ai suoi "disegni", di cui però non si conservano documenti che ne permettano l'esatta ricostruzione.

delle opere come motivo a figure geometriche sparse), 1974 [D.265]; *Dimostrazione*, 1975 [D.312]; *Locus solus*, 1976 [D.322]; *Mimesi*, 1975-76 [D.330]; *Cratilo*, 1978 [D.397]; *Apollo e Dafne*, 1978 [D.382]; *Empedocle*, 1980 [D.425]; *Saffo*, 1981 [D.439]; *Enfin seuls*, 1981 [D.441]; *Lo sguardo della Medusa*, 1981 [D.463]; *Del bello intelligibile*, 1978-81 (parte IV) [D.448]; *Casa di Lucrezio*, 1981-82 [D.481]; *Antinoo*, 1982 [D.470]; *I Dioscuri*, 1982 [D.473]; *Scene di conversazione*, 1982-83 [D.498]; *Mnemosine (Les charmes de la vie/2)*, 1981-83 [D.504]; *Era vero (Averroè)*, 1983 [D.505]; *Né à Dijon le 25 Septembre 1683 (Le Temple de la Gloire)*, 1983 [D.490]; *Trionfo della rappresentazione*, 1983-84 [D.507]; *L'origine della pittura*, 1982-83 [D.486]. A queste, va aggiunta l'edizione grafica *The Encyclopaedia Britannica*, 1971 [N.8].

⁹⁶ La personale tenutasi al Palais des Beaux-Arts di Charleroi dal 15 febbraio al 30 marzo 1986, presenta le seguenti opere su carta: *Studio per Idem*, 1972 [cat.226]; *Studio per Idem II*, 1972-73 [cat.227]; *Studio per Idem III*, 1973 [cat.229]; *Studio per Idem III*, 1973 [cat.230]. I lavori di grande formato esposti sono invece: *Senza titolo*, 1962 [D.22]; *Duepiudue*, 1965 [D.69]; *2200/H*, 1965 [D.78]; *Averroé*, 1967 [D.138]; *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, 1967 [D.140]; *Instantanés*, 1963-69 [D.164]; *La Doublure*, 1972-73 [D.246]; *Dimostrazione*, 1975 [D.312]; *Mimesi*, 1975 [D.283]; *Copia dal vero*, 1975 [D.316]; *Del bello intelligibile*, 1978-81 (parte IV) [D.448]; *L'altra figura*, 1979-80 [D.419]; *Cariatide*, 1980 [D.422]; *Empedocle*, 1980 [D.425]; *Casa di Lucrezio*, 1981-82 [D.481]; *Antinoo*, 1982 [D.470]; *Le Temple de la gloire* [versione non identificabile]; *Mnemosine (Les charmes de la vie/2)*, 1981-83 [D.504]; *Senza titolo*, 1965 [D.75]; *Apoteosi di Omero*, 1970-71 [D.224]; *Scene di conversazione*, 1982-83 [D.498]; *Trionfo della rappresentazione*, 1984 [D.507]. A queste, va aggiunta l'edizione grafica *Hotel Continental (Le monde invisible)* [N.11]. In occasione della mostra esce la pubblicazione monografica: L. Busine, *Les Doublures de Giulio Paolini*, Ed. Lebeer-Hossmann, Bruxelles 1986.

⁹⁷ Cfr.: il catalogo della mostra: *Disegnata. Percorsi del disegno italiano dal 1945 ad oggi* del 1987, cit.

⁹⁸ Si fa qui riferimento alle opere su carta esposte: *Senza titolo*, 1967 [cat.100]; *Senza titolo*, 1968 [cat.127]; *Senza titolo*, 1973 [cat.236]; *Senza titolo*, 1973 [cat.243]; *Quadrante*, 1975 [cat.367]; *Senza titolo*, 1975 [cat.396]; *Studio per "Parnaso"*, 1979 [cat.495]; *Studio per "De pictura"*, 1979 [cat.496]; *Studio per "Liber veritatis"*, 1979 [cat.508].

⁹⁹ *Disegnata*, cit., p. 192. Per un approfondimento sulla valenza del disegno in Paolini si veda: qui, pp. 337-347.

Sergio Bertaccini e Giancarlo Ferraresi, titolari della Galleria In Arco di Torino, in linea con il coevo ritorno alla pittura, alla figurazione e alle tecniche tradizionali, dal 1987 si cimentano in un ciclo di esposizioni sul disegno contemporaneo accompagnate da piccoli cataloghi¹⁰⁰. Tra queste, la personale di Giulio Paolini. Nella sede di Via Palazzo di Città 2/c sono presenti quindici collages realizzati tra il 1966 e il 1976, quattro tra il 1983 e il 1988, e un unico lavoro di grande formato (*Era vero (Averroé)*) del 1983-85 [D.550]¹⁰¹. Quest'ultimo, costituito dalle pagine lacerate dal volume monografico *Giulio Paolini. "Tutto qui"* (1985) contenute in un cappello a cilindro, non è solo il *pendant* di uno dei lavori su carta esposti (*Studio per "Tutto qui"* del 1985 [f.c.]), ma assieme a quest'ultimo propone la figura dell'artista come prestigiatore capace di far uscire dal proprio cappello una proliferazione infinita di fogli o opere (su carta) potenziali. Nessun documento fotografico che attesti l'allestimento della mostra è conservato da Paolini né dal gallerista, ma sfogliando il catalogo è evidente come le opere non fossero state scelte per affinità formali o tematiche, ma costituissero un'antologia del fare paoliniano su supporto cartaceo¹⁰².

Si può sostenere lo stesso anche per la personale tenutasi a Parigi presso la Galerie Di Meo dal 27 novembre 1992 al 30 gennaio 1993. Intitolata *Giulio Paolini. Œuvres de 1963 à 1978*, accoglie dodici opere su carta *tout-court*, datate tra il 1966 e il 1978, all'interno di un percorso retrospettivo che va dal quadro *174* del 1965 [D.92] al lavoro di grande formato *Novero* del 1978 [D.368]¹⁰³. Come in altre circostanze, il testo che accompagna il catalogo della mostra

¹⁰⁰ Si ricordano le mostre: *Giacomo Balla/Alighiero Boetti* (10 dicembre 1987), *Mario Merz* (7 febbraio 1988), *Mimmo Paladino* (29 marzo 1988), *Salvo/Sironi* (17 maggio 1988), *Novelli/Twombly* (20 settembre 1988). Cfr.: i relativi cataloghi.

¹⁰¹ La mostra, intitolata *Giulio Paolini. Opere su carta*, si tiene dal 3 novembre al 10 dicembre 1988, e presenta le seguenti opere su carta qui schedate: *Senza titolo*, 1966 [cat.76]; *Senza titolo*, 1968 [cat.138]; *Senza titolo*, 1969 [cat.161]; *Studio per La libertà (H.R.)*, 1968 [cat.121]; *Senza titolo*, 1969 [cat.159]; *Senza titolo*, 1972 [cat.202]; *Senza titolo*, 1973 [cat.260]; *Senza titolo*, 1974 [cat.266]; *Senza titolo*, 1974 [cat.288]; *Senza titolo*, 1974 [cat.312]; *Senza titolo*, 1975 [cat.364]; *Studio per "Mimesi"*, 1975 [cat.380]; *Senza titolo*, 1975 [cat.394]; *Caccia al tesoro*, 1976 [cat.432]; *Senza titolo*, 1976 [cat.433]. Altre opere su carta [f.c.] presenti sono: *Emily Dickinson*, 1983; *Senza titolo*, 1985; *Studio per "Tutto qui"*, 1985; *The private life (H.J.)*, 1987-1988.

¹⁰² Cfr.: *Giulio Paolini. Opere su carta*, catalogo della mostra, Torino, Galleria In Arco, Torino 1988. Il catalogo è introdotto dal medesimo scritto di Paolini, ma in versione integrale, pubblicato su *Disegnata. Percorsi del disegno italiano dal 1945 ad oggi* del 1987, cit., p. 192 (v. qui la citazione a p. 43 associata alla nota 99).

¹⁰³ Le opere su carta esposte e qui schedate sono le seguenti: *174*, 1965 [cat.56]; *Senza titolo*, 1966 [cat.70]; *Senza titolo*, 1966 [cat.71]; *Senza titolo*, 1966 [cat.73]; *Senza titolo*, 1966 [cat.77]; *Senza titolo*, 1967 [cat.102]; *Senza titolo*, 1969 [cat.155]; *Senza titolo*, 1969 [cat.156]; *Senza titolo*, 1969 [cat.157]; *Senza titolo*, 1974 [cat.275]; *Senza titolo*, 1974 [cat.303]; *Senza titolo*, 1975 [cat.354]; *Senza titolo*, 1978 [cat.445]. I lavori di grande formato sono invece: *Presunto ritratto di Pirro*, 1963 [D.30]; *Un'offerta speciale*, 1963 [D.44]; *2200/H*, 1965 [D.78]; *174*, 1965 [D.92]; *A J.L.B.*, 1965 [D.86]; *Ex acto*, 1967 [D.133]; *Icaro*, 1967 [D.121]; *Una visita alla casa di Raffaello a Urbino*, 1969 [D.180]; *Sette fotogrammi della luce*, 1969 [D.174]; *Ennesima (appunti per la descrizione di sei tele datate 1975)*, 1975 [D.297]; *Ebla*, 1976-77 [D.363]; *Novero*, 1977 [D.368]. A questi si aggiunge l'edizione grafica *Hôtel continental (Le Monde invisible)*, 1973 [N.11]. Per approfondimenti si veda *Giulio Paolini. Œuvres de 1963 à 1978*, catalogo della mostra, Parigi, Galerie Di Meo, Parigi 1992.

non accenna in alcun modo al “disegno” dell’artista, concentrandosi invece sulla lettura di un suo quadro: *Presunto ritratto di Pirro*, 1963 [D.30]¹⁰⁴.

Ma è la personale inauguratasi il 9 febbraio 2007 alla Fondazione Marconi di Milano che segna una tappa fondamentale per la fortuna espositiva del *corpus* qui preso in esame, essendo la mostra che fino ad oggi ha presentato il maggior numero di esemplari su carta (circa cinquanta) realizzati negli anni Sessanta e Settanta, tutti di proprietà del gallerista Giorgio Marconi. Per comprendere le ragioni di una collezione così vasta di opere è necessario ricostruire il rapporto intercorso dai primi anni Settanta tra l’artista e il gallerista.

Dopo aver conosciuto il suo lavoro attraverso Attilio Codognato, nel 1973 Marconi si era messo in contatto con Paolini per proporgli di tenere un’esposizione che, per quantità e tipologia di opere esposte, avrebbe dovuto costituire la sua prima antologica. “Mi venne a trovare dicendo che stava cercando di rintracciare alcune mie opere in modo da costituire un *corpus* abbastanza ampio per allestire una mostra sui tre piani della galleria” ricorda l’artista [G.P.]. Tra i venti lavori di grande formato raccolti, soltanto due erano opere su carta e per di più studi per altrettanti quadri *ivi* presentati¹⁰⁵. L’evento si rivelò di fondamentale importanza non solo per l’ampio eco ottenuto da parte della critica¹⁰⁶, ma soprattutto perché funse da tramite per la conoscenza di Giulio Einaudi, il quale, visitata la mostra e rimasto colpito, propose a Paolini di realizzare il suo primo libro di scritti, pubblicato poi nel 1975 nella collana “Einaudi Letteratura” con una prefazione di Italo Calvino¹⁰⁷.

Con la personale del 1973 e le numerose occasioni espositive successive, Marconi divenne il gallerista di riferimento di Paolini per la città di Milano. Nel 1974 tre opere (di cui una su carta) furono incluse nella nota collettiva *La ripetizione differente* curata da Renato Barilli¹⁰⁸;

¹⁰⁴ Si fa riferimento al contributo di F. Poli, *La vittoria di Pirro*, *ivi*, pp. 6-8.

¹⁰⁵ La mostra, intitolata *Paolini: opere 1961/73*, e inauguratasi il 15 novembre 1973, presentava le seguenti opere su carta qui schedate: *Amore Amour Love*, 1967 [cat.97]; *Ennesima (Appunti per la descrizione di sette disegni datati 1973)*, 1973 [cat.240]. I lavori di grande formato esposti erano invece: *Senza titolo*, 1961 [D.8]; *Senza titolo (1963-1)*, 1963 [D.25]; *Senza titolo*, 1963 [D.47]; *Decima musa*, 1966 [D.111]; *Amore Amour Love*, 1967 [D.129]; *Senza titolo*, 1967 [D.132]; *Averroè*, 1967 [D.138]; *Quattro immagini uguali*, 1969 [D.194]; *Apoteosi di Omero*, 1970-71 [D.224]; *Monogramma*, 1965 [D.84]; *Duepiudue*, 1965 [D.69]; *2200/H*, 1965 [D.78]; *Early Dynastic (II)*, 1971-73 [D.257]; *Qui*, 1967 [D.117]; *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)*, 1969 [D.188]; *Una visione*, 1973 [D.256]; *Antologia (15/11/1973)*, 1973 [D.258]. Per approfondimenti si veda: *Paolini: opere 1961/73*, catalogo della mostra, Milano, Studio Marconi, Milano 1973.

¹⁰⁶ Si citano in particolare le recensioni: M. Calvesi, *Paolini, al di là del vedere*, in “Corriere della Sera”, 30 dicembre 1973, p. 13; H.G. Tuchel, *Das Problem des Sehens sichtbar machen*, in “Magazin Kunst”, Magonza, n. 1, 1974, pp. 116-117.

¹⁰⁷ Cfr.: “Io conosco Giulio Einaudi nel 1973, in occasione della mia personale allo Studio Marconi di Milano, mostra che egli visitò e apprezzò così tanto da propormi, l’anno successivo, di fare un libretto, *Idem*, chiedendo addirittura a Italo Calvino di scrivere il saggio introduttivo” [G.P.].

¹⁰⁸ Cfr.: *La ripetizione differente*, catalogo della mostra, Milano, Studio Marconi, Milano 1974. Assieme all’opera su carta esposta (probabilmente *Senza titolo*, 1973 [cat.238]), erano presenti le seguenti opere di grande

mentre nell'anno successivo l'edizione grafica "*Collezione*" (1974) fu protagonista della seconda personale dedicata dal gallerista all'artista¹⁰⁹. Ne seguì una terza nel 1976, costituita da sole sei opere di grande formato¹¹⁰, e a tre anni di distanza una quarta di ben più grandi dimensioni e dal titolo *Giulio Paolini. Atto unico in tre quadri* (1979): una rappresentazione (o narrazione) "combinatoria" che si snodava sui tre piani della galleria.

I "tre quadri" evocati dal titolo corrispondono a *Parnaso* [D.416], *De pictura* [D.417] e *Liber veritatis* [D.415], tutti realizzati in quell'anno. In mostra le tre tele erano collocate rispettivamente al piano inferiore, al primo e al secondo piano. In ogni piano la "messa in scena" si sviluppava attraverso un ciclo di nove collages su carta, corrispondenti agli studi per l'omonimo quadro esposto in quell'ambiente [fig.2]¹¹¹.

Analizzando le opere, sono due i comuni denominatori che sembrano legare i tre atti (o cicli) a tal punto da costituire un *unico* racconto. Innanzitutto il numero degli elementi di ciascun ciclo su carta (nove) che equivale, non a caso, al numero delle Muse. Poi il riferimento all'arte del passato, rispettivamente: al dipinto *Parnaso* di Andrea Mantegna del 1497, al volume *De Pictura* scritto da Leon Battista Alberti nel 1435, e al quaderno su cui Claude Lorrain dal 1636 era solito riprodurre fedelmente i suoi dipinti, da lui denominato pertanto *Liber veritatis*. In terzo luogo, il tema concettuale della collezione (o regesto) di opere: ciascun ciclo è infatti costituito da riproduzioni di lavori realizzati precedentemente dallo stesso Paolini¹¹².

In altri termini: ad essere narrato nei tre "atti", mediante quadri e opere su carta, è il percorso attraverso cui un'opera (che per Paolini è sempre la stessa) si manifesta e/o scompare davanti al suo presunto autore. È solo guardando verso il passato (più o meno

formato: *Venere e Marte*, 1973 [D.249]; *Vedo (l'opera completa di Manet come decifrazione del mio campo visivo)*, 1974.

¹⁰⁹ Cfr.: *Giulio Paolini. "Collezione"*, cartoncino d'invito, Milano, Studio Marconi, Milano 1975.

La cartella esposta [N.13], costituita da sei lito-serigrafie, firmate e numerate, con tiratura in ottanta esemplari, era stata pubblicata nel 1974, con la collaborazione del Centro Jabik e Colophon di Milano, dallo stesso Marconi. Da ricordare che anche la lito-serigrafia *Solitaire* [N.16] del 1976 fu edita dallo stesso gallerista.

¹¹⁰ La personale, inauguratasi il 5 febbraio 1976, presentava le seguenti opere di grande formato: *Dimostrazione*, 1974 [D.272]; *Copia dal vero*, 1975 [D.316]; *Eclisse*, 1975 [D.311]; *Mimesi*, 1975 [D.318], *Chimera*, 1975 [D.313]; *Caleidoscopio*, 1976 [D.323]. La mostra era documentata nel catalogo-rivista "Studio Marconi", Milano, n. 3-4, 5 febbraio 1976, pp. 1-5. Per quanto concerne la ricezione critica si citano: E. dalla Noce, *Paolini*, in "Il sole 24 ore", Milano, 19 febbraio 1976; M. Petrantoni, *Paolini fa tabula rasa*, in "MI7-Milanasette", anno 1, n. 3, 20-26 febbraio 1976, p. 11; A. Paolini, *Giulio Paolini*, in "Epoca", 25 febbraio 1976; G. Briganti, *Bianca l'eclisse nel gioco dell'arte*, in "La Repubblica", 5 marzo 1976, pp. 10-11. La mostra è documentata nel catalogo-rivista "Studio Marconi", Milano, n. 3-4, 5 febbraio 1976, pp. 1-5.

¹¹¹ Gli esemplari esposti qui schedati sono: *Studi per "Parnaso"*, 1979 [cat.487-495]; *Studi per "De Pictura"*, 1979 [cat.496-504]; *Studi per "Liber veritatis"*, 1979 [cat.505-517].

¹¹² Per approfondimenti sulle opere e sul tema del regesto si veda: qui, pp. 257-261.

recente) che l'artista può farsi tramite per la messa a punto di *quell'immagine*¹¹³. Da qui il concetto iconografico-concettuale che lega indissolubilmente le opere su carta ai quadri esposti: la prospettiva (intesa sia come costruzione/squadratura della superficie, sia come cono visuale), mediante la quale è possibile guardare all'indietro. In *Parnaso* [cat.487-495], all'interno dello spazio delimitato da due pareti viste in prospettiva e da una frontale, frammenti fotografici di riproduzioni di opere datate fra il 1960 e il 1973 sono posti, di volta in volta, in sottrazione: dal primo all'ultimo studio, il numero dei frammenti applicati diminuisce da nove a uno così come le date delle opere riprodotte (realizzate dal 1973 al 1960) a cui essi fanno riferimento¹¹⁴. In *De Pictura* [cat. 496-504], entro uno schermo costituito da una squadratura (o griglia) di nove riquadri, altri frammenti fotografici di riproduzioni di opere datate fra il 1963 e il 1978 sono posti, di volta in volta, in addizione: dal primo all'ultimo studio, il numero dei frammenti applicati cresce da uno a nove così come le date delle opere riprodotte (realizzate dal 1963 al 1978) a cui essi fanno riferimento¹¹⁵. Infine, in *Liber veritatis* [cat.505-517], all'interno del cono prospettico originato da un occhio che guarda oppure nello schermo di due riquadri vuoti, ulteriori frammenti fotografici di riproduzioni di opere datate fra il 1971 e il 1977 sono posti, di volta in volta, in ordine del tutto casuale¹¹⁶. Le tre "prospettive", che mettono in scena gli altrettanti percorsi di comparsa e/o di scomparsa di un'immagine, sono poi unificate nel progetto su carta millimetrata della mostra [cat.485], il quale sembra confermare la visualizzazione/schematizzazione dello spazio della rappresentazione quale tema principale dell'*Atto unico in tre quadri* evocato dal titolo¹¹⁷.

¹¹³ Scrive infatti Paolini: "l'artista, con le sue opere, non è mai unico artefice di quello che compie. Egli è, lo voglia o no, l'interprete del corso della storia dell'arte in cui si trova in quel momento. Questa costruzione del corso del tempo è la veste esteriore che ogni opera indossa per apparire consona all'epoca in cui si manifesta. L'anima dell'opera, però, è sempre la stessa". *I sette peccati capitali: continuità e rottura di un motivo ispiratore*, relazione presentata il 10 marzo 2010 all'Università degli Studi di Bergamo nell'ambito del ciclo di conferenze "La macchina del tempo: metamorfosi dell'arte nei secoli. Dall'arte del passato all'arte contemporanea" (13 gennaio-24 marzo 2010).

¹¹⁴ Cfr.: "Più che un modo per approdare all'immagine definitiva del quadro, i disegni indicano attraverso quale itinerario [...] la 'storia' della stessa immagine è stata qui presa in considerazione. [...] le date, dal 1973 al 1960, figurano infatti a ritroso, fino a che la struttura del quadro si compie"; i disegni "fissano quindi il momento in cui ciascuna opera elencata *finisce* di apparire" (G. Paolini in *Giulio Paolini. Atto unico in tre quadri*, catalogo della mostra, Studio Marconi, Milano, Gabriele Mazzotta editore, Milano 1979, p. 43).

¹¹⁵ Cfr.: "Le date delle opere citate, dal 1963 al 1978, portano a compimento in successione cronologica la struttura del quadro"; i disegni "fissano questa volta il momento in cui ciascuna opera elencata *comincia* ad apparire" (G. Paolini in *Giulio Paolini. Atto unico in tre quadri*, cit., p. 73).

¹¹⁶ Cfr.: "È il *caso*, qui, a fare apparire e scomparire immagini diverse ma accomunate, tutte, dal destino naturale di possedere già in se stesse l'interrogativo, irrinunciabile e irrisolvibile, della ragione della propria esistenza" (G. Paolini in *Giulio Paolini. Atto unico in tre quadri*, cit., p. 103).

¹¹⁷ Cfr.: "Su un foglio di carta millimetrata ho delineato il tracciato delle linee che caratterizzano i tre cicli esposti alla mostra *Atto unico in tre quadri*. Il rettangolo, le diagonali che lo attraversano, la ripartizione ortogonale evocano la presenza di nove riquadri accostati (come in *De pictura*), oppure le tele laterali

La personale segna una tappa importante all'interno della fortuna espositiva dell'opera su carta dell'artista, in quanto è la prima ed unica che, oltre alla quantità degli esemplari accolti, li utilizza quali parti essenziali del racconto, attribuendo loro una valenza paritetica a quella dei tre quadri esposti. Valenza confermata anche dal catalogo uscito per l'occasione, dove sono pubblicati tutti gli studi e il progetto espositivo¹¹⁸. La critica non coglie tuttavia questo aspetto per concentrarsi invece sul tema concettuale espresso dalla mostra e sui riferimenti all'arte del passato da essa sottesi¹¹⁹.

Negli anni successivi il rapporto dell'artista con Giorgio Marconi prosegue attraverso la personale del 1984 costituita da nove opere di grande formato datate tra il 1983 e il 1984¹²⁰, e mediante numerose collettive dove però non compaiono opere su carta ma solo quadri, sculture, grafiche e/o installazioni¹²¹. Il 1990 è però l'anno dell'uscita di *Giulio Paolini. "Una collezione '60/'80"*, volume monografico edito dallo Studio Marconi che illustra, tra le opere appartenenti alla collezione del gallerista, cinquantotto esemplari su carta di cui ben cinquantasei datati *ante* 1980¹²².

prospettiche (come in *Parnaso*), oppure il cono visivo che attraversa la superficie (come in *Liber veritatis*). In un unico schema sono tratteggiati gli elementi che compongono le tre opere della mostra, ma anche i rispettivi studi preparatori" [G.P.]. Per approfondimenti su ulteriori valenze concettuali dei tre cicli si veda: qui, pp. 253, 260.

¹¹⁸ Cfr.: *Giulio Paolini. Atto unico in tre quadri*, Marzotta, Milano 1979.

¹¹⁹ Si vedano in proposito i due testi introduttivi pubblicati sul catalogo, scritti da C. Bertelli e G. Vattimo. Per quanto riguarda le recensioni si citano invece: M.S. Farci, *Se il mercato cattura un pittore*, in "l'Unità", 12 ottobre 1979; A.C. Quintavalle, *Giulio Paolini*, in "Panorama", 15 ottobre 1979, pp. 16-17; M. Gastel, *L'opera d'arte? ve la faccio vedere allo specchio*, in "La Repubblica", 18 ottobre 1979; F. Gualdoni, *Nel cuore delle immagini*, in "Il Giorno", 20 ottobre 1979; *Giulio Paolini. Atto unico in tre quadri*, in "Studio Marconi", n. 12, Milano, novembre 1979, pp. 2-3; M. Bandini, *Bianchi labirinti mentali di Paolini*, in "Tuttolibri", anno V, n. 45, 1 dicembre 1979, p. 17; F. D'Amico, *Giulio, il protagonista*, in "La Repubblica", 12 dicembre 1979; F. Poli, *Atto unico in tre quadri*, in "Nuovasocietà", anno VII, n. 160, Torino, 15 dicembre 1979, p. 45; M. Bandini, *Atto unico in tre quadri*, in "Avanti!", Roma, 16 dicembre 1979, p. IV; Angelo Dragone, *I temi dell'arte di Giulio Paolini*, in "La Stampa", 1 febbraio 1980; H. Martin, *Milan: November-December 1979*, in "Art International", vol. 23, n. 10, marzo-aprile, 1980, p. 28-29.

¹²⁰ Le opere di grande formato esposte erano: *Serait-ce là votre langage? (Le Temple de la Gloire)*, 1983-84 [D.508]; *Scene di conversazione*, 1982-83 [D.498]; *L'altra figura*, 1983 [D.501]; *Melanconia ermetica*, 1983 [D.487]; *Aria*, 1982-83 [D.502]; *Mnemosine (Les Charms de la vie/7)*, 1981-84 [D.511]; [primo piano Sala 2:] *Cythère*, 1983 [D.483]; *Trionfo della rappresentazione*, 1984 [D.507]. A queste, si deve aggiungere l'edizione grafica *Les fausses confidences*, 1983 [N.43]. Per approfondimenti si veda il catalogo della mostra: *Giulio Paolini*, Milano, Studio Marconi, Milano 1984.

¹²¹ In ordine cronologico: *Studio Marconi. 1966/76. Dieci anni in Italia / Ten years in Italy*, Studio Marconi, Milano dal 14 ottobre 1976, *Aphoto. Fotografia come superficie*, Studio Marconi, Milano novembre 1977 - gennaio 1978; *Genealogia. Derivazioni, deviazioni*, Studio Marconi, Milano dal 19 giugno 1980; *Italiana '60*, Studio Marconi, Milano maggio 1990; *Marconi Anni 60*, Galleria Giò Marconi, Milano 20 giugno-22 settembre 1996; *Autobiografia di una galleria. Lo Studio Marconi 1965/1992*, Fondazione Marconi, Milano 11 novembre 2004-22 gennaio 2005.

¹²² *Giulio Paolini. "Una collezione '60/'80"*, Studio Marconi, Milano 1990. Nel volume compaiono tre testi già editi in pubblicazioni della galleria, rispettivamente: A. Bonito Oliva, *Dentro il linguaggio* (1971), in *Paolini. Opere 1961/73*, catalogo della mostra, Studio Marconi, Milano 1973; T. Trini, *Le sprigioni*, in "Studio Marconi", n. 3-4, Milano, 5 febbraio 1976, pp. 1, 3-5; F. Menna, *Doppio ritratto (alla maniera) di Paolini*, in "Studio Marconi", n. 4-5, Milano, 20 aprile 1978, p. 61. I tre contributi si limitano ad approfondire aspetti della poetica paoliniana senza addentrarsi in letture specifiche sul "disegno" e sulle opere su carta.

Solo tenendo conto dell'intensa collaborazione tra l'artista e il gallerista fin qui delineata, e date soprattutto l'inclinazione nei confronti dell'opera su carta che il secondo aveva dimostrato attraverso la propria attività espositiva¹²³, nonché l'interesse mercantile in questo genere di produzione, è possibile comprendere come Giorgio Marconi sia diventato il maggior tramite e collezionista dei "disegni" di Giulio Paolini e come la personale del 2007, tenutasi negli spazi della galleria di Giò Marconi (figlio di Giorgio), abbia potuto trovare sviluppo.

Concepita inizialmente per presentare due nuovi lavori, *Vite parallele* e *La vita eterna* (entrambi di quell'anno [figg.3-4; non documentati in D.]), diviene la prima grande retrospettiva delle opere su carta dell'artista, nonché la prima esposizione completa della relativa collezione appartenente al gallerista.

In verità si dovrebbe parlare di una doppia personale, in quanto nata in parallelo e in congiunzione con quella tenutasi nello stesso periodo alla Galleria Christian Stein per presentare le due installazioni, *Una vita normale* e *Una doppia vita* [non documentati in D.], che costituiscono una sorta di *pendant* rispetto alle altrettante esposte da Marconi.

Da Stein le cornici vuote, le basi in plexiglas, i frammenti strappati di riproduzioni a stampa di planisferi, i cartocci di disegni bianchi e neri, che costituiscono le due opere, propongono alcuni elementi del mestiere dell'artista, il quale "sempre di nuovo si misura con il tentativo di fissare nello spazio della rappresentazione una dimensione incommensurabile e non oggettivabile"¹²⁴. Da Marconi le medesime cornici vuote e teche in plexiglas, associate però a un particolare fotografico de *La partenza degli Argonauti* di de Chirico, a monogrammi e date di autori antichi, alla firma e a opere precedenti dello stesso Paolini, mettono invece in relazione la vita di quest'ultimo con l'esistenza dei suoi predecessori¹²⁵. "Quattro episodi dove nomi, figure, tempi e luoghi si confondono gli uni negli altri in ordine sparso"¹²⁶, scrive Paolini nel testo di accompagnamento alla mostra, rivelando già nel titolo (un *Autore a vita*) che le vite evocate dalle quattro installazioni non si riferiscono a soggetti plurimi, ma corrispondono a definizioni sottendenti un unico artista che, come coloro i quali lo hanno preceduto, è destinato (a causa di chi lo definisce tale) ad essere suo malgrado un "autore a vita".

¹²³ Si ricorda in merito, la personale *Piero Dorazio: carte 1959-1973*, tenutasi, forse non a caso, nello stesso anno in cui Marconi intraprese la collaborazione con Paolini e iniziò a collezionare le sue opere su carta. Per approfondimenti sull'attività espositiva della galleria si veda: *Autobiografia di una galleria. Lo Studio Marconi 1965/1992*, Skira, Milano 2004.

¹²⁴ *Giulio Paolini*, comunicato stampa della mostra, Milano, Giò Marconi-Christian Stein, dal 4 maggio 2007.

¹²⁵ Per approfondimenti sul rapporto di Paolini con de Chirico si veda: qui, pp. 222-223.

¹²⁶ G. Paolini, *Autore a vita*, scritto a disposizione del pubblico delle mostre personali presso Christian Stein e Giò Marconi a Milano, aprile 2007.

Un autore che da Marconi si rappresenta anche mediante cinquanta “disegni”: “Marconi pensò di cogliere l’occasione dell’esposizione delle due installazioni per esporre tutte le opere su carta (oltre a quelle di grande formato) di sua proprietà, allestendo così una personale su tre piani (come aveva già fatto nel 1979) ed anche nel sotterraneo della galleria”, ricorda Paolini [G.P.].

La scelta degli esemplari non è dunque merito dell’artista, che ne concepisce invece l’allestimento. Nonostante egli dichiarò che “non ci fu un tentativo di delineare né un nesso tra i tre piani né un racconto tra le opere su carta” [G.P.], è possibile rintracciare presunti fili rossi all’interno del percorso espositivo relativo a queste ultime¹²⁷.

I cinquanta “disegni” occupano tre ambienti del pianoterra. Datati tra il 1961 e il 1982, sembrano in realtà costituire, assieme alle successive opere di grande formato (*Eclisse (III)* (1976) [D.342] e *Apoteosi di Omero* (1970-71) [D.224]) allestite nel sotterraneo, la valida e necessaria premessa per comprendere le recenti tele, edizioni e installazioni collocate al primo e al secondo piano (rispettivamente: *Aula di disegno*, 2005-06; *Niente e subito*, 2006; *Non toccare*, 2007; *Vite parallele*, 2007; *Passatempo*, 2007; *La vita eterna*, 2007 e l’edizione *Suite n.4*, 2006 [tutte non documentate in D.]¹²⁸.

Giunto in galleria, il visitatore può fare ingresso nella sala del pianoterra, definita da Paolini “la saletta ellenica” [fig.5 e pianta 1] in quanto riunisce attorno a due quadri le opere su carta con tematica classicista. Con uno sguardo più attento si possono però individuare ulteriori criteri che ne hanno probabilmente guidato l’allestimento.

Il primo è la simmetria: tre collages sono sospesi sulla parete d’ingresso [cat.262, 393, 289] e altrettanti sulla parete speculare [cat.519 e due f.c.], mentre i due quadri che li accompagnano sono collocati, uno di fronte all’altro, sulle pareti laterali [D. 249 e 451].

Il secondo è il soggetto iconografico: i tre “disegni” sospesi sulla parete d’ingresso hanno in comune il tema iconografico della colonna (*Senza titolo*, 1973 [cat.262]; *Senza titolo*, 1975-76 [cat.393]; *Senza titolo*, 1974 [cat.289]), mentre gli altri sono dedicati a personaggi della mitologia classica (*Venere e Marte*, 1973 [D.249]; *Clio*, 1980 [cat.519]; *Studio per*

¹²⁷ La ricostruzione dell’allestimento è stata possibile grazie ai documenti (appunti di M. Disch e fotografie) conservati presso l’archivio dell’artista. Le piantine allegate al presente capitolo sono state realizzate dalla scrivente. Non corrispondono però a precise ricostruzioni in scala (non si hanno infatti a disposizione le dimensioni esatte delle sale), ma solo schizzi sommari per rendere più chiaro l’allestimento e la relativa interpretazione di seguito delineata. Le opere citate nel testo sono illustrate all’interno delle piantine, riferendo in didascalia i rispettivi: numero di catalogo, titolo e anno di realizzazione.

¹²⁸ Si omette qui l’interpretazione di tali opere in quanto non strettamente connesse al soggetto di ricerca, per concentrarsi invece sull’analisi dell’allestimento degli esemplari su carta esposti.

“Narciso”, 1982 [f.c.]; *Studio per “Venus de’ Medici”*, 1982 [f.c.], *Il Fauno di marmo*, 1981 [D.451]).

Il terzo è l’analogia compositiva e/o concettuale: di fronte all’immagine duplicata e speculare di Clio intenta a guardare i suoi doppi guardarsi [cat.519], è collocato il raddoppiamento speculare di una colonna [cat.289] e, vicino ad esso, la moltiplicazione a intervalli regolari della stessa [cat.393]. Il tema del doppio sotteso da Clio trova sviluppo attraverso le altre due opere [*Studio per “Narciso” e per “Venus de’ Medici”*, 1982 [f.c.]) esposte sulla medesima parete, le quali sono sospese a “quadreria”, una sopra l’altra, in quanto facenti parte della medesima serie caratterizzata dall’immagine raddoppiata e scontornata di sculture antiche, applicate su una doppia e speculare riproduzione delle rovine di Pergamo¹²⁹. Al medesimo ciclo appartiene il quadro *Il Fauno di marmo* [D.451] che, non a caso, risulta sospeso subito dopo quei due collages, sulla parete adiacente.

L’ambiente successivo, ben più ampio, raccoglie invece opere tra loro dissimili, ma parimenti allestite per affinità tematiche e/o iconografiche. Nei materiali d’archivio è virtualmente suddiviso in due aree distinte e numerate non progressivamente (sala 2 e sala 4) poiché il percorso espositivo prevede, dopo la visione delle opere collocate sulla parete sinistra d’ingresso e sulla parete adiacente (costituenti la cosiddetta sala 2 [**pianta 2**]), la visita della stanza attigua (sala 3 [**pianche 3 e 4**]). Da qui occorre poi entrare di nuovo nel secondo ambiente per osservare i lavori sospesi sulla parete di fondo e sulle pareti destre - laterale e d’ingresso - (costituenti la cosiddetta sala 4 [**pianche 5-7**]).

Dopo aver intravisto il quadro *Delos* (1979) [D.411], collocato a parete, proprio di fronte all’entrata del secondo ambiente, così da risultare percepibile già dalla precedente “saletta ellenica” [**fig.5**], il visitatore è indotto a contemplare i tre collages sospesi alla parete sinistra rispetto al varco d’ingresso [**pianta 2**]. Il comune denominatore dei tre collages potrebbe essere individuato in quello dello schermo cieco: il primo lavoro (*Senza titolo*, 1974 [cat.280]) è infatti costituito da un riquadro di carta bianca che cela l’immagine sottostante; il secondo (*Senza titolo*, 1973 [cat.243]) rappresenta uno schermo vero e proprio sul quale una mano è intenta a disegnare; il terzo (*Senza titolo*, 1976 [cat.418]) si compone di una sequenza di riquadri posti *en-abîme* a “inquadrare” un’immagine centrale indecifrabile e dunque cieca.

Sulla parete adiacente, Paolini colloca due opere su carta che - una al di qua e l’altra al di là del varco d’ingresso alla sala successiva - conducono a ulteriore sviluppo il tema dello schermo vuoto, ponendone ora in evidenza i margini attraverso l’applicazione di frammenti

¹²⁹ La serie su tela si compone di nove quadri [D.451, 470-477] e nasce dai collages realizzati per il volume di Giulio Paolini e René Denizot, intitolato *De bouche à oreille / Hearsay* (Yvon Lambert, Parigi 1982).

cartacei colorati in corrispondenza dei bordi di un foglio bianco (in *Senza titolo*, 1968 [cat.145]), oppure mediante la sovrapposizione di un foglio bianco ad un'immagine per lasciarne visibile solo la cornice (in *Senza titolo*, 1967 [cat.105]).

Come già accennato, il percorso espositivo, prima della visione dei lavori esposti sulle altre pareti del medesimo ambiente, prevede la visita dello spazio attiguo (sala 3 [**piante 3 e 4**]). Ancora una volta, è un quadro ad essere sospeso di fronte al varco di ingresso [**pianta 3**], in modo da risultare visibile già dalla stanza precedente.

Le due opere, collocate l'una al di qua e l'altra al di là del vano di passaggio, condividono la medesima data di realizzazione (*Senza titolo*, 1967 [cat.107]; *Senza titolo*, 1967 [cat.100]), mentre sulla parete sinistra tre collages omaggiano altrettanti artisti cari a Paolini (*Man Ray*, 1971 [cat.188]; *Senza titolo* (Twombly), 1968 [cat.127]; *Jasper Johns*, 1967 [cat.88]). Vicino, il reticolo a inchiostro che lascia vuota l'area centrale del foglio di carta quadrettata (*Senza titolo*, 1961 [cat.3]), sembra annunciare la tela vergine "inquadrata" dal telaio sospeso alla parete adiacente (*Senza titolo*, 1961 [D.8]) [**pianta 3**].

Di fronte al reticolo a inchiostro del *Senza titolo* su carta [cat.3], due "disegni" sottendono il tema concettuale della misurazione, in un certo senso connesso a quella squadratura [**pianta 4**]: l'uno, corrisponde alla riproduzione del diagramma delle correnti artistiche del Novecento (*174*, 1965 [cat.57]); l'altro presenta l'immagine di una doppia riga centimetrata (*Senza titolo*, 1966 [cat.80]). Seguono due lavori che corrispondono ad altrettanti "ritratti" fotografici dell'artista (*1/25*, 1965 [cat.50]; *Diaframma 8*, 1965 [cat.52]) e un collage [cat.160] che, recando al centro un piccolo frammento con raffigurato un pianeta, potrebbe essere letto come omaggio (voluto o meno) a Lucio Fontana, alla stregua dei tre omaggi "dichiarati", sospesi alla parete di fronte.

La visita di questo spazio termina con il già citato *Senza titolo* del 1967 [cat.107], il quale, per i quattro elementi cartacei applicati in lieve aggetto rispetto ai margini del foglio di supporto, sembra costituire un *pendant* del primo lavoro (peraltro del medesimo anno) che il visitatore si trova ad osservare rientrando nel secondo ambiente espositivo [cat.105 - **pianta 5**].

Sulla parete adiacente, il quadro *Delos* (1979) [D.411], costituito da nove tele, ciascuna raffigurante una griglia di altrettanti riquadri vuoti a raddoppiare la visione d'insieme dell'opera¹³⁰, anticipa invece il tema del quadro come squadratura contenitrice di tutte le

¹³⁰ Cfr.: "Dal primo elemento in alto a sinistra, un disegno policromo di riquadri lineari trascrive l'assieme delle nove tele, lasciando di volta in volta vacante l'intervallo che corrisponde alla posizione dell'elemento interessato. Negli spazi vuoti appare man mano un frammento strappato dalla riproduzione a colori di un

opere possibili poi sviluppato dagli studi per *Parnaso*, per *De Pictura* e per *Liber veritatis*, esposti più a destra.

La sequenza intrinseca ai tre cicli (cfr.: la mostra da Marconi del 1979) e la quantità di studi disponibili per ciascuno, sembrano dettarne l'allestimento [fig.6]. All'unico studio per *Parnaso* [cat.495] seguono i tre per *De Pictura* [cat.496, 502, 504] e infine i due per *Liber veritatis* [cat.508, 516]: uno stesso ampio intervallo suddivide a parete il primo dai secondi e i secondi dai terzi, in modo da mantenere distanti i tre cicli [pianta 5]. Così come i due studi per *Liber veritatis*, i tre studi per *De Pictura* sono invece sospesi in modo molto ravvicinato tra loro, in quanto facenti parte della stessa serie, ma nel caso di *De Pictura* uno dei tre collages è posto all'altezza dell'asse ottico mentre gli altri due sono allestiti "a quadreria".

La medesima sequenza - collage/intervallo/tre collages (di cui due disposti "a quadreria")/intervallo/due collages - è raddoppiata specularmente sulla parete adiacente [fig.6 e pianta 6] dove troviamo sei lavori su carta accomunati dall'utilizzo del foglio millimetrato (*Senza titolo*, 1971 [cat.194], *Senza titolo*, 1971 [cat.195], *Senza titolo*, 1975 [cat.384], *Studio per "Equivalenza"*, 1975 [cat.386], *Senza titolo*, 1973 [cat.231], *Senza titolo*, 1972 [cat.202]). Posti uno sopra l'altro sono, non a caso, i due lavori che presentano lo stesso motivo iconografico della stanza in prospettiva (*Senza titolo*, 1975 [cat.384], *Studio per "Equivalenza"*, 1975 [cat.386]).

I dieci "disegni"¹³¹ [pianta 7] collocati invece sulla parete di fronte agli *Studi per "Parnaso" "De Pictura" e "Liber veritatis"* non sembrano seguire né un ordine tematico né cronologico, ad esclusione dei due collages, posti uno sopra l'altro, che corrispondono agli originali della cartella grafica intitolata *Collezione (Antologia, 1974 [cat.316]; Collezione, 1974 [cat.314])*¹³².

È possibile dunque confermare quanto sostenuto da Paolini, secondo cui "in ogni spazio ci fu un tentativo di associare soggetti affini, creando un percorso a tratti tematico e a tratti cronologico, ma senza alcuna intenzione di delineare un racconto rigoroso" [G.P.].

Da quella mostra ad oggi, i "disegni" di Paolini realizzati tra il 1960 e il 1980 sono stati più volte inclusi in collettive ma sempre in gruppi di pochi esemplari. Mai più è stata dedicata loro una così grande personale che, essendo tuttavia nata solo in funzione di due recenti

tramonto sul mare, disposto in analogia alla sua originaria posizione nella fotografia" (Scheda dell'opera di M. Disch).

¹³¹ *Senza titolo*, 1968 [cat.134]; *Senza titolo*, 1968 [cat.137]; *Senza titolo*, 1973 [cat.236]; *Senza titolo*, 1970 [cat.173]; *Senza titolo*, 1975 [cat.396]; *Senza titolo*, 1968 [cat.140]; *Antologia*, 1974 [cat.316]; *Collezione*, 1974 [cat.314].

¹³² Dai documenti d'archivio non è possibile individuare l'esatta collocazione di *Studio per "Una visione"*, 1973 [cat.255] che però si ipotizza stare vicino a *Una poesia*, 1976 [cat.427].

installazioni e non prevedendo la pubblicazione di un catalogo, non si è preposta né è riuscita a dare la giusta risonanza ai lavori su carta esposti. La critica si è infatti limitata a porre in risalto il “parallelismo” tra le due mostre congiunte nelle gallerie Marconi e Stein, senza prestare attenzione all’ampia esposizione di collages tenutasi nella prima sede espositiva¹³³.

Anche in anni più recenti, per quanto concerne la fortuna critica del fare paoliniano su carta, si constata l’assenza di un’attenzione specifica e di contributi a riguardo. Gli unici tentativi di definizione rimangono quello di Crispolti, che parla di un disegno “lucidamente concettuale [...] essenziale, esplicitamente dichiarativa dell’esercizio essenzialmente di mediazione mentale del suo fare. [...] Un disegno comunque molto loico, e deliberatamente autodistruttivo”¹³⁴, e quello di Angela Madesani, che definisce “i suoi disegni puliti, scabri, privi di orpelli, rimandano direttamente al senso dell’operazione”¹³⁵. È però necessario rilevare che entrambe le definizioni si concentrano sul procedimento concettuale prescindendo dal supporto, il quale, come vedremo, corrisponde invece per Paolini all’*input* (o origine prima) dell’idea. Così facendo, il suo lavoro su carta non è mai stato affrontato come un *corpus* autonomo ma quale attività *a latere*, strettamente connessa alla produzione di grande formato.

Alla luce della scarsa fortuna espositiva, ma soprattutto della pressoché nulla fortuna critica che qui si è cercato di delineare, è possibile comprendere la necessità di una ricerca accentrata per la prima volta sull’analisi di un *corpus* rimasto finora sorprendentemente privo di studi accademici, nonché di una bibliografia specifica che ne riveli la valenza e le numerose peculiarità.

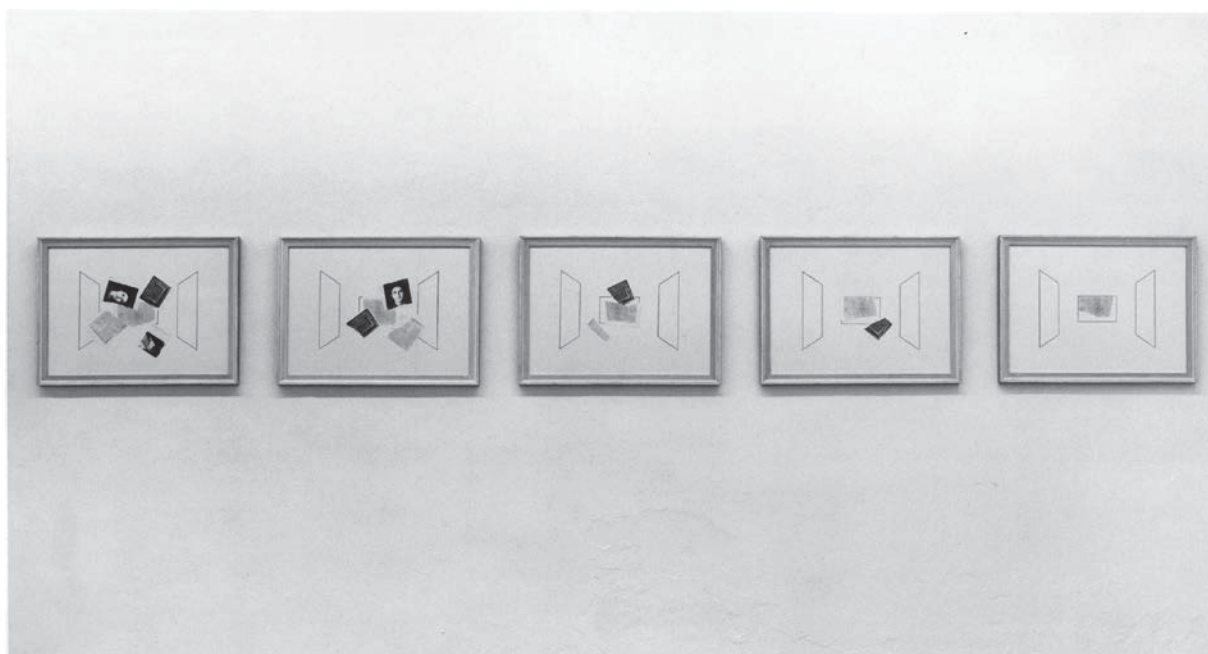
¹³³ Cfr.: F. Bonazzoli, *Paolini, variazioni sulla vita d’artista*, in “Corriere della Sera”, Milano, 3 maggio, p. 19; C. Zocchi, *Le mostre*, in “Grazia”, 15 maggio 2007, p. 244; A. Mugnaini, *Giulio Paolini*, in “Flash Art” (edizione italiana), anno XL, n. 264, giugno-luglio 2007, p. 126; S. Nastro, *Milano/Giulio Paolini*, in “Exibart.onpaper”, n. 41, Firenze, agosto-settembre, 2007, p. 53.

¹³⁴ E. Crispolti, M. Pratesi, *L’arte del disegno del Novecento italiano*, Laterza, Bari-Roma 1990, descrizione dell’opera corrispondente alla tavola n.134, s.p.

¹³⁵ A. Madesani, *Il lungo cammino del disegno nell’arte italiana (1945-1975)*, cit., p. 122.



[Fig.1] Veduta espositiva della personale *Projects* al Museum of Modern Art di New York, 1974



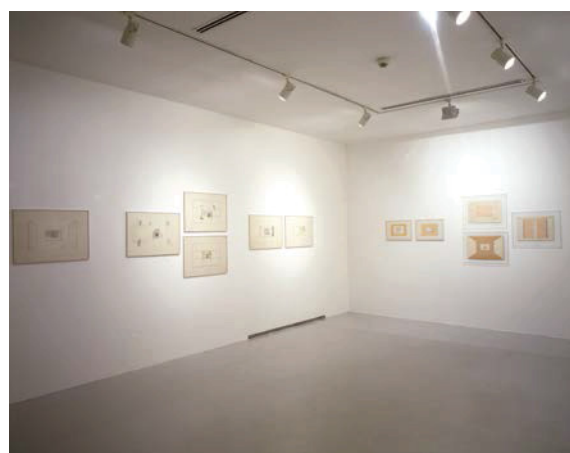
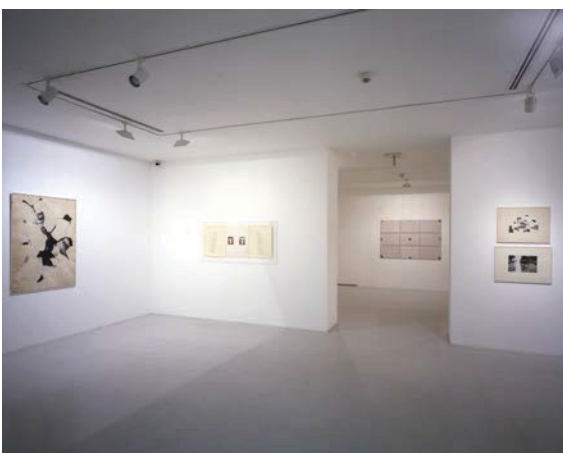
[Fig.2] Cinque dei nove *Studi per "Parnaso"* (1979) in mostra a Milano, Studio Marconi, 1979 (foto Paolo Mussat Sartor, Archivio Giulio Paolini)



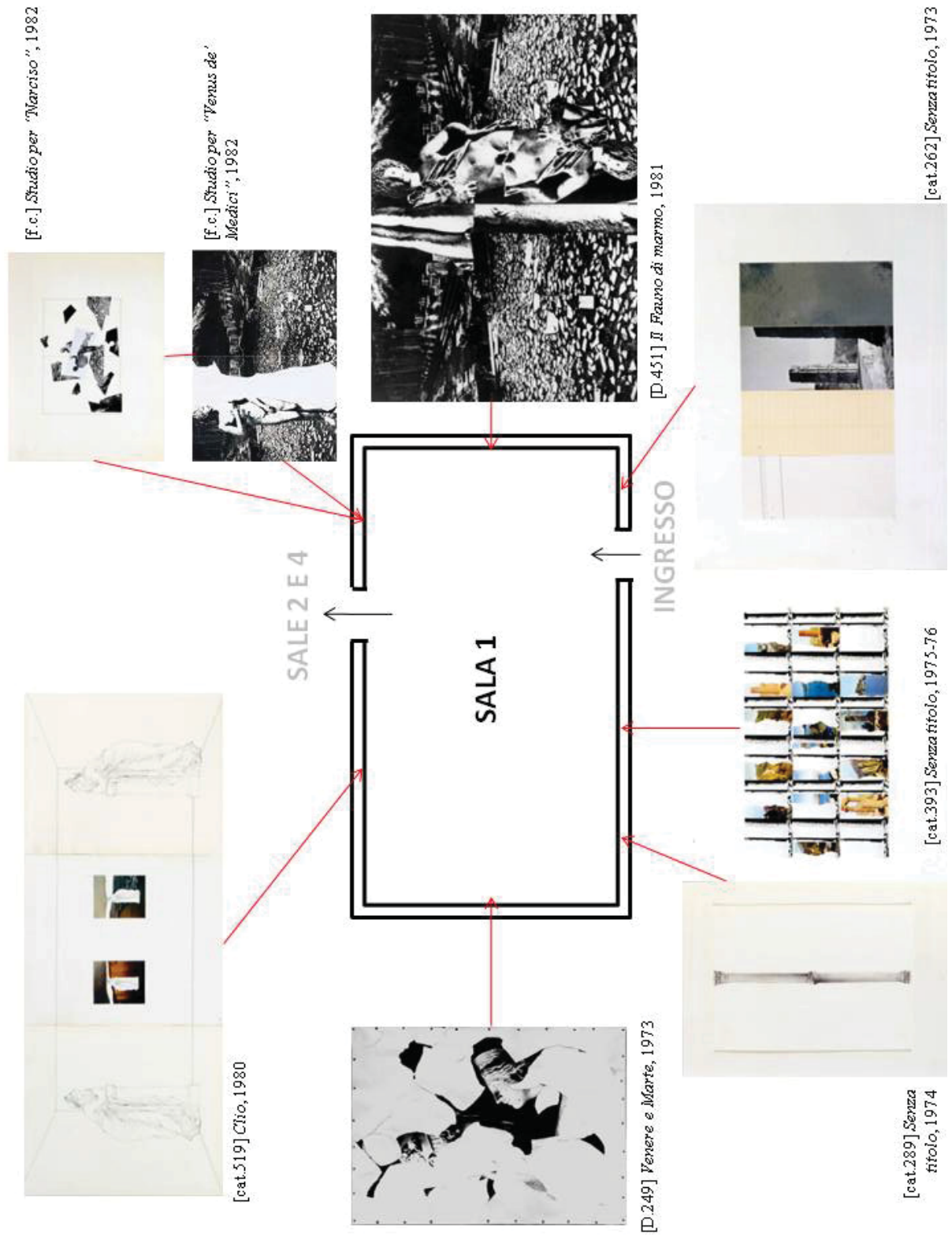
[Fig.3] *Vite parallele*, 2007: veduta dell'opera in mostra presso la Galleria Giò Marconi di Milano (2007)



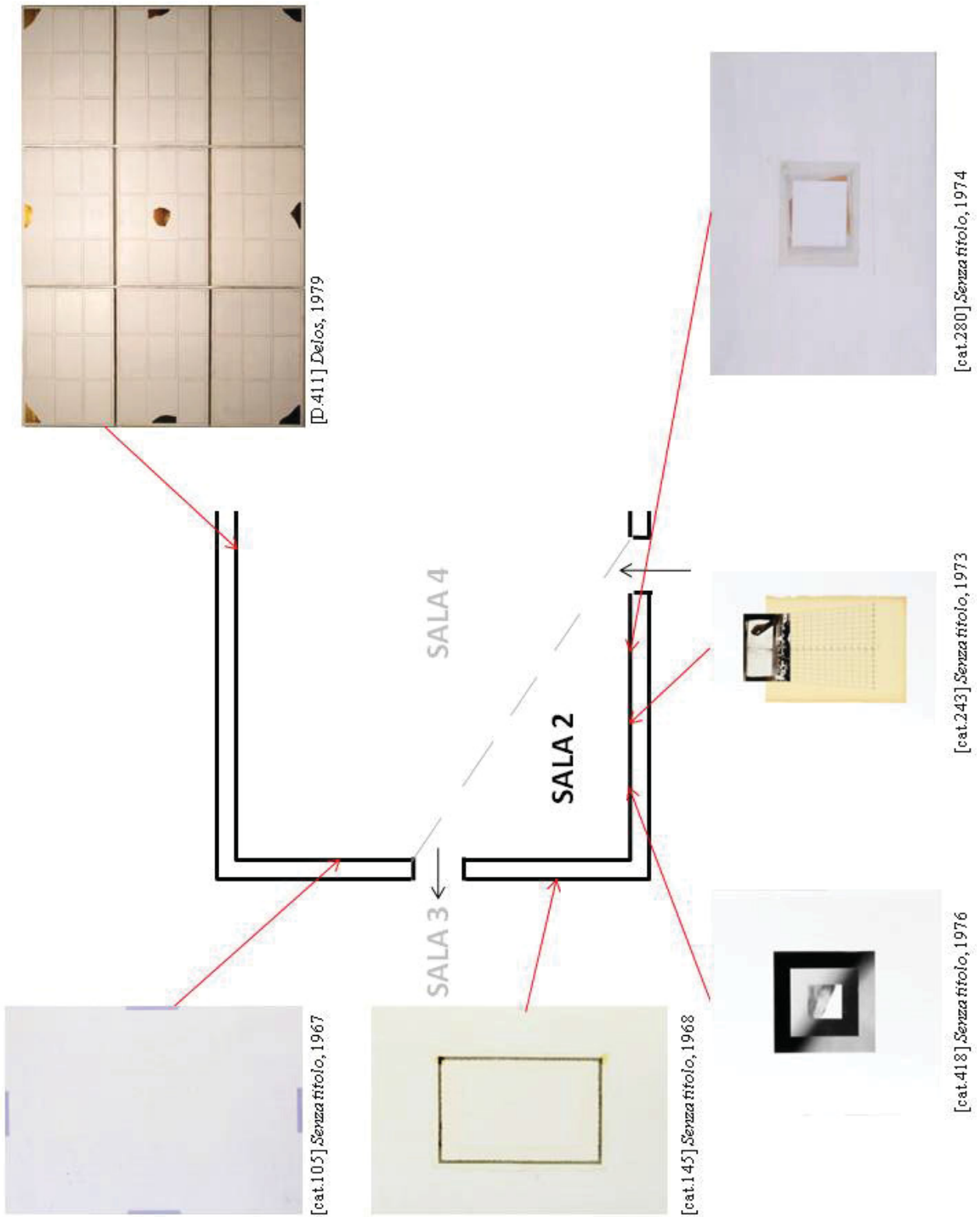
[Fig.4] *La vita eterna*, 2007: veduta dell'opera in mostra presso la Galleria Giò Marconi di Milano (2007)



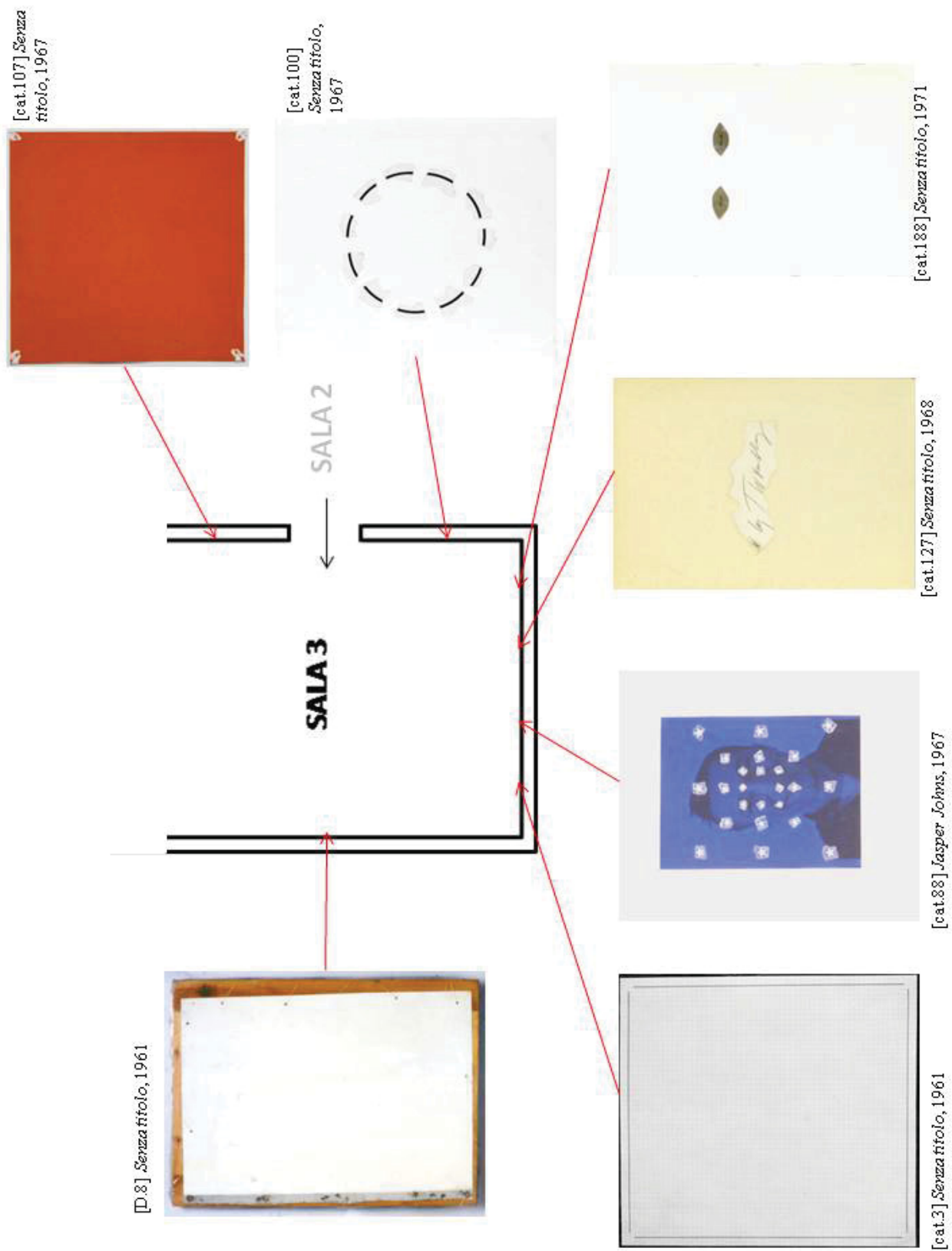
[Figg.5-6] Veduta espositive della mostra presso la Galleria Giò Marconi di Milano (2007)



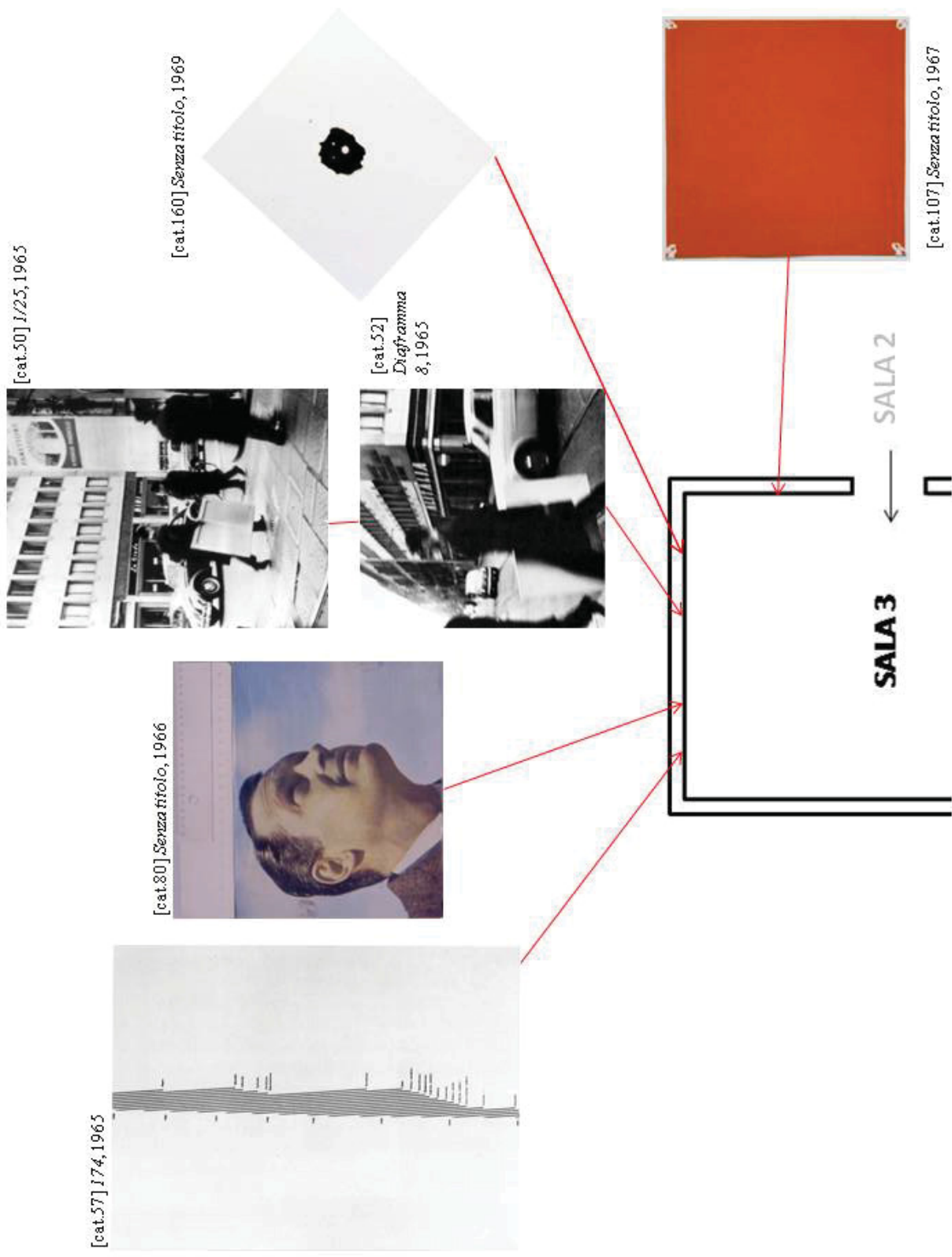
[Pianta 1] Ambiente 1° corrispondente alla sala 1



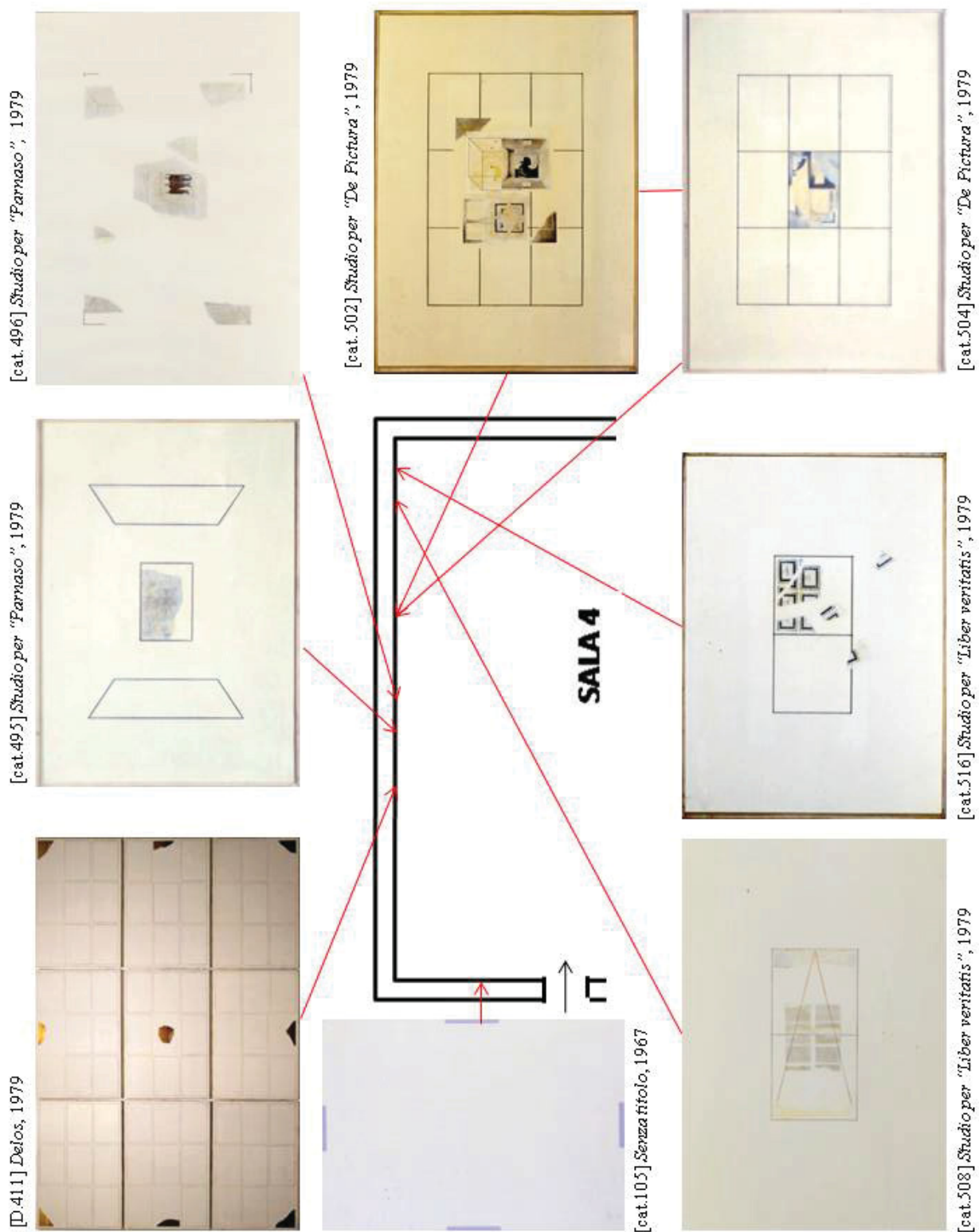
[Pianta 2] Ambiente 2° - parete destra d'ingresso e parete adiacente, corrispondenti alla sala 2. La linea tratteggiata suddivide virtualmente la sala 2 da quella che nei documenti d'archivio è denominata sala 3.



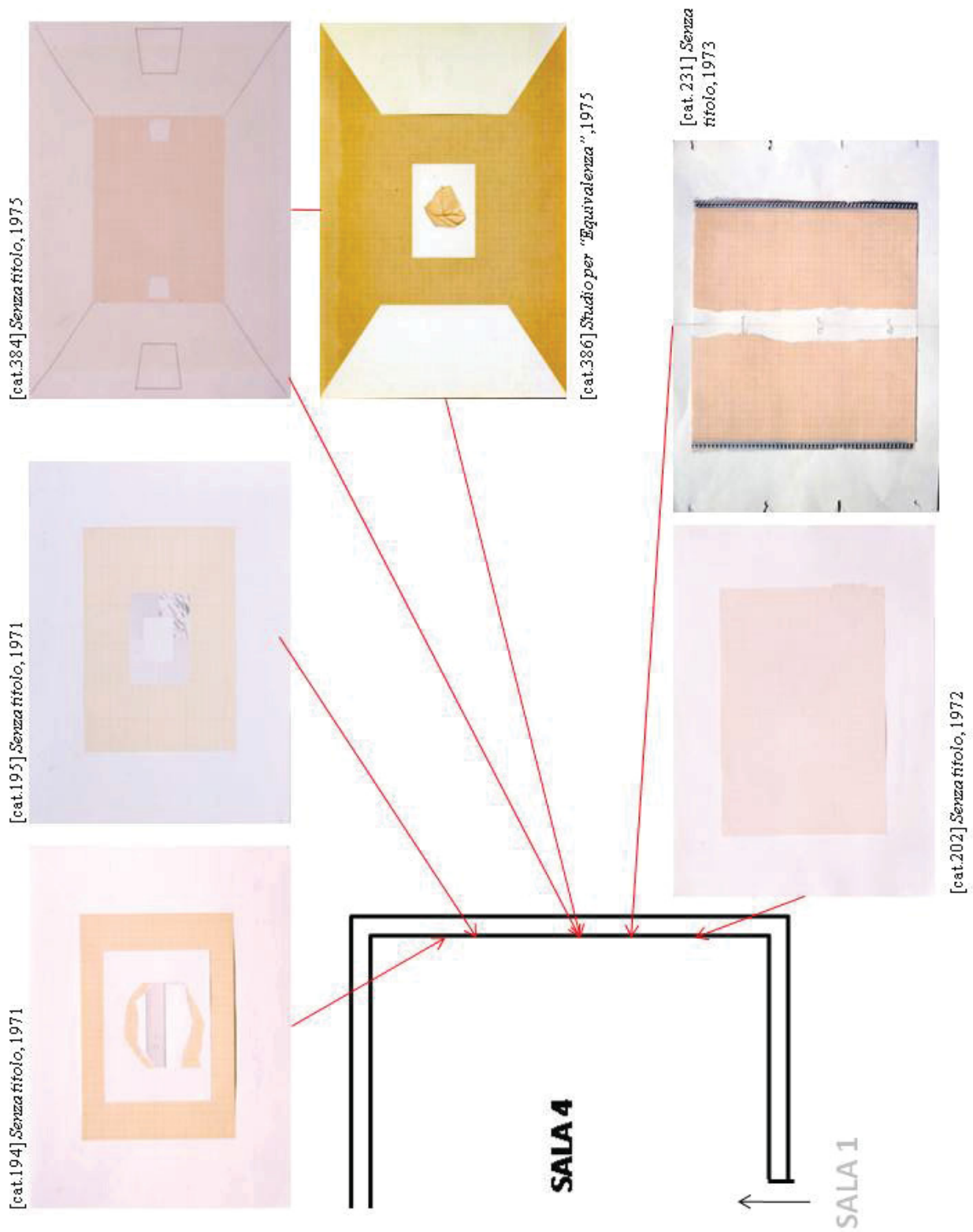
[Pianta 3] Ambiente 3° corrispondente alla sala 3, pareti d'ingresso, laterale sinistra e di fondo



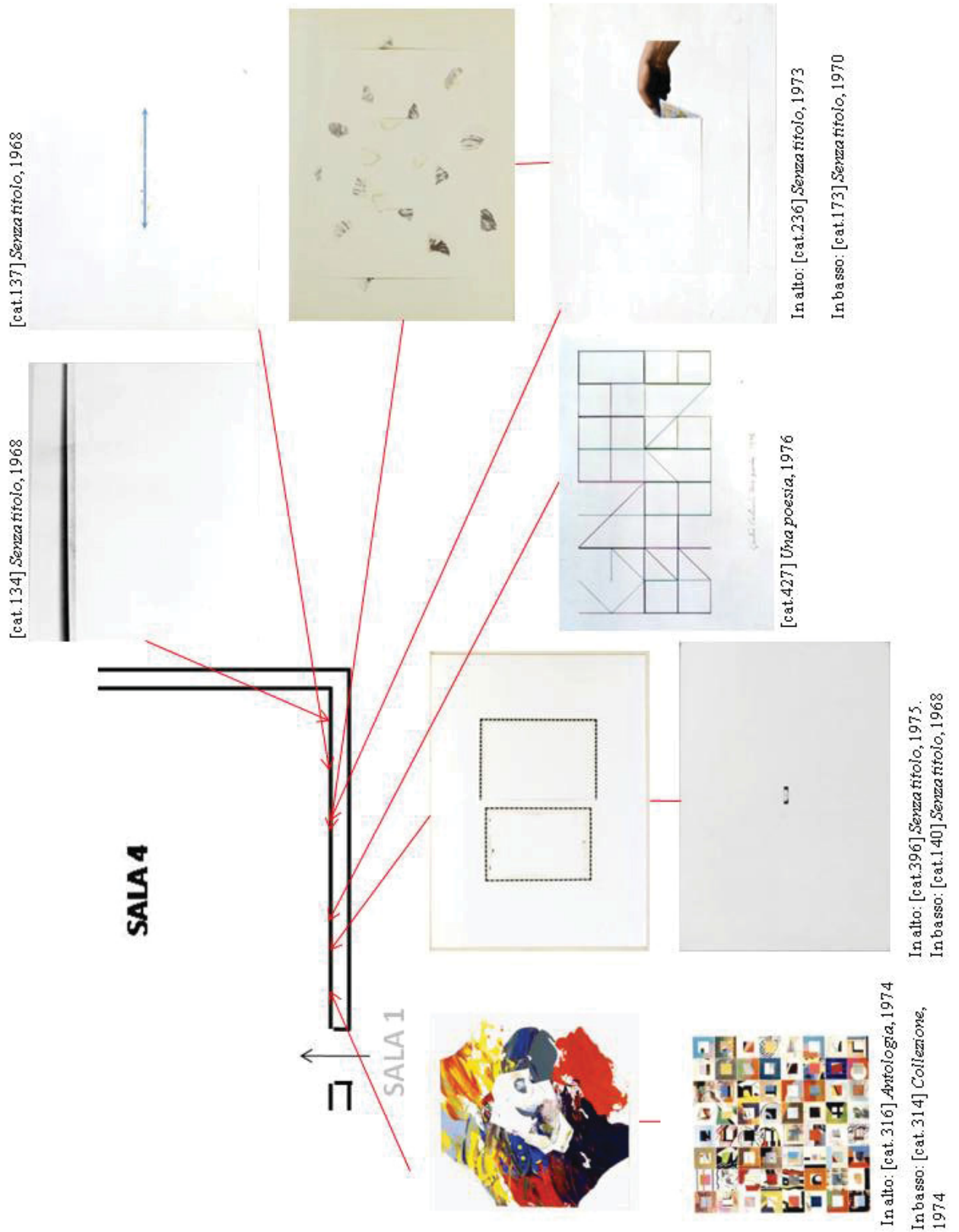
[Pianta 4] Ambiente 3° corrispondente alla sala 3, pareti destre laterale e d'ingresso



[Pianta 5] Ambiente 2° - parete sinistra d'ingresso dalla sala 3 e parete adiacente, facenti parte della sala 4



[Pianta 6] Ambiente 2° - parete laterale destra rispetto al varco d'ingresso dalla sala 1, facente parte della sala 4



[Pianta 7] Ambiente 2° - parete destra d'ingresso dalla sala 1, facente parte della sala 4

II. L'OPERA SU CARTA: UN REPERTORIO GESTUALE PER LA PERCEZIONE E LA LETTURA DELL'IMMAGINE

Premessa: le ragioni di una classificazione

“Gèsto s. m. [dal lat. *gestus* -us, der. di *gerĕre* «compiere»]: [...] Movimento del braccio, della mano, del capo, con cui si esprime tacitamente un pensiero, un sentimento, un desiderio, talora anche involontariamente, o si accompagna la parola per renderla più espressiva”¹.

Se il gesto, come mette in luce la definizione fornita dal dizionario della lingua italiana, è strettamente connesso alla facoltà dell'espressione, può essere a buon diritto considerato una diversa, ma altrettanto efficace, modalità di utilizzare il linguaggio verbale in sé.

Già Platone, nel *Cratilo*, cercando di individuare quale tipo di relazione (necessaria e intrinseca, oppure solo convenzionale) intercorresse tra le espressioni linguistiche e gli oggetti a cui queste rinviano, sosteneva, tramite la voce di Socrate, che le parole possono configurarsi come i gesti nei confronti degli oggetti a cui si riferiscono². Il filosofo postulava così per primo un'evidente analogia semiotica tra il gesto e la parola/il pensiero. Secoli dopo, Quintiliano, nel libro XI delle *Institutiones Oratoriae*, sviluppa ulteriormente il concetto, descrivendo i gesti e i movimenti mimici utili per accrescere l'efficacia di un valido discorso oratorio; mentre Giovanni Bonifacio, ne *L'arte de' cenni* (1616), cercando di dimostrare la possibile antifrasi tra la parola e il gesto, teorizza la maggior veridicità del secondo rispetto alla prima: è dalla gestualità, anziché dal verbo, che emerge l'eventuale menzogna³.

I gesti, aderenti o meno alla parola e/o al pensiero che accompagnano, sono pertanto da considerarsi segni significanti: elementi che, alla stregua delle espressioni linguistiche, sempre rinviano ad uno specifico contenuto/significato. Per comprendere la loro natura è quindi necessario individuare quale tipo di relazione (mimetica oppure deittica) instaurino con ciò che indicano. In base a tale rapporto, secondo il padre della semiotica Charles Sanders Peirce, i segni si distinguono in: simboli (hanno una relazione arbitraria con il referente);

¹ G. Devoto, G. C. Oli., *Dizionario della Lingua Italiana*, Ed. le Monnier, Firenze 1982, voce “gesto”.

² Cfr.: Platone, *Cratilo*, Laterza, Bari 2008, 422e-423: “Se, poniamo, volessimo indicare l'in su e il leggero, leveremmo, credo, le mani verso il cielo, cercando di imitare la natura medesima dell'oggetto; e se, al contrario, l'in giù e il grave, le abbasseremmo verso la terra. E se volessimo indicare o un cavallo nell'atto di correre o un altro animale qualsiasi, sai bene che cercheremmo di raffigurarli il meglio possibile con il nostro corpo e con i nostri gesti” (il corsivo è della scrivente).

³ Per approfondimenti sull'argomento si veda: *Letteratura: percorsi possibili. Vent'anni dopo*, a cura di F. Lutto e M. Scognamiglio, Edizioni Goliardiche, Roma, 2003 e *Guerre di segni. Semiotica delle situazioni conflittuali*, Atti del XXX convegno dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici, a cura di G. Manetti, P. Bertetti, A. Prato, Testo&Immagine, Torino 2002.

indici (hanno una relazione di contiguità con esso); icone (tale relazione è invece di somiglianza). In ogni caso, il referente viene espresso da un segno attraverso un concetto che lo interpreta⁴.

L'applicazione allo studio del gesto delle teorie linguistiche e semiotiche, come quella di Peirce, nel tempo ha acquisito una maggiore importanza anche grazie al coinvolgimento di alcune discipline, tra le quali la storia dell'arte. Numerose opere, di qualsiasi periodo e/o genere, sono state analizzate mediante il codice linguistico-semiotico, che se da un lato è stato funzionale a rivelarne valenze fino ad allora nascoste, dall'altro ha forse peccato di troppa astrazione rispetto alle intenzioni originarie che hanno effettivamente informato quei lavori⁵. Nel presente studio si è pertanto scelto di mutuare dalla semiotica solo il postulato di Peirce per cui il gesto, alla stregua delle parole e dei segni grafici, è sempre simbolo/indice/icona di un significato e in quanto tale va esaminato, evitando però di utilizzare le "norme" interpretative proprie di tale disciplina, per la lettura dei singoli esemplari su carta qui documentati.

In ambito storico-artistico, invece, lo studio del gesto è solitamente circoscritto alle ricerche che trovano sviluppo dall'immediato dopoguerra fino alla fine degli anni Cinquanta: dall'Informale all'Espressionismo astratto, dal Movimento nucleare fino all'Action painting. Si continua però a parlare di gesti anche per quanto concerne l'Arte processuale dei secondi anni Sessanta, che eleva spesso l'azione ad opera d'arte e/o a suo motore primo. Ne è un esempio Richard Serra, il quale, tra il 1967 e il 1968, redige, per uso personale, una lista di cento verbi corrispondenti ad altrettante azioni transitive da operare su un materiale non specificato: "arrotolare; sgualcire; piegare; accumulare; curvare; accorciare; torcere; attorcigliare"⁶. Ma non solo: gesti sono anche quelli sottesi dalle locuzioni elencate nel 1968 dal concettuale Lawrence Weiner all'interno del suo libro *Statement*. Suddivisi tra "General Statements" e "Specific Statements" ("scrosciato via; mutilato; strappato; lubrificato; schiacciato; fermentato; scheggiato; fuso; imbrattato"), individuano operazioni possibili, ma non ancora attuate, attraverso una formulazione linguistica coniugata allo stato potenziale (i

⁴ Cfr.: Ch. S. Peirce, *Semiotica. I fondamenti della semiotica cognitiva* (1900), Einaudi, Torino 1980. Peirce si pone così in contrasto con Ferdinand de Saussure, padre della linguistica generale, il quale postulava invece un dualismo inscindibile tra significante (l'insieme degli elementi fonetici) e significato (il concetto) che rimanda all'oggetto (il referente).

⁵ Per approfondimenti su come la semiotica indaghi la valenza dei gesti eseguiti dall'artista e le figure retoriche ricorrenti nelle opere d'arte si vedano in particolare: P. Fabbri, *La svolta semiotica*, Laterza 2005, *Argomentare il visibile. Esercizi di retorica dell'immagine*, a cura di T. Migliore, Esculapio 2008 e *L'immagine che siamo. Ritratto e soggettività nell'estetica contemporanea*, a cura di M.G. Di Monte, M. Di Monte, H. de Riedmatten, Carocci editore, Roma 2014.

⁶ Si veda in merito: A. Zevi, *Arte USA del Novecento*, Carocci, Roma 2000, pp. 172-173.

verbi sono infatti declinati perlopiù al participio passato). Corrispondono dunque a tracce (da qui il titolo *Statement*) di avvenimenti pensati e idealmente subiti da un materiale specifico⁷.

Dedotto che la gestualità è un carattere trasversale e non soltanto legato ad un preciso momento storico-artistico, appare legittimo provare ad individuare i gesti ricorrenti anche all'interno della produzione di un artista solitamente (ma in parte erroneamente) definito concettuale⁸, il quale utilizza, ad esempio, la fotografia per “dilatare il linguaggio fino ad includere nell'indagine i *gesti* e la figura dell'autore”⁹. La legittimità del taglio critico prescelto è avvalorata soprattutto qualora quella produzione sembri prestarsi a tale lettura molto più delle altre effettuate dal medesimo autore.

È il caso dell'opera su carta di Giulio Paolini realizzata negli anni Sessanta e Settanta, nella quale, se numerosi motivi iconografici sono identici a quelli utilizzati parallelamente nei lavori di grande formato, alcuni gesti, al contrario, nascono prima o si sviluppano meglio sul foglio da disegno che non su tela o su altri *media*. In aggiunta, se su carta dal punto di vista tecnico non si riscontrano particolari variazioni o evoluzioni (i supporti e le tecniche restano perlopiù le stesse¹⁰), dal punto di vista grammaticale sussistono invece rilevanti differenze che meritano uno specifico approfondimento. La suddivisione per gesti apre pertanto questioni più complesse rispetto agli eventuali inventari iconografici e tecnici: consente di comprendere come Paolini agisca sulla carta, ovvero il funzionamento formale e semantico delle sue opere.

È necessario inoltre sottolineare come accanto al valore operativo dei gesti effettuati da alcuni artisti, si nasconda spesso una forte valenza concettuale legata all'“immaginario”: le abrasioni di Burri, ad esempio, oltre all'atto effettivo del lavorare un materiale con il fuoco, potrebbero alludere all'azione simbolica di infliggervi una ferita¹¹. Il gesto è stato perciò analizzato da taluni studiosi in relazione all'inconscio; o meglio, a quella parte dell'inconscio definibile, appunto, immaginario. In risposta a Sigmund Freud che aveva ommesso l'immaginazione dal processo creativo, intendendo quest'ultimo come sublimazione nella forma di ogni impulso originato dalla libido, Carl Gustav Jung, Gaston Bachelard e Gilbert

⁷ Cfr.: L. Weiner, *Statement*, 1968, s.p.

⁸ Il termine “concettuale”, dichiara Paolini, “caratterizza gli artisti anglosassoni, che hanno rinunciato all'immagine per sostituirla con testi scritti, argomentazioni. Ma io non mi sono mai allontanato dall'immagine, ho continuato a pensare ai modi in cui l'immagine può darsi” (G. Paolini, in N. Orenco, *Paolini: il mio quadro lo crea anche lo spettatore*, in “Tuttolibri” - supplemento del quotidiano “La Stampa” -, 24 febbraio 1984, p. 3).

⁹ G. Paolini, in G. Celant, *Giulio Paolini*, Sonnabend Press 1972, pp. 47-48 (il corsivo è della scrivente).

¹⁰ Per la maggior parte degli esemplari il supporto è un foglio da disegno, solitamente bianco (in casi meno frequenti di colore nero o di altro colore), mentre la tecnica è *in primis* il collage, associato o meno al disegno a matita e/o a inchiostro. Per approfondimenti sui supporti e sulle tecniche si veda: qui, pp. 285-347.

¹¹ Cfr.: G.C. Argan, *Alberto Burri*, in Id. e A. Bonito Oliva, *L'arte moderna 1770-1970/L'arte oltre il Duemila*, Sansoni editore, Firenze 2004, p. 297: “le materie sono materie diventate sensibili ed i segni alludono a sofferenze, offese, torture patite e di cui, nell'evento attuato, si rinnova il dolore”.

Durand postulano una teoria dell'immaginario che reintroduce l'immaginazione quale origine prima degli archetipi e dei simboli, reificati poi nelle opere d'arte¹².

Tra i tre teorici, Durand, riprendendo le ricerche dei primi due, nonché di Lévi-Strauss, Greimas, Cassirer e Chomsky, ha tentato di individuare le costanti strutturali dell'immaginazione, fondando una vera e propria scienza dell'immaginario, che prende le mosse dalla convinzione per cui i segni ("archetipi" e "simboli") scaturiscono sempre da specifici gesti (o "schemi gestuali") e rinviano pertanto ai rispettivi verbi e alle loro associazioni (o "costellazioni")¹³. Di fronte ad una qualsiasi forma o figura, solo risalendo al gesto che l'ha generata e al verbo ad esso connesso, postula Durand, possiamo rintracciare il suo significato più profondo.

Mutuare da Durand la concezione del gesto quale elemento sempre sotteso dall'opera, ma soprattutto quale immaginario individuale materializzato in un segno, può rivelarsi molto utile per scoprire alcuni aspetti del pensiero dell'autore in questione, cioè del suo modo di concepirsi e di concepire il suo lavoro¹⁴.

¹² Freud nei *Due principi regolatori della vita psichica* (1911) scrive infatti che "l'artista è originariamente un uomo che si distoglie dalla realtà giacché non può adattarsi a quella rinuncia, all'appagamento delle pulsioni che la realtà inizialmente esige, e lascia che i suoi desideri di amore e di gloria si realizzino nella vita di fantasia" (p. 230). Per Jung invece (in *Psicologia analitica e l'arte poetica*, 1922), l'inconscio individuale, relativo e mutevole, include ed è incluso da un inconscio collettivo, immutabile ed ereditario, il quale, essendo costituito da archetipi, è la fonte prima dell'immaginazione, ovvero l'input per l'ispirazione, attuabile mediante lo studio dei miti. Postulando una continuità tra il collettivo e l'individuale, tra l'inconscio e il conscio, tra l'immaginazione e l'idea, Jung apre la strada alla teoria di Bachelard per cui (ne *La psychanalyse du Feu*, 1938) l'opera d'arte è la reificazione per immagini del processo immaginativo, inteso come gesto, mediante il quale ci rapportiamo col mondo.

¹³ Per approfondimenti si veda: G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale* (1963), Dedalo, Bari 1972. Le immagini, secondo Durand, hanno origine mediante un percorso antropologico che ingloba varie discipline, nell'ordine: la riflessologia, la tecnologia, la filosofia, l'iconologia e la semiologia. Tutto ha origine da tre *gesti* involontari definiti riflessi primari: il riflesso posturale, il riflesso digestivo e il riflesso ritmico-sessuale. Ciascuno trova espressione mediante determinati apparati sensoriali e detta una delle tre modalità di relazionarsi con l'ambiente: la stazione verticale (o posizione), la nutrizione (o inghiottimento), l'accoppiamento (o copulazione). Ad esse sono poi associate materie (aria e luce; acqua e terra; cielo inteso come ciclo della vita), tecniche (separazione/purificazione; alimentazione; connessione) e attrezzi (attrezzi taglienti; attrezzi contenenti; la ruota). Da tale ambito sensomotorio nasce l'ambito rappresentativo: le immagini nascono e si raggruppano in insiemi per analogia strutturale attorno alle tre costellazioni generate dalle suddette modalità di relazionarsi con l'ambiente circostante (le costellazioni del distinguere, del confondere e dell'unire) e all'interno di due regimi (il diurno/maschile e il notturno/femminile). Da qui i principi dell'antitesi, dell'eufemizzazione/antifrasa, e della sintesi, connessi a strutture (eroiche; mistiche; sintetiche o drammatiche) e a logiche (principi di identità/esclusione/contraddizione; analogia/similitudine; casualità), nonché generatori degli altrettanti schemi gestuali: lo schema del separare/salire; discendere/possedere/penetrare; morire/nascere. Prima gli archetipi (immagini costanti e universali) e poi i simboli e i sistemi (immagini relative e polivalenti) si distribuiscono in insiemi isotopici rispetto agli schemi da cui derivano. Ad esempio: all'interno del regime notturno/femminile, dal riflesso ritmico, associato al cielo, alla connessione e alla ruota, nascono dapprima il principio della sintesi, la struttura sintetica, la logica della casualità e lo schema del morire/nascere; poi archetipi (come quello della notte) e simboli (tra cui quelli della luna/pianeta e dell'androgino).

¹⁴ L'efficacia di tale modalità di lettura è dimostrata dal volume dal quale la scrivente l'ha mutuata: M.G. Messina, *Lucio Fontana*, Documenti per l'arte contemporanea. L'idea italiana della pittura, Testimoni e autori 70

Di fronte ad un artista che sostiene di non fare, in quanto “Non sono (non credo di essere) un soggetto. Non, almeno, quel soggetto per eccellenza che è un autore”¹⁵, è necessario infatti porsi una domanda sulla legittimità o meno di tale affermazione. Se interpretassimo in maniera letterale il postulato paoliniano per cui l’opera “preesiste all’intervento dell’autore” ed è lei “a guidare la mano del pittore [...], non viceversa”¹⁶, non sarebbe possibile riscontrare, all’interno della sua produzione, la presenza di uno “stile” personale fatto di determinati *topoi* iconografici e concettuali, espressi mediante gesti specifici. È proprio l’analisi dei gesti ricorrenti, mai operata finora sulla sua attività, a rivelare invece la forte presenza di un autore che fa dell’autonegazione lo strumento più efficace per parlare di se stesso, per riflettere sulla propria modalità di esistere e di concepirsi. L’intento di questo studio non è tuttavia quello di confutare la non autorialità da sempre sostenuta da Paolini, ma di chiarirne il significato, troppe volte scambiato per un’impossibile astensione dal fare *tout-cout* e per una totale assenza di uno “stile” individuale. Nel lavoro di Paolini, l’autore c’è quale soggetto agente, con una propria grammatica e “struttura dell’immaginario” (i gesti ricorrenti lo dimostrano), ma non c’è quale creatore *ex-novo* di qualcosa di concluso e di definitivo¹⁷.

Occorre tuttavia sottolineare come la riflessione sul “non autore”, seppur latente nelle opere degli anni Sessanta e Settanta, abbia assunto un ruolo predominante nell’attività e nel pensiero di Paolini soprattutto negli ultimi decenni. Il frequente ricorso, in questo capitolo e nel successivo, alla tematica della non autorialità è pertanto volto ad individuarne a posteriori le premesse, le basi e le valenze primigenie, avvalendosi della tipologia di produzione che, più delle altre, si presta a tale scopo.

L’opera su carta è infatti il tipo di produzione che permette di individuare meglio i gesti dell’artista, essendo operata su un materiale più facilmente manipolabile per dimensioni

n.3, Il Bagatto, Roma 1984, il quale prende le mosse proprio dalla teoria di Durand per giungere ad analizzare l’opera di Lucio Fontana.

¹⁵ G. Paolini, *De divina proportione*, in *Immacolata Concezione. Senza titolo / Senza autore*, in Giulio Paolini, catalogo della mostra, Bologna, Studio G7, Damiani editore, Bologna 2007, pp. 21-22. In merito alla necessità di negare la propria autorialità, è necessario premettere che, così facendo, Paolini si inserisce a pieno all’interno di uno specifico contesto artistico-culturale a cui si farà cenno nel paragrafo del cap.III dedicato alla figura dell’autore all’interno dell’opera dell’artista (qui, pp. 262-263).

¹⁶ G. Paolini, *L’autore sconosciuto. “Art happens”*, scritto allegato all’edizione *Suite N. 4*, 2006 e pubblicato come opuscolo in occasione delle esposizioni personali del 2006 alle gallerie Marian Goodman (New York) e Yvon Lambert (New York), Danilo Montanari Editore, Ravenna 2006.

¹⁷ Cfr.: G. Paolini, in R. Guarnieri, *L’ermeneuta e il pathos*, in “Psiche”, anno X, n. 2, Roma, dicembre 2002, pp. 115-117: “L’artista non può darsi per vinto, non può darsi ragione dell’impossibilità, della sua incapacità a raggiungere la definizione di quell’opera cui dedica tutte le energie di cui dispone. Deve però ‘mostrare’ di saperlo, esporre onestamente la consapevolezza dei suoi limiti dando a vedere qualcosa di sapientemente regolato, aderente al confine estremo delle sue possibilità, deve, cioè, affidare all’opera la misura e la forma del dubbio, dimensione che, lo si voglia o no, determina per intero il raggio delle sue competenze”.

rispetto alla tela e agli altri *media*¹⁸: rivela, in particolare, la presenza di un artefice continuamente impegnato nel processo bipolare di “fare” e “disfare” (per poi spesso “rifare”) un’immagine preesistente (sia essa un foglio vergine, sia un’illustrazione tratta da un quotidiano o da una rivista, sia un proprio lavoro precedente). Gestì implicitamente “aggressivi”/“decostruttivi” quali quelli del *lacerare* e dell’*accartocciare*, in apparenza inappropriati al platonismo paoliniano del non toccare l’opera con mano, sono infatti spesso seguiti dal tentativo di segno opposto di ricomporre i margini della figura o della carta lacerata, oppure di restituire la potenzialità d’immagine al foglio accartocciato e pronto per essere gettato. Parimenti, il *con-centrare* i frammenti di un’immagine verso il centro del supporto sottende un movimento centripeto volto alla ri-costituzione di quest’ultima, mentre il *disperderli* verso i margini evoca l’opposto movimento centrifugo teso alla sua deflagrazione. E ancora: l’atto di *duplicare* una rappresentazione che la potenzia moltiplicandola all’infinito, convive con l’*interferire*, che implica invece l’interruzione della sua continuità mediante la frattura o l’inserimento di elementi incongrui. Infine, il *simulare* implica la “costruzione” di una scena verosimile, mentre il *misurare* allude alla volontà di confutarne/“decostruirne” la credibilità attraverso la misurazione della finzione che le è propria.

La gestualità bipolare così delineata sembra confermare la teoria di Durand per cui l’immaginario è il luogo delle antinomie (in quanto costituito dal regime notturno e diurno) e la compresenza degli opposti corrisponde alla condizione necessaria e sufficiente per qualsiasi processo creativo¹⁹. Una compresenza ancor più evidente all’interno del regime notturno che include i gesti dell’unire e del confondere: connesso agli archetipi del doppio, della ruota e della spirale, tale regime, secondo Durand, rinvia all’elemento concettuale del tempo ciclico, che pur sembrando proseguire in avanti, in realtà ritorna sempre al punto di partenza²⁰. “Da sempre e sempre più mi convinco che l’inizio è la fine (o viceversa)”²¹; “La storia dell’arte per me è come una staffetta in cui ci si passa il testimone: come un circuito, un anello, in cui più si va avanti più ci si avvicina al passato”²². Queste le parole di Giulio Paolini che

¹⁸ Cfr.: “Mi piace lavorare su carta per l’immediatezza e la scorrevolezza del mezzo. Quando lavoro per la realizzazione di quadri, sculture e installazioni, delego in genere a un tecnico la produzione delle lastre in plexiglass, delle tele fotografiche, dei *gesti* necessari per l’allestimento dell’opera. Davanti al foglio di carta, al contrario, sono padrone del mio lavoro: lo concepisco e lo reifico con le mie mani in quanto non necessita, dati i materiali utilizzati, dell’apporto di qualche specialista; apporto che per me significa rinunciare a procedere con le mie mani, con i miei *gesti*, fino alla confezione ultima del lavoro. L’opera su carta invece mi consente, partendo dal foglio bianco, di arrivare all’atto della firma e della data; cioè di non abbandonare mai la superficie” [G.P.] (il corsivo è della scrivente).

¹⁹ Cfr.: qui, nota 13.

²⁰ Cfr.: G. Durand, *Les structures anthropologiques de l’imaginaire*, cit., pp. 193-198.

²¹ G. Paolini, *Silence*, in “Riga”, n. 22, Milano, novembre 2003, p. 449.

²² G. Paolini, in *Lo spazio e la misura*, catalogo della mostra, Università LUISS Guido Carli, Roma 2007, p. 32.

sembrano sottendere un suo (inconsapevole) collocarsi entro il regime notturno dell'immaginario, dove già Lucio Fontana si era inserito²³: un regime che postula proprio quello che Paolini afferma, ovvero che “l'arte è in costante, assoluto dialogo col Tempo” [G.P.].

Essendo connesso alle “costellazioni” dell'unire e del confondere, il regime notturno potrebbe idealmente includere il paoliniano processo bipolare di continua costruzione/decostruzione, o meglio di perenne messa in tensione dell'immagine, riscontrato dall'individuazione dei gesti prima citati. Un bipolarismo che non caratterizza solo le opere su carta dell'artista, ma l'intera sua produzione, nonché la modalità di mettere in scena il proprio lavoro. Disegni, quadri e allestimenti, sono infatti quasi sempre giocati su due assi contrapposti che corrispondono ad altrettanti gesti antitetici: costruzione/decostruzione, centralizzazione/decentramento, simmetria/asimmetria, ortogonalità/sfalsamento, ordine/disordine.

Un esempio recente, utile per dimostrare la continuità di tale bipolarismo fino ad oggi, è il criterio espositivo che ha informato le due personali tenutesi a Parigi e a Roma, rispettivamente nel settembre 2012 e nel febbraio 2013. In entrambe Paolini ha allestito due opere in un'unica sala [figg.7-8]: l'una, al centro, dal titolo *Qui ed ora*, e l'altra, sulla parete di fondo, con il medesimo titolo della mostra (a Parigi, *Sala d'attesa*; a Roma, *Sulla soglia*)²⁴. Due dimensioni, quella dell'*hic et nunc* e quella eterna dell'attesa o della sosta, che si configurano attraverso due modalità operative/gestuali contrapposte, ma complementari, volte a riflettere sul percorso necessario per l'epifania dell'opera: la prima, lascia affiorare l'eventualità di un'immagine mediante il gesto dell'affastellare in modo disordinato, imploso, concentrato, centripeto di tele, telai, cavalletti e simili; la seconda, allontana e disperde l'ipotetica visione oltre la parete, verso l'infinito, attraverso il disporre in modo ordinato e centrifugo cornici e/o linee visuali. Una situazione “dionisiaca” (disordinata, confusa, disorientante) si contrappone quindi ad una “apollinea” (ordinata, limpida, evocante la

²³ Cfr.: M.G. Messina, *Lucio Fontana*, cit., pp. 11-12. Sulla base di tale assunto possono dirsi giustificati e confermati i numerosi confronti tra Paolini e Fontana che saranno delineati nel presente capitolo (si veda in particolare la nota 110 a p. 114).

²⁴ Si ricorda che la mostra di Roma è documentata nel catalogo *Giulio Paolini. Sulla soglia*, Giacomo Guidi Arte Contemporanea, Roma 2013. Nate per presentare i collages originali delle tavole che costituiscono due capitoli del libro dell'artista *L'autore che credeva di esistere* (Johan & Levi, Milano 2012) e che erano esposti nel primo ambiente delle due sedi espositive, entrambe le personali risultano analoghe strutturalmente e concettualmente. L'interpretazione delle due mostre qui delineata è stata formulata per la prima volta dall'autrice in occasione della presentazione del suddetto catalogo, tenutasi a Roma, presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, il 18 maggio 2013.

bellezza²⁵). Un bipolarismo gestuale e concettuale tra Apollo e Dioniso che già Marisa Volpi aveva posto in luce, definendo Paolini il platonico per eccellenza, teso a rendere limpida e razionale l'esperienza umana della visione, ma senza rinunciare alla forza dirompente dello "sconvolgimento"²⁶.

Nello spazio limitato del foglio di carta, tale contraddizione è ancor più evidente: "io lavoro seguendo due binari paralleli: l'uno mi spinge verso l'ortogonalità, la simmetria, l'ordine, la visione; l'altro verso il loro opposto. La mia obbedienza alle regole prospettiche e formali del codice 'rinascimentale' della rappresentazione, non si sottrae mai all'imprevisto. Il lacerare, l'accartocciare, l'interferire e gli altri gesti che compio su carta, sono modalità per mettere in questione lo spazio della rappresentazione e per attivare lo sguardo dell'osservatore" [G.P.]. Il bipolarismo gestuale reificato nel suo lavoro, sembrerebbe dunque trovare una spiegazione nella consapevolezza che per attivare la visione è sempre necessario un "imprevisto" (un elemento e/o un'azione) capace di provocare l'effetto di straniamento già teorizzato da Viktor Borisovic Šklovskij²⁷.

L'eleganza della sorpresa che, attuata con gesti specifici, caratterizza l'intera attività di Giulio Paolini, su carta rivela quindi un interesse specifico: quello nei confronti della percezione dell'immagine e dei meccanismi che ne rendono possibile la lettura. È la formazione grafico-pubblicitaria a fornirgli gli strumenti utili per comprendere come e quanto la modificazione di un'immagine possa influire sulla sua ricezione e sul suo significato²⁸. Dalla disciplina grafica Paolini nutre la predilezione per il piccolo formato, la conoscenza e l'uso di molteplici materiali e strumenti, la squadratura, l'equilibrio, la politezza, la predilezione per il bianco e nero, l'equivalenza tra scrittura e immagine, la modalità compositiva che tiene conto di tutte le parti del foglio (gli angoli, il centro, i margini), la reiterazione di numerosi stilemi, la dimensione progettuale, le tecniche del disegno e del

²⁵ A Roma, tale dimensione è resa ancor più evidente dall'utilizzo del calco in gesso della scultura classica di Apollo Parnòpios.

²⁶ M. Volpi, intervista per il video di A. Populin, *Conversazioni d'arte*, 2005: come Platone da un lato è il filosofo delle idee e dall'altro è l'autore del *Convivio* "che invece richiama un'esperienza drammatica e umana, così Paolini non vuole entrare in un'emotività disordinata, si tiene in un livello tecnico, preciso, di disegno, di impaginazione, di discorso fermo, che non teme sconvolgimenti, ma che in realtà è tutto uno sconvolgimento".

²⁷ Si fa qui riferimento a: V. Šklovskij, *Una teoria della prosa. L'arte come artificio. La costruzione del racconto e del romanzo* (1917), De Donato, Bari 1966.

²⁸ Cfr.: "Io sono solito disporli a quello che faccio come artista, in veste di grafico: ho cura della messa in pagina e, pur adottando una centralità oppure una dispersione degli elementi che costituiscono l'opera, quest'ultima sta sempre nella 'pagina', entro un limite grafico" [G.P.]. È opportuno sottolineare come l'incidenza della formazione grafica sia un tratto che distingue Paolini da altri artisti, quali ad esempio Pino Pascali e Michelangelo Pistoletto, che, pur avendo alle spalle studi analoghi, non presentano nel loro lavoro un così forte interesse per le questioni di impaginazione e di lettura dell'immagine.

collage, nonché i principali modelli di riferimento (tra cui Albe Steiner, Bruno Munari, Max Huber, Enzo Mari)²⁹.

È doveroso aggiungere a questa formazione la diffusione coeva di riflessioni analoghe sulla visione: si pensi, ad esempio, alle ricerche cinetico-programmate dei primi anni Sessanta, e alla pubblicazione del volume *Arte e percezione visiva* di Rudolf Arnheim³⁰. Seppur dichiarato dall'artista non influente sul proprio lavoro, è forse da tale contesto e dalle coeve indagini milanesi sul monocromo, che potrebbe derivare la scelta di utilizzare il linguaggio grafico-artistico per una riflessione autoreferenziale, scissa dalla consueta espressione di un messaggio. L'opera su carta può dirsi pertanto un vero e proprio laboratorio metalinguistico sul linguaggio e sulla sua visione/percezione: “i miei lavori su carta sottendono una messa in questione dell'ovvietà di guardare, proponendo una dimensione di problematicità dello sguardo, di avvertimento e non di orizzonte aperto” [G.P.].

La visione, intesa quale strumento di contemplazione e di conoscenza, caratterizza l'indagine paoliniana fin dai primi anni Sessanta. I gesti che l'artista compie di volta in volta sul foglio da disegno sono volti a disturbare la lettura dell'immagine per amplificare il pensiero/l'immaginazione: la visione cieca o mai completa così ottenuta, innesca un meccanismo di attesa nello spettatore che, proprio nell'intervallo di tempo necessario alla comprensione di qualcosa di “ambiguo”, vede affiorare significati ulteriori, altrimenti sconosciuti. “L'oggetto c'è ma non si vede, di *vedere* non ci è concesso [...]. L'oggetto viene *meno* concedendoci il *più*, la facoltà di interpretarlo; l'oggetto è il riflesso dello sguardo, che lo ‘vede’, senza però restituirlo come tale”³¹. Ancora una volta siamo di fronte a due gesti opposti, il vedere e il non vedere, che all'interno della poetica paoliniana convivono fino addirittura a coincidere.

È per questa ragione che Giulio Paolini può dichiararsi a buon diritto un “non autore”, in quanto non vede, non crea, non inventa alcunché, ma si limita a *mani-polare*/veicolare qualcosa di preesistente che include tutte le visioni possibili. Quel qualcosa non è altro che la superficie bidimensionale della rappresentazione. Ad accomunare i suoi gesti tra loro apparentemente opposti, è infatti l'urgenza di lasciare la scena, non tanto all'immagine in sé, quanto allo spazio vergine che la accoglie. Uno spazio inteso platonicamente come luogo

²⁹ Per approfondimenti sulla formazione grafica dell'artista si veda: V. Russo, *Giulio Paolini e l'editoria a Torino negli anni Settanta*, tesi di Laurea Magistrale in Storia dell'Arte, Università di RomaTre, 2008.

³⁰ R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli editore, Milano 1962 (prima pubblicazione in italiano del testo edito in inglese nel 1954). Si ricordi inoltre la proposta riferita da Montana a Paolini di entrare a far parte del Gruppo Uno (cfr.: qui, p. 33), inscrivibile nelle coeve ricerche cinetico-programmate romane.

³¹ G. Paolini, in *Giulio Paolini 1960-1972*, catalogo della mostra, Milano, Fondazione Prada, Milano 2003, p. 18.

destinato alla percezione di un assoluto che si lascia intravedere solo in forme transeunti, interrotte, mai compiute del tutto, in bilico tra l'essere e il non essere³².

“L'essere o non essere dell'oggetto si pone in corrispondenza parallela, speculare, al dilemma autore/spettatore”³³. Ecco dunque la spiegazione della compresenza degli opposti propria dell'opera paoliniana, e in particolare di quella su carta. Alla base vi è una specifica modalità di concepire il proprio ruolo. Il titolo della già citata mostra romana fornisce una conferma. *Sulla soglia* è infatti una, e forse “La” locuzione che meglio definisce il pensiero di un artista che dal 1960 ha intrapreso e condotto il suo viaggio nell'arte nelle vesti di un maestro di cerimonia in attesa di una visione, o meglio, di un funambolo, cioè di colui il quale cammina in punta di piedi, perennemente in bilico, su un *limen* sottile, quasi invisibile, tra l'al di qua e l'al di là, tra il dentro e il fuori, tra lo spazio privato dello studio e quello pubblico della piazza³⁴. Come *L'uomo sulla soglia* narrato da Borges concepiva il presente come “solo un indefinito rumore” e preferiva pertanto starsene al di fuori pur essendone parte³⁵, Paolini esprime la sua volontà di non esserci pur essendo presente, non assumendo un ruolo né una

³² Cfr.: “Non mi interessa dare all'immagine una destinazione esclusiva, bensì dare al quadro la struttura di un'immagine potenziale. [...] Un quadro deve lasciar trasparire la verità di quello che potrebbe essere al di là di se stesso” (G. Paolini, in B. Paulino-Neto, *Giulio Paolini*, in “Beaux-Arts Magazine”, n. 25, Parigi, giugno 1985, p. 36).

³³ G. Paolini, in *Giulio Paolini 1960-1972*, cit., p. 18.

³⁴ Si fa qui riferimento alla figura del maestro di scena/funambolo che costituisce l'opera calviniana *Palomar* (1996) [D.816], commissionata a Paolini dal Comune di Torino per l'iniziativa *Luci d'artista*, da sospendere mediante cavi d'acciaio sull'asse di via Po. Le sagome luminose che la compongono, danno vita ad una costellazione presieduta dalla figura di un funambolo, il quale, con in mano un cerchio e due ellissi, “cammina” sulla sommità di un triplice cerchio, entro cui fluttuano alcune orbite.

³⁵ J.-L. Borges, *L'uomo sulla soglia*, in Id., *L'Aleph* (1949), Adelphi Edizioni, Milano 2011, p. 119. I frequenti riferimenti allo scrittore argentino contenuti nel presente studio non sono casuali. Nel volume *L'Aleph*, pubblicato per la prima volta in italiano nel 1959, alcuni racconti sembrano anticipare, già a partire dal titolo, alcuni lavori di Paolini: *La ricerca di Averroè* richiama alla memoria l'opera *Averroè* (1967) [D.138]; *L'attesa* evoca uno dei temi più volte sviluppati dall'artista (si veda il titolo della già citata mostra parigina *Sala d'attesa*); *L'Aleph* corrisponde alla lettera che l'immagine di una mano scrive nelle opere di Paolini della serie *Mnemosine* (1980) [D. 426, 513, 514], nonché al suo concetto di opera d'arte come “*multum in parvum*”; *I due re e i due labirinti* allude al tema del doppio e il motivo del labirinto, entrambi sviluppati dall'artista in numerose opere (si ricordano in particolare: *Casa di Lucrezio*, 1981 [D.452-458, 481, 517] e *Mimesi*, 1975 [D.283, 317-318, 330, 620]). Ulteriori volumi che, già nel titolo, anticipano concetti paoliniani, sono: *Finzioni* (1944, tr. it. 1959) evoca la definizione paoliniana di opera d'arte come inganno/finzione; *Il prisma e lo specchio* (1929; tr. it. 2009) sottende il tema del doppio e della copia speculare; *L'altro, lo stesso* (1964, tr. it. 1985) richiama l'identità tra gli artisti da sempre postulata da Paolini; *L'artefice* (1960, tr. it. 1963) anticipa l'identica definizione data dall'artista alla figura dell'Autore; *Storia dell'eternità* (1936, tr. it. 1962) tratta il tema di un tempo senza fine che Paolini attribuisce all'Arte, *Elogio dell'Ombra* (1969, tr. it. 1971) esalta la facoltà del “non vedere” che sarà trattata più volte da Paolini stesso. Nel corso degli anni Sessanta e Settanta, l'artista ha dedicato allo scrittore tre opere (*A J.L.B.*, 1965 [D.86-87], *Buenos Aires (sineddoche)*, 1965 [D.88]) ed in seguito, ha espresso in più occasioni uno spiccato interesse nei confronti dei suoi testi, non giungendo però mai a dichiarare tutte le somiglianze appena accennate: *Esistono i miracoli?*, in Giulio Paolini, *Suspense. Breve storia del vuoto in tredici stanze*, Hopeful Monster editore, Firenze, 1988, p. 261; *Valentina delle rose*, in Id., *Giochi d'acqua. Disegni e note 1983-1985*, Galleria Pieroni, Roma, 1985, s.p.; *Un artista mancato*, in Id. *Locus solus*, Edizioni della Galleria Locus Solus, Genova, 1993, pp. 17-18; *L'autore sconosciuto (Art Happens)* e *Parole al vento*, in Id., *Quattro passi. Nel museo senza muse*, Giulio Einaudi editore, Torino, 2006, rispettivamente alle pp. 36-40, 48-50 e 56-58; *B come Bartleby, Borges, Brummel...*, in Id., *Dall'Atlante al Vuoto in ordine alfabetico*, cit., p. 19.

posizione, astenendosi da qualsiasi gesto univoco e definitivo, per inglobare invece i contrari e trattarsi sulla linea sottile (sulla soglia appunto) che separa la realtà dalla sua rappresentazione, la vita dall'arte, l'Autore dallo spettatore.

È in quest'ottica di una *presenza/assenza* che risulta possibile comprendere il bipolarismo e l'ambiguità gestuale di Paolini che in questo capitolo ci si accinge ad approfondire. L'artista c'è, agisce sulla superficie, veicola un'immagine, per poi disturbarla, ostacolarla, rinviarne la completa visione. Pur sembrando “decostruire” ciò a cui tende, non fa altro che agire per lo scopo contrario: potenzia l'immagine, amplificandone la percezione. È l'ambiguità e la valenza antifrastica di ogni suo gesto a produrre tale effetto. Il “non autore”, per Paolini, è dunque colui il quale si ritira dietro le quinte per mettere in scena, anziché le proprie pulsioni individuali, il processo metalinguistico e autoreferente della possibile lettura di un'immagine “ambigua”, in quanto generata da gesti complementari.

L'intento perseguito dal presente capitolo, non è quello di operare un'impossibile classificazione esaustiva delle modalità adottate dall'artista per portare a svolgimento tale processo, bensì quello di riuscire a individuare le sole distintive che consentono di interpretare qualsiasi esemplare qui documentato. Per enuclearle è necessario operare una selezione, omettendo gli studi e le varianti dei lavori di grande formato e delle edizioni grafiche, nonché le opere strettamente connesse a motivi iconografici *ivi* sviluppati, perché prive della libertà nell'invenzione che invece contraddistingue tutte le altre.

Delineando un percorso che da atti prettamente operativi (*lacerare, accartocciare*) giunga ad analizzare i gesti compositivi (*con-centrare, dis-perdere*), e in ultimo quelli concettuali (*duplicare, interferire, simulare, misurare*), è possibile seguire Paolini nel suo processo di riflessione e manipolazione sull'immagine. Da qui il *mani-polare*, scelto come gesto conclusivo, in quanto riassume e conferisce un ulteriore significato a tutti gli altri.

Ogni paragrafo enucleerà le valenze principali attribuite dall'artista al gesto preso di volta in volta in esame, avvalorandole mediante la descrizione di opere ritenute esemplificative. Qualora si siano riscontrate modalità operative diverse di attuare un medesimo gesto, una breve introduzione ne definirà i caratteri principali e generali, mentre i sottoparagrafi ne affronteranno l'analisi specifica attraverso la lettura di alcuni esemplari.

Non esistendo finora pubblicazioni che abbiano analizzato le opere su carta realizzate da Paolini nel ventennio 1960-1980, e/o i gesti attuati solitamente da quest'ultimo, il presente studio si basa sulla raccolta delle dichiarazioni dell'autore. È infatti sembrato opportuno riferire innanzitutto la sua testimonianza inedita che, unita ai pensieri sull'arte già espressi nei

suoi scritti e nelle sue interviste, appare preziosa anche in vista di eventuali ricerche successive.

Per la stessa ragione si è ritenuto necessario includere nell'analisi il maggior numero di opere possibile, e fornire di ciascuna una descrizione dettagliata (indicando in nota, qualora reperite, anche le fonti esatte delle immagini che la costituiscono), seppur a costo di ridurre lo spazio della relativa lettura critica a quella fornita dall'autore medesimo. Lo scopo, infatti, non è quello di esaurire le possibili interpretazioni dei lavori qui citati, ma di fornirne un possibile significato principale, spiegando innanzitutto come sono stati realizzati a livello tecnico perché, solo così, è possibile comprenderne il funzionamento semantico.

Qualora necessario, se ne individueranno comunque le eventuali affinità con lavori di artisti e scrittori citati da Paolini stesso nei suoi scritti e/o nelle sue opere, nonché con riviste e pubblicazioni di narrativa, storia dell'arte, teatro, filosofia o altro, effettivamente da lui lette e/o possedute³⁶. Si ritiene infatti importante conferire un fondamento storico alla presente ricerca per evitare di delineare confronti e interpretazioni critiche ben più libere e avvincenti, ma non sempre fondate né riscontrabili.

L'intento principale è innanzitutto quello di contestualizzare l'opera su carta all'interno del pensiero e della produzione del suo autore. Da qui il voluto "paolinicentrismo": seguendo il filo rosso della lettura gestuale, il presente capitolo si propone di essere una ragionata raccolta di notizie, materiali illustrativi e soprattutto orali sui singoli esemplari, piuttosto che una tesi critico-interpretativa di ampio raggio, in quanto il vasto *corpus* preso in esame, non essendo stato mai studiato finora, è apparso necessitante innanzitutto di una descrizione, classificazione e lettura generale, che ne rendano possibili più approfondite e specifiche interpretazioni future.

Seguono ai nove paragrafi che costituiscono questo capitolo due tabelle (una concernente gli anni Sessanta e l'altra gli anni Settanta) volte ad individuare il momento del primo utilizzo e/o di maggiore o minore ricorrenza dei singoli gesti, e introdotte da una breve nota tesa a porre in luce i principali fili rossi emersi da tale schematizzazione.

³⁶ I volumi citati nella presente ricerca come effettivamente posseduti dall'artista, sono stati verificati dalla scrivente dal vero, e/o attraverso la testimonianza diretta dell'artista, e/o mediante i suoi scritti e le sue interviste (si veda in particolare: G. Paolini, *L'autore che credeva di esistere*; cit., pp. 232-233). Ulteriori riviste e testi, non letti né conosciuti dall'artista, saranno presi in considerazione soltanto se a livello teorico possono aiutare a comprendere meglio le opere e/o i gesti di volta in volta trattati.

Nota all'apparato iconografico del capitolo e ai relativi riferimenti presenti all'interno del testo

Ciascuno dei nove paragrafi che costituiscono il presente capitolo, è seguito da alcune delle immagini a cui nel testo si fa riferimento. Qualora un paragrafo sia suddiviso in sottoparagrafi, l'apparato iconografico ne replica la suddivisione distinguendo le immagini citate in ognuno.

L'apparato iconografico di ciascun paragrafo e/o sottoparagrafo si compone perlopiù da due sezioni:

- la prima sezione, comprende le riproduzioni fotografiche delle opere su carta esemplificative del gesto trattato nel singolo paragrafo e/o sottoparagrafo. Nei casi in cui all'interno del testo siano messi in luce stilemi o soggetti iconografici condivisi da alcuni esemplari, le relative illustrazioni sono suddivise anche seguendo tali "tipologie".

Le immagini delle opere sono ordinate in base alla relativa numerazione adottata nelle schede del catalogo generale (voll.II-III), la quale ne costituisce pertanto l'etichetta (es. [cat.1]).

- La seconda sezione è segnalata dal titolo *Ulteriori opere citate nel paragrafo o nel sottoparagrafo o in riferimento alla tipologia*. Include le riproduzioni delle edizioni grafiche e di lavori di grande formato di Paolini, e/o illustrazioni di opere di autori coevi, e/o immagini tratte da riviste o pubblicazioni dell'epoca, con le quali gli esemplari su carta dell'artista vengono confrontati all'interno del paragrafo e/o sottoparagrafo, o della specifica tipologia eventualmente delineata in questi ultimi. Si è preferito non inserire le illustrazioni relative alle fonti da cui Paolini ha tratto alcuni elementi iconografici, al fine di documentarle meglio nel cap.IV. Le riproduzioni fotografiche sono impaginate seguendo l'ordine in cui vengono citate nel testo. A tutte si attribuisce l'etichetta [fig.] per differenziarle da quelle relative alle opere su carta dell'artista. Si indica all'interno della parentesi quadra il numero attribuito a ciascuna all'interno del paragrafo e/o sottoparagrafo, e, nel caso si tratti di lavori di grande formato e di edizioni grafiche di Paolini, si fa seguire il riferimento alle schede dei cataloghi dedicati a tali produzioni, curati rispettivamente da Maddalena Disch e Marco Noire (es. [fig.2 (D.2)], [fig.3 (N.3)]). In modo analogo (cioè facendo riferimento al rispettivo catalogo; es. [fig.4 (cat.4)]) sono segnalati gli studi su carta di opere di grande formato dell'artista che si preferisce includere in questa seconda sezione, al fine di circoscrivere la prima alle opere su carta *tout-court*.

Nel testo di ciascun paragrafo e/o sottoparagrafo, i riferimenti alle immagini riprodotte nell'apparato iconografico sono indicati in grassetto, con le medesime etichette utilizzate in quest'ultimo.

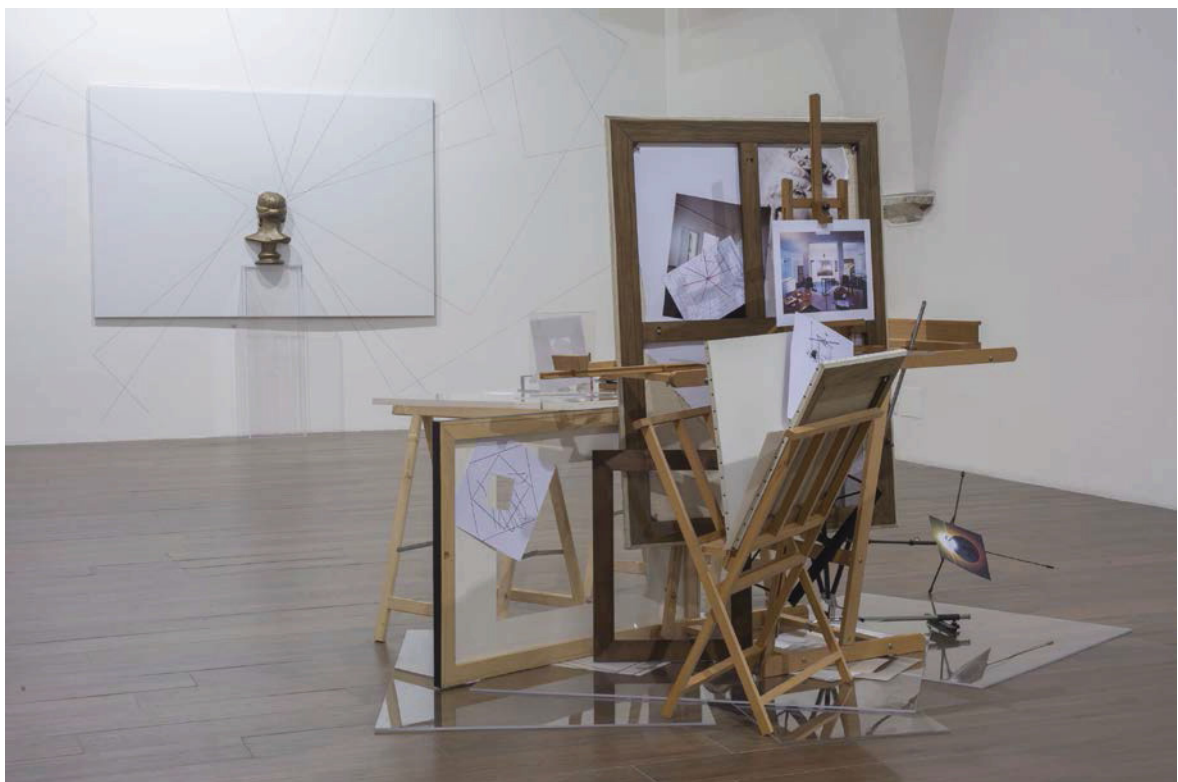
Per quanto concerne le opere su carta, l'aggiunta di "in I.", "II." o "in III." dopo l'etichetta [cat.] è funzionale a facilitare il lettore nel rinvenimento dell'immagine dell'opera citata, qualora nell'apparato iconografico essa sia inserita all'interno di specifiche "tipologie" a cui quel numero romano rinvia.

Allo stesso scopo, l'asterisco apposto al titolo di ciascun sottoparagrafo e, nei rari casi ritenuti necessari, di alcuni paragrafi, segnala le pagine dove poter visionare le illustrazioni citate nel testo.

Per quanto invece riguarda i lavori di Paolini non riprodotti a corredo dei singoli paragrafi e/o sottoparagrafi, si rimanda al catalogo generale che correda il presente volume (es. [cat.5]), se si tratta di esemplari su carta; oppure al catalogo ragionato curato da Maddalena Disch, se opere di grande formato (es. [D.6]); oppure ai cataloghi editi da Marco Noire, se edizioni grafiche (es. [N.7]). I riferimenti tra parentesi quadre ne includono il relativo numero di catalogo e sono scritti in tondo per differenziarli dalle etichette in grassetto che, come suddetto, si riferiscono invece alle sole immagini riprodotte nell'apparato iconografico.



[Fig.7] Veduta espositiva della mostra *Giulio Paolini*. Sala d'attesa presso la Galerie Yvon Lambert di Parigi (2012) : *Qui e ora*, 2012 (in primo piano); *Sala d'attesa*, 2012 (sulla parete di fondo)



[Fig.8] Veduta espositiva della mostra *Giulio Paolini*. Sulla soglia presso la Galleria Giacomo Guidi Arte Contemporanea di Roma (2013): *Qui e ora (Roma, 15 febbraio 2013)*, 2013 (in primo piano); *Sulla soglia*, 2013 (sulla parete di fondo)

II.1. Lacerare

“Se non è necessario delimitare con precisione il margine di un foglio o di un elemento d’immagine (ossia tracciare una riga dritta oppure scontornare una figura con la forbice), allora mi sembra più corretto appropriarmi di un frammento di carta, toccandola, sentendone la consistenza, lasciando che quella superficie dialoghi con la mano che la strappa, facendole resistenza” [G.P.]. Così Paolini definisce il gesto che maggiormente connota i suoi lavori su carta ed è in un certo senso intrinseco alla tecnica del collage: l’appropriazione di un elemento preesistente (un foglio di carta, oppure un particolare desunto da quotidiani, da periodici, o da volumi di varia natura) che dichiara di essere stato parte di qualcos’altro proprio attraverso il proprio margine strappato³⁷.

Il frammento lacerato può pertanto dirsi concettualmente simile ad uno dei principali motivi iconografici paoliniani: le rovine antiche. Come queste, infatti, il frammento evoca un vuoto: ad essere rilevante non è tanto ciò che resiste al gesto della lacerazione oppure alla consunzione dettata dal tempo, ma la parte invisibile, assente, irrimediabilmente perduta³⁸. È lo stesso Arnheim a teorizzare la capacità dell’occhio di colmare un’assenza sulla base di esperienze passate: “la forma dell’oggetto presente e quella delle cose viste in passato [...] è legata alla condizione che tra i due momenti si percepisca una relazione”³⁹. Una relazione messa in luce da Paolini mediante il contorno consunto delle rovine e il margine strappato del foglio lasciato sempre ben in vista.

Da qui la differenza con gli autori (si pensi ad esempio agli esponenti della Poesia visiva) che parallelamente si cimentano nel *collage* e nel *decollage* di elementi d’immagine strappati da quotidiani e riviste⁴⁰. Paolini non è interessato all’attualità dei soggetti strappati, ma al dechirichiano *sentimento della preistoria* che esprimono, cioè alla loro preesistenza: una caratteristica capace di rendere l’opera in cui questi confluiscono del tutto atemporale⁴¹.

³⁷ Per approfondimenti sulla valenza conferita da Paolini alla tecnica del collage si veda: qui, pp. 341-343.

³⁸ Per approfondimenti sul tema delle rovine in Paolini si veda in particolare: F. Poli, *Estetica delle rovine*, in Id., *Giulio Paolini*, Lindau, Torino 1990, pp. 44-45.

³⁹ R. Arnheim, *L’influenza del passato*, in Id., *Arte e percezione visiva*, cit., p. 61. Pur non essendo un volume dichiarato come letto da Paolini, si è scelto di farvi spesso riferimento, in quanto si tratta di uno studio scientifico sulla percezione che permette di avvalorare alcune deduzioni dell’artista sullo stesso argomento messe in pratica nei suoi lavori.

⁴⁰ Per un confronto tra Paolini e gli autori che utilizzano parallelamente il collage, si vedano: *Collage/Collages. Dal Cubismo al New Dada*, catalogo della mostra, Torino, Galleria d’Arte Moderna, a cura di M.M. Lamberti e M.G. Messina, Electa, Milano 2007; *Da Miró a Paolini: 50 anni di collage*, catalogo della mostra, a cura di M. Zerrilli, Acqui Terme, Lizea Arte Edizioni, Acqui Terme 2010.

⁴¹ Cfr.: “Il riporto a collage certifica un’esistenza anteriore all’immagine che ora si manifesta sul foglio” [G.P.]. *Il sentimento della preistoria* citato, si riferisce a un brano di Giorgio de Chirico del 1913; autore che, come vedremo (cfr.: qui, in particolare la nota 395 a pp. 222-223), corrisponde ad uno dei maggiori punti di riferimento per Giulio Paolini.

Non solo. Nella dichiarazione citata in apertura di questo paragrafo, così come in alcune opere qui documentate, l'artista associa il gesto dello *strappare la carta* a quello del ritagliarla con la forbice. Si tratta di due gesti opposti e complementari: il primo implica precisione e distanza (l'artista non tocca il foglio con le mani, ma utilizza la forbice), fissa i confini, è prevedibile (dato lo strumento utilizzato, sarà sempre rettilineo); il secondo implica al contrario approssimazione e rapporto diretto/aggressivo col foglio, interrompe lo spazio circoscritto da quest'ultimo, ed è indeterminabile. Posti in dialogo, i due gesti tra loro antifrastici concorrono a rivelare l'essenza della superficie utilizzata: l'essere uno spazio vergine destinato a immagini innumerevoli e persino contrapposte⁴².

Paolini non concepisce tuttavia il lacerare come un atto del tutto istintivo, casuale e involontario, in quanto necessita sempre di un controllo: "La lacerazione rompe la regolarità dell'immagine o dei margini del foglio bianco, ma strappando, cerco sempre di disegnare un contorno che contrasti, oppure che in parte segua, quello dell'immagine o della superficie vergine di partenza. Insomma, dietro lo strappo c'è un pensiero; lo strappo è sempre guidato" [G.P.]. La lacerazione non evoca la volontà di ferire né di distruggere alcunché: si limita ad alludere ad una prosecuzione mancata, a un venir meno di uno spazio e di una totalità originaria, oppure a un volontario (*cor*)rompere l'immagine mediante la sua scomposizione e/o parziale ricomposizione. La separazione di un dettaglio dalla superficie di cui faceva parte potenzia sia il frammento che assume maggior rilevanza, sia la superficie che fa resistenza allo strappo operato dalla mano⁴³.

Il gesto del lacerare può dirsi onnipresente nella produzione su carta dell'artista forse perché, più degli altri, sottende il postulato fondativo del pensiero paoliniano per cui un'opera è destinata a non trovare una forma compiuta in quanto sempre in divenire, nonché mancante di qualcosa rispetto all'Assoluto da cui trae origine⁴⁴. Da qui la figura retorica della sineddoche: ossia il *prelevare un frammento per il tutto*. È infatti l'irregolarità del margine dell'elemento lacerato e applicato sul supporto, a rendere quel brandello "simile a una cometa, o a un meteorite che provenendo dallo spazio assoluto e infinito dell'universo, si conforma in modo casuale durante il tragitto per poi cadere sulla terra in un punto preciso" [G.P.].

⁴² Tullio Catalano nel 1969 metterà ben in luce come "la ricerca di Paolini è dichiaratamente una ricerca d'immagine: quello che vuole scoprire è il suo senso, il suo limite, la sua consistenza" (T. Catalano, *Giulio Paolini 1960-1968: il sillogismo dell'immagine*, in "Flash Art", n. 12, Roma, ottobre 1969, s.p.)

⁴³ Per approfondimenti sulla valenza del dettaglio di un tutto maggiore si veda: R. Arnheim, *Che cos'è una "parte"?*, in Id., *Arte e percezione visiva*, cit., pp. 80-81.

⁴⁴ "Il quadro per Paolini preesiste allo stato fetale, pertanto la sensibilità del lettore deve lievitarne una auto creazione spontanea in una illimitata gamma di contenuti e di immagini" che tendono, come recita il titolo dell'articolo di G. Brizio, *quam raptim ad sublimia* (in "graphicus", anno 52, Torino, ottobre 1971, pp. 36-39).

La lacerazione corrisponde dunque ad un constatare l'impossibilità di una stabilità e interezza da parte dell'immagine, colta dall'artista nel suo continuo divenire. È inoltre riconducibile ad una riflessione sulla percezione visiva. La lacerazione sembra infatti per Paolini, il gesto ambiguo e bipolare per eccellenza: se da un lato implica un toccare con mano il foglio da parte dell'autore, dall'altro sottende l'intento di preservare lo status originale della superficie mediante un atto dichiaratamente appropriativo, scevro da qualsiasi conato espressivo/autorale. Lo strappo di una superficie, se da un lato attesta la presenza dell'artista che lo ha realizzato, dall'altro evidenzia la preesistenza di quell'elemento cartaceo. L'attenzione si sposta quindi dal presunto autore allo spazio circoscritto dal suo gesto⁴⁵.

Paolini, attraverso la lacerazione, "decostruisce"/interrompe una superficie o una figura, mediante l'applicazione del frammento lacerato su un supporto, (ri)costruisce/(ri)delinea quell'immagine conferendole però nuova forma e significato. Il meccanismo della decostruzione/ricostruzione attorno al quale sembra ruotare l'intera produzione paoliniana, condurrà l'artista, dagli anni Settanta in poi, a ridurre in frammenti anche ciò che aveva realizzato nella prima parte della sua attività, per poi ricomporlo in una nuova opera che conserva le tracce di quelle precedenti⁴⁶.

Tale meccanismo bipolare sembra dettato dalla riflessione metafisica, ben delineata da Tommaso Trini per quanto concerne i lavori di grande formato⁴⁷, sulla possibilità di contemplare la potenziale (ma perduta) perfezione di una forma (intesa come configurazione di un'immagine). Anche nella sua decomposizione, nel lavoro su carta di Paolini possiamo dunque affermare che la forma prevale sempre: gli elementi lacerati che sembrano caduti sul foglio in modo casuale, rispondono invece a un preciso ordine compositivo capace di rendere l'irregolarità e il caos elementi che non disturbano l'occhio ma lo magnetizzano sulla superficie.

Le opere che saranno analizzate di seguito corrispondono solo agli esempi più calzanti di tale modalità operativa: sono gli esemplari in cui la lacerazione appare un elemento d'immagine in sé, sufficiente e necessario per attribuire all'opera una valenza specifica.

⁴⁵ La medesima operazione è svolta con la squadratura della tela in *Disegno geometrico* (1960) [D.1], la quale "non si poneva come soggetto del supporto su cui la tracciavo, ma era un modo per qualificare il supporto su cui agivo: per qualificarlo come presenza assoluta ed indeterminata, non come veicolo di un'immagine data per sempre" (G. Paolini, in G. Celant, *Giulio Paolini*, Sonnabend Press, New York 1972, p. 16).

⁴⁶ Si veda a titolo esemplificativo la prima opera in cui compie tale operazione *Otto quadri datati 1972 visti in prospettiva*, 1973 [D.247]. Disegnati in fuga prospettica, otto riquadri accolgono ciascuno un frammento lacerato di una riproduzione di un quadro esposto alla personale tenutasi presso la Galleria Sonnabend di New York nel 1972. Su carta, emblematiche sono invece le serie degli *Studi per "Parnaso"*, 1979 [cat.487-495]; *Studi per "De Pictura"*, 1979 [cat.496-504]; *Studi per "Liber veritatis"*, 1979 [cat.505-517], costituiti da nove particolari lacerati da opere precedenti dell'artista.

⁴⁷ Cfr.: T. Trini, *Giulio Paolini. Come l'immaginario si ribella all'immaginazione*, in "Data", n. 20, Milano, marzo-aprile 1976, pp. 88-91.

II.1.1. *Strappare la carta**

Il primo lavoro su carta ad oggi conosciuto propone lo strappo quale elemento attorno al quale ruota l'intero suo significato [cat.1]. L'artista lacera un foglio di carta bianca lungo il margine inferiore e lo applica, in corrispondenza dei suoi due angoli superiori, su un più ampio ma analogo foglio che ne fa da supporto. La superficie originaria è dunque trattata in due modi diversi, mediante gesti tra loro antitetici: "Se c'è un bordo regolare e rettilineo può esserci, al di sotto, un'incollatura fissativa; se invece c'è uno strappo non posso fermare con la colla il margine strappato perché lo strappo interrompe, non fissa" [G.P.]. Questa discrasia conferma inoltre una presenza/assenza da parte dell'autore: da un lato, l'astensione dall'azione (il lasciare cioè il margine superiore del foglio rifilato come in origine), è seguita da un intervento che, seppur limitato a due punti di colla, fissa il foglio al supporto, conferendole duchampianamente lo statuto di opera d'arte; dall'altro, il gesto "invasivo" della lacerazione, è seguito da un venir meno della presenza di chi lo compie, che lascia il margine lacerato completamente libero dal supporto.

Essendo applicata solo in corrispondenza dei due angoli superiori, la superficie risulta in parte mobile: sottende quindi la possibilità di essere alzata e abbassata come un sipario su un palcoscenico⁴⁸.

Paolini interviene inoltre sul foglio delineando un tratto a matita centinato che però non riesce a circoscrivere del tutto lo spazio di cui vorrebbe costituire un limite. Assume dunque una valenza operativa e "simbolica": alla stregua del gesto della lacerazione, il segno evoca un'idea di misura. Se "il primo è un constatare la lunghezza del foglio; il secondo è constatarne la finibilità, la finitezza, la finitudine, il fatto che un foglio ha un bordo" [G.P.]. A due modi di misurare corrispondono due eventualità di mostrarsi della carta: quanto il foglio di supporto è liscio, ortogonale e ben stirato, quanto il foglio *ivi* applicato è stropicciato, convesso e vissuto. Ancora una volta, dunque, siamo di fronte alle polarità di azione/non azione. La linea incurvata del disegno, inoltre, richiamando quella altrettanto irregolare della lacerazione, non fa altro che ribadire la contrapposizione tra i due margini superiore (diritto) e inferiore (non rettilineo).

Vicino alla ricerca tesa all'azzeramento della superficie pittorica avviata da Piero Manzoni [fig.9] e dal gruppo Azimuth⁴⁹, il bianco su bianco di Paolini assume quale soggetti principali

* Per le riproduzioni relative alle opere su carta di Paolini indicate come [cat.] e per le *ulteriori immagini citate nel sottoparagrafo* con l'etichetta [fig.] si veda: qui, p. 99.

⁴⁸ Il concetto di sipario è trattato più volte dall'artista in quanto tautologia dell'unico gesto attuabile dall'autore: "Il mio ruolo è quello di alzare il sipario su qualcosa di preesistente e di latente" (G. Paolini, in B. Satre e M. Disch, *Le collaborazioni teatrali di Giulio Paolini*, intervista inedita svolta a Torino il 5 febbraio 2011).

gli elementi cartacei che lo costituiscono, indagandone i limiti materiali e le potenzialità percettive, soprattutto mediante la lacerazione. “L’incompletezza [...] produce una tensione” nello sguardo: è Arnheim a confermarlo⁵⁰.

Sulla linea del coevo *Disegno geometrico* (1960) [fig.10 (D.1)], l’opera costituisce infatti uno dei primi tentativi di delimitare lo spazio della rappresentazione per qualificarlo come presenza assoluta, spazio neutro e universale. Per farlo, Paolini abbandona l’aulica squadratura geometrica a inchiostro della superficie che connota quel suo primo quadro, in favore di un tratto libero a matita, il quale, pur non toccando il margine destro della superficie cartacea, segnala l’esistenza di uno schermo che, a differenza della perfetta squadratura di *Disegno geometrico*, sembra lasciare ancora una qualche libertà/soggettività all’autore. Rivela inoltre che il gesto da cui ha tratto origine si pone tra casualità, oggettività ed assoluto, in maniera analoga ai tagli di Lucio Fontana⁵¹. Tra casualità, oggettività e assoluto si pone soprattutto il gesto, ancora una volta fontaniano, della lacerazione, il quale sembra voler annullare quel primo e rigoroso atto che connota *Disegno geometrico* (la squadratura) e che corrisponde al “reticolato” necessariamente da delineare prima di cimentarsi in un esercizio disegnativo⁵².

In un’opera di poco successiva, Paolini torna ad associare il gesto della lacerazione a quello del rifilare/squadrare una superficie, attribuendogli tuttavia la valenza ben più forte di “ferita” [cat.2]. L’intento è quello di evocare/ricomporre la doppia pagina del quaderno a quadretti da cui ha tratto i due fogli che applica a breve distanza l’uno dall’altro al centro del supporto. Alla “decostruzione” del quaderno segue la sua “ricostruzione”, ma alquanto potenziata, giacché la lacerazione dal margine interno dei due fogli e l’intervallo lasciato tra questi, sembrano mettere in tensione le due parti. Anziché attraverso il ritaglio e la giustapposizione delle due pagine, l’immagine del quaderno originario si ricostituisce davanti ai nostri occhi con maggior evidenza proprio mediante la lacerazione dei due fogli, posta in

⁴⁹ Paolini ha dichiarato all’autrice di non aver conosciuto il lavoro di Manzoni e del Gruppo Azimuth se non dopo qualche anno dall’inizio della sua attività. Parallelamente però ricorda di aver ordinato per corrispondenza il catalogo della mostra *Monochrome Malerei* (Städtisches Museum, Leverkusen 1960). In quel volume risultano pubblicate: una superficie estroflessa di Enrico Castellani, un’*Attesa* di Lucio Fontana, e un monocromo di Piero Manzoni. Possiamo dunque essere certi che nel 1960 Paolini fosse consapevole delle coeve ricerche milanesi.

⁵⁰ A. Arnheim, *Dinamica*, in Id., *Arte e percezione visiva*, cit., p. 349.

⁵¹ Lo stesso Tommaso Trini parla di un’oscillazione paoliniana “tra le due polarità poco conciliabili di oggettività e assoluto” (T. Trini, *Giulio Paolini, un decennio*, in “Data”, n. 7-8, Milano, estate 1973, pp. 60).

⁵² Esercizio disegnativo che in Paolini è sempre molto preciso e rigoroso, tanto che Celant lo ha assimilato a quello di un architetto (cfr.: G. Celant, in *Giulio Paolini. L’exil du cygne*, in *Il limite svelato. Artista Cornice Pubblico*, catalogo della mostra, Torino, Mole Antonelliana, Electa, Milano 1981, pp. 17-18): in proposito è opportuno ricordare che il fratello dell’artista era architetto ed è stato l’autore, assieme a Piero Gatti e Franco Teodoro, della cosiddetta “Poltrona sacco” prodotta da Zanotta nel 1968. Il rigore formale della squadratura di *Disegno geometrico* appare tuttavia riconducibile, anziché alla disciplina architettonica, alla formazione grafica acquisita da Paolini stesso.

risalto dallo spazio che li divide. Come nell'opera precedente, i margini interni strappati si contrappongono a quelli esterni rifilati e al tracciato a inchiostro nero che l'artista vi delinea. "La ferita dello strappo è medicata attraverso un filetto che, pur essendo interrotto in corrispondenza dell'interruzione tra i due fogli, incornicia e trattiene le due parti, fungendo da limite (o presa di coscienza) della superficie del foglio" [G.P.]. Nonostante il diverso gesto, le parole di Paolini richiamano alla memoria la cancellazione inferta nel 1953 da Rauschenberg a un disegno di De Kooning: un'operazione tesa a negare l'informale e ad abbassare le pulsioni soggettive e intimistiche ad esso intrinseche⁵³. Parimenti, Giulio Paolini, sebbene attui un taglio/ferita apparentemente analogo a quello inferto alle tele da Fontana e ai sacchi da Burri, "cancella" la pulsione che potrebbe sembrare averlo dettato attraverso materie e azioni del tutto impersonali: le due pagine strappate sono prestampate, geometriche e regolari (in quanto quadrettate), e vengono ricollocate/rilegate a doppia pagina dal filetto nero. Anticipatrice dei lavori di grande formato del 1962 [D.18-19], dove un riquadro a inchiostro si interrompe tra sei unità di carta quadrettata disposte a intervalli regolari su un supporto di masonite, il collage indaga inoltre il modo corretto con cui per Paolini dovrebbero sempre manifestarsi gli elementi che costituiscono un'opera: non dovrebbero nascondere il supporto, ma lasciarlo sempre intravedere⁵⁴.

Lo dimostra, in particolare, l'opera *Senza titolo* (1962) [cat.10]. L'artista piega il margine superiore di un foglio di carta da lucido e lo applica sul verso di un riquadro di carta bianca, applicato a sua volta (ma solo in corrispondenza dei due angoli superiori) al centro della superficie di supporto. Lacera poi lungo il margine inferiore il foglio di carta da lucido, rendendo così visibile una metà del riquadro sottostante. Come nel *Senza titolo* (1960) [cat.1], il soggetto del collage è dunque l'assolutezza della superficie che viene interrotta dal gesto della lacerazione, il quale dà vita al bipolarismo alluso dai margini inferiore (irregolare) e superiore (rifilato).

⁵³ Per approfondimenti sulla storia dell'opera si veda: B. Rose, *Paradiso americano. Saggi sul'arte e l'anti-arte 1963-2008*, Libri Scheiwiller, Milano 2008, p. 337; e s.a., *Il dipinto cancellato*, <http://www.ilpost.it/2012/03/17/il-dipinto-cancellato/>.

⁵⁴ Cfr.: G. Paolini, intervistato da A. Bonito Oliva, in *Paolini: opere 1961/73*, catalogo della mostra, Milano, Studio Marconi, Milano 1973, s.p. Un collage analogo a quello qui descritto è il *Senza titolo* del 1973 [cat.231], dove due fogli, strappati da un quaderno ad anelli e trattenuti al verso da una striscia di carta bianca, sono accostati in modo che il rispettivo lato con quattro buchi risulti rivolto verso l'esterno. La specularità che ne risulta, è raddoppiata dai due riquadri bianchi che essi accolgono al centro. Ritagliati dal medesimo quaderno ad anelli, entrambi i riquadri sono giustapposti in modo che il rispettivo lato con tre buchi risulti rivolto verso l'interno, mentre l'immagine di una spirale, desunta da una rivista, sporga dal margine di entrambi rivolto verso l'esterno. Due superfici di carta millimetrata sono invece lacerate lungo il rispettivo margine interno al fine di rivelare la superficie del riquadro bianco sottostante su cui ciascuna di esse è applicata. "L'intento è quello di creare una simmetria, o meglio, un'analogia mediante la ferita dello strappo" [G.P.].

La carta da lucido, utilizzata qui per la prima volta, “non assolve più alla sua funzione: anziché rivelare, vela una parte del foglio sottostante. Lo strappo, al contrario, suggerisce l’effrazione di una protezione e il venire a nudo del foglio medesimo” [G.P.]. Analogo al *Senza titolo* (1960) [cat.1] anche per la mobilità intrinseca al foglio lacerato, il collage rende ancor più evidente come lo strappo sia sempre concepito dall’artista quale segnalatore di un’assenza: è una traccia che induce a immaginare ciò che manca per ritrovare l’originaria completezza (la superficie del foglio non utilizzata per l’opera)⁵⁵. In linea con la struttura di pensiero paoliniana basata sulle polarità contrapposte, la visibilità della metà del foglio di carta da lucido adoperata, implica l’invisibilità della metà del foglio bianco sottostante, così come all’invisibilità della metà del foglio di carta da lucido gettato via comporta la visibilità della metà inferiore del supporto, prima nascosto: “Tra il gesto del nascondere e quello del rivelare, l’opera sottende due eventualità: da un lato, una superficie rettangolare bianca integralmente *coperta* dalla carta da lucido e quindi invisibile; dall’altro una superficie rettangolare bianca totalmente *scoperta* e dunque verificabile” [G.P.].

Più complessa è invece la valenza della lacerazione che emerge dal *Senza titolo* (1963) [cat.11]. Un foglio di carta bianca, strappato in corrispondenza dei due bordi laterali, piegato in otto parti e poi ridisteso, si presenta leggermente lacerato anche lungo le piegature. I margini laterali del foglio vengono ripiegati verso il suo interno e trattenuti in quella posizione mediante quattro punti metallici (uno in alto e uno in basso per ognuno dei due margini). “Le piegature lacerate e i margini strappati, non permettono di capire se si tratti di uno o più fogli ripiegati, confondendosi le une negli altri. L’opera evoca l’idea di come un foglio possa nascondere le peripezie alle quali è stato senza senso sottoposto” [G.P.].

Il *nonsense* duchampiano sotteso dall’opera, è solo apparente: la lacerazione, in questo come nei collages precedenti, è volta a rendere percepibile lo spessore della carta e ad attivarne la superficie (o la pelle) come se fosse un corpo autonomo ma inerte che l’artista ha solo il dovere di rianimare. L’attivazione della superficie mediante segni regolari (le piegature verticali) evoca, non a caso, le superfici estroflesse di Castellani e Bonalumi, ma anche le ricerche cinetico-programmate che proprio in quell’anno venivano presentate al negozio Olivetti di Milano⁵⁶. Il gesto del ripiegare un foglio di carta anticipa inoltre l’idea di disegno,

⁵⁵ L’elemento del riquadro cartaceo lacerato e sospeso al fronte dell’opera, troverà riscontro in *Dear Visitor* e in *Senza titolo*, entrambi realizzati nel 1963 [D.38-39], ma, unito ad un’indagine sul rapporto tra recto e verso, perderà importanza in favore di una confutazione del modo consueto di guardare un quadro.

⁵⁶ Mostra che Paolini dichiara di aver visitato [G.P.]. Per approfondimenti sulla mostra si veda il rispettivo catalogo (*Arte programmata*, Milano 1962).

sviluppata nella serie dei “Disegni” del 1964 [cat.16-44], inteso come superficie contenitrice che cela qualcosa allo sguardo e al contempo quale schermo atto ad accogliere un gesto⁵⁷.

Negli anni Sessanta non si riscontrano ulteriori esemplari nei quali la lacerazione è volta a sottolineare la consistenza/esistenza della carta quale spazio vergine destinato alla visione. Negli anni Settanta, Paolini porta invece a sviluppo tale concetto attraverso due collages simili [cat.400-401]. In entrambi, le due metà di un foglio di carta (verde nel primo e bianca nel secondo), strappato lungo l’asse mediana orizzontale, sono applicate al centro del supporto a breve distanza l’una e l’altra. Come nel *Senza titolo* (1961) [cat.2], lo strappo è ricucito, nel primo mediante il collaggio di una striscia verde in corrispondenza dello spazio bianco che divide le due metà; nel secondo attraverso la riproduzione di un foglio di carta millimetrata incollata al di sotto della metà superiore del foglio bianco strappato, in modo da lasciarne intravedere il margine inferiore. Il tratteggio stampato sulla riproduzione del foglio millimetrato sembra voler ribadire che, nonostante la metà superiore del foglio strappato abbia ritrovato, mediante tale inserimento, un margine inferiore rifilato, è pur sempre la parte incompleta di una superficie. Lo stesso fine sembrano avere i due buchi lacerati visibili lungo il bordo superiore della stessa metà: “vedendo i due buchi su una superficie e non sull’altra, capiamo che entrambe provengono da un unico foglio. I buchi sono segnali che denunciano l’origine di quella stessa superficie” [G.P.].

In altre parole, quando la lacerazione è utilizzata come elemento d’immagine dell’opera, la riflessione sottesa può dirsi sempre circoscritta alla superficie stessa che subisce lo strappo: la pelle della carta viene posta in risalto dall’intervento apparentemente “aggressivo” dell’artista che in realtà è volto alla “costruzione” dell’aura attorno a quest’ultima, in quanto è la tensione intrinseca allo strappo a catturare il nostro sguardo e a permetterci di *vedere*⁵⁸.

II.1.2. *(Cor)rompere l’immagine**

A subire il gesto della lacerazione da parte di Paolini non è solo il foglio di carta *tout-cort*, ma sono soprattutto illustrazioni tratte da riviste, libri e quotidiani. Qualora non associato ad ulteriori artifici, lo strappo sottende una corruzione della figura originaria: ovvero la volontà di *corromperla*, interromperla, renderla illeggibile, suddividendola in tanti piccoli frammenti.

⁵⁷ Per approfondimenti sul significato conferito da Paolini alla serie si veda: qui, pp. 337-338.

⁵⁸ Per approfondimenti sulla specifica valenza attribuita da Paolini al “vedere” si veda: qui, p. 251-254.

* Per le riproduzioni relative alle opere su carta di Paolini indicate come [cat.] si veda: qui, p. 99.

Lo scopo, tuttavia, non è “l’omissione o la rottura di qualcosa, ma l’associazione incongrua di frammenti, atta a complicare la natura e l’aspetto dell’immagine originaria” [G.P.].

Occorre far presente che Paolini nel 1963 è a Roma e progetta la sua prima personale con Plinio De Martiis, titolare della Galleria La Tartaruga e mentore di autori (quali Tano Festa, Mario Schifano e Franco Angeli) che, dopo la *tabula rasa* dei primi anni Sessanta operata attraverso il monocromo, propongono una “reiconizzazione” della pittura, allusiva alla coeva mercificazione degli stereotipi culturali⁵⁹. Nonostante il condiviso ritorno all’immagine attraverso l’appropriazione dei grandi classici della pittura e mediante il parallelo utilizzo di illustrazioni desunte da quotidiani e riviste, Paolini, alla stregua del coregionale Pistoletto, sembra prendere distanza dalla reiconizzazione svolta dalla pop romana, servendosi di quelle medesime fonti per affrontare un discorso incentrato invece sulla visione⁶⁰. Se le riproduzioni stampate sugli specchi di Pistoletto sono funzionali a rendere ambiguo ciò che vi vediamo riflesso⁶¹, quelle lacerate da Paolini inducono l’occhio a ricercarne la perdita unitarietà, a vedere ciò che manca loro, oppure a ricollocare virtualmente ciò che è fuori posto. Lacerare un’immagine di un’opera del passato o una inserzione pubblicitaria “non è assolutamente un gesto irridente, ma equivale a ridipingerla e a ricomporla” [G.P.].

Due sono le opere che maggiormente evidenziano tale processo.

Nel *Senza titolo* (1969) [cat.162], al centro del cartoncino di supporto sono applicati i tre frammenti di una fotografia lacerata probabilmente da una rivista dell’epoca, che riproduceva su fondo nero una busta bianca vista di sbieco. “Ho disposto i tre reperti in modo però che rispettassero i margini, la forma e la misura della fotografia originaria” [G.P.]. I tre elementi inquadrano così un’immagine resa irriconoscibile e lo spazio necessario alla sua ipotetica (s)comparsa, ma evocano al contempo l’originario profilo della riproduzione di cui fanno parte tentandone una parziale ricomposizione.

Lo stesso succede nel *Senza titolo* (1975) [cat.397], ma la fonte “bassa” del rotocalco viene sostituita da un riferimento alto allo storia dell’arte. Dall’immagine di una figura femminile,

⁵⁹ Per approfondimenti sulla cosiddetta Scuola di Piazza del Popolo si veda in particolare: A. Tugnoli, *La scuola di Piazza del Popolo*, Maschietto editore, Firenze 2004.

⁶⁰ Il primo utilizzo da parte di Paolini di una riproduzione di un’opera d’arte risale al 1962 (si tratta di particolari di due quadri, rispettivamente di Gastone Novelli e di Mario Schifano, allineati in alto su una tela preparata, D.15), mentre il primo utilizzo di una riproduzione tratta da un’inserzione pubblicitaria risale al 1963 (cfr.: la serie di lavori in cui l’artista applica un’illustrazione sul verso della tela per confutare la funzione del quadro di essere veicolo di immagine, D.28-48).

⁶¹ Lo spettatore che si guarda nello specchio non percepisce immediatamente quelle figure come diverse dalla propria immagine riflessa. Un esemplare che attesta tale interesse per la visione in sé da parte di Pistoletto è *Persone che guardano* (1965). Per approfondimenti in merito si veda in particolare il catalogo della mostra: *Michelangelo Pistoletto: da Uno a Molti, 1956 – 1974*, Roma, MAXXI-Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, Mondadori-Electa, Milano 2011.

tratta probabilmente da un dipinto di Fragonard⁶² e applicata su un foglio bianco, Paolini strappa via gli angoli inferiore sinistro e superiore destro, nonché l'intera metà inferiore. In seguito, cerca di ricomporre il perimetro ovale entro cui la figura si mostrava attraverso due frammenti: l'uno corrisponde a una parte del medesimo angolo superiore lacerato, l'altro a un dettaglio di una seconda copia dell'immagine originaria. Tenta inoltre di ridare unità all'intera figura, giustapponendo alla sua metà superiore parte di quella superiore strappata via e un triangolo di carta millimetrata lungo il margine sinistro. “La riproduzione originaria subisce una lacerazione, per poi ricomporsi e proporsi, anziché come copia di qualcosa di esistente (il quadro), come immagine nata *hic et nunc*. Non è più la stessa, ma cerca comunque di ritrovare la sua conformazione di partenza” [G.P.]. Ad interessare Paolini non è dunque quel determinato quadro, ma il suo valore iconico, la sua superficie e potenzialità di rielaborazione.

È necessario tuttavia rilevare che le forze polari tra lacerazione e ricostruzione, a volte non risultano paritetiche. Nel *Senza titolo* (1976) [cat.434], ad esempio, la lacerazione della riproduzione di un volto maschile è talmente ampia da far emergere quasi l'intero foglio di supporto, e i reinserimenti dei frammenti da essa lacerati, sono talmente minimi da risultare quasi invisibili. Parimenti, nel *Senza titolo* (1976) [cat.433] i frammenti lacerati applicati su un riquadro bianco non permettono di immaginare né di individuare se si tratti della parte del volto femminile coperto dal riquadro medesimo. In entrambi i casi, il gesto della lacerazione risulta quindi più affine a quello trattato nello *strappare la carta*: è infatti volto a porre in risalto la superficie (quasi) intonsa del supporto quale spazio assoluto per la rappresentazione (piuttosto che la *mise en abîme*)⁶³.

II.1.3. Prelevare un frammento per il tutto*

L'interesse per i segni minimi è una delle caratteristiche precipue della poetica paoliniana. Già nel 1967 l'artista rivelava a Carla Lonzi il progetto di “fare un quadro di dimensioni minime [...] Piccolissimo, cioè di lato 13-15 centimetri”⁶⁴. Qualora però si tratti di singoli

⁶² Non è stato possibile identificare con certezza l'opera da cui l'immagine è desunta. Si tratta pertanto di un'attribuzione dell'autrice. Se fosse effettivamente una citazione di un lavoro di Fragonard, l'opera su carta corrisponderebbe al primo e unico omaggio di Paolini all'artista francese.

⁶³ Cfr.: “Quello che resta e si annuncia non è quello che vedevamo prima dello strappo, ma quello che c'era sotto la fotografia strappata: lo spazio della rappresentazione” [G.P.].

* Per le riproduzioni relative alle opere su carta di Paolini indicate come [cat.] e per le *ulteriori immagini citate nel sottoparagrafo* con l'etichetta [fig.] si veda: qui, p. 100.

⁶⁴ G. Paolini, C. Lonzi, *Giulio Paolini*, in “Collage”, n. 7, Palermo, maggio 1967, pp. 44-46. L'artista fa riferimento all'opera *Icaro* (1967) [D.121].

frammenti lacerati da libri o da riviste, posizionati al centro di un foglio bianco, ad essere messa in pratica è una precisa figura retorica: posti in risalto come particolari di un tutto maggiore, essi svolgono la medesima funzione della sineddoche in letteratura⁶⁵.

È opportuno ricordare che la sineddoche era già stata applicata al tema della visione da scrittori cari all'artista, quali Raymond Roussel nelle sue minuziose descrizioni di oggetti⁶⁶, Alain Robbe-Grillet, nel suo tentativo di indurre il lettore a ricostruire la storia e l'identità dei personaggi narrati attraverso la visualizzazione/descrizione di dettagli minimi⁶⁷, e dagli esponenti del *Nouveau roman* (Michel Butor, in particolare). Paolini utilizza la stessa figura retorica sviluppata da questi autori, ma per identificarsi e/o rendere omaggio ad artisti del passato. Il dettaglio scelto per evocare il tutto (l'artista medesimo, la sua figura e la sua poetica) è sovente la firma.

Già Manzoni, nel 1959, aveva realizzato un *Achrome* scrivendovi al centro il suo nome, cognome e la data di realizzazione [fig.11], ma si trattava della sua identità anagrafica e non di quella di un altro. Per Paolini la questione è più complessa: è legata all'atto appropriativo/citazionistico teso alla confutazione del proprio ruolo. Se l'autore "rinuncia al suo nome"⁶⁸, la sua firma può essere pertanto considerata intercambiabile con quella degli altri suoi simili. Tale convinzione, se su carta emerge per la prima volta nel 1966, nelle opere di grande formato si svilupperà solo a partire dal 1970 con *Un quadro* [D.204]: quattordici

⁶⁵ L'utilizzo dichiarato della sineddoche si riscontra per la prima volta nel quadro *Buenos Aires (sineddoche)* (1965) [D.88], costituito da un frammento strappato da un atlante geografico (che per sineddoche include la città natale di Borges), applicato al centro di una tela circolare.

⁶⁶ A Raymond Roussel Paolini dedica tre opere che citano nel titolo altrettanti suoi romanzi: *La Vue* (1963) [D.27], *La Doublure* (1972) [D.246], *Locus solus* (1976) [D.322 e la versione su carta di un anno precedente cat.398 (cfr.: qui, p. 184)]. Si riscontra un ulteriore riferimento allo scrittore anche nel titolo dei cataloghi che documentano la produzione grafica di Paolini, editi da Marco Noire: *Impressions graphiques*, cita infatti il titolo del libro di Roussel *Impressions d'Afrique* (1910). Dal punto di vista concettuale, lo scrittore francese presenta numerosi elementi che caratterizzeranno la poetica paoliniana (da qui i riferimenti ai suoi libri e al suo pensiero contenuti nel presente studio), tra i quali: la dialettica tra il visibile e il nascosto, l'elemento della combinatorietà che si configura in strutture narrative a scacchiera o labirintiche, l'ossessione per i dettagli (vd. *La Vue*, 1963), nonché il tema dello sdoppiamento semantico del linguaggio e del rifiuto di rappresentarsi, se non come controfigura (vd. *La Doublure* - 1897 - il cui protagonista è un attore condannato a svolgere il ruolo di controfigura).

⁶⁷ A Robbe-Grillet Paolini dedica il quadro *Alain Robbe-Grillet* [D.142], che, come la versione su carta [cat.89] reca applicata al centro del foglio bianco di supporto la stampa fotografica del ritratto di Alain Robbe-Grillet, pubblicato sulla retrocopertina del suo romanzo *Il voyeur* (Einaudi, Torino 1962). Scontornata in forma ovoidale, la fotografia raddoppia il profilo della lente che lo scrittore trattiene/presenta e nella quale Paolini ha inscritto una copia ridotta dell'immagine medesima. Il tema della visione, il soffermarsi su dettagli spesso insignificanti, le continue interruzioni nella narrazione, le libere associazioni, l'inclinazione alla ripetizione e alla combinatorietà degli elementi, rendono i racconti dello scrittore francese molto affini alle opere di Paolini, il quale conserva sugli scaffali della sua libreria anche il suo romanzo *Istantanee*, edito da Einaudi nel 1963.

⁶⁸ G. Paolini, in V. Trione, intervista, dicembre 2012: "Nasce in quegli anni la mia necessità di non sentirmi Autore, ma di pensare che l'autore non corrisponda né ad un individuo specifico né a quel tal nome, ma sia solo una figura tra le altre. Allora, anziché firmare il foglio bianco con il mio nome e cognome, preferisco farlo firmare a qualcun'altro".

tele fotografiche, che rappresentano ciascuna *Disegno geometrico* (1960) [D.1], sono di volta in volta firmate sul verso con il nome di un autore immaginario.

La scelta di associare alla firma il gesto della lacerazione non è casuale. “Lo strappo attesta il suo essere stata strappata da un contesto preesistente (il quadro), rivelando che si tratta di una vera e propria appropriazione d’identità” [G.P.]. L’atto dello strappare, inoltre, se da un lato priva del suo autore il quadro originario, dall’altro potenzia sia l’autore medesimo, isolandone la firma, sia la sua opera, di cui rimane qualche traccia nel brandello di riproduzione utilizzato. Applicando la firma al centro del foglio di supporto, Paolini inverte inoltre il tradizionale rapporto tra il tutto e la parte. La firma, posta di solito a margine di un quadro ad autenticarne la paternità dell’autore, perde la propria funzione per divenire unico soggetto dell’opera nonché certificato d’autenticità di se medesima. È inoltre sottesa un’equivalenza tra parola e immagine, sviluppata a partire dal 1966 con la serie di *Una poesia* [D.107-109 e le varianti su carta cat.66, 93-95, 212]⁶⁹.

Nel corpus di opere su carta, due sono i lavori che esemplificano meglio tale processo.

Il primo [cat.70] vede la riproduzione fotografica lacerata della firma di Jasper Johns applicata in posizione centrale su un foglio di carta bianca. La scelta di “identificarsi” con Johns è dettata da una precisa esperienza. Paolini ricorda di essere rimasto colpito dalle riproduzioni delle sue *Flags* pubblicate sul numero 4-5 della rivista “Metro” del maggio 1962; numero da cui, quattro anni dopo, trae l’immagine della firma utilizzata in questo collage (p. 85): ad accomunarlo all’artista americano è soprattutto l’indagine attorno alla pittura come linguaggio e agli strumenti ad essa impliciti o preliminari⁷⁰.

Il secondo [cat.127], identico al primo a livello formale, vede al centro del foglio la firma di Cy Twombly, lacerata dal catalogo della sua personale alla Galleria Notizie del 1967. L’interesse di Paolini per Twombly, emerso un anno prima con l’opera *Cy problem* [D.130 e cat.192⁷¹], su carta affiora qui per la prima volta. Nonostante la differenza di segno

⁶⁹ Per approfondimenti su tale equivalenza si veda: qui, pp. 343-347.

⁷⁰ Jasper Johns, implicitamente citato nei quadri del 1961-62 costituiti da tele, barattoli di vernice, pennelli, tubetti di colore [D.11-12 in particolare], verrà omaggiato nel 1967 in *Jasper Johns* [D.131] e nella sua variante su carta [cat.88] (per la descrizione dell’opera si veda: qui, p. 137-138). Per quanto concerne l’affinità tra Johns e Paolini è opportuno sottolineare, oltre alla priorità conferita alla superficie e al linguaggio, la forte analogia formale di *Alceo* e *Decima musa* (1966) [D.110-111], entrambe costituite da tre tele triangolari disposte a formare una sorta di stella, con *Star* (1954) dell’artista americano, che si compone di due superfici triangolari sovrapposte. L’opera non è tuttavia pubblicata su alcuna delle riviste consultate: non è dunque dato sapere se Paolini possa averla vista su qualche pubblicazione dell’epoca.

⁷¹ *Cy problem* si compone di quattro frammenti fotografici collocati a collage, lievemente sporgenti, in corrispondenza dei quattro angoli di un foglio di carta bianca. In questo caso, gli elementi che inquadrano lo spazio di una possibile visione, riproducono quattro dettagli della prima parte del trittico *Problem I, II, III* (1966) di Cy Twombly, esposto e riprodotto sullo stesso catalogo della mostra tenutasi alla Galleria Notizie di Torino nel febbraio del 1967. “La scelta di *Problem I* non è casuale: la traccia dipinta col bianco sullo sfondo nero, delineando un rettangolo cieco – una sorta di cornice che circonda uno spazio vuoto –, si presta a spalancarsi

(disordinato e istintivo quello dell'americano; preciso e ponderato quello del torinese), ad unire i due artisti è un'allusività alla mitologia ed alla storia, nonché l'utilizzo indifferenziato di parole e immagini come segni equivalenti⁷².

L'anno successivo la medesima figura retorica della sineddoche, volta all'identificazione con un altro autore e reificata mediante il gesto della lacerazione, è sviluppata su carta attraverso frammenti recanti il nome e il cognome di un artista scritti però con caratteri tipografici.

Nel 1969 Paolini realizza infatti tre opere [cat.155-157], il cui comune denominatore è l'applicazione al centro di un foglio bianco da disegno del frammento lacerato di una riproduzione fotografica a colori⁷³, che presenta il dettaglio di un quadro e parte della relativa didascalia: "ROUSSEAU Henri, dit le Douanier, 1844-1910", "MANET Edouard, 1832-1883", "LEGER Fernand, 1881-1955". Anche in questo caso, Paolini mette in scena una situazione antifrastica e paradossale: se l'immagine del quadro risulta indecifrabile, l'identità anagrafica del suo artefice, oltre ad essere leggibile, diviene il soggetto principale dell'opera. Appare quindi invertito il tradizionale rapporto di priorità tra il quadro e la sua didascalia, così come parallelamente propone Ugo Mulas in una delle sue *Verifiche*⁷⁴ [fig.12]. "L'opera è una

per inquadrare uno spazio ulteriore: quello del foglio bianco sottostante. Se Twombly aveva chiamato l'opera *Problem*, io, aggiungendo *Cy* prima del titolo originale, è come se fornissi la soluzione al suo problema" [G.P.]. All'artista statunitense sarà poi dedicata l'opera su carta qui documentata [cat.225], nella quale la riproduzione fotografica di un suo ritratto (tratta da *Incontri. Cy Twombly*, in "L'Espresso colore", n. 3, 21 gennaio 1968, p. 23) è nascosta dal negativo scattato da Claudio Abate di un quadro del medesimo artista americano. Paolini suppone che si tratti del negativo di uno dei due quadri di Twombly (*Amore e Psiche* e *Amore e Psiche II*) presenti nella sua collezione: ricorda infatti di aver attinto l'immagine dall'archivio di Luciano Pisto, proprietario prima di lui di entrambe le opere. "Si tratta di un omaggio a Cy Twombly che viene evocato attraverso un doppio segreto: quello di un ritratto invisibile e quello di un quadro indecifrabile" [G.P.]. La diapositiva inquadra la figura del suo autore, ma, anziché rivelarlo, lo nasconde in ricordo della preferenza dello stesso Twombly a non farsi ritrarre.

⁷² Paolini potrebbe aver visto opere di Twombly anche prima del 1967: frequentando nel 1963-64 la Galleria La Tartaruga di Plinio De Martiis, è probabile che sia entrato in contatto con tale artista, promosso da tempo dalla stessa galleria. Si ricorda inoltre l'articolo di G. Dorflès dedicato all'artista, pubblicato sul n. 6 del giugno 1962 di "Metro" (pp. 62-71).

⁷³ Non è stato purtroppo possibile rinvenire la fonte esatta: si tratta probabilmente di un manuale francese o di una mostra in cui i tre quadri erano stati esposti assieme.

⁷⁴ Nella fotografia di Ugo Mulas intitolata *La didascalia*, è raffigurato Man Ray nell'atto di indicare lo spazio vuoto circoscritto da un riquadro architettonico che simula una cornice su una parete. La foto è stata suggerita, non tanto dalla situazione visiva, bensì dalla frase dell'artista ritratto "ça, c'est mon dernier tableau" che Mulas fotografò. Il motto resterebbe del tutto invisibile se non fosse introdotto all'interno del "quadro", di cui diviene la didascalia: Man Ray "non indica un quadro, ma pronuncia una frase che è il suo quadro: la frase è sia l'opera di Man Ray che la mia fotografia" (U. Mulas, *Le verifiche 1971-72*, in *La fotografia*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1973, p. 168; libro che, tra l'altro, Paolini possiede ancora oggi). Per quanto concerne il rapporto di Paolini con Mulas, occorre ricordare che proprio nel 1969 il fotografo documenta la personale dell'artista tenutasi alla Galleria De Nieubourg di Milano, per poi, l'anno successivo, fissare sulla pellicola le opere alla mostra *Vitalità del negativo* e alla *Biennale di Venezia*. Uno scatto realizzato da Mulas in occasione di *Vitalità del negativo* confluirà nel quadro di Paolini *Epidauro* [D.213] e nella corrispondente opera grafica [N.13] e su carta [cat.318]. Una lettera scritta dal fotografo e conservata presso l'archivio dell'artista [databile 1972-73] testimonia inoltre che all'inizio degli anni Settanta Paolini aveva donato a Mulas un quadro (probabilmente *Un quadro (di Morris Louis)*, 1969 [D.190]), così come attesta la grande ammirazione del secondo nei confronti del

sorta di impronta digitale: fa corrispondere una porzione autentica, benché riprodotta, di un dipinto ai dati anagrafici del suo autore. Significativa non è la scelta dei tre quadri né dei rispettivi autori, ma l'identità tra reperto e nome" [G.P.]. In realtà, a parte il terzo collage che corrisponde all'unica citazione dedicata a Léger da parte dell'artista, gli altri due riferimenti non sembrano casuali. Non si tratta innanzitutto degli unici omaggi di Paolini a Rousseau e a Manet⁷⁵. La scelta dei tre dipinti potrebbe inoltre sottendere una ragione ben precisa. Le tre opere (il *Portrait de Pierre Loti* di Rousseau del 1891; *Le Déjeuner dans l'atelier* di Manet del 1868; *Le mécanicien* di Léger del 1920⁷⁶) hanno in comune l'inverosimiglianza illusionistica delle scene che rappresentano e l'assoluta piattezza pittorica [fig.13-15]. Nella prima, Loti è raffigurato mentre fuma una sigaretta, come se fosse inconsapevole di essere ritratto, mentre il gatto che lo affianca si mostra "in posa" su un piedistallo. Nella seconda, Manet sembra riflettere sul dipingere stesso piuttosto che sullo specifico soggetto rappresentato: i personaggi sono dichiaratamente messi in posa per fare un quadro dove è la perfezione della pittura a far da padrona. Nella terza, il meccanico di Léger, alla stregua di Loti, fuma e si rivolge da tutt'altra parte rispetto all'artista che lo ritrae. Le opere sembrano quindi trovare la propria ragion d'essere nella rappresentazione fatta per nessun altro scopo se non per se stessa, anticipando così la riflessione paoliniana sul *Trionfo della rappresentazione* [D.507] sviluppata a partire dal 1983-84⁷⁷. La scelta di lacerare quei singoli dettagli, anziché altri, dalle riproduzioni dei tre dipinti, sembra invece essere dettata soltanto dalla rispettiva posizione: per sottendere una riflessione sull'identità talmente molteplice dell'Autore da trasformarsi in una non identità, Paolini sceglie di utilizzare la prima parte di ogni didascalia, corrispondente alle notizie anagrafiche dell'autore del quadro e, lacerandola, include nello strappo il piccolo dettaglio d'immagine adiacente. La lacerazione rende così tangibile il

primo: "Vorrei avere il tempo ancora di fare qualche cosa per te, al cui lavoro ho sempre pensato di un vero maestro. Non so in che modo ma so che tu mi hai molto influenzato".

⁷⁵ A Manet sarà dedicata l'opera di grande formato del 1974 intitolata "*l'opera completa di Edouard Manet come decifrazione del mio campo visivo*" [D.276], dove Paolini disseminerà su quattro tele accostate frammenti lacerati delle tavole dell'*Opera completa di Edouard Manet* (Rizzoli, Milano 1967). A Rousseau saranno invece dedicati i quadri: *La libertà* (H. R.), 1967 [D.126, 161 e cat.121]; *Fleurs de poète* (H. R.) (1967) [D.135]; *Foresta col sole al tramonto*, 1968 [D.159 e cat.124]; *Autoritratto*, 1968 [D.151 e cat.122]; *Cortège d'Orphée*, 1969 [D.166]; *Rousseau (1844-1910)*, 1969 [D.179]. Le immagini utilizzate da Paolini sono perlopiù tratte dal volume dedicato al Doganiere, curato da Carla Lonzi per la collana "I Maestri del Colore" (Fabbri editore, Milano 1966). Se su Manet non si è mai espresso specificatamente, su Rousseau Paolini ha rilasciato dichiarazioni in un'intervista alla scrivente, pubblicata sul libro I. Bernardi, *Teatro delle Mostre. Roma, maggio 1968*, Scalpendi editore, Milano 2014, pp. 177-180, a cui si rimanda per approfondimenti.

⁷⁶ Le opere sono state individuate dall'autrice mediante lo spoglio delle principali monografie dei tre artisti. Non è stato tuttavia possibile rintracciare il volume francese da cui sono state lacerate.

⁷⁷ Per approfondimenti sull'installazione si veda: M. Disch, *Hors-d'oeuvre*, in Id., *Giulio Paolini. La voce del pittore. Scritti e interviste 1965-1995*, pp. 94-95. L'opera è inoltre descritta: qui, p. 224.

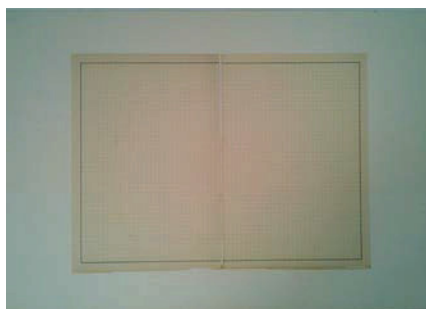
percorso di appropriazione effettuato da un artista che, mutuando i nomi altrui, mira ad inserirsi all'interno di una specifica dinastia: quella della storia dell'arte⁷⁸.

⁷⁸ Per approfondimenti sul tema, cfr.: qui pp. 246-251.

II.1.1. *Strappare la carta*



[cat.1] *Senza titolo*, 1960



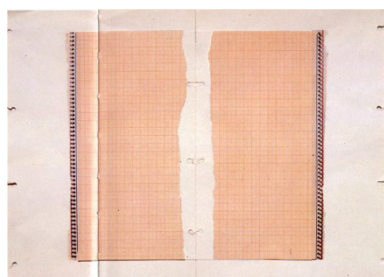
[cat.2] *Senza titolo*, 1961



[cat.10] *Senza titolo*, 1962



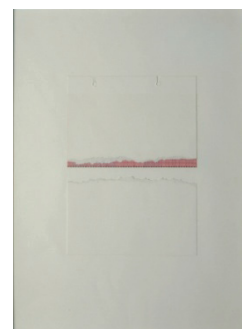
[cat.11] *Senza titolo*, 1963



[cat.231] *Senza titolo*, 1973

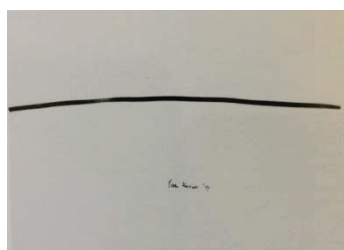


[cat.400] *Senza titolo*, 1975



[cat.401] *Senza titolo*, 1975

Ulteriori opere citate nel sottoparagrafo



[Fig.9] P. Manzoni, *Senza titolo*, 1959



[Fig.10 (D.1)] *Disegno geometrico*, 1960

II.1.2. *(Cor)rompere l'immagine*



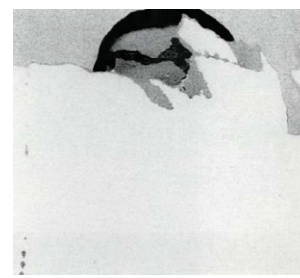
[cat.162] *Senza titolo*, 1969



[cat.397] *Senza titolo*, 1975

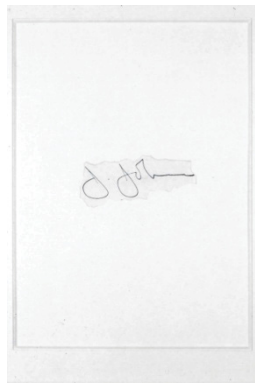


[cat.433] *Senza titolo*, 1976

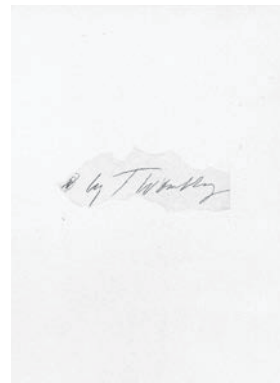


[cat.434] *Senza titolo*, 1976

II.1.3. Prelevare un frammento per il tutto



[cat.70] Senza titolo, 1966



[cat.127] Senza titolo, 1968



[cat.155] Senza titolo, 1969

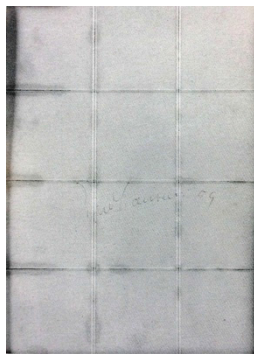


[cat.156] Senza titolo, 1969



[cat.157] Senza titolo, 1969

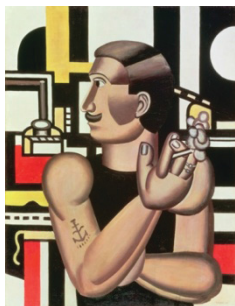
Ulteriori opere citate nel sottoparagrafo



[Fig.11] P. Manzoni, *Achrome*, 1959



[Fig.12] U. Mulas, *La didascalia*, 1969-73



[Fig.13] F. Léger, *Il meccanico*, 1920



[Fig.14] E. Manet, *Le Déjeuner dans l'atelier*, 1868



[Fig.15] H. Rousseau, *Ritratto di Pierre Loti*, 1906

II.2. Accartocciare

Se l'intento modernista⁷⁹ riscontrabile in alcune opere su carta di Giulio Paolini, è quello di far sì che i *media* utilizzati (*in primis* il foglio bianco da disegno) si rivelino nella loro essenza di materiale cartaceo, il gesto dell'accartocciare è logicamente uno dei modi più efficaci per ottenerlo: “Un foglio di carta è in genere uno schermo piatto per il nostro sguardo, ma, avendo una consistenza materiale, è possibile che conosca altre condizioni rispetto a quella di partenza: l'essere lacerato corrisponde a una di queste; l'essere accartocciato ad un'altra” [G.P.].

Il lacerare e l'accartocciare, pur essendo uniti dalla medesima finalità, sono però da considerarsi due modalità operative polari: con la lacerazione Paolini scarta e taglia via una parte della superficie originaria per applicare sul supporto solo l'area prescelta, da elevare ad elemento primo ed unico dell'opera; con l'accartocciare, al contrario, riduce l'intero foglio ad un oggetto pronto per essere gettato, e sceglie di presentare quello stesso “scarto” come fulcro della visione. Inoltre, mentre il lacerare è un gesto irregolare ma controllato, l'accartocciare, essendo più immediato, corrisponde a una rinuncia al pieno controllo sull'azione. Infine, se il lacerare evoca un vuoto o un'immagine incompleta, “l'accartocciare è un modo della superficie di assumere una forma” [G.P.]: il foglio, anziché presentarsi come contenitore di forme potenziali, si dà come forma in sé conclusa.

Privo comunque di qualsiasi valenza impulsiva o inconscia, il gesto dell'accartocciare sembra alludere al contempo alla possibilità di aprire l'opera allo spazio al di qua di essa, sulla scia della ricerca effettuata dall'artista sia con il foglio di carta lacerato che nel *Senza titolo* del 1960 [cat.1] non aderisce perfettamente dalla piattezza del supporto, essendovi fissato solo in corrispondenza dei due angoli superiori, sia con i pannelli di compensato datati 1964, sovrapposti e appoggiati a terra [D.52-63, 67, 68].

Per queste caratteristiche, le superfici accartocciate di Paolini appaiono maggiormente in linea con i panini bianchi disposti in sequenza lineare di Manzoni [fig.16], piuttosto che, ad esempio, con il foglio piegato e “sofferente”, posto al centro della tela in un quadro di Tàpies del 1946 [fig.17]. Come negli *Achrome*, infatti, l'intervento di Paolini è ripetitivo (esistono molteplici opere caratterizzate dalla presenza di uno o più fogli accartocciati disposti in

⁷⁹ Si fa qui riferimento alle ricerche di cui parla Clement Greenberg nel saggio *Modernist Painting* (1961), pubblicato su “Art and Literature”, n. 4, primavera 1965, pp. 193-201.

sequenza o all'interno di una griglia [cat.301-302]), volontariamente asintomatico, e lascia la superficie libera di manifestarsi come puro significante⁸⁰.

Nelle opere di grande formato, il gesto dell'accartocciare è sotteso per la prima volta nel 1971 in *Apollo e Dafne*⁸¹ [D.223], mentre su carta è già presente nel 1963-64. Il suo scopo è di "formare un'immagine informe" come ipotizza Maurizio Fagiolo⁸², anziché quello di dar forma ad un'immagine che sembrerebbe negata/nascosta dall'atto stesso dell'accartocciare un foglio, come invece lo diventerà molti anni dopo in *Big Bang* (1997-98) [fig.18 (D.823)] dove numerosi elementi accartocciati (locandine, riproduzioni di opere precedenti, appunti, disegni), disposti attorno a due cubi di plexiglas sovrapposti ed evocanti, assieme ad una sedia e a tre tele preparate, la dimensione dell'*atelier*, "rappresentano le tracce di 'lavori in corso', prove scartate, tentativi mancati, gettati a terra o lanciati in orbita come corpi celesti"⁸³.

In ambito prettamente artistico non si riscontrano specifici modelli di riferimento per tale modalità operativa, mentre nella storia della grafica internazionale è opportuno rilevare la pubblicazione di una copertina elaborata da Pierre Mendell per il periodico "Gebrauchsgrafik" dove un foglio di carta accartocciato è presentato a piena pagina⁸⁴ [fig.19].

L'anno di edizione della rivista sulla quale la suddetta copertina è ripubblicata (1963), coincide con il primo tentativo dell'artista di sperimentare il gesto dell'accartocciare, che sembra svilupparsi dal *Senza titolo* del 1963 [cat.12], dove un foglio di carta bianca, prima accartocciato, è ridisteso e ricondotto alla forma originaria. Applicato poi all'interno di un

⁸⁰ Per approfondimenti sul monocromo di Manzoni si veda in particolare: F. Pola, *Piero Manzoni, Achrome, 1958*, in *Cantiere del '900. Opere dalle collezioni Intesa Sanpaolo*, Skira, Milano 2012, p. 228.

⁸¹ Si tratta di quindici "disegni" (li ha definiti così lo stesso Paolini in occasione della loro prima esposizione alla Libreria Stampatori di Torino, 5-25 maggio 1971), di cui il secondo presenta un foglio di carta millimetrato accartocciato e applicato al centro del foglio da disegno. Anche in questo caso, come mette ben in luce Maddalena Disch nella scheda in catalogo [D.223], l'accartocciare fa parte del "possibile inventario delle potenzialità suggerite dalla stessa superficie del foglio" che l'opera propone. Ulteriori opere di grande formato che presentano lo stesso motivo iconografico-concettuale della superficie accartocciata sono: l'omonima opera del 1978 [D.382] dove ad essere accartocciata sopra una riproduzione di se stessa è la fotografia del particolare delle mani delle figure scolpite da Lorenzo Bartolini nel *Monumento a Niccolò Demidoff* (desunta da *Lorenzo Bartolini*, catalogo della mostra, Prato, Palazzo Pretorio, Centro Di, Firenze 1978, p. 281), che viene trattenuta da un calco in gesso di una mano anonima; e, poco prima, *Equivalenza* (1975) [D.281] e *Quadrante* (1975) [D.287]. In queste ultime è una tela ad essere piegata e applicata sul supporto per evocare/raddoppiare, nella prima il riquadro disegnato al centro, nella seconda i due quadri disegnati sulla tela centrale. Di *Equivalenza* e di *Quadrante* si registrano su carta alcune varianti e studi [rispettivamente, cat.386-387 e 365-367]: in *Equivalenza* Paolini delinea sulla superficie una tela vista contemporaneamente di fronte e di sbieco, mentre *Quadrante* disegna un ambiente in prospettiva raffigurante sulla parete di fondo due quadri, i quali corrispondono alle copie sommarie della situazione messa in scena nei due elementi posti rispettivamente a destra e a sinistra rispetto a quello recante tale disegno.

⁸² M. Fagiolo dell'Arco, in *Giulio Paolini*, Quaderno n. 30, Università di Parma, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Parma 1976, p. 26.

⁸³ M. Disch, scheda ragionata, in D.823.

⁸⁴ Cfr.: "Graphis Annual", n. 63/64, Amstutz & Herdeg, Graphis Press, Zurigo 1963, p. 153. Il numero è posseduto da Paolini stesso e l'immagine di tale copertina è stata ricordata per la prima volta da V. Russo nella sua già citata tesi di laurea.

passee-partout a cartella in cartoncino bianco, lascia intravedere la sua area centrale da una finestra *ivi* praticata⁸⁵. “Distendendo la carta prima accartocciata, si delinea un “disegno” che non è propriamente tale, ma è la conseguenza di un gesto: la carta non accoglie né indica una figura, ma ‘disegna’ e denuncia la sua precedente condizione” [G.P.]. L’intento è dunque quello di evocare i vari momenti e le diverse modalità che un foglio ha per annunciarsi e proporsi al nostro sguardo⁸⁶. L’intero lavoro di Paolini infatti, come scrive Francesco Poli, rifiuta ogni tipo di subordinazione al tempo storico e lineare per iscriversi in un tempo circolare che si pone in un presente assoluto, oltre il passato e il futuro⁸⁷.

Dal 1964 il motivo iconografico del foglio accartocciato ricompare soltanto quattro anni dopo nel *Senza titolo* (1968) [cat.133], dove un solido geometrico di cartoncino fustellato viola è pressato e applicato al centro di un foglio da disegno posto su compensato. La stessa composizione è replicata nei nove fogli da disegno che costituiscono l’opera di grande formato *Les promenades d’Euclide* dello stesso anno [D.149]: ogni solido pressato/accartocciato vorrebbe evocare le tracce dei passi delle passeggiate di Euclide “rappresentate” da René Magritte nell’omonimo quadro. Pubblicato nel 1963 sul catalogo della personale dedicata all’artista francese dalla galleria romana L’Attico⁸⁸, *Les promenades d’Euclide* (1955) [fig.20] delinea un raddoppiamento o tautologia tra la tela reale utilizzata come supporto dall’autore e la tela *ivi* dipinta appoggiata sul cavalletto, così come il cartoccio nelle opere di Paolini mette sempre in scena un’equivalenza ottica tra il foglio di supporto e il suo “doppio” accartocciato e *ivi* applicato⁸⁹.

⁸⁵ La cartella costituita da un foglio piegato in due che contiene un’“immagine”, funge da diretto precedente ai fogli chiusi utilizzati nella serie dei “Disegni” del 1964 come contenitori di altre superfici cartacee e/o di oggetti di varia natura [cat.16-44]: si ricordano, in particolare, i tre esemplari che nascondono una superficie accartocciata, fissata o semplicemente appoggiata al supporto [cat.33-35]. I tre “Disegni” contengono rispettivamente: una pagina a stampa tratta da un manuale tecnico di disegno, che descrive le modalità di quadratura di una superficie; un foglio di carta protocollo a righe; un foglio contabile con buchi ripiegato che riporta a stampa la locuzione “Dare e avere”. Per approfondimenti sulla serie si veda: qui, pp. 337-338.

⁸⁶ L’allestimento dell’opera attualmente indicato dall’artista prevede la sua sospensione entro una teca di plexiglas e l’aggiunta, tra la cartella e il foglio stropicciato al suo interno, di spessori adesivi che creino un minimo distacco volto ad evitare l’effetto troppo schiacciato del *passee-partout*. Lo spessore così conferito allo spazio in cui il foglio è applicato sembra volto a porre in risalto l’essenza materica di quella superficie e delle pieghe che vi sono rimaste e che ne attestano il precedente accartocciamento.

⁸⁷ Cfr.: F. Poli, *Tempo circolare*, in Id., *Giulio Paolini*, cit., p. 23.

⁸⁸ Cfr.: *Renè Magritte*, Roma, Galleria L’Attico, Roma 1963, s.p. Si cita in particolare tale pubblicazione perché nel 1963 Paolini si trova nella Capitale ed è quindi probabile che abbia visto la mostra e/o visto il catalogo.

⁸⁹ L’affinità tra la ricerca di Magritte e quella di Paolini è accennata per la prima volta da Carla Lonzi nel saggio pubblicato sul catalogo della mostra *Giulio Paolini* tenutasi alla Galleria Notizie nel 1965. La critica definisce l’artista francese uno dei “prototipi di demistificazione” assunto dall’artista torinese fin dai suoi esordi. In realtà, l’influenza da parte di Magritte sembra essere molto più profonda. Oltre alla *mise en abîme*, all’equivalenza di convenzione tra parola e immagine e il carattere metafisico delle opere, Paolini potrebbe aver mutuato alcuni specifici elementi iconografici (da qui i frequenti riferimenti alla sua poetica contenuti nel presente studio): sicuramente la scritta “horizon” presente nel lavoro su carta del 1974 [cat.315] è tratta da *Le miroir vivant* (1927), così come il titolo e l’immagine che costituisce l’edizione grafica *Hotel Continental (Le Monde invisible)*

Lo dimostra il *Senza titolo* del 1973 [cat.249]. Tre superfici del medesimo formato quadrato e delle stesse proporzioni (rispettivamente: di carta bianca, millimetrata e di nuovo bianca), sono applicate l'una al centro dell'altra, dalla più grande alla più piccola. A interrompere la successione, è un cartoccio di carta millimetrata che, se disteso, risulterebbe delle medesime dimensioni di quello millimetrato applicato al supporto. "Sul riquadro bianco centrale si accartocchia il foglio millimetrato che lo precede. Si verifica un'equivalenza tra la superficie piatta e la "stessa" superficie accartocciata, entrambe offerte dal supporto" [G.P.].

La medesima equivalenza risulta ancora più evidente nel *Senza titolo* del 1974 [cat.300], dove, su due simili riproduzioni fotografiche di un foglio incorniciato con un filetto nero, due elementi cartacei invertono le rispettive condizioni: se a sinistra è un riquadro bianco ad accogliere un foglio di carta millimetrata accartocciato, a destra è il primo ad accartocciarsi al centro del secondo che invece si distende⁹⁰.

Più complesso è invece il *Senza titolo* del 1973 [cat.252], dove su una riproduzione fotografica di una veduta di un paesaggio marino, desunta probabilmente da una rivista, due metà di un foglio di carta bianca sono applicate a breve distanza l'una dall'altra, rispettivamente al di sopra e al di sotto della linea d'orizzonte che divide il cielo dal mare. La metà superiore accoglie la riproduzione fotografica accartocciata di un cielo, mentre la metà inferiore lascia fuoriuscire dal suo margine un drappo di stoffa (l'etichetta di un tappeto posseduto dall'artista) con stampata la scritta "Perseo", simile per colore al mare riprodotto sull'immagine di fondo⁹¹. I due riquadri bianchi sembrano così farsi teatro del

(1973) [N.11] sono desunti dall'omonimo quadro dell'artista francese del 1954. Affini alla poetica magrittiana sono inoltre alcuni elementi iconografici ricorrenti, quali: le cornici (vuote o meno), i cavalletti, l'occhio che guarda (si confronti ad esempio *Le tre Grazie* del 1978 di Paolini [cat.462-463] con *Le faux miroir* del 1929 di Magritte), l'uomo anonimo vestito di nero (si confronti *Studio per 'Autoritratto col busto di Eraclito e altre opere'* del 1972 [cat.182] con *L'homme au chapeau melon* del 1964), le bandiere (si confronti la bandiera vera che reca riprodotta l'immagine di una bandiera sventolante che raffigura un cielo annuvolato del *Senza titolo (senza figura)* del 1986-87 [D.600] con la bandiera dipinta che raffigura un cielo altrettanto annuvolato de *L'été* del 1931) e il piede (si confronti il calco del piede presente in *Empedocle* del 1980 [D.425] con i piedi dipinti in *Le modèle rouge* del 1931). Le opere di Magritte citate sono tutte riprodotte in D. Sylvester, *René Magritte. Catalogue raisonné*, Menil Foundation, Cambridge 1993, 3 voll. Paolini ha fatto esplicito riferimento nei suoi scritti all'artista francese in G. Paolini, *Una costellazione, un mosaico indeterminato, una sola, unica forma...*, in *Arte povera in collezione*, catalogo della mostra, Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Charta, Milano 2000, pp. 198-199.

⁹⁰ Simile a questo, un *Senza titolo* del 1974 [cat.299] vede a sinistra, un fondo fotografico su cui è applicato un foglio di carta millimetrata accartocciato. A destra, si verifica un'inversione di ruoli: il foglio millimetrato, anziché accartocciarsi, riceve una superficie nera piegata che ricorda il fondo fotografico utilizzato nell'altra metà del collage.

⁹¹ L'apparente gioco di parole dettato da una piega della stoffa che rende invisibile una "e" di "Perseo" trasformandolo in "Perso", secondo Paolini è del tutto casuale. Si potrebbe però ipotizzare che alluda alla possibilità di perdersi in uno spazio così infinito come il mare raffigurato nell'immagine sottostante, il quale, alla stregua degli elementi cosmici ricorrenti nella produzione dell'artista, è metafora dell'infinità sempre sottesa dall'opera d'arte. Un'infinità in cui, non a caso, l'autore desidera appunto perdersi: "l'autore [...] dà tutto se stesso, *si perde*, si annulla nell'affanno di possedere la chiave dell'opera" (G. Paolini, *La scena è l'eco*, in R.

“raddoppiamento” della veduta marina sottostante (cioè di due superfici che evocano cromaticamente il cielo e il mare *ivi* riprodotti), mettendo in scena il presunto accartocciarsi dei due elementi paesaggistici che la costituiscono. L’immagine di un paesaggio del presente rinvia così al luogo del passato dove l’eroe mitico ha conseguito le sue più importanti vittorie⁹².

Dalla mitologia alla tecnologia il passo è breve. Nel *Senza titolo* del 1974 [cat.294], al centro del foglio bianco di supporto, la riproduzione di una camera ottica, tratta da una pubblicità della macchina fotografica Kodak⁹³, accoglie due cartocci: l’uno, applicato al di qua del mirino, è un foglio bianco; l’altro, applicato al di là di quello strumento, è una riproduzione di una riga centimetrata. Sebbene l’autore dichiari che i due cartocci sembrano uscire dalla scatola ottica, come se quest’ultima avesse contenuto fino a un istante prima una fotografia che poi si è suddivisa in due parti, il significato più pertinente sembrerebbe invece essere la giustapposizione di due visioni (quella dell’oggetto inquadrato dal mirino e quella della sua riproduzione)⁹⁴. “Ogni mia opera, per estensione, è come una fotografia: implica un’ottica fotografica anche quando non lo è materialmente, nel senso che - come un obiettivo - inquadra un *gesto*, una distanza o perfino un’assenza”⁹⁵. In questo caso è il gesto stesso dell’accartocciare ad essere inquadrato: l’obiettivo fotografico non vede alcuna figura se non quella della superficie che, piegata su se stessa, nasconde l’immagine *ivi* contenuta, nonché quella eventualmente posta al di sotto⁹⁶.

Wagner, *Die Walküre*, programma di sala a cura di L. Valente, Edizioni del Teatro di San Carlo, Napoli 2005, pp. 41-43; il corsivo è della scrivente).

⁹² Cfr.: “L’intervallo/linea d’orizzonte che divide le due metà del foglio evoca, non solo il rispettivo raddoppiamento/rispecchiamento, ma anche una comunicazione a due voci tra il cielo e il nome di Perseo. Stampato sull’etichetta, quest’ultimo diviene una sorta di trofeo per l’eroe legato per antonomasia al mare” [G.P.]. La vita di Perseo è infatti legata al mare: Acrisio gettò in mare la figlia Danae e il nipote Perseo di pochi mesi perché un oracolo gli aveva predetto che il bambino lo avrebbe ucciso, una volta divenuto adulto. I due naufraghi trovarono invece salvezza nell’isola di Serifo.

⁹³ L’immagine è tratta da “L’Europeo”, a. XXX, n. 19, 9 maggio 1974, p. 102. La pubblicità illustra “il principio della fotografia”: all’interno della camera ottica è disegnata la copia speculare e ribaltata dell’albero che si trova di fronte allo strumento. A rendere possibile il raddoppiamento è la luce del sole raffigurato al termine del cono visuale che si dipana dalla lente della scatola fotografica.

⁹⁴ Analogo all’opera appena descritta, è il *Senza titolo* (1974) [cat.295], dove al centro di uno schema tratto da un manuale di fotografia, una lente proietta al suo interno l’immagine del cartoccio che inquadra. Come la realtà fissata dalla fotografia è sempre virata in negativo sulla pellicola fotografica, così il cartoccio bianco diviene nero al di là dell’obiettivo. I due cartocci sono applicati all’interno di due cornici disegnate in prospettiva: “dovendo necessariamente star dentro la superficie piatta, geometrica e ben delimitata che lo riceve, il foglio deve accartocciarsi su se stesso” [G.P.].

⁹⁵ G. Paolini, in *Il vero è falso*, in *Rendering. Traduzione, citazione, contaminazione. Rapporti tra i linguaggi dell’arte visiva*, catalogo della mostra, Istituto Nazionale per la Grafica, Palazzo Poli, Roma, Palombi Editore, Roma 2010, pp. 49-50 (il corsivo è della scrivente).

⁹⁶ I cartocci applicati da Paolini sull’immagine vanno a coprire le immagini del sole e dei due alberi, ma mantengono il tema del doppio implicito allo strumento fotografico riprodotto, che sembra anticipare opere successive quali gli *Studi per Mimesi* del 1974-75 [cat.377, 379-381].

Esemplari della bipolarità tra il visibile e l'invisibile, sempre legata al gesto qui analizzato, sono i cartocci singoli o multipli [cat.296, 301-302, 408], che se da un lato rendono evidente l'essenza della loro superficie, dall'altro, applicati ciascuno su un fondo fotografico, lasciano visibile l'alone dell'oggetto *ivi* riprodotto per sottolineare la presenza di qualcosa al di sotto di essi⁹⁷.

Allo stesso modo, le riproduzioni accartocciate e tra loro sovrapposte raffiguranti un planisfero, una mappa, un cielo e una carta millimetrata, nel *Senza titolo* del 1974 [cat.297] si celano a vicenda, oltre a rendere invisibile ciascuna il proprio contenuto. “La perfetta planimetria terrestre diventa un avviluppo di carte compenstrate l'una nell'altra, senza più visibilità alcuna. Il planisfero si raggruma così negli elementi di cui si costituisce” [G.P.]. L'elemento iconografico della mappa geografica, che potrebbe ricordare gli arazzi di Alighiero Boetti, assume forse una funzione specifica: la carta geografica, come postulato ne *La Logique ou art de penser* di Arnauld e Nicole, è un segno che, rimandando immediatamente al proprio disegno, è emblema di una rappresentazione trasparente che si presenta e si autoesibisce come tale⁹⁸. La presenza di carte geografiche nei quadri di Vermeer, ad esempio, dà luogo, come scrive Victor Stoichita, ad una pittura volta a dichiarare il proprio statuto di rappresentazione⁹⁹. Forse è per questo motivo che l'elemento iconografico dell'atlante torna spesso anche nell'opera di Paolini (su carta e non): i meridiani e i paralleli, così come la squadratura di una superficie, portano in luce l'essenza di quel “disegno” come rappresentazione. Per ribadire probabilmente la geometria e la finzione, Paolini ha applicato sopra la pagina accartocciata dell'atlante un foglio millimetrato, che evoca e raddoppia la misurazione implicita ai meridiani e ai paralleli in essa riprodotti. Il gesto dell'accartocciare potrebbe quindi accrescere la valenza metalinguistica dell'opera in questione, esibendo la potenzialità formale intrinseca a qualsiasi superficie atta alla rappresentazione. I tre cartocci, se distesi, andrebbero infatti a coincidere per dimensioni con la mappa sottostante che sembra così presentarsi in tre forme diverse.

Esemplare a parte è invece il *Senza titolo* del 1974 [cat.298], dove un riquadro di carta bianca è applicato su un cartoccio millimetrato, che cela parte della riproduzione fotografica

⁹⁷ Si tratta di fondi fotografici che in origine accoglievano l'immagine di un oggetto, circondandolo di un alone di luce per inquadrarlo. Le superfici accartocciate, invece, corrispondono rispettivamente a: un foglio bianco [cat.296 e 408], un foglio di carta bianca, una riproduzione di un cielo e un foglio millimetrato [cat.301], un foglio di carta millimetrata, una riproduzione di un cielo, un foglio di carta bianca e uno di carta nera [cat.302].

⁹⁸ Cfr.: A. Arnauld - P. Nicole, *Des propositions où l'on donne aux signes le nom des choses*, in Id., *La logique ou l'art de penser*, a c. di L. Marin, Flammarion, Paris 1970, pp. 149-154.

⁹⁹ Cfr.: V. Stoichita, *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea* (1993), Il Saggiatore, Milano 1998, p. 198.

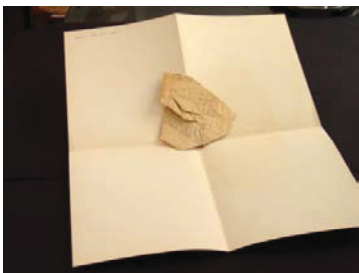
sottostante posta al centro del supporto: “il collage termina così come era iniziato: il riquadro bianco che preme sulla carta millimetrata rinvia alla superficie bianca del supporto con la quale ha in comune la medesima proporzione” [G.P.]. Una proporzione condivisa anche dal riquadro fotografico che accentua pertanto l’effetto di camera ottica ottenuto dall’artista attraverso la *mise en abîme* del foglio da disegno.

Superficie e forma sono quindi le tematiche connesse al gesto dell’accartocciare, il quale sempre allude da un lato, ad un’equivalenza ontologica; dall’altro, ad una differenza compositiva tra i modi in cui una superficie può presentarsi o negarsi agli occhi dell’osservatore.

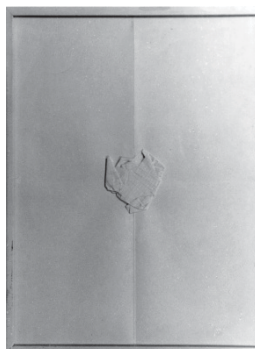
II. Accartocciare



[cat.12] *Senza titolo*, 1963



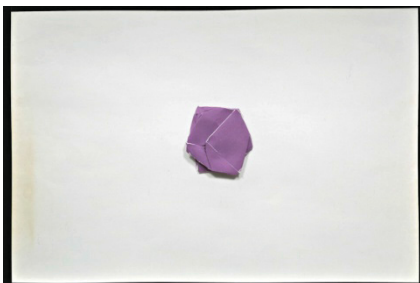
[cat.33] *Senza titolo*, 1964



[cat.34] *Senza titolo*, 1964



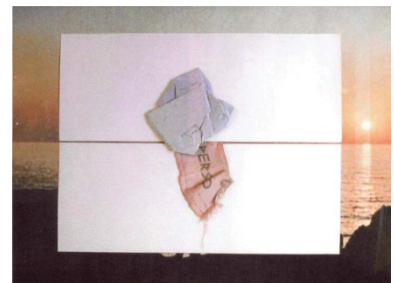
[cat.35] *Senza titolo*, 1964



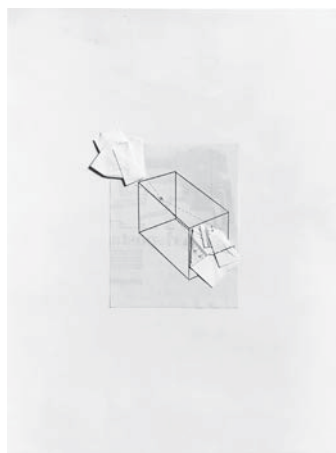
[cat.133] *Senza titolo*, 1968



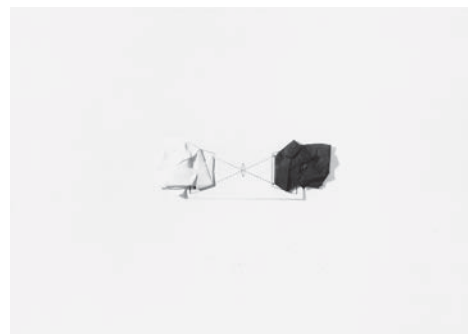
[cat.249] *Senza titolo*, 1973



[cat.252] *Senza titolo*, 1973



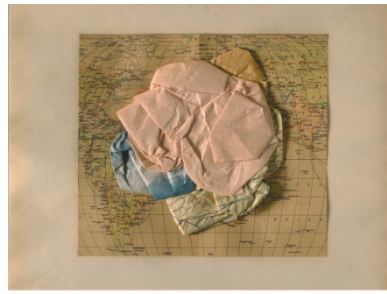
[cat.294] *Senza titolo*, 1974



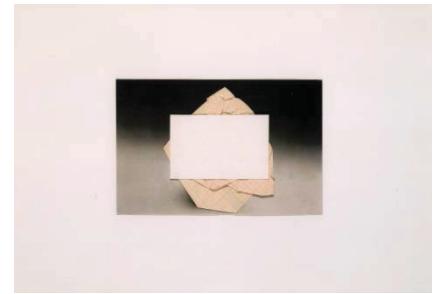
[cat.295] *Senza titolo*, 1974



[cat.296] Senza titolo, 1974



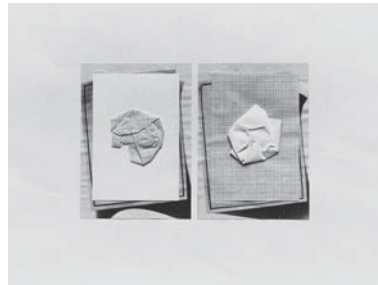
[cat.297] Senza titolo, 1974



[cat.298] Senza titolo, 1974



[cat.299] Senza titolo, 1974



[cat.300] Senza titolo, 1974



[cat.301] Senza titolo, 1974



[cat.302] Senza titolo, 1974



[cat.408] Senza titolo, 1974

Ulteriori opere citate nel paragrafo



[Fig.16] Piero Manzoni, *Achrome*, 1962 ca.



[Fig.17] A. Tàpies, *Figura di pagina di diario e fili*, 1946



[Fig.18 (D.823)] G. Paolini, *Big Bang*, 1997-98



[Fig.19] In "Graphis Annual", 1963, p. 153



[Fig.20] R. Magritte, *Les promenades d'Euclide*, 1955

II.3. Con-centrare

Se è vero che per trasformare un foglio in un cartoccio la mano compie un movimento centripeto (si chiude su se stessa) e per lacerarlo da un margine all'altro attua al contrario un gesto centrifugo, è necessario rilevare che le due opposte direzioni seguite dalla mano non aggiungono alcuna specifica valenza alle opere analizzate nei due paragrafi precedenti, le quali trovano significato solo nella messa in scena di due tra le eventualità con cui una data superficie diviene immagine in sé.

Esistono lavori su carta nei quali è invece il gesto centripeto o centrifugo a fornire la chiave di lettura più appropriata per comprenderne il significato. Si tratta di esemplari costituiti da frammenti d'immagine lacerati e applicati sul supporto in posizione centrale o periferica. Ad interessare Paolini non è più la superficie cartacea da presentare come soggetto di un "disegno", ma sono le coordinate a questa implicite (il centro, gli angoli, i margini, le diagonali, le linee mediane), da porre in rilievo per individuare lo spazio della rappresentazione entro cui potrebbe manifestarsi, o si è già manifestata, un'ipotetica visione.

La necessità di tener conto di tutti gli elementi intrinseci al foglio di supporto può essere ricondotta alla sua formazione grafica. La griglia tipografica obbliga infatti il disegnatore a sottostare ad un preciso reticolato, ad occuparlo in tutte le sue parti, prestando sempre attenzione a non superarne i margini¹⁰⁰. Tra i suoi libri, Paolini conserva inoltre il *Trattato di architettura tipografica* (1940), in cui l'autore Carlo Frassinelli si prefigge di insegnare il metodo e i principi tipografici fondamentali per formare un compositore in grado di "tenere sempre presente che la sua propria e vera funzione, non è quella di esprimere se stesso, quanto il pensiero del testo che deve disporre"¹⁰¹. Oltre ad un'evidente analogia tra la funzione attribuita da Frassinelli al grafico e quella assegnata da Paolini all'artista, è interessante notare come siano segnalati, tra gli elementi necessari per ottenere una buona composizione tipografica: *disposizione, spazi bianchi e margini, contorni decorativi e ornamentali*. Frassinelli spiega infatti che la posizione di qualsiasi elemento tipografico influisce sulla reazione percettiva da parte dell'osservatore, prendendo in esame gli artifici in grado sia di magnetizzare l'occhio su un particolare anziché su un altro, sia di rendere equilibrata l'intera composizione, intendendo per equilibrio non tanto la simmetria tra le parti, quanto l'effetto

¹⁰⁰ Per approfondimenti si vedano, ad esempio, i bozzetti per l'impaginazione della rivista "Il Politecnico" disegnate da Albe Steiner, pubblicate in: *Albe Steiner: comunicazione visiva*, catalogo della mostra, a cura di M. Huber e L. Steiner, Milano, Castello Sforzesco, Fratelli Alinari, Firenze 1977, p. 17.

¹⁰¹ C. Frassinelli, *Considerazioni sul compositore tipografico*, in Id., *Trattato di architettura tipografica*, Frassinelli, Torino 1940, p. 4.

complessivo della pagina¹⁰². Alcuni anni dopo, sarà Arnheim a postulare che il raggiungimento dell'equilibrio compositivo consegue allo squilibrio, cioè alla complementarità delle tre forze che lo costituiscono (collocazione, peso e direzione), possibile solo se ciascuna di queste risulta bipolare in se stessa¹⁰³. Giulio Paolini sembra avere ben presenti sia le norme tipografiche sia quelle percettive, delineando composizioni che evidenziano tutte le parti del foglio mediante le due opposte direttrici dello sguardo e della mano (centrifuga e centripeta).

È inoltre opportuno ricordare che, come scrive Gilbert Durand, nell'immaginario entrambe le direttrici si esplicitano solitamente in due specifici schemi: *incastro e raddoppiamento* ed *eufemismo e antifrasi*. Se il primo si configura come una compresenza di elementi che, in base alla relativa disposizione, provocano o una dispersione spirale o un isolamento concentrico (proprio come avviene nelle opere su carta di Paolini prese in esame in questo paragrafo e nel prossimo dedicato al *dis-perdere*); i secondi implicano l'attribuzione di significati opposti ad un medesimo segno¹⁰⁴. Un esempio è fornito dalle tre modalità operative in cui l'artista esplica il gesto del concentrare (*affastellare, marcare il centro, inquadrare*), che risultano da un lato strettamente connesse al concetto di infinito, producendo l'effetto di squarcio nel vuoto; dall'altro, rinviano alle opposte caratteristiche di finitezza e di bidimensionalità proprie della superficie sulla quale si svolgono.

Prima di affrontare gli specifici modi con cui Paolini concentra o disperde l'immagine, è necessario fare accenno a due tra le mostre che permettono di porne meglio in luce il significato generale. In entrambe, le direttrici della visione centripeta e centrifuga, anziché essere soltanto empiricamente percepibili come nella già citata personale romana *Sulla soglia*, divengono il principio fondativo dell'esposizione capace di trasformare quest'ultima in opera in sé.

In occasione della personale in due sezioni, *Da oggi a ieri*, tenutasi alla Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino nel 1999, l'artista spiega con le seguenti parole il criterio di allestimento delle opere esposte: “L'oggi' le vede disposte e cadenzate a debita distanza l'una dall'altra e in piena luce [...], mentre 'lo ieri' invece le accoglie in una sorta di implosione che le raduna in uno spazio composito e quasi misterioso”¹⁰⁵. L'oggi è dunque

¹⁰² Si vedano in particolare: *ivi*, pp. 33-41, 54-63, 138-147.

¹⁰³ Cfr.: R. Arnheim, *Equilibrio*, in *Id.*, *Arte e percezione visiva*, cit., p. 40: “è paradossale solo in apparenza che lo squilibrio può venire espresso soltanto mediante l'equilibrio, allo stesso modo di come la discordanza può venire dimostrata solo dall'armonia, la separazione dall'unità”.

¹⁰⁴ Cfr.: G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, cit., pp. 201-236.

¹⁰⁵ G. Paolini, in M. Bandini, *Arte che parla dell'arte*, in “Ars”, n. 8, Milano, agosto 1999, pp. 98-101. Il centro propulsore del moto centripeto è la *Tela della Veronica* (1988-98) [D.811], un'installazione che occupa uno

concepito dall'artista come la freccia di Condorcet che procede lineare e regolare verso l'infinito; lo ieri come un'implosione centripeta dove tutte le opere vanno a confluire per cercare di crearne una soltanto.

Lo stesso si può dire della personale *Quadrante*, tenutasi nel 2002 a Roma, presso l'Atelier del Bosco di Villa Medici. Su una parete erano disposti, in successione ad evocare un quadrante, alcuni quadri che recavano al centro negativi fotografici di opere già esposte in mostre precedenti, incorniciati da *passe-partout* neri. Di fronte, un cavalletto accoglieva altrettanti "quadri" corrispondenti ciascuno ad un elemento trasparente con segni elementari, ed affastellati l'uno all'altro a costituire una sorta di camera ottica. La riflessione allusa dal gesto centripeto e centrifugo è pertanto (e in primo luogo) rivolta sul tempo: "gli elementi in gioco sono [...] una traiettoria del passato e una traiettoria che si spinge nel futuro: le due traiettorie che qui vediamo associate come elementi espositivi escludono un alcunché di presente"¹⁰⁶. L'opera è già conclusa (e dunque originaria) o è in divenire (e quindi immaginaria): l'esposizione è così privata dell'oggetto da sempre destinata a proporre: un'opera del presente.

L'evocazione del tempo, effettuata attraverso il gesto del concentrare, è dunque funzionale a mettere in scena la possibile comparsa e scomparsa di un'opera del presente. Un'opera che, qualora costituita da riproduzioni di lavori realizzati precedentemente dallo stesso artista, propone spesso una lettura spirale che dai lavori più recenti approda al *Disegno geometrico* del 1960 [D.1], seguendo un percorso cronologico a ritroso. Si vedano, ad esempio, i già citati *Studi per "Parnaso"* [cat.487-495]¹⁰⁷.

Nel lavoro di Paolini la riduzione all'Uno convive dunque con l'enumerazione, l'*Opera omnia* con la serie¹⁰⁸. *Disegno geometrico* [D.1] assume infatti la duplice valenza di opera iniziale (o potenziale) e finale (ovvero l'approdo al quale le successive sempre ritornano), non solo perché la prima in ordine di tempo ad essere stata realizzata, ma anche perché si tratta di

spazio ottagonale al cui interno entrano in dialogo numerosi oggetti e figure e al cui esterno ruotavano come satelliti le opere più recenti. Per approfondimenti sulla mostra si veda: *Giulio Paolini. Da oggi a ieri*, catalogo della mostra, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Hopefulmonster, Torino 1999.

¹⁰⁶ G. Paolini, in E. Clausen, *La vocazione teatrale dell'opera d'arte*, in "art'o", n. 12, Bologna, autunno 2002, p. 38. Per approfondimenti sulla mostra si veda: *Quadrante*, Roma, Atelier del Bosco di Villa Medici, Accademia di Francia, Roma 2002.

¹⁰⁷ Tra le opere di grande formato, esemplare è invece la serie intitolata *Itaca* (1975) [D.319, 334, 410] nella quale l'itinerario centripeto è associato a una delle strutture che gli è più propria: la griglia che però, essendo un motivo iconografico molto ricorrente nell'intera attività dell'artista, non risulta peculiare della sua produzione su carta all'interno della quale è soprattutto associata al gesto del *ricalcare*. Si è scelto pertanto di affrontarne l'analisi soltanto nel paragrafo corrispondente: qui, pp. 150-154.

¹⁰⁸ Gilbert Durand definisce *perseveranza* l'attitudine, implicita al regime notturno dell'immagine (e qui espressa involontariamente anche da Paolini), di reiterare elementi iconografici così come uno stesso stile (cfr.: G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, cit., p. 195).

una squadratura. L'artista individua il centro della tela, ovvero il fuoco ottico di qualsiasi visione, nonché il luogo di raccolta di tutte le immagini potenziali, ma lo fa mediante il disegno di linee (le mediane e le diagonali) che sembrano al contrario procedere centrifugamente oltre i margini di quella superficie, presupponendo così un'eventuale espansione dell'opera unica fino ad includere in sé le sue varianti successive. È dunque la squadratura/prospettiva rinascimentale a comportare necessariamente le due opposte direzioni della visione, centrifuga e centripeta. Se è legittimo mutuare il postulato di Fagiolo per cui "il centro del quadro è il punto di fuga di chi guarda (letteralmente fuga = sparizione dell'immagine)"¹⁰⁹, occorre ammettere la veridicità anche del contrario: ovvero che è proprio da quel punto che l'immagine appare, prende forma, va ad occupare la superficie del foglio e prevede la sua eventuale proliferazione e disseminazione.

Le due direzioni del gesto (centripeta e centrifuga) sembrano essere parimenti connesse al tempo e al farsi dell'opera anche qualora siano messe in atto su un foglio di carta sottoforma di accentrimento o di dispersione di elementi lacerati. Magnetizzare l'occhio nell'area o nel punto centrale del supporto mediante uno o più frammenti cartacei, lasciando invece vuota la periferia, significa spesso per l'artista indurre a traguardare l'origine di qualcosa di assoluto in formazione e/o per noi non ancora visibile del tutto. Il rivolgere l'attenzione verso i margini del foglio mediante una disseminazione di elementi lacerati può significare, al contrario, guardare le tracce rimaste di qualcosa di passato e perduto/corrotto/frammentato dal tempo. In entrambi i casi, quel qualcosa è l'immagine dell'opera.

Nel lavoro su carta di Paolini il gesto centripeto e quello centrifugo narrano quindi l'itinerario di apparizione e sparizione di un'immagine. Da qui, come vedremo, la possibile analogia con il lavoro di Lucio Fontana¹¹⁰: se i suoi tagli centripeti implicano l'*Attesa* di un

¹⁰⁹ M. Fagiolo dell'Arco, in *Giulio Paolini*, Quaderno n. 30, Università di Parma, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Parma 1976, p. 34. Per approfondimenti sul tema iconografico-concettuale della prospettiva si veda: qui, pp. 254-256.

¹¹⁰ Il riferimento a Lucio Fontana non è casuale. Si ricorda l'omaggio realizzato da Paolini nel 1973 [cat.257 (si veda: qui, p. 203)] e l'acquisto nel 1966 da parte di Fontana dell'opera di Paolini intitolata *Una poesia* (1966) [D.108] in occasione dell'inaugurazione della personale dedicata all'artista tenutasi presso la Galleria dell'Ariete di Milano. Nel 1970, inoltre, era stato Fontana il soggetto di un collage richiesto a Paolini da Francesco Vincitorio per essere pubblicato sul numero di "NAC" di quell'anno dedicato all'artista argentino: al centro dell'omaggio, in seguito distrutto, una tela fotografica riproduceva un quadro di Fontana costituito da alcuni tagli e dalla scritta autografa "Io sono un santo". Nel breve testo che correda l'immagine, anticipato dalla lettera inviata al direttore della rivista (Prato, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Centro di Informazione e Documentazione per le Arti Visive, Archivio Vincitorio, scatola 12, busta 2, 3971-4029, G. Paolini a F. Vincitorio, Torino 4 gennaio 1970), Paolini dichiara la propria stima nei confronti di Fontana, definendo l'opera a lui dedicata una "testimonianza fuori da qualsiasi criterio critico ortodosso", in quanto frutto di un processo di beatificazione avviato da Paolini stesso in assoluta autonomia dalla Chiesa, mediante la sottoscrizione dell'autodichiarazione da parte dell'artista argentino di essere un santo (in "NAC", n. 31, Milano, 15 febbraio 1970, p. 26). È opportuno parimenti ricordare che proprio nel 1970 la Galleria d'Arte Moderna di Torino dedica

assoluto ancora a venire¹¹¹, i buchi disposti centrifugamente sulla tela alludono a *La fine di Dio*, a qualcosa dunque di negato e/o perduto¹¹². Sia in Fontana sia in Paolini, inoltre, è lo spazio ad essere il fulcro principale d'indagine: "il volume è ora veramente contenuto nello spazio in tutte le sue dimensioni"¹¹³, afferma il primo; "in base a come vengano collocati gli elementi in uno spazio, si modificano al contempo quel qualcosa (l'immagine) e quello spazio" [G.P.], ribadisce il secondo.

Attraverso il gesto centripeto e centrifugo, ad essere postulata è dunque l'inesauribile potenzialità delle eventuali immagini accolte nel corso del tempo dallo spazio circoscritto dal supporto.

II.3.1. Affastellare*

Accumulare elementi d'immagine diversi nella parte centrale del foglio o orientati verso questa, significa per Paolini evocare la costituzione di una sola immagine attraverso tante, e al contempo l'impossibilità di metterla a fuoco. Associabile ai postulati paoliniani per cui ogni opera ritorna (o rimane) alla prima, non cancellando mai le precedenti ma ponendosi quale dichiarazione assoluta¹¹⁴, l'affastellare è un gesto teso alla costituzione di una "nuova"

a Fontana una grande retrospettiva e che nello stesso anno Paolo Fossati cura il volume *Lucio Fontana. Concetti spaziali*, considerato da Paolini tra i suoi *livres de chevet*. Paolini ha inoltre più volte citato l'artista argentino all'interno dei suoi scritti. Si ricordano in particolare: s.t., in *Dopopaesaggio. Figure e misure del giardino*, a cura di M. Scotini e L. Vecere, Associazione Culturale Castello di Santa Maria Novella, Maschietto & Musolino, Siena 1996, pp. 95-99; *Fontana. Luce e colore*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Ducale, Skira editore, Milano 2008, p. 128; P. Ferri, *Ai nostri microfoni, Giulio Paolini*, in "Artribune online", 11 marzo 2013.

¹¹¹ *Sala d'attesa* è il titolo di un capitolo del libro di Paolini *L'autore che credeva di esistere* (cit.) e della già citata personale inaugurata a Parigi nel settembre 2012. Il concetto di attesa accomuna Paolini, non solo con Fontana, ma anche con de Chirico, Borges (si veda il racconto *L'attesa*) e Beckett, del quale l'artista curerà la copertina del libro *Teste-morte*, pubblicato da Einaudi nel 1969 [cat.152]: al centro di un foglio bianco, una riproduzione fotografica mostra lo scrittore irlandese intento ad osservarci con uno sguardo vibrante. La lacerazione dell'intero profilo dà forma a quel suo sguardo: conferisce cioè alla figura ritratta la frenesia statica e l'aspetto residuale, di sopravvissuto e al contempo di consumato dall'esistenza, che caratterizzano i personaggi e le situazioni descritte nei suoi testi. "Il mio intervento principale è l'applicazione sulla camicia di un piccolo mappamondo quale segno distintivo di Beckett che, seppur sopravvissuto a stento ad un'esistenza 'strappata', possedeva e conosceva a fondo tutto il mondo" [G.P.]. Il taglio in corrispondenza della testa e dei piedi della sua figura è dettato da esigenze editoriali. L'idea iniziale era invece quella di inscrivere il ritratto in un quadrato delineato da un filetto grafico molto sottile per far sì che Beckett sembrasse entrare e uscire da una sorta di schermo o inquadratura.

¹¹² Per approfondimenti sui gesti di Lucio Fontana si veda: M.G. Messina, *Lucio Fontana*, cit.

¹¹³ L. Fontana, *Manifesto tecnico dello spazialismo*, 1951.

* Per le riproduzioni relative alle opere su carta di Paolini indicate come [cat.] e per le ulteriori immagini citate nel sottoparagrafo con l'etichetta [fig.] si veda: qui, p. 133.

¹¹⁴ Si veda in particolare: G. Paolini, in A. Bonito Oliva, *Dentro il linguaggio* (1971), in *Paolini. Opere 1961/73*, catalogo della mostra, Milano, Studio Marconi, Milano 1973, s.p.

immagine attraverso la “decostruzione” di elementi preesistenti che vengono lacerati e/o in parte nascosti mediante la sovrapposizione sfalsata dell’uno rispetto all’altro.

Caso emblematico è un *Senza titolo* del 1965 [cat.48], dove alcuni frammenti lacerati da un foglio bianco, sembrano fluttuare sulla stampa fotografica di una tela vergine sospesa a parete per andare a coincidere con essa¹¹⁵. Alla matita il compito di recuperare il profilo della tela fotografata ricalcandone il profilo nascosto dai frammenti *ivi* applicati. Associata al suo *pendant* [cat.47] che metterà in scena, al contrario, la dispersione/esplosione dei medesimi frammenti, l’opera ribadisce come per Paolini il lavoro artistico corrisponda sempre ad un processo autonomo di parziale fusione o scissione di elementi preesistenti: “quel che io intendo per processo di formazione di un’immagine: qualcosa che preesiste ai ‘miei’ intendimenti”¹¹⁶.

Negli anni Sessanta e Settanta, se tra le opere di grande formato l’affastellare compare soltanto in alcuni esemplari della serie intitolata *Antologia* (1973-74) [si veda in particolare: **fig.21 (D.258)**], tra i lavori su carta risulta una modalità operativa abbastanza ricorrente, forse perché intrinseca al foglio da disegno solitamente venduto in blocchi. Non a caso, nel 1968, Paolini realizza *Nécessaire* [D.145]: una pila di fogli bianchi che corrisponde allo strumento necessario per dar luogo ad un qualsiasi disegno. E non a caso, l’immagine fotografica di una pila di fogli affastellati, leggermente sfasati e trattenuti con una puntina metallica, che tanto ricorda opere di Alighiero Boetti della fine degli anni Sessanta [**fig.22**], costituirà l’elemento cardine di alcune opere su carta di Paolini [**fig.23 (cat.529)**; v. anche cat.444, 526-528] caratterizzate dalla lacerazione di sculture o dipinti del passato¹¹⁷. Non solo. *Unisono*, unico video dell’artista, in bianco e nero, privo di sonoro e della durata di un solo minuto, è

¹¹⁵ Si tratta della riproduzione fotografica già utilizzata nei quadri dello stesso anno *Senza titolo* e *Made in B.* [D.71-72].

¹¹⁶ G. Paolini, in R. Guarnieri, *L’ermeneuta e il pathos*, in “Psiche”, anno X, n. 2, Roma, dicembre 2002, p. 115.

¹¹⁷ Nella **cat.529** si tratta dell’*Endimione dormiente* (1819-22) di Antonio Canova; nella cat.444 di un disegno desunto volume *Opere di G. G. Winckelmann, prima edizione italiana completa* (Fratelli Giachetti, Prato 1830-34, vol. XIII, tav. CXLVI, n. 325) e raddoppiato a simulare due figure femminili che si danno la mano, di cui una ha appena strappato un foglio bianco della pila; nella cat.526-527 del *Narciso* di Lorenzo Bartolini; nella cat.528 de *L’Indifférent* (1717) di Jean-Antoine Watteau (immagine che sarà utilizzata da Paolini anche nel *Senza titolo* del 1979 [cat.483] ma associata al motivo iconografico-concettuale del cono visuale aperto all’infinito, per il cui approfondimento si rinvia: qui, pp. 253-254). La lacerazione e sovrapposizione delle riproduzioni di queste figure e/o di particolari della pila e/o di altri eventuali elementi d’immagine aggiuntivi, crea tra loro un’eco reciproca volta a raddoppiare quella sottesa dalla pila di fogli bianchi della fotografia originale, lasciando supporre che la sequenza delle immagini, così come quella dei fogli *ivi* riprodotti, potrebbe essere infinita e che le opere d’arte del passato potrebbero quindi riproporsi continuamente al nostro sguardo. Le fotografie delle prime due opere utilizzate dall’artista sono tratte rispettivamente da: *Lorenzo Bartolini*, catalogo della mostra, Prato, Palazzo Pretorio, Centro Di, Firenze 1978, p. 68; *I Classici dell’arte. Jean-Antoine Watteau*, Rizzoli, Milano 1968, tav. XI. Si ricorda inoltre che un’analoga pila di fogli, ma reali, diversi per genere, trattenuti da un fermaglio metallico e utilizzati come in *Nécessaire* [D.145] quali unici elementi d’immagine, era già comparsa in un *Senza titolo* del 1974 [cat.284].

costituito dagli scatti di novantadue sue opere datate dal 1960 al 1974, montati in dissolvenza l'uno sopra l'altro e ad una così veloce sequenza da risultare indecifrabili. Le immagini delle opere, così affastellate, “dimenticano la loro immagine originale e tendono a identificare, nello ‘spazio’ di un minuto, una dimensione abituale e sconosciuta: quella di un quadro”¹¹⁸.

A differenza di questi ultimi due lavori, gli esemplari su carta qui analizzati non presentano un accentrimento inteso come esatta sovrapposizione di opere e di fogli bianchi (simboli di opere potenziali), ma l'apparente progressione verso il centro del supporto di frammenti d'immagine diversi: il tema è ancora la riduzione del molteplice all'Uno, inteso però non come riduzione di tutte le opere precedenti o possibili all'*unisono*, ma come progressiva e non ancora conclusa “fusione” di elementi cartacei eterogenei: “affastellare significa mettere in scena il lavoro nel suo farsi; significa evocare l'idea per cui un'opera nasce sempre da una serie di fogli, di appunti, di elenchi, che si depositano su una superficie” [G.P.].

Come l'accartocciare, l'affastellare implica quindi un chiaro riferimento al tavolo da lavoro che, come è possibile riscontrare anche nella recente installazione esposta al Macro di Roma nel 2013 (*L'autore che credeva di esistere (sipario:buio in sala)*) è per Paolini il luogo di un caos regolato destinato a divenire immagine¹¹⁹. Le quattro superfici lacerate di un foglio di carta da lucido [cat.22], le polaroid e i riquadri bianchi o neri oppure delineati a matita [cat.343-344], nonché gli appunti, le buste da lettere, i fogli bianchi [cat.347], corrispondono infatti agli oggetti che si trovano solitamente in ordine sparso sullo scrittoio dell'artista, pronti per confluire (da qui la composizione centripeta) in un nuovo lavoro¹²⁰.

¹¹⁸ G. Paolini, *Idem*, cit., pp. 90-91.

¹¹⁹ Per approfondimenti sull'opera esposta al Macro si veda: M. Disch, scheda dell'opera, in *Giulio Paolini. Essere o non essere*, guida alla mostra, 2013, pp. 38-39. In merito al tavolo da lavoro dell'artista si ricorda il contributo di B. Pietromarchi, *Tavoli/Giulio Paolini*: <http://www.doppiozero.com/materiali/speciali/tavoli-giulio-paolini>.

¹²⁰ I lavori qui accennati sono costituiti nello specifico da:

- *Senza titolo (dalla serie dei “Disegni”)* (1964) [cat.22]: quattro superfici lacerate da un unico foglio di carta da lucido appoggiate in modo sfalsato al centro di un foglio bianco da disegno.

- *Senza titolo* (1974) [cat.343]: quattro polaroid (due al verso e due al recto), un riquadro individuato a mano libera per scontorno, il disegno a matita di un angolo di un ulteriore riquadro. Come *Una visione* [D.254 e cat.255] sottende la presenza di “uno schizzo celato dal riquadro disegnato per scontorno, dal quale tutti gli elementi d'immagine sembrano magnetizzati” [G.P.].

- *Senza titolo* (1974) [cat.344]: due riquadri bianchi e uno nero disposti l'uno sull'altro in modo sfalsato. Il riquadro nero simula l'ombra proiettata dal secondo riquadro bianco, mentre sul primo l'artista delinea a matita un profilo rettangolare e ortogonale rispetto ai margini del supporto. “Sui due fogli affastellati e che proiettano la loro ombra, si sovrappone una regola, ovvero l'ortogonalità che quei fogli si accingono ad acquisire” [G.P.].

- *Senza titolo* (1974) [cat.347]: buste, fotografie, schemi grafici, fogli bianchi aperti o piegati si affastellano al centro lasciando sempre intravedere le superfici sottostanti. L'opera nasce in concomitanza con l'analogo lavoro dello stesso anno [fig.24 (cat.346)] che sarà scelto dall'artista come immagine di copertina del suo primo libro di scritti *Idem* (cit.). In questo caso però l'affastellarsi di lettere, fogli e buste si sovrappone all'immagine di una macchina da scrivere Olivetti (la “Lettera 22”), tratta probabilmente dalla relativa inserzione pubblicitaria realizzata da Giovanni Pintori nel 1954.

In sintesi, il gesto dell'affastellare è sempre volto a narrare l'itinerario che permette all'immagine di nascere e di apparire: “diversi elementi vengono attratti dall'eventualità di diventare uno solo: un'immagine che si lascia intravedere troppo poco per permetterci di capire di cosa si tratti, ma abbastanza per indurci ad ipotizzare la sua presenza. L'immagine non si vede, ma non possiamo non supporre che esista” [G.P.].

II.3.2. *Marcare il centro**

“La centralità e l'infinitezza”, scrive Arnheim, “sono sin dall'antichità concetti contraddittori”¹²¹. Pertanto ha ragione Blaise Pascal a postulare che se uno spazio è infinito, come ad esempio la natura, il “centro è ovunque, la circonferenza in nessun luogo”¹²².

Paolini sembra invece essere convinto del contrario. Dato il supposto bipolarismo del suo immaginario, gli opposti possono e devono convivere fino ad arrivare a equivalersi. “Collocare un elemento in posizione centrale significa per me dare al centro una sua sacralità, renderlo veicolo di qualcosa di enormemente universale” [G.P.]. Da qui la seconda modalità nella quale si esplica il gesto del concentrare: al centro di supporti circolari o inscrittibili in un cerchio (quadrati o losanghe), Paolini applica al centro del supporto un piccolo frammento

Da segnalare inoltre un collage, realizzato nel 1964 [cat.24], che in origine recava una riproduzione fotografica, tratta da un depliant pubblicitario e raffigurante gli interni dell'automobile Citroën DS, all'interno di un foglio da disegno. In seguito, ma l'artista non ricorda con esattezza l'anno esatto, è intervenuto apportandovi una lacerazione in frammenti. Allo stato attuale, i frammenti risultano affastellati l'uno sull'altro e applicati a collage al centro del foglio di supporto (soltanto uno è collocato in corrispondenza dell'angolo superiore sinistro). La composizione non corrisponde tuttavia all'idea originaria dell'artista, che immaginava i frammenti semplicemente abbandonati sul foglio bianco da disegno.

* Per le riproduzioni relative alle opere su carta di Paolini indicate come [cat.] e per le *ulteriori immagini citate nel sottoparagrafo* con l'etichetta [fig.] si veda: qui, p. 134.

¹²¹ R. Arnheim, *Spazio*, in Id., *Arte e percezione visiva*, cit., p. 242.

¹²² B. Pascal, *Pensieri, Opuscoli, Lettere*, a cura di A. Bausola e R. Tapella, Milano 1978, n. 84, p. 426. La stessa frase è utilizzata da J.-L. Borges nel racconto *Aleph*, in Id., *Aleph*, cit., p. 164. Il riferimento a Pascal non è casuale. Paolini dedica ben due opere al filosofo francese. La prima è la grande tela *L'esprit de finesse* (1966) [D.100], che cita nel titolo la facoltà di intuire la verità della morale di cui parla Pascal ne *I pensieri*, un volume di scritti pubblicati da Einaudi proprio nello stesso anno di realizzazione dell'opera. La seconda, è un esemplare su carta del 1976 [cat.414], che proprio dalla copertina di quel libro uscito un decennio prima, lacerava il ritratto di Pascal per applicarlo su un piccolo riquadro bianco, che va a nascondere l'occhio del medesimo filosofo raffigurato da fanciullo in un celebre disegno. “All'occhio destro di Pascal bambino, sovrappongo Pascal adulto, divenuto autore di un libro. Il filosofo ci guarda attraverso se stesso: il prima (lo sguardo giovanile) è rinnovato dal dopo (lo sguardo adulto)” [G.P.]. Come il ritratto di Jasper Johns del 1967 [D.131 e cat.88] sembra guardarci attraverso le stelline che evocano una sua opera (*The Flags*, 1958), così Pascal sembra guardarci attraverso il frammento della copertina di un suo libro. Paolini, in un suo testo (pubblicato sul catalogo *Giulio Paolini*, Bologna 2007, cit., p. 20), farà inoltre riferimento all'inclinazione alla solitudine propria del filosofo francese e da lui condivisa.

lacerato¹²³, che evoca qualcosa di originario, assoluto e infinito come il sole o i pianeti, e che al contempo, avendo una forma perlopiù circolare, marca e raddoppia il centro (o fuoco ottico) della superficie che lo accoglie [cat.71, 124-125, 160, 390].

Per quanto concerne il ricorrere di soggetti iconografici cosmici, è opportuno ricordare: da un lato, che erano già stati utilizzati dall'artista nel 1963 nei quadri *Un'offerta speciale* [fig.25 (D.44)] e *Old fashioned* [D.45], associati sia alla ricerca del centro (segnalato dal sole) ma soprattutto ad una riflessione sull'equivalenza tra recto e verso della tela; dall'altro, che corrispondono a temi affrontati parallelamente da altri autori, soprattutto nel corso della seconda metà degli anni Sessanta; o meglio, nel periodo precedente e successivo all'orbita intorno alla luna di Voyager¹²⁴. Si ricordano, tra gli altri, Michelangelo Pistoletto con *La terra e la luna* (1967-68), Luciano Fabro con *Il cielo* (1967), Alighiero Boetti con *Un cielo* (1968) e Fabio Mauri con *La Luna* (1968).

Come già accennato, alla base delle opere su carta di Paolini di seguito analizzate potrebbero piuttosto esserci i *Concetti spaziali* di Fontana con cui condividono la messa in scena dell'inganno ottico di un presunto sfondamento della superficie bidimensionale di supporto, nonché il concetto di infinito sviluppato attraverso il gesto. A differenza degli artisti prima citati, Paolini non è infatti interessato al cosmo perché argomento d'attualità, ma in quanto tautologia dell'opera d'arte che corrisponde a “quello che nel cosmo si usa chiamare “buco nero” [...]. L'opera d'arte non abita il mondo, ma il cosmo”¹²⁵. L'artista è pertanto simile ad un astronomo che fluttua nello spazio tenendo stretto in mano il proprio strumento (il linguaggio), l'unico che gli permette di vedere¹²⁶. Sempre alla ricerca della totalità dell'assoluto, Paolini propone immagini di elementi facenti parte dell'universo, che in quanto tale dovrebbe contenere tutto, per evitare di rappresentare qualcosa di specifico e di relativo.

L'interesse per i soggetti cosmici quali emblemi dell'intelligibile, rinvia immediatamente all'*Aleph* borgesiano, definito nel racconto omonimo “una piccola sfera” dove “lo spazio cosmico vi era contenuto”¹²⁷, ma richiama soprattutto alla memoria Plotino e la sua teoria

¹²³ Si ricorda che la predisposizione al piccolo frammento e al dettaglio viene inclusa da Durand nel regime notturno dell'immaginario sotto la voce *miniaturizzazione*. Cfr.: G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, cit., p. 380.

¹²⁴ Dallo spoglio delle riviste coeve “L'Espresso”, “Panorama” e “L'Europeo”, è emersa una grandissima quantità di articoli e immagini a colori che, pubblicati tra il 1967 e il 1968, raffigurano l'universo, i quali possono aver indotto gli artisti ad interessarsi all'argomento.

¹²⁵ G. Paolini, *Introduzione al Corso*, in *Giulio Paolini*, Fondazione Antonio Ratti, Como 2003, p. 14.

¹²⁶ La similitudine tra l'artista e l'astronomo è delineata dall'artista in: *Ante scriptum* in *Giulio Paolini. Da oggi a ieri*, cit., p. 26.

¹²⁷ J.-L. Borges, *Aleph*, in Id., *Aleph*, cit., p. 134.

dell'Uno come realtà indivisibile e fonte di luce infinita paragonabile al sole¹²⁸. È proprio tale elemento iconografico che ricorre più spesso nelle opere su carta di Paolini di seguito prese in esame. Tra queste, due meritano una particolare attenzione.

Il *Senza titolo* del 1966 [cat.71] associa all'immagine del sole la sua didascalia in lingua inglese "The Sun". Come il formato quadrato del supporto fa *pendant* al frammento circolare che accoglie, rafforzandone la centralità spaziale, così la didascalia "The Sun" funge da complemento dell'immagine che annuncia, rafforzandone la centralità concettuale. Attraverso il raddoppiamento (linguistico e figurativo) del sole, l'opera sottende alla maniera di Magritte la convenzionale equivalenza tra parola e immagine: "Un object rencontre son image, un object rencontre son nom. Il arrive que l'image et le nom de ce object se rencontrent"¹²⁹ [fig.26].

Due anni dopo, lo *Studio per "Foresta col sole al tramonto (H. R.)"* [D.159 e cat.124] reca al centro il particolare lacerato del sole dipinto da Henri Rousseau nella *Forêt vierge au soleil couchant. Nègre attaqué par un jaguar* (1910 ca.), suddiviso in quattro frammenti e ricomposto nel punto di convergenza dei quattro fogli bianchi che, come se fosse un sigillo, tiene uniti a formare una losanga¹³⁰. Il sole, oltre a ricercare il centro della composizione, sottolinea l'inganno proprio di ogni rappresentazione. Evoca infatti uno sfondamento della superficie e corrisponde all'elemento che nel quadro originario di Rousseau rivela, più degli altri, la totale inverosimiglianza/finzione della situazione dipinta, configurandosi semplicemente come una forma geometrica perfetta (un cerchio) campita uniformemente di rosso. Alla stregua di quanto farà Paolini molti anni dopo, Rousseau sembra abdicare al suo ruolo di pittore, ovvero creatore di illusioni semicredibili, apponendo un sigillo sulla tela che riconduce l'occhio alla piattezza di quest'ultima¹³¹.

¹²⁸ Cfr.: Plotino, *Enneadi*, IV,5,6. Plotino è stato più volte citato da Paolini. Tra le varie pubblicazioni, si ricordano: G. Paolini, in *Giulio Paolini. Da oggi a ieri*, cit., p. 32 e G. Paolini, *La verità in quattro righe e novantacinque voci*, Giulio Einaudi editore, Torino 1996, p. 103. Alcuni lavori fanno inoltre riferimento al medesimo filosofo: *Del bello intelligibile* (1978) [D.401-403, 448, 467 e cat.455-460] ed *Enneadi* [cat.464]. Nel 1973 è invece Tommaso Trini ad accennare a un confronto tra Paolini e Plotino in: *Giulio Paolini, un decennio*, cit., pp. 60-67.

¹²⁹ R. Magritte, *Mots et image*. Per un approfondimento sul rapporto tra Paolini e l'opera di Magritte si veda: qui, p. 103 (nota 89).

¹³⁰ A livello compositivo, il collage è simile alla quarta di copertina del numero di "Rivista Rai" del maggio-agosto 1973, nella quale Paolini fa trattenere dall'immagine di un pallone da calcio quattro riproduzioni fotografiche che rappresentano momenti diversi di una partita [fig.27]. Per un approfondimento sul rapporto tra Paolini e l'opera di Rousseau si veda: qui, p. 94 (nota 75).

¹³¹ Simile a quest'opera è il *Senza titolo* dello stesso anno [cat.125], nella quale l'immagine di un sole, lacerata da un giornale, è applicata al centro di un foglio bianco di formato quadrato, in modo da far corrispondere la perfezione della forma del primo con quella del supporto che la accoglie. Il frammento è tratto da *I Maestri del Colore. Rousseau*, Fratelli Fabbri editore, Milano 1966, tav. XIII.

Se nei due esemplari appena citati, il sole, seppur strappato, non viene iconoclasticamente annullato, ma potenziato dallo stesso suo profilo lacerato che lo rende simile a una macchia di cera lacca in espansione, nei lavori nei quali è l'immagine di uno o più corpi celesti a fungere da centro della visione, la lacerazione assume un ulteriore significato.

Nel *Senza titolo* del 1969 [cat.160], l'artista interrompe l'assolutezza geometrica della forma sia dei tre corpi celesti sia del supporto, ponendola in contrasto con il profilo irregolarmente circolare del frammento lacerato che assimila ad un meteorite logoratosi durante la caduta¹³². Il centro è infatti per Paolini il punto di atterraggio di una realtà altra, incontrollabile e insondabile, che compare sulla superficie senza l'intermediazione dell'autore.

Il gesto del marcare il centro, inteso come individuazione del fuoco ottico dell'opera, illusorio sfondamento del foglio e contenitore di infinito, è operato dall'artista anche mediante elementi iconografici diversi da quelli cosmici. Si tratta di forme geometriche perfette (quali il cerchio e il quadrato) capaci di far emergere con maggior chiarezza come il soggetto d'indagine di questo gruppo di opere sia la modalità di percezione di un'immagine.

A differenza delle firme lacerate di Jasper Johns e di Cy Twombly [cat.70, 127], le quali, pur essendo frammenti centralizzati, non sono legate al gesto del marcare il centro con un suo doppio, in quanto oblunghe e evocanti un atto appropriazionistico dell'identità dell'Autore, gli elementi lacerati che costituiscono i quattro *Senza titolo* di seguito descritti, hanno invece il solo intento di trovare il fuoco ottico di una superficie. Un fuoco che, come sottolinea l'artista, non è individuato con la riga centimetrata, ma con l'occhio, ovvero empiricamente. È Arnheim a individuare la differenza tra la misurazione del centro di una figura mediante un metro e attraverso il giudizio visivo: l'esperienza visiva, anziché essere oggettiva, è dinamica, in quanto un cerchio appare sempre in un rapporto di attrazione-repulsione nei confronti dei bordi del quadrato in cui è inscritto, nonché nei confronti del centro di quella stessa figura, verso il quale sembra sempre voler tornare e/o allontanarsi¹³³.

¹³² Analogo è il *Senza titolo* del 1975 [cat.390], che corrisponde a un piccolo quadro su tela, non documentato nel catalogo ragionato delle opere di grande formato e forse da includere, date le dimensioni, in quelle su carta. L'immagine della Terra applicata su un lembo strappato di tela grezza demarca il centro della tela preparata in modo che "i due centri si riuniscono in uno: quello del supporto" [G.P.]. Paolini mette in scena un inganno ottico: quello che sembra uno squarcio verso l'al di là della tela, in realtà vi è sovrapposto e dunque, anziché sfondare la superficie, viene verso di noi.

¹³³ Cfr.: R. Arnheim, *Equilibrio*, in Id., *Arte e percezione visiva*, cit., p. 32.

Paolini applica involontariamente tali leggi percettive, utilizzando elementi circolari caratterizzati dalla stessa “irrequietezza”¹³⁴ di cui parla Arnheim, espressa nel loro tentativo di trovare e marcare il centro della superficie su cui si posano.

Emblematico è il *Senza titolo* del 1967 [cat.101]. Un frammento circolare di carta argentata lacerata, applicata su un’analogo superficie rotonda di maggiori dimensioni, reca inciso l’incrocio delle sue diagonali che individua e marca il centro del foglio quadrato di supporto. “Ad un cerchio perfetto (cor)risponde qualcosa che, pur cercando di seguire il profilo regolare della superficie su cui poggia, non le appartiene” [G.P.]. Se la carta argentata sembra lavorata da dietro quasi ed evocare un’iconografia lunare, le diagonali, essendo in posizione obliqua rispetto ai margini del supporto quadrato, suggeriscono il presunto movimento dell’elemento sul quale sono iscritte (lo stesso Arnheim aveva parlato di una *dinamica dell’obliquità*, illustrandola mediante un tracciato simile¹³⁵ [fig.28]). In merito all’analogo croce disegnata a pennarello del *Senza titolo* dello stesso anno [cat.72]¹³⁶, Paolini dichiarerà infatti che “l’intenzione originaria era quella di disegnare non due assi ortogonali, ma una croce che girava nel vuoto, ricercando il centro del foglio” [G.P.].

Si tratta di una croce simile a quella che solitamente è iscritta all’interno di un mirino e che permette di inquadrare il “soggetto” da fotografare [cat.126]¹³⁷. Da qui il forte nesso del gesto del marcare il centro con la riflessione paoliniana sul vedere: il frammento centralizzato è un dispositivo utilizzato da Paolini per rivelare allo sguardo dello spettatore ma anche di se stesso, un qualcosa di preesistente e di latente (il centro della superficie).

Alla stregua dell’obiettivo fotografico, il frammento centralizzato raddoppia ciò su cui concentra la visione, prevedendone al contempo la moltiplicazione *ad infinitum*, proprio come succede nel *Senza titolo* del 1969 [cat.158], dove due piccoli quadrati, iscritti l’uno nell’altro pongono *en abîme* il foglio di supporto. A differenza dei “quadrati nel quadrato” di Joseph Albers, l’opera di Paolini prevede l’interruzione della successione dei tre quadrati mediante il profilo lacerato del frammento centrale che corrompe sia la geometria euclidea dei margini del foglio che lo accoglie sia quella delle figure che riproduce.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ Cfr.: R. Arnheim, *Dinamica*, *ivi*, p. 345.

¹³⁶ Si tratta della prima versione di un tema sviluppato dall’artista sia su carta [cat.72] sia su tela [D.132]. Al centro del foglio rotondo di acetato, un elemento di carta bianca lacerato in forma di croce accoglie due tratti a pennarello, tra loro intersecati. Se la lacerazione del foglio bianco serve ad isolare e ad amplificare, raddoppiandola, la croce disegnata al suo interno, quest’ultima è volta a porre in evidenza il centro del foglio sul quale è tracciata. L’opera dovrebbe essere esposta e pubblicata in modo che i due segni, anziché risultare perpendicolari alla cornice, appaiano leggermente sfalsati proprio per suggerire il movimento della superficie.

¹³⁷ È opportuno ricordare che il soggetto iconografico del mirino, seppur con una valenza diversa, era stato utilizzato tre anni prima dall’amico Luciano Fabro nell’opera *Cerchio e rettangolo* esposta alla Galleria Vismara di Milano.

Simile ad una camera ottica, quest'ultimo collage sembra fungere da anello di collegamento con la terza ed ultima modalità con cui Paolini mette in pratica il gesto centripeto del concentrare: l'inquadratura.

II.3.3. *Inquadrare**

Il gesto di inquadrare lo spazio della rappresentazione è strettamente connesso al motivo iconografico-concettuale della cornice, che a sua volta è legato al tema paoliniano della soglia, in quanto demarcazione di un limite tra due dimensioni.

Se per l'artista più cornici assieme “mostrano la stessa identica immagine e sono allineate a formare la grande cornice della Storia dell'arte”¹³⁸, una soltanto corrisponde a quella finestra aperta che già nel Rinascimento aveva assunto, come scrive Arnheim, una duplice valenza percettiva: permetteva all'osservatore di spiare entro uno spazio limitato da quella stessa apertura, ma al contempo infinito poiché prospettico¹³⁹. La cornice è quindi quel confine che da un lato tiene a distanza l'immagine dallo spazio circostante, legittimandola come opera d'arte nonché come parte della Storia dell'arte, dall'altro cattura l'occhio dell'osservatore, invitandolo ad assumere una specifica modalità di fruizione: la contemplazione di una dimensione che si presenta orientata verso l'infinito. Se intesa nella sua accezione materiale, la cornice è un ornamento funzionale a rendere l'immagine un oggetto appendibile a parete; se intesa in senso esteso, è qualsiasi cosa che funga da inquadratura spaziale della rappresentazione (un riquadro disegnato, i bordi del foglio o della tela, ecc.): in entrambi i casi, il risultato del gesto dell'inquadrare una superficie, la isola rispetto alla realtà esterna e parallelamente la schiude alla visione estetica, sottolineandone il suo statuto di finzione proprio mediante quello stesso limite.

Per Paolini la cornice ha soprattutto questa seconda accezione: simile al *deittico* in linguistica, è un segno la cui funzione è quella di mostrare, indicare, mettere in rilievo lo spazio e/o l'immagine contenuta al suo interno, invitando lo spettatore a porsi in raccoglimento di fronte a una rappresentazione che dichiara esplicitamente la sua alterità

* Per le riproduzioni relative alle opere su carta di Paolini indicate come [cat.] e suddivise in due tipologie (a cui nel testo si rimanda aggiungendo, dopo l'abbreviazione cat., “in I.”, o “in II.”), si veda: qui, pp. 135 (per la tipologia I.) e 135-136 (per la tipologia II.); mentre per le *ulteriori immagini citate nel sottoparagrafo* con l'etichetta [fig.] si veda: qui, p. 136.

¹³⁸ G. Paolini, *Cornici*, in Id., *Dall'Atlante al vuoto in ordine alfabetico*, cit., p. 36.

¹³⁹ Cfr.: R. Arnheim, *Spazio*, in Id., *Arte e percezione visiva*, cit., p. 201.

rispetto all'ambiente circostante¹⁴⁰. Simile ad un obiettivo fotografico, circostrive il campo visivo per indurre lo sguardo a “zoomare” verso il centro.

Numerosi studiosi si sono interessati delle valenze implicite alla cornice (e alla sua rappresentazione) nella storia dell'arte: pur non avendo influenzato in alcun modo Paolini, una breve analisi dei loro contributi può fornire gli strumenti necessari per comprendere meglio il significato che il gesto dell'“inquadrare” assume all'interno dell'attività dell'artista.

Nel 1902 Georg Simmel ne *La cornice del quadro. Un saggio estetico* definisce l'opera d'arte una totalità non bisognosa di alcuna relazione con l'esterno e delimitata pertanto dalla cornice che “esclude l'ambiente circostante, e dunque anche l'osservatore, dall'opera e contribuisce a porla a quella distanza in cui soltanto essa diventa esteticamente fruibile”¹⁴¹. Nel 1916, José Ortega y Gasset ne *Meditazione sulla cornice* sostiene invece che quest'ultima sia una soglia dove avviene il passaggio non tanto dal fuori al dentro, ma dalla realtà alla finzione¹⁴². Simmel e Ortega y Gasset sono però concordi nel non attribuirle il puro valore di ornamento in quanto non attira lo sguardo su di sé, ma lo indirizza verso il centro, verso ciò che contiene. Rispetto ai successivi contributi di Louis Marin, di Jacques Derrida e di Victor Stoichita¹⁴³, gli studi di Simmel e Ortega y Gasset operano in realtà una semplificazione poiché non pongono in luce l'ambiguità intrinseca ad un elemento che si pone sempre tra il dentro e il fuori della rappresentazione. “A quale dei due mondi appartiene la cornice?” si chiede invece Stoichita¹⁴⁴ sulla scia sia di Marin che l'aveva definita un limite neutro tra due

¹⁴⁰ Cfr.: G. Paolini, *The Importance of Being Earnest*, in Id., *L'autore che credeva di esistere*, cit., pp. 11-12: “Un quadro ci appare di solito come un'immagine conclusa, autonoma, spesso evidenziata da una cornice che sottolinea i limiti materiali di una visione, di un'unità separata dall'ambiente dove comunque si trova. [...] Tutto, tutto ciò che vediamo e che entra a far parte del dominio dello sguardo trae origine dalla “inquadratura”, dal passaggio essenziale che ogni oggetto deve compiere per essere percepito come pura rappresentazione. La realtà, l'oggetto fisico affluisce all'apparato percettivo senza suscitare quella particolare considerazione che invece soltanto l'inquadratura gli consente per accedere al prezioso catalogo depositato negli archivi della nostra memoria. È dunque proprio una visione d'insieme – come prima accennavo – ad aprire le porte a questa intima corrispondenza tra la mente e la cosa”.

¹⁴¹ G. Simmel, *La cornice del quadro. Un saggio estetico* (1902), in *I percorsi delle forme. I testi e le teorie*, a cura di M. Mazzocut-Mis, Bruno Mondadori, Milano 1997, pp. 210-211.

¹⁴² Cfr.: J. Ortega y Gasset, *Meditazioni sulla cornice* (1916), *ivi*, p. 225: “la cornice ha qualcosa della finestra [...]. Il quadro è un'apertura di irrealtà che avviene magicamente nel nostro ambito reale. [...] Dal reale all'irreale, lo spirito fa un salto, come dalla veglia al sonno”.

¹⁴³ Si fa riferimento, in particolare a: L. Marin, *Les combles et les marges de la représentation*, in “Rivista di estetica”, 1982, pp. 11-33; Id., *Fragments d'histoires de musées*, in “Cahier du Musée national d'art moderne”, nn. 17-18, 1986, pp. 8-17; Id., *De la représentation*, Seuil/Gallimard, Parigi 1994; J. Derrida, *La vérité en peinture*, Éditions Flammarion, Parigi 1978; V. Stoichita, *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea* (1993), Il Saggiatore, Milano 1998.

¹⁴⁴ V. Stoichita, *L'invenzione del quadro*, cit., p. 41. Stoichita analizza alcune modalità attraverso cui i pittori, nel Cinquecento e Seicento, sviluppano una riflessione sulla natura della rappresentazione. Una di queste è la raffigurazione di cornici dipinte, nicchie, porte e finestre. La cornice dipinta, in particolare, svolgerebbe la funzione di *mise en abîme*, raddoppiando la rappresentazione per farla divenire finzione della finzione.

limiti¹⁴⁵, sia di Derrida che l'aveva denominata kantianamente “*parergon*”, ovvero un accessorio necessario, né esterno né interno all'opera, destinato alla convivenza degli opposti¹⁴⁶.

La concezione paoliniana di “inquadratura”, seppur molto vicina a quest'ultima definizione, essendo concepita come una finestra che induce l'identificazione tra autore e spettatore¹⁴⁷, risulta ancora più affine a quanto espresso da Marin nel saggio intitolato *Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures*¹⁴⁸. Prendendo spunto dai testi *La Logique ou art de penser* di Arnauld e Nicole, e in *Les mots et les choses* di Foucault¹⁴⁹, Marin analizza le modalità di autopresentazione della pittura moderna, dal Quattrocento in poi. Lo scopo è quello di dimostrare che ogni rappresentazione può dirsi trasparente e opaca al contempo: da un lato, rappresenta qualcosa; dall'altro mostra se stessa come rappresentazione¹⁵⁰. Per Marin, esistono tre dispositivi che concorrono all'una e all'altra funzione: lo sfondo, la superficie del supporto e la cornice delimitano infatti lo spazio della rappresentazione e parallelamente, essendo contenitori di una prospettiva atmosferica o lineare oppure di un *trompe-l'oeil*, trasformano quello spazio nel luogo preposto alla finzione e alla *mimesis*. Qualora un quadro metta in rilievo i suddetti tre elementi, scrive Marin, la rappresentazione ostenta la propria struttura e produce l'“effetto-di-soggetto”: l'autodeterminazione delle modalità di fruizione. Ponendosi quale finzione verosimile e in virtù delle condizioni che la rendono possibile, l'opera induce lo spettatore ad essere soggetto rappresentante, interprete e lettore che si pone di fronte alla rappresentazione in una condizione di contemplazione¹⁵¹.

¹⁴⁵ L. Marin, *Les combles et les marges de la représentation*, cit., p. 13: la cornice è “zone franche ou zone tampon, [...] lieu neutre où l'intérieur devient l'extérieur ou vice-versa, [...] limite entre deux limites, interne et externe”.

¹⁴⁶ J. Derrida, *La vérité en peinture*, cit., p. 63: “Un *parergon* vient contre, à côté et en plus de l'*ergon*, du travail fait, du fait, de l'oeuvre mais il ne tombe pas à côté, il touche et coopère, depuis un certain dehors, au-dedans de l'opération. Ni simplement dehors ni simplement dedans. Comme un accessoire qu'on est obligé d'accueillir au bord, à bord. Il est d'abord l'à-bord”.

¹⁴⁷ Cfr.: G. Paolini, in *Giulio Paolini 1960-1972*, cit., p. 21: “Guardare un quadro è come stare alla finestra. È questo che fa coincidere autore e spettatore in una sola figura, nella stessa persona”.

¹⁴⁸ L. Marin, *Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures*, “Cahiers du Musée national d'art moderne”, n. 24, 1988, pp. 62-81.

¹⁴⁹ A. Arnauld - P. Nicole, *La logique ou l'art de penser*, cit. La teoria della rappresentazione rintracciabile ne *La Logique ou art de penser* di Arnauld e Nicole propone un ideale di rappresentazione fondato sulla trasparenza e sull'auto-esibizione. La rappresentazione deve autoesibirsi, deve rivelarsi come tale inequivocabilmente ai destinatari proprio per essere il più possibile transitiva, e non per sedurre ulteriormente sottolineando l'ambiguità della finzione e della metafora.

¹⁵⁰ Marin tornerà sull'argomento, scrivendo nel 1994: “représenter signifie se présenter représentant quelque chose” (*De la représentation*, cit., p. 343).

¹⁵¹ Cfr.: *ibidem*.

Giulio Paolini sembra porsi (involontariamente) in linea con tale postulato, dichiarando: “Mi interessa e sottolineo i limiti e le componenti dell’immagine o della superficie: un’opera d’arte contempla e riflette fissamente su se stessa, chiedendosi il perché della sua esistenza, ma è lo sguardo dello spettatore ad essere la presenza necessaria per la sua esistenza, il quale va a coincidere con quello dell’autore” [G.P.].

In realtà, non è il solo artista che in quel periodo rende la cornice parte integrante dell’opera. Forse anche grazie alla diffusione di strumenti quali la fotografia e la televisione, che implicano un *frame* e dunque una circoscrizione della visione, negli anni Sessanta numerosi autori demarcano chiaramente i margini del supporto sul quale lavorano: si pensi agli schermi di Mauri e di Schifano, nonché ai ritratti quasi sempre inquadrati dei *Sali d’argento* di Giosetta Fioroni¹⁵² [fig.29]. Sono invece telai vuoti, cornici, teche, gli elementi che, a partire dal 1961 [es. D.8-11] fino ad oggi, ricorrono nella produzione di grande formato di Giulio Paolini quali strumenti necessari per indirizzare centripetamente la visione. Sono soprattutto *passe-partout*, costituiti da margini bianchi esterni e/o interni al foglio, quelli che nella sua produzione su carta conducono l’occhio verso il centro della superficie.

“È sempre necessario un intervallo prima del confine materiale dell’opera, così come nella pagina stampata ci sono i margini bianchi attorno al testo. Se non ci fosse quell’intervallo, non sarebbe possibile constatare gli elementi trattenuti al centro” [G.P.]. È ancora una volta la formazione grafica, dunque, ad emergere nel lavoro su carta di Paolini¹⁵³: lo spazio vuoto ai margini dà respiro alla rappresentazione, proprio come fa la finestra di cui parlano Simmel e Ortega y Gasset. Non solo: assume tutto lo statuto di ambiguità sottolineato da Derrida, Stoichita e Marin, mettendo in questione i limiti della superficie su cui accentra l’attenzione: “il *passe-partout* è il margine tra ciò che è rappresentato e ciò che invece è la superficie materiale su cui si posa. E’ un confine molto determinante su quanto e come noi vediamo” [G.P.].

¹⁵² Per approfondimenti in merito si veda: *Giosetta Fioroni*, a cura di G. Celant, Skira, Ginevra-Milano 2009, p. 44.

¹⁵³ Si ricorda, in particolare, che lo stesso Bruno Munari aveva postulato il superamento dell’opposizione cornice/oggetto nel quadro *Anche la cornice* (1935), che già nel titolo dichiara l’inglobamento entro lo spazio della rappresentazione di quello solitamente considerato aggiuntivo dell’inquadratura. Prende spunto da quel quadro una serie di disegni pubblicati nel volume considerato dall’artista tra i suoi *livres de chevet*: B. Munari, *Codice ovvio*, Einaudi, Torino 1971. Per un approfondimento sul rapporto tra Paolini e Munari si veda: qui, p. 173.

Se il gesto del lasciare un margine vuoto attorno all'immagine è onnipresente all'interno del *corpus* di opere su carta di Paolini¹⁵⁴, tanto da non poter essere definito un *topos* a sé, due sono invece le più specifiche modalità operative utilizzate dall'artista per delineare tale confine.

La prima corrisponde alla sovrapposizione di superfici di diversa natura e di diverse dimensioni che, lasciando uno spazio vuoto l'una rispetto all'altra, indicano all'occhio di guardare verso il centro.

In un *Senza titolo* del 1966 [cat.66, in I.], ad esempio, sulla riproduzione fotografica di un volto femminile, un foglio di acetato sembra trattenuto in corrispondenza dei suoi angoli da quattro elementi che rappresentano altrettante puntine da disegno, lacerate da una copia della fotografia di *Eterna* (1965) [D.70]. Come il soggetto effigiato da Raysse in occasione della Biennale di Venezia di quell'anno sembra guardarci attraverso il profilo di un riquadro¹⁵⁵ [fig.30], così la modella scelta da Paolini sembra guardarci attraverso l'inquadratura di un vetro trasparente. Quell'area, data la presenza delle puntine, si pone tuttavia non come diaframma, ma quale superficie bidimensionale volta a provocare un effetto di appiattimento capace di ricondurre lo sguardo sul piano stesso dell'immagine. "In questo gioco di

¹⁵⁴ Si tratta solitamente dello stesso foglio di supporto che resta visibile lungo i suoi margini, accogliendo al centro una riproduzione e/o un collage di dimensioni inferiori. È necessario tuttavia menzionare due esemplari del 1968 [cat.142-143] in cui il foglio bianco prende la forma materiale di vero e proprio *passe-partout*, in quanto l'artista vi ha ritagliata una finestra centrale dalla quale risulta visibile l'immagine sospesa con un nastro adesivo al verso del medesimo supporto. Essendo circoscritta a questi due lavori non è possibile definire tale tipologia di inquadratura una specifica modalità operativa paoliniana. In entrambe le opere risulta tuttavia interessante sottolineare la valenza assunta dal vuoto del *passe-partout* in rapporto all'illustrazione che accoglie al centro. Nel primo il foglio bianco funge da cornice per una distesa arida (tratta da: M. Aba, *Che ve ne sembra dell'Italia?*, in "L'Europeo", a. XXIV, n. 2, 11 gennaio 1968, p. 43) che diventa lo sfondo per una riproduzione fotografica, *ivi* applicata da Paolini, di una sua opera dal titolo borgesiano *Averroè* [D.138]: una "scultura" realizzata nel 1967 in sette esemplari, ciascuno dei quali si compone di quindici bandiere (tema in comune con Jasper Johns e De Chirico) sostenute da un'unica asta di acciaio cromato, che unite a quelle degli altri sei esemplari, rappresentano tutte le bandiere nazionali esistenti a quella data. "Ho voluto simulare che la bandiera si conficcasse in un suolo desertico, come in una superficie lunare. Non c'era però l'implicazione né l'evocazione del futuro sbarco sulla luna, ma l'intenzione era quella di porre il troppo nel nulla; di collocare cioè una bandiera eccedente nel suo messaggio, una 'super bandiera', in un vuoto assoluto" [G.P.]. Nella seconda il foglio bianco inquadra solo la didascalia ("Figura 2") di un'illustrazione che rappresenta un'incisione tratta dal libro di Harvey *Excitatio anatomica de motu cordi et sanguinis in animalibus* (Francoforte, 1626) raffigurante la circolazione del sangue nelle vene dell'avambraccio (l'immagine è tratta da: G. Azzolina e G. Gerosa, *Come la medicina ha compiuto la sua avventura nel cuore*, in "L'Europeo", a. XXIV, n. 4, 25 gennaio 1968, p. 39, dove è utilizzata quale corredo di un testo che tratta del primo trapianto di cuore). "Mi piaceva l'idea che l'indicazione 'Figura 2' visibile in quel dettaglio rimanesse isolata e non fosse associabile ad alcunché. L'inquadratura centrale serve a conferire maggior importanza alla scritta e al contempo ci induce ad ipotizzare che al di sotto della cornice bianca possa estendersi la 'Figura 2' così evocata, senza però mostrarsi del tutto" [G.P.]. L'opera pone dunque in questione il quadro come veicolo di immagine: la didascalia, anziché essere omessa o posta in posizione subalterna, diviene centro focale dell'opera e preannuncia un soggetto che invece rimane inespresso, nascosto o evocato attraverso un minuscolo dettaglio, alla stregua di quanto accade nei tre lavori del 1969 descritti all'interno del paragrafo *Lacerare-Prelevare un frammento per il tutto* (qui pp. 92-97).

¹⁵⁵ L'immagine dell'opera è anche riprodotta in: *La France à la Biennale de Venise*, in "Metro", n. 11, giugno 1966, p. 20.

simulazioni, il volto sembra vero perché in grandezza naturale, ma diventa e si mostra quale elemento d'immagine perché inquadrato dall'artificialità del foglio di acetato" [G.P.].

Il gesto dell'inquadrare, svolto nella medesima accezione, è ancor più evidente in due *Senza titolo* del 1973-74 [cat.267, 340, in I.], nei quali uno o due riquadri bianchi accolgono la copia di un dettaglio della riproduzione di un paesaggio marino sulla quale sono applicati, isolando quel particolare, alla stregua di quanto fa uno zoom ottico in fotografia e di quando fanno spesso i grafici coevi per simulare il *frame* di quest'ultima [fig.31].

Sebbene più complessa, può infine dirsi analoga anche l'opera del 1974 [cat.339, in I.], nella quale un riquadro di carta bianca funge da *passee-partout* per l'immagine che accoglie al centro, raffigurante un dettaglio della più ampia veduta marina applicata al foglio di supporto. Tra la riproduzione originaria e il suo dettaglio così inquadrato, Paolini inserisce la riproduzione di una nuca maschile, facendoci supporre che quel particolare sia l'oggetto su cui gli occhi della figura ritratta di spalle stanno "zoomando"¹⁵⁶.

All'interno del *corpus* di opere su carta esiste poi una seconda e ben più diffusa modalità di svolgere il gesto dell'inquadrare, che risulta in un certo senso antitetica rispetto alle due precedenti: anziché come spazio vuoto che circonda l'immagine da guardare, la cornice viene ora evocata da elementi lacerati che, posti in corrispondenza degli angoli o dei lati di un riquadro (sia esso il foglio di supporto, sia un riquadro applicato o disegnato al centro di quest'ultimo)¹⁵⁷, indicano di rivolgere lo sguardo verso lo spazio vuoto che delimitano al centro.

¹⁵⁶ Occorre sottolineare che esistono due varianti dell'opera citata, il cui comune denominatore è la fotografia della nuca di una figura maschile intenta a guardare qualcosa (tratta dall'inserzione pubblicitaria della ditta di abbigliamento "Cassera", pubblicata su "L'Europeo", n. 16, 18 aprile 1974, p. 46). Nella prima variante [cat.337] Paolini sovrappone alla riproduzione originaria, il particolare degli occhi di un volto maschile, tratto dall'inserzione pubblicitaria delle lenti "Bausch & Lomb" (pubblicata su "L'Europeo", n. 21, 23 maggio 1974, p. 145): "Sovrapponendo le due immagini, simulo che la stessa persona, un attimo dopo o un attimo prima di guardare al di là, verso l'orizzonte, guardi verso di noi" [G.P.]. Nella seconda variante [cat.338], invece, un disegno a mano libera è applicato sull'immagine della nuca in modo da simulare una finestra che lascia intravedere il disegno analogo sul quale quella riproduzione è applicata e verso il quale la figura maschile sembra guardare: l'opera mette in scena la visione di qualcuno che guarda nella nostra stessa direzione e scorge un segno.

¹⁵⁷ Alcuni di questi elementi sono i seguenti (v. le relative immagini in II.):

- nel *Senza titolo* (1966) [cat.67]: due linee nere stampate lacerate e suddivise in due metà. "Li ho applicati in corrispondenza degli angoli del foglio bianco di supporto come se fossero particolari di una squadratura non più visibile, ma che possiamo intuire grazie a quattro indizi delle sue diagonali" [G.P.].

- nel *Senza titolo* (1967) [cat.104-105]: quattro elementi grafici applicati, come se fossero i ganci di una cornice, in corrispondenza dei punti mediani dei margini del foglio bianco di supporto. Nel primo, ciascun elemento è costituito da una striscia nera (un filetto) stampata su un fondo bianco che, strappato lungo il margine rivolto verso il centro del supporto, pone in evidenza come l'unico soggetto d'immagine sia il filetto nero, isolato e isolabile da ciò che rimane dello sfondo originario. Nel secondo, invece, si tratta di quattro strisce azzurre rifilate.

A metà tra le tipologie di inquadratura sopra analizzate risulta il *Senza titolo* del 1968 [cat.144, in I.], nel quale un piccolo quadrato di carta bianca è applicato al centro di un riquadro lacerato che funge da vera e propria cornice. Il vuoto della cornice si unisce al vuoto da essa inquadrato. “In alcuni miei collages, in questo in particolare, il vero soggetto dell’immagine è lo stesso foglio da disegno che da ruolo di supporto riscatta la sua presenza assoluta ed enigmatica. E ciò grazie al riporto al centro, che interviene come elemento rivelatore: slabbrato verso l’esterno e rifilato all’interno sottolinea, definisce cioè i confini casuali e provvisori di una superficie, di un’immagine che avevamo sotto gli occhi e di cui forse non ci saremmo accorti”¹⁵⁸.

- nel *Senza titolo* (1967) [cat.107]: quattro piccole frecce rosse lievemente aggettanti dal foglio. È opportuno ricordare che il motivo iconografico-concettuale della freccia come indicatore di qualcosa, compare negli stessi anni nelle opere di numerosi artisti italiani e non solo, tra i quali Jannis Kounellis.

- nel *Senza titolo* (1968) [cat.130] quattro frammenti della fotografia della riga centimetrata posata su un foglio bianco trattenuto con quattro puntine metalliche su un piano scuro, il quale viene lasciato per la prima volta in vista (solitamente invece viene rifilato dall’artista per dare risalto al foglio bianco): “il fondo nero, lasciato in vista, dà più evidenza ai quattro angoli lacerati del foglio bianco che accoglieva” [G.P.].

- nel *Senza titolo* (1968) [cat.131]: quattro frammenti di negativi fotografici che riproducono puntine da disegno, tratte da una copia fotografica di *Eterna* (1965) [D.70]. Tra i quattro elementi fotografici lacerati, quello in alto a sinistra è di colore più chiaro rispetto al foglio nero che fa da sfondo, mentre gli altri tre ne prendono evidenza grazie alla lacerazione che lascia emergere il bianco della carta fotografica sulla quale sono stampati. L’opera anticipa di due anni i telai vuoti delimitati dall’artista da dettagli lacerati dalla medesima fotografia [D.212-213].

- nel *Senza titolo* (1969) [cat.167]: quattro frammenti fotografici con riprodotte altrettante puntine da disegno, tratti da un’altra copia fotografica di *Eterna* (1965). L’opera costituisce la versione “in positivo” della precedente: i particolari in alto a sinistra e in basso a destra sono lacerati da una stampa a colori, mentre quelli in alto a destra e in basso a sinistra da una stampa in bianco e nero.

- nel *Senza titolo* (1971) [cat.190]: quattro frammenti fotografici con riprodotte altrettante puntine da disegno, tratti da un’ulteriore copia fotografica di *Eterna* (1965), sovrapposti a due a due in corrispondenza degli angoli superiori del supporto. Il sipario così ottenuto è reso possibile dalle puntine riprodotte che, “anziché puntare su un foglio bianco, puntano su loro stesse. È come se strappando la superficie della fotografia, ne comparisse un indizio leggermente più grande” [G.P.].

- nel *Senza titolo* (1971) [cat.191]: quattro frammenti lacerati dalla riproduzione fotografica di una scala cromatica che, per composizione e posizione, richiamano alla memoria alcune opere di Kenneth Noland nelle quali fasce colorate segnalano gli angoli della superficie di supporto. Si ricorda che alcune di queste erano state pubblicate, ad esempio, sul numero 12 (febbraio 1967) della rivista “Metro”, p. 34.

- nel *Senza titolo* (1974) [cat.331]: quattro frammenti di una cornice a stampa segmentata. Applicati al centro del supporto, delimitano un riquadro vuoto, il cui perimetro è delineato dall’artista con un tratto continuo a matita che prolunga i trattini della cornice.

- *Senza titolo* (1974) [cat.332]: quattro frammenti a stampa che riproducono dettagli di una cornice segmentata, la quale è resa continua dai margini del foglio bianco applicato al centro del supporto. “La lacerazione, che a differenza dei collages visti finora è rivolta non verso l’interno, ma verso l’esterno dell’inquadratura, sottolinea la natura grezza di quei frammenti cartacei; fa sentire il loro essere riporti prelevati da un altro luogo e fissati su un foglio” [G.P.].

- nel *Senza titolo* (1974) [cat.333]: quattro frammenti a stampa raffiguranti dettagli di una cornice segmentata su sfondo paesaggistico. Come nel *Senza titolo* [cat.331], il tracciato delineato dai segmenti della cornice è prolungato dall’artista a matita, in modo da disegnare un rettangolo.

¹⁵⁸ L’artista in una lettera dattiloscritta in data 18 aprile 1974, indirizzata a un certo signor Guarini, che lo aveva probabilmente sollecitato a esprimere alcune considerazioni sul collage, pubblicata in G. Paolini, *Idem*, Giulio Einaudi editore, Torino 1975, p. 43.

Alla gestualità deittica della pittura moderna di cui parla Marin¹⁵⁹, Paolini sostituisce un'analogia gestualità, ma sottesa da "riporti" cartacei che parimenti inducono l'osservatore a rivolgere lo sguardo verso il centro del foglio. Ad accentuare tale funzione è spesso la posizione da essi assunta, ovvero l'essere applicati in modo lievemente sporgente rispetto ai bordi o agli angoli del supporto come se stessero per entrarvi [cat.104-105, 107, 191, in II.]. Lo sconfinamento oltre il foglio serve infatti a ribadire il margine, concentrando l'attenzione sulla piattezza della sua superficie.

Paolini mette in pratica tale modalità compositiva a partire dal 1967, a seguito della scoperta (forse anche grazie agli studi svolti dal fratello) dell'esistenza in architettura di un particolare elemento: "mi ricordo che la conoscenza del cosiddetto 'scuretto', un piccolo canale vuoto lasciato solitamente tra parete e pavimento per evitarne la coincidenza, mi indusse a collocare alcuni elementi sul foglio in modo non del tutto coincidente, cioè lievemente sporgente" [G.P.].

Come l'autore, per Paolini, è preposto a veicolare un'immagine, così questi elementi, anche qualora non aggettino dal supporto, anziché accentrare l'attenzione su se stessi, la veicolano sul foglio: il soggetto dell'opera è il vuoto che essi delimitano e annunciano al centro quale spazio intangibile della rappresentazione.

Per quanto concerne il concetto di vuoto in Paolini, è necessario ricordare la sua visita, nei primi anni Sessanta, alla mostra dedicata a Yves Klein presso la Galleria Apollinaire di Milano¹⁶⁰. Da qui l'elaborazione di *Relief planétaire (IKB)* (1969) [D.167 e cat.154] "in ricordo" di uno degli omonimi mappamondi blu dell'artista francese visti in quell'occasione; e da qui forse spiegata la concezione di vuoto quale "emotion extatique"¹⁶¹, dove l'autore deve ogni qualvolta saltare e perdersi¹⁶².

Il foglio bianco e la tela vergine sono per Paolini il punto di arrivo, non di partenza: corrispondono al risultato del gesto di far *tabula rasa*, inteso però non quale annullamento del

¹⁵⁹ Cfr.: L. Marin, *Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures*, cit., p. 70.

¹⁶⁰ Cfr.: G. Paolini, in A.M. Sauzeau, in *Spiritualité et matérialité dans l'œuvre d'Yves Klein / Spiritualità e materialità nell'opera di Yves Klein*, Gli Ori, Prato 2000, p. 204: allude probabilmente alla collettiva dei *Nuovi Realisti* francesi tenutasi nel maggio 1960. L'artista possiede inoltre tra i suoi libri il catalogo della mostra *Yves Klein*, tenutasi alla GAM di Torino nel 1970. Tornerà inoltre a parlare dell'artista più volte, come ad esempio in: *Esporre e sottrarre (tutte le mostre in una)*, in *Giulio Paolini*, catalogo della mostra, Verona, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Palazzo Forti, Verona 2001, p. 26.

¹⁶¹ Y. Klein, *Le Vide*, invito, pubblicato in *Yves Klein 1928-1962: A Retrospective*, catalogo della mostra, Houston, Institute for the Arts, Rice University, San Francisco, Wittenborn Art Books, 2006, p. 31.

¹⁶² *Salto nel vuoto* corrisponde sia al titolo del fotomontaggio di Klein del 1960, sia al gesto a cui Paolini assimila quello necessario alla realizzazione di ogni opera d'arte: "L'artista si trova così davanti a una contraddizione, a un fatale dilemma: come affrontare il salto nel vuoto della sua temuta inconsistenza" (G. Paolini, *Anni-luce. Lo sguardo agli antipodi. Una costellazione, un mosaico indeterminato, ...*, in *Quattro passi. Nel museo senza muse*, cit., p. 12).

preesistente, ma al contrario come sgombero del campo affinché avvenga la sua epifania. Il foglio bianco contiene tutte le opere del passato e tutte quelle ancora in potenza: è uno schermo cieco che ci costringe a guardarlo promettendoci di vedere qualcosa, alla stregua di quei monitor riprodotti su un numero di “Rivista Rai”, sui quali l’artista ha sovrapposto un riquadro bianco che gli addetti ai lavori ritratti sembrano contemplare in attesa della comparsa di un’immagine¹⁶³ [fig.32].

Il vuoto, quale concetto strettamente connesso alla storia dell’arte (cioè di tutte le opere esistenti e ancora a venire), sembra informare, in particolare, un esemplare su carta che, pur rientrando a livello compositivo nell’*inquadrare*, assume un significato ulteriore. Il *Senza titolo* del 1968 [cat.129, in II.] si compone dei quattro caratteri che compongono la locuzione “Dada”¹⁶⁴, applicati specularmente a due a due in corrispondenza degli angoli di un foglio bianco quadrato. Nutrendo interesse nei confronti del Dadaismo (da qui i relativi riferimenti nei lavori di grande formato D.89, 115, 136), Paolini definisce l’opera “un gioco linguistico vagamente dadaista, dettato dalla parola ‘dada’ che permette di contrapporre simmetricamente le lettere ‘d’ ed ‘a’ al rispettivo doppio” [G.P.]. Il formato quadrato del foglio è quindi volto ad accentuare la simmetria e la circolarità della composizione: ogni coppia di lettere identiche e pertanto intercambiabili segnala gli estremi di una delle due diagonali del supporto, evocandone l’implicita squadratura già sperimentata in *Disegno geometrico* (1960) [D.1] e incorniciando al contempo lo spazio vuoto lasciato al centro. Parallelamente, la parola “Dada”, suddivisa nei quattro caratteri che la compongono, perde la sua funzione nominale per tornare ad assumere l’originaria valenza di gioco, di casualità, di *nonsense*: “Dada non significa nulla. È solo un suono prodotto dalla bocca”¹⁶⁵, scriveva Tristan Tzara nel 1918 e sembra confermare Paolini cinquant’anni dopo.

Dall’inquadratura di un vuoto inteso quale contenitore della “storia” dell’arte, a quella di uno spazio cieco che potrebbe evocare la “storia” dell’artista, il passo è breve.

Il *Senza titolo* del 1967 [cat.106, in II.] si compone da un solo elemento fotografico che, come un sigillo trattiene, in corrispondenza dell’angolo superiore, il foglio di supporto orientato a losanga e il riquadro di dimensioni minori *ivi* applicato. Il frammento, rifilato su due lati e lacerato sul terzo, rappresenta sette linee continue e segmentate che dipartono dal

¹⁶³ “Rivista Rai”, maggio-agosto 1974, p.13: l’immagine raffigura una sala di regia.

¹⁶⁴ I frammenti sono lacerati verosimilmente da una pagina a stampa che riproduceva la copertina del n.1 della rivista “Der Dada” (Berlino, giugno 1919).

¹⁶⁵ T. Tzara, *Manifesto Dada*, 1918. Si ricorda che tre anni prima Arturo Schwarz aveva curato l’importante mostra *Dada 1916-1966* presso il Civico Padiglione d’Arte Contemporanea di Milano (cfr.: l’omonimo catalogo, Milano 1966).

medesimo centro focale: seppur si tratti di dettagli di una precisa traiettoria prospettica, applicate in quella posizione, appaiono come elementi sospesi e fluttuanti nello spazio. Il collage non solo presenta l'inquadratura di uno spazio cieco, ma sembra (involontariamente) far eco ad *Icaro* [D.121]: un'opera dello stesso anno composta da sette fili di nylon che ricadono a terra da una placchetta a losanga in plexiglass, sospesa a parete. La prospettiva delineata sul frammento dell'opera su carta potrebbe quindi essere letta come "citazione" dell'aquilone di *Icaro* sospeso nello spazio, il quale, nelle intenzioni originarie dell'artista, avrebbe dovuto presentare al posto dell'elemento in plexiglass l'autoritratto di Paolini stesso¹⁶⁶.

Nello spazio vuoto circoscritto dalla cornice o da elementi d'immagine che mutuano la sua stessa funzione deittica, a nascondersi è forse colui il quale sarà in seguito definito da Paolini "non autore": "L'autore abdica, si apparta, si ritrae. La sola immagine in cui ammette di riconoscersi, il suo autoritratto è la cornice vuota, l'unica inquadratura autorizzata a rappresentarlo"¹⁶⁷.

¹⁶⁶ Cfr.: C. Lonzi, *Autoritratto*, De Donato editore, Bari 1969, p. 55.

¹⁶⁷ G. Paolini, nel video di A. Populin, *Conversazioni d'arte*, 2005.

II.3.1. Affastellare



[cat.22] Senza titolo, 1964



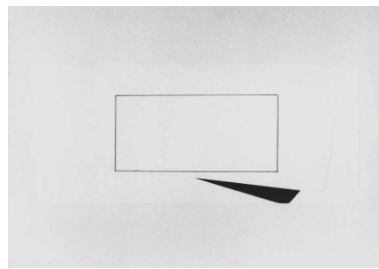
[cat.24] Senza titolo, 1964



[cat.48] Senza titolo, 1965



[cat.343] Senza titolo, 1974



[cat.344] Senza titolo, 1974

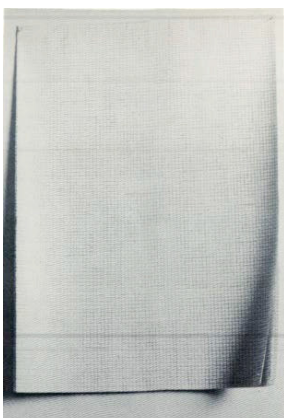


[cat.347] Senza titolo, 1974

Ulteriori opere citate nel sottoparagrafo



[Fig.21 (D.258)] Antologia (15/11/1973), 1973



[Fig.22] A. Boetti, Senza titolo, 1969



[Fig.23 (cat.529)] Senza titolo, 1980



[Fig.24 (cat.346)] Senza titolo, 1974

II.3.2. *Marcare il centro*



[cat.71] *Senza titolo*, 1966



[cat.72] *Senza titolo*, 1966



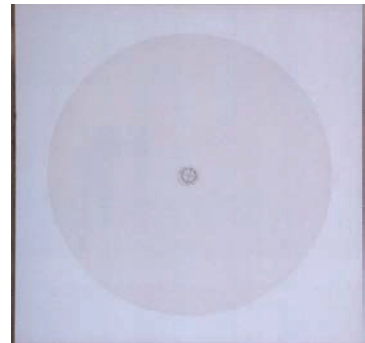
[cat.101] *Senza titolo*, 1967



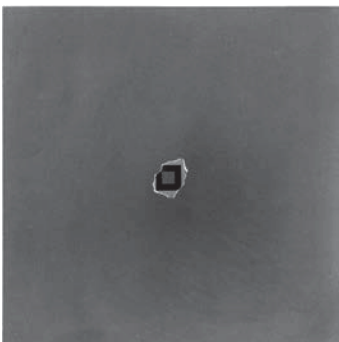
[cat.124] *Senza titolo*, 1968



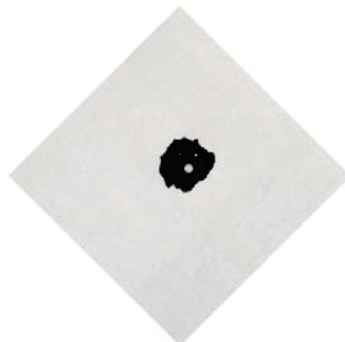
[cat.125] *Senza titolo*, 1968



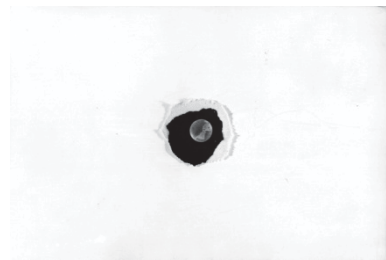
[cat.126] *Senza titolo*, 1968



[cat.158] *Senza titolo*, 1969



[cat.160] *Senza titolo*, 1969



[cat.390] *Senza titolo*, 1975

Ulteriori opere citate nel sottoparagrafo



[Fig.25 (D.44)]

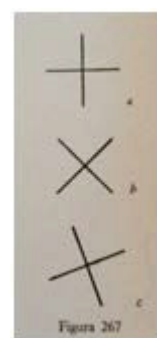
Un'offerta speciale, 1963: sul verso è applicata una riproduzione con una scritta omonima



[Fig.26] R. Magritte, *Les mots et les images*, 1929, p. 32



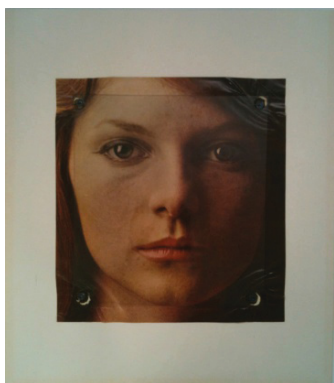
[Fig.27] Quarta di copertina di "Rivista Rai", maggio-agosto 1973



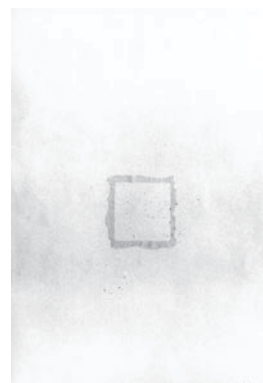
[Fig.28] R. Arnheim, *Dinamica*, in Id., *Arte e percezione visiva*, cit., p. 345

II.3.3. Inquadrare

I. Il margine vuoto:



[cat.66] *Senza titolo*, 1966



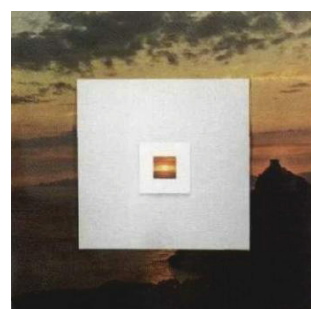
[cat.144] *Senza titolo*, 1968



[cat.267] *Senza titolo*, 1973



[cat.339] *Senza titolo*, 1974



[cat.340] *Senza titolo*, 1974

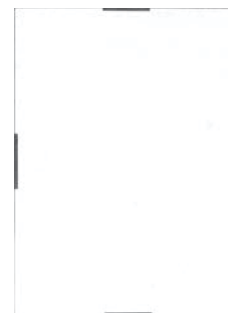
II. Il margine sottolineato:



[cat.67] *Senza titolo*, 1966



[cat.104] *Senza titolo*, 1967



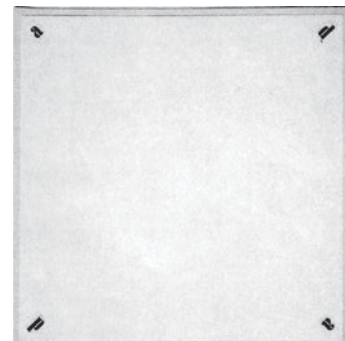
[cat.105] *Senza titolo*, 1967



[cat.106] *Senza titolo*, 1967



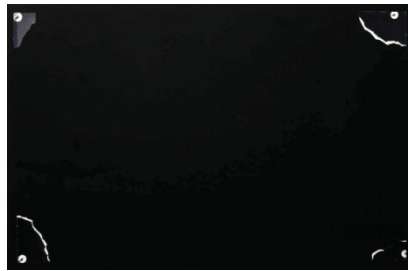
[cat.107] *Senza titolo*, 1967



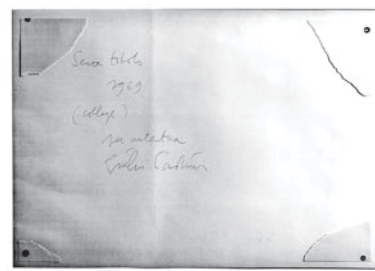
[cat.129] *Senza titolo*, 1968



[cat.130] Senza titolo, 1968



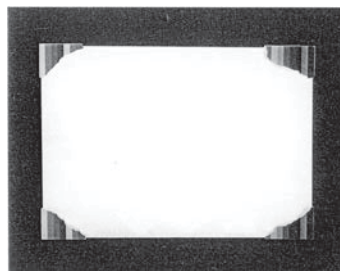
[cat.131] Senza titolo, 1968



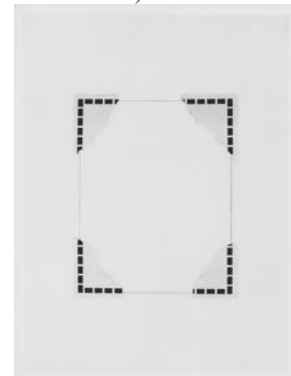
[cat.167] Senza titolo, 1969
(si tratta della fotografia utilizzata per l'autentica dell'opera: la scritta dell'artista non fa pertanto parte del lavoro)



[cat.190] Senza titolo, 1971



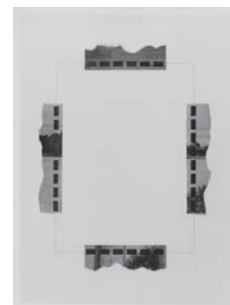
[cat.191] Senza titolo, 1971



[cat.331] Senza titolo, 1974



[cat.332] Senza titolo, 1974



[cat.333] Senza titolo, 1974

Ulteriori opere citate nel sottoparagrafo



[Fig.29] G. Fioroni, *Ragazza con occhiali*, 1965



[Fig.30] M. Raysse, *14 Juillet*, 1965



[Fig.31] Pubblicità di Agfacolor, in "L'Europeo", n.23, 5 giugno 1969, quarta di copertina



[Fig.32] In "Rivista Rai", maggio-agosto 1974, p.13

II.4. Dis-perdere¹⁶⁸

Come i *Buchi* di Fontana, così alcune opere su carta di Paolini evocano un'espansione spiraleica mediante la dispersione di alcuni elementi dal centro verso i margini del foglio. Si tratta di piccoli riquadri o di frammenti lacerati, bianchi, millimetrati, tratti dalla medesima riproduzione fotografica oppure da fonti di diversa natura. Qualora la loro disseminazione sulla superficie alluda ad un moto centrifugo particolarmente rapido e di ampio raggio, il foglio o l'immagine originaria appaiono come esplosi a perdita d'occhio. La disseminazione, in questo caso, può essere definita con il suo sinonimo di deflagrazione, la quale rompe l'ordine e i limiti della loro sequenza fino a toccare l'essenza stessa della rappresentazione¹⁶⁹.

La disseminazione e la deflagrazione mettono infatti in discussione quest'ultima, giacché inducono l'osservatore a chiedersi quale sia la sua estensione: "l'opera è forse il residuo che ne rimane al centro del supporto, oppure include anche l'area dove i suoi frammenti fluttuano in moto centrifugo?" [G.P.]. L'artista, da buon perito grafico e convinto del primato della superficie pittorica, tiene però fede ai suoi margini senza mai superarli. Si limita cioè a suggerire una dispersione illimitata, ma rimanendo sempre all'interno dello spazio tradizionale della rappresentazione.

Il gesto del disperdere corrisponde alla modalità operativa polare soprattutto rispetto a quello dell'affastellare. Se l'affastellare è volto alla (ri)costruzione di un'immagine simulando la concentrazione progressiva di suoi vari elementi in un punto, il dis-perdere mira alla sua decostruzione (o perdita d'unità) in tante componenti non più accorpabili.

Nelle opere di grande formato, una prima forma di dispersione si trova nel quadro *Jasper Johns* [fig.33 (D.131), e cat.88], dove ventiquattro stelline lacerate da una riproduzione di *The Flag* (1958) sono disseminate sul ritratto fotografico dell'autore americano¹⁷⁰. "Disposte in

¹⁶⁸ Alcune delle valenze intrinseche al gesto qui preso in esame, sono già state prese in considerazione in rapporto al gesto polare del *con-centrare* (qui, pp. 111-132). Ci si limita pertanto a indicare di seguito alcune specificità non ancora messe bene in luce, ma soprattutto a descrivere i lavori su carta ritenuti esemplificativi.

¹⁶⁹ Si veda in proposito: G. Paolini, in C. Grenier, *Giulio Paolini*, in "Flash Art" (edizione francese), n. 2, Milano, febbraio 1984, pp. 40-41.

¹⁷⁰ Il ritratto di Jasper Johns, nella versione su carta, è virato di colore mediante una pellicola blu distesa sopra l'immagine; mentre su tela è sospeso con un filo di nylon ad una tela preparata e dipinto, alla stregua di quest'ultima, a olio blu. Le riproduzioni del ritratto e dell'opera *Flags* sono tratte dal contributo di L. Steinberg, *Jasper Johns*, pubblicato cinque anni prima su "Metro" (n. 4-5, Milano, maggio 1962, rispettivamente alle pp. 86 e 93; lo stesso numero da cui Paolini trae l'immagine della firma dell'artista utilizzata nel *Senza titolo* [cat.70] - cfr.: qui, p. 92). È opportuno rilevare sia che nel 1967 la casa editrice Mondadori aveva pubblicato *Contro l'interpretazione* di Susan Sontag dove l'autrice dava un particolare rilievo alla figura di Jasper Johns, sia che il ritratto dell'artista pubblicato su "Metro" lo mostra sorridente, opponendosi allo stereotipo dell'artista dilaniato e risultando così di forte impatto percettivo. È forse per questa ragione che nel 1966 anche Michelangelo Pistoletto aveva utilizzato il medesimo ritratto in due esemplari della serie degli *Oggetti in meno*, esposta nel suo studio (Cfr.: M. Pistoletto, *Oggetti in meno*, testo pubblicato per la prima volta nel catalogo della mostra *Michelangelo*

tre riquadri concentrici, le stelle simulano un loro progressivo ingrandimento dal centro ai margini del supporto, come se pian piano si dirigessero verso l'osservatore a causa di un'esplosione" [G.P.]. In realtà, non sembra corretto definire tale disseminazione una vera e propria esplosione, in quanto regolare, ordinata e soprattutto volta a replicare lo schema compositivo del dipinto originale che pone *en abîme* tre copie della bandiera statunitense.

Rispetto alla produzione su tela, quella su carta vede la comparsa di una prima disseminazione già nel 1965, la quale viene però utilizzata da Paolini come tale, anziché essere connessa alla rappresentazione di opere d'arte e degli "stili" dei rispettivi autori. Viene inoltre concepita in concomitanza e in stretta correlazione con il suo contrario: il concentrare.

I due *Senza titolo* del 1965 [cat.47-48] sono accomunati da una stampa fotografica applicata a un più ampio foglio da disegno, la quale rappresenta una tela vergine sospesa a parete¹⁷¹. In entrambi i lavori la riproduzione viene nascosta e al contempo rivelata da un riquadro di carta bianca lacerato in frammenti, che richiama per materiale e per colore il foglio di supporto¹⁷². Nel primo esemplare la superficie bianca sembra 'esplodere' e conquistare l'intera immagine senza però superarne i margini, mentre nel precedente si verifica il processo inverso. Se il concentrare è volto a magnetizzare il nostro sguardo sulla tela riprodotta nell'immagine, il disperdere amplifica il raggio visivo fino ad includervi la parete su cui quella tela è sospesa (i frammenti bianchi vanno infatti ad occupare la sezione della parete riprodotta nella fotografia). L'opera è probabilmente da leggersi quale ideale proseguimento dei già citati pannelli da appoggiare a terra del 1964, che implicano una riflessione sul tradizionale rapporto tra quadro e parete, nonché sulle modalità di percepirlo.

La percezione è infatti il tema, non solo dei puntini disseminati dall'artista sulla parete e/o su un foglio per individuare l'area del suo campo visivo (cfr.: *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)*, 1969 [D.188 e cat.166¹⁷³]), ma anche del primo esemplare su carta che negli anni Settanta ripropone il medesimo gesto del disperdere.

Nel *Senza titolo* del 1970 [cat.176], Paolini applica al centro del foglio bianco di supporto, una stampa fotografica di una superficie, tanto ingrandita da risultare sgranata e dunque indecifrabile. Dissemina poi alcuni frammenti lacerati da una copia della stessa all'interno e

Pistoletto, Genova, Galleria La Bertesca, 1966). In quell'occasione Johns era diventato uno degli oggetti attraverso i quali l'Autore si liberava di qualcosa (*in primis*, del dogma dello stile artistico individuale), nel quadro di Paolini, invece, rimane se stesso per guardare sorridente lo spettatore attraverso un cielo stellato (o meglio, attraverso una sua opera).

¹⁷¹ La riproduzione fotografica era già stata utilizzata nei quadri dello stesso anno *Senza titolo* e *Made in B.* [D.71-72]

¹⁷² Cfr.: "È curioso vedere come un foglio bianco che funge da supporto, possa subire una trasformazione (l'esplosione) e diventare immagine perdendo la sua funzione originaria" [G.P.].

¹⁷³ Per approfondimenti sull'opera su carta si veda: qui, p. 251.

all'esterno del suo perimetro, simulando un'esplosione. L'utilizzo di un ingrandimento fotografico illeggibile richiama alla memoria i *Fotogrammi della luce* del 1969 [D.171-174], ma anche *Teresa nella parte di Giovanna d'Arco in prigione (tavola ottica)* dello stesso anno [fig.34 (D.168)] che si compone di quattro fotografie, ciascuna appuntata su una tela delle medesime dimensioni, di cui la prima illustra un ritratto di Teresa di Lisieux così ingrandito da lasciare visibile soltanto la grana dello scatto. In proposito, è opportuno ricordare che parallelamente Ugo Mulas, nella quinta delle sue *Verifiche*, propone *L'ingrandimento* di un dettaglio di uno scorcio di cielo che, a causa di tale espediente tecnico, "scompare e si ha solo una superficie granulosa"¹⁷⁴ [fig.35]. Nel lavoro su carta di Paolini, l'aggiunta di frammenti disseminati sul foglio fa assumere all'ingrandimento una valenza specifica: "ho contaminato l'interezza dell'immagine ingrandita con dei frammenti di un'identica riproduzione, affinché la scalfissero, vi cadessero sopra, e da questo 'impatto' sembrassero generarne altri capaci di porre in questione il confine della rappresentazione" [G.P.]¹⁷⁵.

Confine che è sempre legato al tema della cornice, come dimostra il *Senza titolo* del 1973 [cat.237], dove l'immagine deflagra anche se delimitata/contenuta dai saldi confini di un'inquadratura. Al centro del foglio bianco di supporto, l'ingrandimento di una riproduzione è scontornato in modo da dar forma a una sorta di cornice. Frammenti lacerati da una copia fotografica della stessa "escono o cadono in quel vuoto incorniciato da un elemento non molto distinguibile e quindi misterioso" [G.P.]. Anziché circoscrivere un'immagine, la cornice inquadra se stessa, il suo stesso farsi e disfarsi, constatando l'impossibilità di raggiungere una forma compiuta¹⁷⁶. La tensione percettiva così generata chiede allo spettatore di tentare di decifrare quell'immagine irricognoscibile e interrotta, riempiendo i vuoti che ne separano un frammento dall'altro.

¹⁷⁴ U. Mulas, *Le verifiche 1971-72*, in *La fotografia*, cit., p. 156. Per un approfondimento sul rapporto tra Paolini e Mulas si veda: qui, p. 95 (nota 74).

¹⁷⁵ L'opera anticipa inoltre la riflessione sul doppio e sull'identità tra copia e originale, che di lì a poco lo condurrà a realizzare un'opera come *Mimesi* (1975) [D.283]. Per approfondimenti si veda: qui, pp. 147-148.

¹⁷⁶ Il binomio contenente-contenuto e il raddoppiamento/sovrapposizione della medesima fotografia presenti negli esemplari appena analizzati, si ripetono in un *Senza titolo* del 1973 [cat.236]: Paolini dissemina frammenti lacerati da una riproduzione fotografica (probabilmente di un quadro) e da un foglio bianco (i tre al centro), su tre riquadri di carta bianca, i quali, sovrapposti dal più grande al più piccolo e accomunati dalle medesime proporzioni, costituiscono un cannocchiale ottico (o una doppia *mise en abîme*). Alcuni frammenti superano il confine del foglio bianco su cui sono applicati; altri sono in parte nascosti dal foglio che si sovrappone a quest'ultimo. L'esplosione apparentemente unica, si rivela invece triplice: ogni riquadro diviene il luogo della deflagrazione di elementi d'immagine, il cui nucleo originario è di volta in volta nascosto dal riquadro più piccolo *ivi* applicato al centro. L'opera è concettualmente simile ad un altro *Senza titolo* [cat.235] che però non presenta una vera e propria dispersione/deflagrazione: nove frammenti lacerati da una riproduzione illeggibile sono applicati ciascuno su uno degli altrettanti riquadri di carta bianca disposti al centro del supporto. "Su una sorta di scacchiera, i frammenti, pur sembrando in movimento, non riescono a ricomporre l'immagine di cui in origine facevano parte. L'intenzione di questo esemplare, così come del precedente, è di evocare un'opera che però rimane irricognoscibile" [G.P.].

È lo sguardo ed essere sempre chiamato in causa dal gesto della disseminazione, sia qualora la riproduzione di partenza appaia integra e al contempo lacerata [cat.336], sia qualora essa alluda allo stesso atto di guardarla. La domanda intrinseca all'opera, nel primo caso ci induce a interrogarci su com'è fatta¹⁷⁷, nel secondo sulla nostra capacità di vederla.

Ne è esemplare un *Senza titolo* del 1975 [cat.389]. All'accentramento e sfondamento alluso dalla riproduzione lacerata della luna applicata a sigillare due riquadri di carta grigia, Paolini contrappone la disseminazione di alcuni frammenti strappati da quelle stesse superfici, per lasciare intravedere un cielo stellato. Il frammento stellato applicato nel riquadro di destra, sulla superficie triangolare grigia, rivela, alla stregua del sigillo, che l'opera non si compone soltanto di due livelli d'immagine sovrapposti (la riproduzione cosmica e la carta grigia), ma che questi si avvicinano e si compenetrano l'un con l'altro. L'evidente simmetria tra la superficie triangolare lasciata vuota sul riquadro sinistro e quella triangolare di carta grigia applicata sul riquadro destro, annulla inoltre la forza dirompente dell'ipotetica esplosione riconducendola ad un caos che il nostro occhio percepisce come solo apparente, in quanto ordinato, controllato e inscritto in una forma specifica (quella rettangolare del supporto). L'ordine del caos è l'ossimoro che sempre connota i lavori dell'artista, i quali non vogliono far rifuggire l'occhio dal guardarli, ma condurlo alla contemplazione, a volte dello stesso processo del vedere: "il collage mette in scena la contrapposizione di due raggi visuali, o, per meglio dire, di due occhi o punti di vista: al centro, l'elemento cosmico è una sorta di fulcro ottico da cui diparte un raggio luminoso che ci fa vedere il cielo, contrastato e compenetrato dal raggio opaco e cieco costituito dal supporto grigio" [G.P.]. Ancora una volta siamo di fronte alla facoltà dell'occhio del vedere pur non vedendo, che costituisce una delle principali polarità paoliniane.

Se nello stesso anno Calvino scrive: "in fondo a ognuno di quegli occhi abitavo io, [...] nel vero nostro elemento che si estende senza riserve né confini"¹⁷⁸, Paolini impone invece

¹⁷⁷ Nel *Senza titolo* del 1974 [cat.336], si verifica una sorta di *mise en abîme* di un riquadro quadrettato e dei frammenti della stessa natura disseminati in modo centrifugo sul supporto. I due riquadri con i rispettivi frammenti posti *en abîme*, pur essendo analoghi, corrispondono a materiali diversi: il maggiore è rifilato da un foglio di carta millimetrata; il minore è desunto da una riproduzione a stampa che rappresenta un lieve ingrandimento di una superficie millimetrata. Alla stregua del *Senza titolo* del 1970 [cat.176], l'opera mette in scena il paradosso di una dispersione di particolari strappati da un'immagine che tuttavia rimane inspiegabilmente intonsa. Non solo: i frammenti di carta millimetrata, oltre ad avocare l'esplosione del riquadro millimetrato centrale, proseguono la dispersione dei particolari strappati dalla riproduzione quadrettata, così da porci la domanda se a deflagrare siano due immagini sovrapposte, oppure si tratti di una soltanto.

¹⁷⁸ I. Calvino, *La spirale*, in Id., *Cosmicomiche*, cit., p. 221. I frequenti riferimenti a Calvino contenuti nella presente ricerca non sono casuali. Si ricorda che nel 1975 è Calvino a scrivere il testo introduttivo (*La squadratura*) al primo volume di scritti di Paolini (*Idem*, cit., pp. V-XIV) e che il romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (Einaudi, Torino 1979) sembra essere stato ispirato dal lavoro dell'artista. Paolini dedicherà a Calvino la luminaria *Palomar* (1996) [D.816] e, venti anni prima, forse come dono per

all'occhio di concentrarsi entro i limiti della superficie perché è solo lì che un'immagine può rendersi visibile oppure deflagrare, riducendo in frammenti anche la figura di colui il quale la guarda e vi si specchia: l'autore. Il suo ruolo è infatti evocato in due opere del 1980 [cat.546-547], dove egli si presenta nelle vesti di artefice-mago. Apparso qui per la prima volta (su tela sarà mutuato solo a partire dal 1985), tale *alter ego* anticipa la vocazione teatrale di Paolini sviluppata a partire dal 1981 con l'installazione *La caduta di Icaro* [D.464], ma richiama anche alla memoria la definizione boettiana dell'autore come "shaman-showman". Tuttavia, se per Boetti l'artista è "sciamao perché sei sempre uno stregone quando lavori con la mano e la testa (...) *showman* perché ogni tanto ti tocca fare anche questo"¹⁷⁹, per Paolini l'autore è colui il quale "tenta di imitare il gesto del prestigiatore, artefice di apparizioni e di riapparizioni, senza venir meno al gusto, al piacere di una ricerca che passi anche attraverso il *come* dire una cosa"¹⁸⁰. È in quest'ultima frase che troviamo la spiegazione del *Voici mes fleurs* del 1980 [cat.547], che arricchisce il gesto del disperdere di un ulteriore significato.

Da un libro di magia, l'artista fa riprodurre l'illustrazione di una stampa che rappresenta il prestigiatore Niels Hansen (in arte Chevalier Nic, 1891-1961) durante una sua esibizione. La didascalia che nel volume accompagna l'immagine, recita: "L'illusionista francese Chevalier Nic trasformava tra il 1924 e il 1930 i grandi palcoscenici in veri giardini fioriti"¹⁸¹. Siamo di fronte al gioco di prestigio già avvenuto: la scena è occupata da innumerevoli fiori di specie diverse. Paolini sovrappone alla magia dell'apparizione di qualcosa, la magia contrapposta: la

l'introduzione al suo libro, il collage su carta [cat.360] che si compone di una fotografia di Calvino intento a guardare il riquadro bianco, sagomato affinché apparisse in prospettiva, applicato dall'artista a nascondere l'individuo con cui lo scrittore stava probabilmente parlando. Il riquadro raffigura una tela vista dal verso, disegnata a matita, dedicata, firmata e datata, in modo che Calvino sembri guardare l'opera a lui dedicata e che lo rappresenta guardare quell'opera medesima. Il fatto di associare allo scrittore il tema della visione è volto probabilmente ad esaltare "la capacità del suo 'sguardo' immediato e diretto, senza troppe mediazioni o giri di parole" (G. Paolini, in A. Portesio, *Intervista a Giulio Paolini, Torino 23 ottobre 2008*, in "Avanguardia", anno 14, n. 40, Roma, giugno, 2009, p. 85). Per approfondimenti sul rapporto e sulle numerose affinità tra Paolini e Calvino, si vedano: R. Deidier, *La lingua della visione: Calvino e Giulio Paolini*, in Id., *Le forme del tempo. Saggio su Italo Calvino*, Guerini Studio, Milano 1995, pp. 135-170; M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, Giulio Einaudi editore, Torino 1996, pp. 159-167; G. Bertocini, *Narrazione breve e personaggio. Tozzi, Pirandello, Bilenchi, Calvino*, Quodlibet Studio, Macerata 2008, pp. 151-165; M.F. Pepi, *Italo Calvino e Giulio Paolini. Idem: un libro, un quadro*, in "Italianistica. Rivista di letteratura italiana", anno XXXVIII, n. 3, settembre-dicembre, Fabrizio Serra Editore, Pisa - Roma 2009, pp. 143-158; I. Splendorini, *Apocryphie, tautologie et vertige de la multiplication. Se una notte d'inverno un viaggiatore et l'oeuvre de Giulio Paolini*, in "Italies. Revue d'études italiennes", Centre Aixois d'Études Romanes, Université d'Aix-Marseille, n. 16, autunno, Aix-en-Provence 2012, pp. 325-347.

¹⁷⁹ A. Boetti, cit. da M. Fagiolo dell'Arco, "Il Messaggero", marzo 1977.

¹⁸⁰ G. Paolini, in P. Tortonese, *Non dimenticate il come e il perché*, in "Nuovasocietà", n. 231, Torino, 12 febbraio 1983, pp. 54-55. Per approfondimenti sulla figura dell'autore in Paolini si veda: qui, pp. 262-269 e I. Bernardi, *Il giuoco delle parti. Rappresentazione in tre atti di un autore che credeva di esistere*, in *Giulio Paolini. Essere o non essere*, catalogo della mostra, Roma, Macro, Quodlibet, Roma 2014, pp. pp. 83-96 [pp. 83-89 in italiano; pp. 90-96 in inglese].

¹⁸¹ A. Adrion, *L'arte della magia*, Gabriele Mazzotta editore, Milano 1979, p. 71. L'immagine utilizzata da Paolini è invece riprodotta alle pp. 72-73.

sparizione/dissoluzione dell'artefice che l'ha provocata. Strappa l'area centrale dell'immagine e la lacera in diciannove frammenti che poi dissemina sul foglio in modo da simulare una violenta deflagrazione. Gli elementi applicati entro o lungo i bordi della riproduzione sono applicati al verso (mostrano la superficie bianca della stampa fotografica); quelli all'esterno al recto (lasciano intravedere dettagli dell'illustrazione lacerata). "È come se il gioco di prestigio fosse l'esplosione di qualcosa che al suo interno si nega al nostro sguardo, ma fuori dai suoi confini espelle e rende visibile ciò che nasconde" [G.P.]¹⁸².

Operato su immagini diverse, il gesto della dispersione sempre lascia sul foglio la traccia di un autore che "decostruisce" qualcosa di preesistente: un riquadro, una riproduzione fotografica, persino se stesso e il proprio lavoro. È tuttavia opportuno evidenziare come la deflagrazione (o decostruzione) di ciò che l'artista ha realizzato in precedenza, o, più in generale, di qualsiasi superficie, includa al contempo il suo contrario: i frammenti applicati in modo centrifugo sul supporto, rimanendo entro i confini di quest'ultimo, danno sempre luogo ad una nuova rappresentazione. Il fare, disfare e rifare si conferma essere l'intento paoliniano per eccellenza, che il gesto della dispersione, più degli altri, mette ben in luce.

È inoltre opportuno puntualizzare che il processo del fare, disfare e rifare, in realtà, corrisponde sempre al non fare alcunché, in quanto non permette di raggiungere qualcosa di definitivo. L'artista, se da un lato non può resistere all'urgenza di intervenire sull'immagine (anche a costo di "danneggiarla") come il pittore narrato da Honoré Balzac in *Il capolavoro sconosciuto*, dall'altro preferirebbe restare inattivo, alla stregua del protagonista di *The Madonna of the Future* di Henry James, poiché conscio dell'impossibilità di raggiungere la perfezione nella sua composizione¹⁸³.

La dispersione non è quindi dettata da alcun moto iconoclasta; anzi: alla stregua della concentrazione è volta a mettere in movimento alcuni frammenti d'immagine come se fossero atomi che, in quanto tali, sono preposti ad unirsi, dividersi, riunirsi *ad infinitum* per dare origine, di volta in volta, ad una "nuova" materia: "È uno spettacolo frequente e normale, ma ha qualcosa di ipnotico e di misterioso. Lucrezio ne fa la metafora dell'universo. Lo spazio tra le imposte (*opaca domorum*) diventa il vuoto cosmico. I granelli di polvere assumono la dignità lontana e assoluta degli elementi primi e indivisibili di cui sono fatte tutte le cose: gli

¹⁸² Nel *pendant* dell'opera [cat.546], si verifica invece la magia della disseminazione di fogli da disegno. Paolini sovrappone ora all'apparizione e proliferazione di fiori, l'apparizione e proliferazione di riquadri di carta bianca, di cui alcuni trapezoidali per simularne una visione prospettica. Anticipatrice della serie di grande formato *Tutto qui* (1985) [cfr.: in particolare, D.596], l'opera evoca un artefice capace di estrarre dal suo cappello a cilindro innumerevoli disegni ancora in potenza.

¹⁸³ Entrambi i romanzi sono citati dallo stesso artista in *L'autore sconosciuto. "Art happens"*, in G. Paolini, *Quattro passi. Nel museo senza muse*, cit., pp. 34-44.

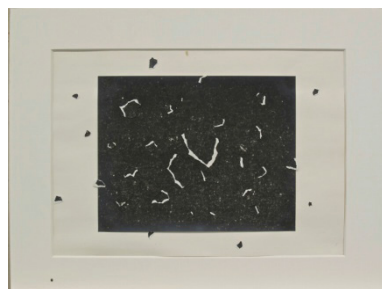
atomi (*primordia rerum*). E l'energia che li fa muovere a casaccio e per sempre nel vuoto (*in magno semper inani*) è una cieca gravitazione universale verso il basso, corretta dalle deviazioni del caso. È il caso che impedisce agli atomi di precipitare paralleli e solitari. È il caso che inclinandoli rispetto alla verticale li fa incontrare e scontrare, producendo così i corpi visibili¹⁸⁴. Per Paolini, il dis-perdere e il con-centrare corrispondono quindi alle polarità necessarie (il perdere e il centrare un'immagine) per la costituzione di un "corpo visibile" ma imperfetto e parziale (l'opera), che reca in sé qualcosa di indivisibile ed eterno (l' "atomo" – α-τόμος – della storia dell'arte).

¹⁸⁴ Lucrezio, cit. da S. Vertone in "Corriere della Sera", Milano, 24 giugno 1990 e trascritto da G. Paolini in *Contemplator enim*, catalogo della mostra, Milano, Galleria Christian Stein, Hopefulmonster editore, Firenze 1991. Il riferimento alla teoria atomistica si collega inoltre alla tematica evocata dai soggetti cosmici analizzati nel paragrafo precedente, confermando la concezione paoliniana di opera d'arte quale buco nero, galassia o pianeta in formazione. Occorre inoltre ricordare che l'artista dedicherà al filosofo la serie di opere intitolata *Casa di Lucrezio* (1981) [D.452-458, 481, 517] (per approfondimenti si veda: *Giulio Paolini. La Casa di Lucrezio*, catalogo della mostra, Spoleto, Palazzo Rosari Spada, Grafis Edizioni, Casalecchio di Reno - Bologna - 1984); citerà Lucrezio nella serie di lavori denominati *Contemplator enim* [D.681, 683-684, 694], nell'edizione grafica [N.81] e nel catalogo (sopra citato) dal medesimo titolo; realizzerà infine la copertina e le illustrazioni del volume: Lucrezio, *De rerum natura*, Einaudi, Torino 2006.

II.4. Dis-perdere



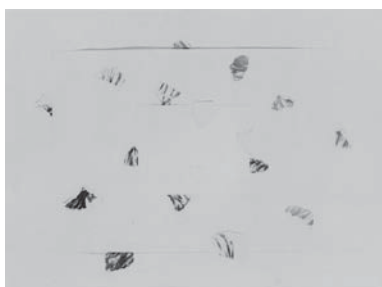
[cat.47] *Senza titolo*, 1965



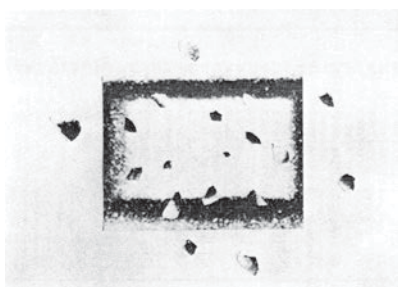
[cat.176] *Senza titolo*, 1970



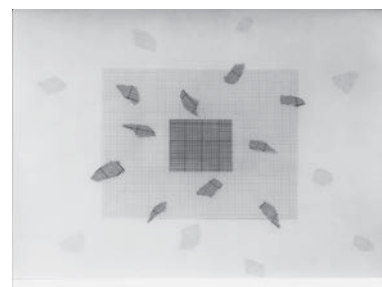
[cat.235] *Senza titolo*, 1973



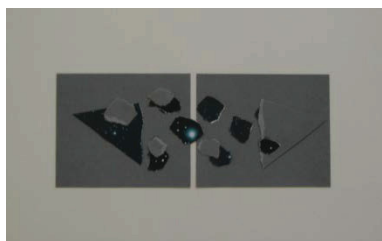
[cat.236] *Senza titolo*, 1973



[cat.237] *Senza titolo*, 1973



[cat.336] *Senza titolo*, 1974



[cat.389] *Senza titolo*, 1975

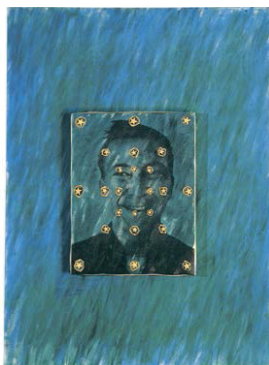


[cat.546] *Voici mes fleurs*, 1980



[cat.547] *Voici mes fleurs*, 1980

Ulteriori opere citate nel paragrafo



[Fig.33 (D.131)] *Jasper Johns*, 1967



[Fig.34 (D.168)] *Teresa nella parte di Giovanna d'Arco in prigione (tavola ottica)*, 1969



[Fig.35] U. Mulas, *L'ingrandimento*, 1969-1972

II.5. Duplicare*

Il duplicare è uno dei gesti fondativi dell'intera attività di Giulio Paolini: rinvia alla fotografia, utilizzata dal 1965 come strumento operativo privilegiato; evoca il tema della copia dal vero, pratica tradizionale del disegno e titolo di alcune opere realizzate tra il 1975 e il 1976 [D.278, 303-307, 316, 321]; rimanda inoltre al postulato warburghiano della reiterazione delle *Pathosformeln*, volta a confutare la concessione progressista della storia dell'arte sostenendo invece che ogni immagine è sempre e comunque l'eco di un'altra. Il doppio implica al contempo una riflessione sull'identità, intesa quale interrogativo sulla corrispondenza (o *mimesis*) tra copia e originale, tra realtà e finzione, tra segno e oggetto, ma soprattutto quale messa in questione sia dell'autore sia dello spettatore, che si pongono narcisisticamente di fronte allo "specchio" dell'opera.

"L'opera [...] è uno specchio che svela tratti del lettore ed è insieme una mappa del mondo"¹⁸⁵, scrive Borges. "Lo specchio offre 'una visione' dell'opera. Segna il confine oltre il quale l'immaginazione porta a compimento l'opera [...] che resta sempre oltre il visibile e il percettibile, oltre il tangibile" [G.P.], ribadisce Paolini, sostenendo che lo specchio, la fotografia, il calco in gesso e la prospettiva, pur essendo considerate tecniche di riproduzione esatte, sono soltanto illusioni, ombre, simulacri del vero, il quale corrisponde invece allo spazio vuoto esistente tra l'opera e chi la guarda¹⁸⁶.

Da qui l'enfasi, che accomuna Paolini a Melotti¹⁸⁷, posta sullo spazio che separa i due identici calchi in gesso di *Mimesi* (1975) [fig.36 (D.283)]. È Merleau-Ponty a scrivere: "ciò che costituisce enigma, è il loro legame, ciò che sta tra loro", cioè tra copia e originale¹⁸⁸. Ed è Filiberto Menna a sostenere che Paolini rovescia il concetto antico di somiglianza puntando

* Nelle prime quattro pagine di questo paragrafo, che ne costituiscono la premessa, si fa riferimento ad alcune opere su carta di Paolini indicate come [cat.] per le cui immagini si veda: qui, p. 165, la quale riproduce anche le *ulteriori immagini citate nell'introduzione del paragrafo* con l'etichetta [fig.].

¹⁸⁵ J.-L. Borges, *Il primo Wells*, in *Altre inquisizioni* (1963), Feltrinelli, Milano 2005, p. 93.

¹⁸⁶ Cfr.: G. Paolini, in C. Grenier, *Giulio Paolini*, in "Flash Art" (edizione francese), n. 2, Milano, febbraio 1984, pp. 40-41.

¹⁸⁷ Le sculture di Melotti sono infatti sequenze di pieni e di vuoti che danno un "ritmo" alla rappresentazione e implicano un'instabilità ed una loro proliferazione all'infinito. Per approfondimenti sulle sue sculture si veda in particolare: *Melotti: catalogo generale*, a cura di G. Celant, Electa, Milano 1994. Paolini farà riferimento all'artista nel suo scritto pubblicato in *Fausto Melotti. Catalogo ragionato della grafica 1969-1986. Incisioni. Volumi e Cartelle. Esempari unici*, Mondadori Electa, Milano 2008: in questo testo, egli racconta di aver incontrato Melotti per la prima volta nella primavera del 1967, durante l'allestimento della sua mostra alla Galleria Notizie di Torino (in realtà, dalle ricerche effettuate dalla scrivente, la mostra citata risulta del novembre 1968 e si intitola *Melotti: profezia della scultura*, cfr.: il rispettivo catalogo). Si ricorda inoltre che Paolini ha collocato la *Scultura n°21* di Melotti al centro dell'ambiente della sua esposizione tenutasi al MART di Trento e Rovereto nel 2004 e intitolata *Sale di lettura*, per poi mutare ancora una volta una sua opera in *Aula di Scultura (Nove cerchi)*, lavoro esposto in occasione della Biennale Internazionale di Carrara del 2008.

¹⁸⁸ M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito* (1964), Silvana editoriale, Milano 1989, p. 47.

sulla distanza tra i due calchi, ovvero sullo scarto tra i loro sguardi, tra la realtà e la rappresentazione, tra il visibile e l'invisibile, tra il vedere e il vedersi¹⁸⁹.

Gli stessi cavalletti posti uno di fronte all'altro che costituiscono l'installazione *Dimostrazione* (1974) [fig.37 (D.272), e cat.292-293] utilizzano la figura retorica della tautologia per innescare un gioco di specchi teso a rivelare lo stesso meccanismo attribuito da Foucault a Magritte: “Basta che una figura somigli a una cosa [...] perché nella pittura si inserisca un enunciato evidente [...]: ‘Ciò che vedete è questo’. Poco importa [...] in che senso è stabilito il rapporto di rappresentazione, se la pittura sia rimandata al visibile che la circonda o se essa crei da sola un invisibile che le somiglia”¹⁹⁰.

Il duplicare, se operato su un'opera d'arte del passato (di altri autori o di Paolini stesso), significa al contempo riproporla come campo di una nuova e necessariamente diversa visione¹⁹¹, ma significa anche esaltare l'artificialità di quel gesto e dell'immagine che ne deriva. Se *Disegno geometrico* del 1960 [D.1] è già “la copia/trascrizione di ciò che la precede” [G.P.], ovvero della squadratura propria di qualsiasi superficie, *La Doublure* (1972-73) [fig.38 (D.246)] moltiplica quel quadro ponendolo in prospettiva entro se stesso, *ad infinitum*. “Lo specchio non capta altro se non altri specchi, e questo infinito riflettere è il vuoto stesso (che, lo si sa, è la forma)”¹⁹², scrive Roland Barthes.

Tali sono, in sintesi, le principali valenze concettuali del gesto della duplicazione che emergono dalle opere di grande formato (e necessariamente anche dalle rispettive varianti su carta), nonché dai testi scritti dall'artista e/o a lui dedicati. Fondativo di tele, sculture e installazioni costituite perlopiù da calchi in gesso di sculture antiche e da riproduzioni di opere d'arte del passato, il doppio induce a relazionarsi con il tempo, con la storia e con le immagini che si offrono al nostro sguardo. “Il doppio è un obbligo, non è un'opzione. L'artista non è facitore della ‘sua’ opera, ma è messaggero di qualche cosa che altri avrebbero potuto fare al suo posto: non inventa, ma si limita a ritrovare e a riproporre. Tutto è sempre una ripetizione” [G.P.].

¹⁸⁹ F. Menna, *Doppio ritratto (alla maniera) di Paolini*, in “Studio Marconi”, n. 4-5, Milano, 20 aprile 1978, p. 61.

¹⁹⁰ M. Foucault, *Questa non è una pipa* (1973), SE, Milano 1988, pp. 46-47.

¹⁹¹ L'intento era quello “di ricondurre immagini antiche in nuove opere, che mettessero in gioco lo spettatore e l'autore come polarità presenti” (G. Paolini, intervista di F. Poli, in “Contemporanea”, n. 2, 1988, pp. 92-97). Queste parole inducono a tentare di delineare una possibile analogia tra Giulio Paolini e *Pierre Menard*, il protagonista dell'omonimo racconto narrato da Borges: Menard, pur immedesimandosi completamente in Cervantes e cercando di riscrivere alla lettera il *Chisciotte*, aveva prodotto una copia esatta del modello, ma al contempo diversa perché criticamente vissuta. Cfr.: J.-L. Borges, *Pierre Menard, autore del Chisciotte*, in *Finzioni*, Torino, Einaudi, 1955, pp. 36-47.

¹⁹² R. Barthes, *L'impero dei segni*, Einaudi, Torino 1970, p. 106.

Se escludiamo alcuni esemplari in cui il gesto dominante è un raddoppiamento speculare analogo a quello prima descritto, dalle opere su carta concepite autonomamente rispetto ai lavori di grande formato, ad emergere è piuttosto un raddoppiamento dettato sia dalla necessità di indagare sulla superficie bidimensionale del foglio che l'artista si propone pertanto di *ricalcare*, sia dall'urgenza di riflettere sull'immagine in sé, o meglio, sulle modalità di percezione da essa sovente dettate.

È il caso, ad esempio, di due *Senza titolo*, l'uno del 1970 e l'altro del 1973.

Nel primo [cat.174], al centro di un foglio bianco, una striscia di nastro adesivo trattiene due copie di una riproduzione fotografica raffigurante: nella metà superiore, Andy Warhol intento a stampare una serigrafia della serie dei suoi *Flowers*¹⁹³; nella metà inferiore, l'immagine dell'opera serigrafica scontornata dall'illustrazione sovrastante, ma ingrandita, rovesciata specularmente e colorata. “Così come Warhol era solito ripetere all'infinito una stessa immagine, io ho ripetuto due volte il suo ritratto. Non si tratta tuttavia di un ritratto-omaggio all'artista americano, quanto piuttosto un'occasione dettata dalla visione di *quell'immagine*” [G.P.].

Nel secondo [cat.233], la ripetizione è invece dettata dal fatto di possedere due copie del medesimo testo. Due pagine a stampa che recano la parola “Illustrazioni” sono lacerate e applicate ciascuna su un riquadro di carta nera. Nell'elemento posto a sinistra, Paolini ha trasformato la lettera finale della parola in una “E”. “Ciascuna pagina guarda se stessa (la propria individualità di ‘illustrazione’) e nel contempo conferma ciò che vediamo (due ‘illustrazioni’ accostate). Nessuna delle due, tuttavia, rivela quello che annuncia (entrambe le

¹⁹³ L'immagine è desunta da R. Guasco, *Seguite il vostro gusto*, in “Rivista Rai”, maggio-giugno 1970, p. 47. È opportuno ricordare che Paolini, dal 1970 al 1976, si è occupato delle copertine e dell'impaginazione grafica di “Rivista Rai”: la stessa pagina da cui la riproduzione è tratta è pertanto riconducibile alla sua mano. Si menziona inoltre che dal 2 aprile al 4 maggio del 1969, presso la Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, si era tenuta la mostra *New Dada e Pop Art newyorkesi*, dove erano state esposte novantacinque opere, tra le quali alcune di Andy Warhol, oltre a quelle di Louise Nevelson, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Claes Oldenburg, Jim Dine, James Rosenquist, Roy Lichtenstein, Tom Wesselmann, Robert Indiana (cfr.: il rispettivo catalogo con testi di Luigi Mallé). Analogo per il riferimento alla duplicabilità propria dell'immagine stampata è un *senza titolo* del 1970 [cat.175], nel quale l'ingrandimento dei due personaggi che nel dipinto di Tito Lessi (1858-1917) *La stamperia di Bernardo Cennini* (1906) (la riproduzione fotografica è tratta probabilmente dal manuale scolastico AA.VV., *Fanciulli. Sussidiario per il secondo ciclo della scuola primaria, classe terza*, Nosedà, Como 1955, p. 200) stanno verificando la correttezza della stampa, è applicato in basso a destra su una copia più piccola del quadro medesimo. Ingrandite e posizionate in modo da accordarsi all'inquadratura prospettica del dipinto originario, le due figure danno luogo ad un inganno ottico legittimato e legittimabile dal tema a cui fanno riferimento. “Come in *Senza titolo* (Andy Warhol) duplico il ritratto di Warhol per evocare la tecnica della serigrafia/duplicazione da lui utilizzata, in quest'opera intervengo in modo analogo: se Cennini è stato tra i primi utilizzatori della stampa in Italia – ossia del raddoppiamento/ripetizione di un'immagine mediante la tecnica tipografica –, allora io raddoppio Cennini stesso” [G.P.]. In verità, tale raddoppiamento è volto a confondere l'occhio dell'osservatore che ad un primo sguardo pensa di essere di fronte all'immagine originaria: non manifestandosi chiaramente come nelle opere di seguito analizzate, non risulta pertanto classificabile né in questa né nella categoria relativa al gesto del confondere.

pagine restano cieche)”, scrive Maddalena Disch¹⁹⁴. Una doppia visione, dunque, ma paradossalmente impossibile.

La medesima apparente contraddizione è sviluppata da alcune delle opere su carta, attraverso il *raddoppiamento/incastro* e l'*eufemismo/inversione*¹⁹⁵; due schemi che si manifestano soprattutto sottoforma di *mise en abîme*: una figura retorica che raddoppia l'immagine e la possibilità di vederla mediante le sue copie applicate al centro, ma al contempo ostacola antifrasticamente la completa visualizzazione di ciascuna di esse, sovrapponendole le une alle altre.

Per questa ragione si è scelto di concludere il presente paragrafo col gesto del *raddoppiare il quadro nel quadro* (ovvero la *mise en abîme*), in quanto sembra costituire l'anello di congiunzione tra il duplicare e il suo opposto: l'*interferire*, ossia il “decostruire” l'immagine, o meglio il disturbare la sua percezione. La *mise en abîme*, infatti, se da un lato potenzia l'immagine, proiettandola all'infinito; dall'altro ne mette già in parziale discussione l'identità, l'integrità e la compiutezza, celandone un dettaglio. Una messa in discussione che costituirà invece l'unica finalità del gesto ad essa polare dell'*interferire* (cfr.: qui, pp. 171-190).

II.5.1. Ricalcare*

Il 1961 è caratterizzato dall'introduzione della carta quadrettata come supporto. Paolini non è l'unico artista a scegliere la quadrettatura come superficie atta ad accogliere un gesto: caso emblematico è Aldo Mondino, artista torinese suo amico¹⁹⁶. Se per Mondino la quadrettatura è una creazione *ex-novo* su una tela vergine capace di fornire i punti di riferimento per disegnare immagini verosimili¹⁹⁷, per Paolini è invece una squadratura stampata e dunque anonima, utilizzata quale strumento di misurazione univoca della superficie. “La carta quadrettata è simile ad uno spartito musicale: come un musicista non può comporre un brano se non ha il pentagramma su cui trascriverlo, allo stesso modo un pittore o un disegnatore non può cimentarsi in un disegno se non ha il suggerimento del supporto affinché questo avvenga” [G.P.].

¹⁹⁴ Nota d'archivio di M. Disch.

¹⁹⁵ Si fa riferimento ancora una volta alla teoria di G. Durand; cfr.: qui, p. 70 (in particolare la nota 13)

* Per le riproduzioni relative alle opere su carta di Paolini indicate come [cat.] e per le *ulteriori immagini citate nel sottoparagrafo* con l'etichetta [fig.] si veda: qui, p. 166.

¹⁹⁶ Per approfondimenti sul loro rapporto si veda: qui, p. 33 (in particolare la nota 50).

¹⁹⁷ Per approfondimenti si rimanda in particolare al catalogo della mostra a cura di C. Spadoni: *Mondino: Aldologica*, Mazzotta, Milano 2003.

Ad una prima visione, le opere nate da tale riflessione sembrerebbero dettate dal gesto dello squadrare, ovvero da una modalità operativa centrale per Paolini fin dai primi anni Sessanta, utilizzata per circoscrivere e porre in proporzione lo spazio della rappresentazione. Non è invece così: l'esigenza che le informa è quella di ricalcare, rilevare o rivelare ciò che già esiste sulla superficie, ponendosi in contrasto con la tradizionale concezione del disegno come invenzione. "Un'invenzione non può mai essere così assoluta come quando è una riduzione a qualcosa che è già perfetto"¹⁹⁸.

La geometria e il rigore della composizione che ne deriva, è dettata dalla convinzione dell'artista secondo cui il disegno sia ordine e misurazione, alla stregua di quanto scrive Foucault nel 1966: "Si possono misurare grandezze o molteplicità, [...] ma, nell'uno e nell'altro caso, l'operazione di misura presuppone che [...] venga considerato dapprima il tutto, che sarà poi suddiviso in parti"¹⁹⁹. E quel tutto, per Paolini, è il foglio quadrettato.

La serie di opere qui analizzata [cat.3-8], risulta perciò in linea con i lavori di grande formato del 1961-62 che riprendono elementi predefiniti o preesistenti (tele, telai, barattoli di vernice) [D.18-19-20], e sembrano al contempo anticipare alcuni disegni realizzati da Alighiero Boetti negli anni Settanta [fig.39].

Anticipando una delle pratiche distintive di alcuni esponenti della Scuola di Piazza del Popolo come Fioroni, Mambor e Lombardo, Paolini sceglie di *ricalcare*: delineando sulla superficie un segno che ne segua le linee *ivi* stampate, egli abbassa le pulsioni, affidando il controllo della mano a qualcosa di preesistente, che necessita di essere seguito. "Ricalcare, ossia tracciare punti e linee sul foglio quadrettato, era un modo per trattenere la punta dell'inchiostro, per non lasciarla scorrere liberamente sulla carta. Era un modo per constatare gli elementi costitutivi della trama che già esisteva su quella superficie" [G.P.]. Ricalcare significa conoscere, cioè indagare la superficie prima che vi si manifesti un'immagine; o meglio, ricavare la struttura del vedere attraverso "movenze" tali, da sembrare indirizzate, come scrive Germano Celant, "a continuare la 'progettazione' che, da Vitruvio a Leon Battista Alberti, da Eugène Viollet-le-Duc a Adolf Loos celebra il repertorio delle forme e dei volumi al fine di innalzarle in 'Architettura' della Storia (dell'Arte)"²⁰⁰. Ricalcare significa quindi trasformare l'autore in un copista anonimo simile al personaggio di Bartleby lo

¹⁹⁸ G. Paolini, *Giulio Paolini. "Una collezione '60/'80"*, Studio Marconi, Milano 1990, p. 8.

¹⁹⁹ M. Foucault, *Le parole e le cose* (1966), Bur, Milano 2004, p. 68. È opportuno puntualizzare che l'intento delle opere su carta analizzate di seguito, non è quello di misurare, in senso letterale, una superficie, ma di misurarla nel senso di prendere atto della sua esistenza. Come vedremo, Paolini esprime l'intento di misurare in un modo ben più complesso (cfr.: qui, pp. 211-218), in quanto legato al tema della confutazione della verosimiglianza della rappresentazione.

²⁰⁰ G. Celant, *"Del bello intelligibile": l'architettura paoliniana*, cit., p. 17.

scrivano, descritto da Melville e più volte citato da Paolini²⁰¹. Qualche anno prima di introdurre nel suo lavoro la fotografia (ovvero lo strumento preposto a creare un doppio del reale che elide necessariamente dal *frame* colui il quale lo ha realizzato - il fotografo -), Paolini sceglie l'inchiostro per raggiungere il medesimo risultato: si limita a copiare ciò che ha davanti agli occhi (la quadrettatura del foglio), elidendo se stesso da quell'inquadratura spaziale.

I modi per farlo sono molteplici.

Nel *Senza titolo* [cat.3] il tracciato a inchiostro nero, interrotto ai quattro angoli, segnala i limiti del foglio di carta quadrettata della cui estensione ed estendibilità l'artista prende così coscienza e conoscenza. "Lasciando vuoti gli angoli, le quattro linee non concluse sottendono, in quanto interrotte, che avrebbero potuto essere infinite" [G.P.]. Il concetto di infinito, come insegna Mondrian, è implicito alla struttura geometrica della griglia (in questo caso reificata dalla quadrettatura) che, essendo centrifuga e centripeta, risulta estendibile oltre i suoi confini, e al contempo riducibile ad un punto d'origine, contenitore del suo potenziale sviluppo. Se associato alle singole linee che lo compongono, tale reticolato richiama alla memoria le *Linee di lunghezza infinita* di Piero Manzoni. Alla stregua di Manzoni che "in scatola" l'infinito in un contenitore, Paolini lo racchiude nel piccolo spazio di un foglio: per il primo, il centro d'interesse è la linea infinita, mentre per il secondo è la superficie che quella riga permette di conoscere²⁰².

Postulato che il fine di questi lavori corrisponde al prendere coscienza dell'intera superficie quadrettata, Paolini, dopo averne indagato i confini, deve necessariamente rivelarne l'area. Si veda, ad esempio, il *Senza titolo* del 1961 [cat.4] che la scandisce a ritmo regolare con leggeri segni a inchiostro²⁰³. Apparentemente simile ad un'opera dello stesso Manzoni del 1959 [fig.40] e soprattutto alle griglie regolari delle estroflessioni e introflessioni di Enrico Castellani, la carta di Paolini si differenzia da queste ultime per la valenza assunta dal concetto di ritmo ad essa implicito. Per Castellani, la superficie deve accogliere un gioco di *differenze e ripetizioni*²⁰⁴, che producano quello che Celant definirà un "suono interiore [...]"

²⁰¹ Tra i numerosi riferimenti bibliografici sull'argomento, ci si limita ad indicare: G. Paolini, *Introduzione al Corso*, in *Giulio Paolini*, Fondazione Antonio Ratti, Como 2003, p. 11.

²⁰² Lo dimostra il quadro *M. Tullio Cicerone* [D.49], realizzato nel 1963, dove un simile tracciato, inciso però su legno, sarà funzionale a mettere in luce, anziché il tracciato in sé, il rapporto tra due superfici: quella dell'opera e quella della parete sottostante che si lascia intravedere dalle quattro linee incise sul medesimo pannello.

²⁰³ Cfr.: "L'intento era approntare un disegno senza farlo: si trattava semplicemente di segnalare alcuni dei punti di incrocio della quadrettatura preesistente" [G.P.]. L'artista delinea di nuovo un'equivalenza tra la punteggiatura e il gesto del ricalco/registrazione dello spazio del supporto, nel quarto dei quindici elementi (forse non a caso denominati "disegni"), che costituiranno l'opera *Apollo e Dafne* realizzata nel 1971 [D.223].

²⁰⁴ È Bruno Corà a citare l'omonimo volume scritto da Deleuze e pubblicato nel 1968. Cfr.: B. Corà, *Enrico Castellani: continuità della differenza infinita*, in *Castellani*, catalogo della mostra, Pistoia, Palazzo Fabroni, Charta, Milano 1996, p. 13.

che parla del non visibile della pittura, quell'essenza interna che vince sull'esterno" cioè il Tempo²⁰⁵. Per Paolini, invece, la superficie è destinata ad accogliere se stessa, cioè i segni che nel loro identico ripetersi parlino del visibile della pittura, di ciò che costituisce la sua essenza autoreferenziale: il supporto. In entrambi i casi, tuttavia, il ritmo scandito su carta o su tela, se da un lato produce una forza centripeta che porta il nostro sguardo a concentrarsi sulla referenzialità e autonomia dell'opera, sottolineandone il carattere oggettuale, dall'altro genera un'energia centrifuga altrettanto forte da estendere la sequenza dei punti fuori dalla superficie.

Tale polarità è ancor più evidente nei *Senza titolo* del 1961 [cat.5-7] dove un tracciato a inchiostro nero ricalca la quadrettatura preesistente del foglio di supporto, raddoppiandola in moduli di quattro per quattro quadratini, oppure di tre per tre, oppure di uno per uno ma interrotti in più punti. Apparentemente simile agli *Achromes* a cuciture di Manzoni²⁰⁶ [fig.41], mettono invece in atto la convinzione dell'artista per cui "la carta quadrettata attendeva questo tipo d'intervento, non potevo che adattarmi al 'suo' disegno"²⁰⁷ [G.P.].

Le griglie delineate su carta da Paolini assumono inoltre un significato ben diverso da quanto postulato da Rosalind Krauss circa l'uso di quell'elemento nella storia dell'arte²⁰⁸: per Paolini la griglia non è soltanto il referente principale della trama del supporto, ma sembra essere scelta quale dispositivo capace di respingere la dimensione reale e di sostituirla con una dimensione "altra". La sua regolarità non è il risultato dell'imitazione, ma di una scelta estetica. La griglia è infatti un dispositivo che permette di dichiarare lo spazio dell'arte come autonomo dal mondo: "l'Artista si trattiene in equilibrio instabile [...] in quel limbo sospeso e senza confini che è la sfera dell'Arte (sì: sfera, volume impenetrabile, luce originaria e

²⁰⁵ G. Celant, *Dietro il quadro: Enrico Castellani*, in *Enrico Castellani 1958-1970*, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Milano, Fondazione Prada, Milano, 2001, p. 14. È la dimensione temporale quindi a divenire protagonista della spazialità della tela. È lo stesso Castellani a dichiarare: "Il solo criterio compositivo delle nostre opere sarà [...] il solo che, attraverso il possesso di un'entità elementare, linea, ritmo, infinitamente ripetibile, superficie monocroma, sia necessario per dare alle opere stesse concretezza di infinito, e possa subire la coniugazione del tempo, sola dimensione concepibile, metro e giustificazione della nostra esigenza spirituale" (E. Castellani, *Continuità e nuovo*, "Azimuth", Milano, n. 2, gennaio 1960, s.p.). Per il rapporto tra Paolini e Castellani, si ricorda che fu proprio quest'ultimo a introdurre Paolini alla Galleria dell'Ariete di Milano dove nel 1966 si terrà la sua prima personale milanese. Poco tempo prima, Paolini aveva infatti esposto sue opere assieme a quelle di Castellani alla collettiva *Accardi, Castellani, Paolini, Pistoletto, Twombly*, tenutasi dal 28 maggio al 15 giugno 1965, presso la Galleria Notizie di Torino. Infine, si può ricordare che una superficie estroflessa di Castellani è pubblicata sul catalogo della mostra *Monochrome Malerei*, tenutasi a Leverkusen nel 1960, che Paolini aveva ordinato per corrispondenza e che ha sottolineato essere importante per la sua informazione all'epoca.

²⁰⁶ Oltre all'opera di Castellani, anche uno di questi è pubblicato sul catalogo della mostra *Monochrome Malerei* del 1960 [fig.41].

²⁰⁷ Il medesimo tipo di "disegno" comparirà al recto del quadro *Presunto ritratto di Pirro* (1963) [D.30], ma acquisirà una diversa funzione: in quanto superficie cieca, lascerà del tutto celata l'effigie del condottiero greco applicata al verso e annunciata dal titolo.

²⁰⁸ Cfr.: R. Krauss, *Griglie* (1979), in Id., *Originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, a cura di E. Grazioli, Fazi, Roma 2007, pp. 13-27.

abbagliante)²⁰⁹, afferma Paolini per ribadire la necessità di una distanza dell'Opera dal contingente.

La griglia ritorna infine quale unico soggetto dell'opera in un *Senza titolo* del 1962 [cat.8] dove la quadrettatura a inchiostro, che definisce unità di 1 x 1 quadratini di carta quadrettata, è isolata al centro ad occupare/ricalcare un'area pari alla metà del foglio sul quale è delineata per riflettere sulla relazione tra il supporto e lo spazio *ivi* "campito" dall'artista²¹⁰.

Alla base dell'indagine sul "disegno" implicito alla superficie quadrettata, il modello di riferimento, oltre alla già citata scuola milanese del monocromo, è ancora una volta quella americana di Jasper Johns che, come scrive Calvesi, è un pittore "introverso"²¹¹, ovvero un pittore alla massima potenzialità, in quanto non presta attenzione al mondo ma preferisce lavorare sul supporto con gli strumenti tradizionali della pittura. Alla celebre frase di Rauschenberg "il mondo è un immenso quadro", Paolini, così come Johns, ribatterebbe certamente dicendo: "il quadro è sempre e solo un quadro"; o meglio, nel caso della serie di opere appena descritte "il quadro è solo la copia del reticolato implicito alla sua superficie".

II.5.2. Riflettere specularmente*

Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io e *Il prisma e lo specchio*²¹²: da un lato Jacques Lacan, dall'altro Jorge Luis Borges. Pur non essendo considerati dall'artista sue letture di riferimento, i due volumi parlano di un oggetto (lo specchio), che corrisponde ad un motivo iconografico-concettuale ricorrente nel suo lavoro, così come in quello di numerosi artisti degli anni Sessanta, tra i quali Alighero Boetti, Tano Festa e soprattutto Michelangelo Pistoletto.

Jacque Lacan postula che il riconoscimento della propria immagine riflessa nello specchio permette di distinguere l'io dal contesto, lo rende consapevole di esistere come soggetto. Inizialmente l'io è però un io alienato perché non riesce ancora ad identificarsi con se stesso,

²⁰⁹ G. Paolini, *Senza fine*, in *Sisyphé, le Jour se lève*, catalogo della mostra, Hornu, Musée des Arts Contemporains de la Communauté française de Belgique au Grand-Hornu, Hornu 2006, p. 12.

²¹⁰ La medesima riflessione troverà sviluppo su tela solo nel 1966, mediante lo stesso rapporto proporzionale 2/1 tra le due superfici [D.93]: al centro di una tela grezza di 200 x 200 cm. un tracciato a matita copiativa delimiterà un riquadro di 100 x 100 cm. campito a tempera bianca.

²¹¹ M. Calvesi, *Un pensiero concreto* (1965), in Id., *Le due avanguardie*, Lerici, Milano 1966, pp. 350-385.

* Per le riproduzioni relative alle opere su carta di Paolini indicate come [cat.] e per le *ulteriori immagini citate nel sottoparagrafo* con l'etichetta [fig.] si veda: qui, p. 167.

²¹² J. Lacan, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io* (1949), in *Scritti*, vol. I, Einaudi, Torino 1974, pp. 87-94; J.-L. Borges, *Il prisma e lo specchio* (1919-1929), Biblioteca Adelphi, Milano 2009.

ma con un io virtuale, cioè con l'immagine riflessa in cui si oggettiva²¹³. Paolini sembra aver intuito la potenzialità alienante intrinseca nel raddoppiamento speculare fin dal 1965, ossia da quando si autoritrae in alcune opere (tra cui *I/25*, 1965 [D.80 e cat.50-51] e *Diaframma 8*, 1965 [D.81 e cat.52]), ma per alienarsi dal proprio ruolo guardandosi “allo specchio”, cioè nella fotografia che riferisce l'immagine dell'io vista dall'obiettivo che, obiettivo per definizione, ha tutta l'autorità per rendere il soggetto ritratto spettatore di se stesso.

È Borges, invece, a definire l'“estetica passiva degli specchi” quella che trasforma l'arte nella sua copia²¹⁴.

A partire dai primi anni Settanta, Paolini, convinto che ogni opera corrisponda al ritorno e reificazione di un'altra ad essa precedente, ma conscio soprattutto che il linguaggio implichi sempre un dualismo tra copia e originale, sembra dar corpo all'estetica borgesiana degli specchi mediante raddoppiamenti speculari di figure ed elementi d'immagine diversi.

Tenendo ben presenti le teorie di Lacan e di Borges, è possibile dedurre che, alla stregua dell'atto del vedersi allo specchio, il raddoppiare specularmente comporta per Paolini una riflessione sulla presunta uguaglianza (o identità) dell'elemento moltiplicato (o riflesso) rispetto all'originale. Si tratta innanzitutto di una riflessione metalinguistica e borgesiana sulla rappresentazione in quanto tale.

Per questa ragione la *Venere* di Paolini del 1975 (simbolo della bellezza e dell'antico) [D.330 e cat.377], invece che rispecchiarsi in qualcosa di opposto come faceva la *Venere* di Pistoletto nel 1967 (“soffocata” da un accumulo di stracci, allegoria della contingenza), osserva sempre e solo stessa. Ed è per la medesima ragione che, parimenti, il giovane diadumeno di Paolini [D.318] mantiene la distanza con la sua copia, guardandola da lontano, a differenza del coevo *Etrusco* di Pistoletto che vi si pone al contrario in continuità, toccando con un dito lo specchio dove la sua immagine è riflessa [fig.42]²¹⁵.

È opportuno altresì ricordare che in quel periodo, oltre a numerosi artisti, altrettanti grafici erano soventi raddoppiare specularmente un'immagine: non si tratta soltanto dei maestri della grafica svizzera citati da Valentina Russo²¹⁶, ma soprattutto di pubblicitari anonimi che lavoravano per inserzioni promozionali, poi pubblicate su riviste di larga diffusione [figg.43-44].

²¹³ Cfr.: J. Lacan, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, cit., pp. 87-94.

²¹⁴ Cfr.: J.-L. Borges, *Il prisma e lo specchio*, cit.: “Esistono due estetiche: l'estetica passiva degli specchi e l'estetica attiva dei prismi. Guidata dalla prima, l'arte si trasforma in una copia dell'oggettività dell'ambiente e della storia psichica dell'individuo”.

²¹⁵ Per approfondimenti sulla valenza dello specchio in Michelangelo Pistoletto si veda in particolare: Alberto Boatto, *Michelangelo Pistoletto: Dentro/Fuori lo specchio*, Edizioni Fantini, Roma 1969 e *Michelangelo Pistoletto: da Uno a Molti, 1956 – 1974*, cit.

²¹⁶ Cfr.: V. Russo, *Giulio Paolini e l'editoria a Torino negli anni Settanta*, cit., p. 125.

Forse allora non è un caso che il primo raddoppiamento speculare di una figura sia attuato da Paolini per l'impaginazione del numero del settembre-ottobre 1970 (pp. 54-55) di "Rivista Rai" [fig.45], collocando in una doppia pagina due copie della medesima fotografia di una modella, di cui una viene capovolta sull'asse verticale. Analoghi raddoppiamenti speculari ricorrono nelle impaginazioni dei numeri successivi della stessa rivista, operati dall'artista sia su oggetti di uso comune sia su figure, le quali però non presentano quell'elemento di fondamentale importanza che troverà sviluppo solo su carta e su tela a partire dal 1974-75 con *Mimesi*: l'incrocio reciproco degli sguardi²¹⁷. È però necessario constatare che, proprio come succede nell'impaginazione di "Rivista Rai", nella maggioranza degli esemplari su carta, la riflessione si concentra sul doppio in sé e sugli elementi che lo permettono: innanzitutto, gli assi mediani del supporto e in particolare quello orizzontale, simbolo per Paolini della linea d'orizzonte che corrisponde "a un diaframma implicito all'immagine: come, appunto, uno specchio ideale che riflette e rivela le stesse apparenze con cui si costituisce"²¹⁸.

È proprio quel diaframma che, in un *Senza titolo* del 1968 [cat.136], viene sottolineato tautologicamente da un filetto grafico, lacerato sia lungo i bordi sia al suo interno, e raddoppiato specularmente. Simile a livello formale ai lavori menzionati nel *interferire* (qui, pp. 178-181), il collage sposta la riflessione dal constatare che una linea continua può essere costituita da due elementi distinti ed in successione, al tema della *visione simmetrica*: ossia a quell'"interrogativo circolare" di cui parla Claudio Spadoni, per cui lo spazio della visione include ciò che vi sta oltre, che tuttavia si ripropone sempre come rappresentazione bidimensionale di se stesso²¹⁹.

Rispetto alle figure e ai calchi di opere antiche raddoppiate nelle opere di grande formato e nelle relative varianti su carta, i piccoli elementi raddoppiati che compaiono nei "disegni" sono perlopiù strisce e linee grafiche²²⁰: circoscrivono quindi l'indagine alla percezione e alle

²¹⁷ L'incrocio di sguardi appare per la prima volta in *Elegia in una scena di duello* (1972) [D.236 e cat.201, 210] per poi divenire esplicito in *Edipo e la Sfinge* (1975-6) [D.329 e cat.376] e in *Mimesi* (1975) [D.283 e cat.290, 377, 379-381].

²¹⁸ G. Paolini, in *Giulio Paolini*, catalogo della mostra, Stoccarda, Staatsgalerie Stuttgart, Stoccarda 1986, vol. 2, p. 48.

²¹⁹ C. Spadoni, *Giulio Paolini*, in "Figure. Teoria e critica dell'arte", a. 3, n. 7, Roma 1984, p. 92. *La visione è simmetrica?* è il titolo di un quadro del 1972 [D.237] e la rispettiva variante su carta [cat.211] nelle quali Paolini affronta il medesimo tema.

²²⁰ Si veda anche il *Senza titolo* del 1968 [cat.137] dove due riproduzioni fotografiche lacerate, raffiguranti ciascuna una freccia nera, demarcano la linea mediana orizzontale per evocarne una possibile espansione verso i bordi del supporto e sembrano reificare quanto Kandinsky scrive sulla linea: "La linea geometrica è un'entità invisibile. È la traccia del punto in movimento" (V. Kandinsky, *Punto Linea Superficie* (1926), Adelphi 1968, p. 57). Come il *Senza titolo* del 1967 [cat.107], di cui costituisce una sorta di *pendant*, l'opera propone il medesimo soggetto iconografico (la freccia) quale indicatore di qualcosa di invisibile (nel primo, lo spazio virtuale dell'opera lasciato vuoto al centro; nel secondo, la linea mediana del foglio da disegno).

componenti intrinseche al supporto che la rendono possibile, privandola di aperture a temi altri come la storia dell'arte e del passato.

Questo non esclude però la possibilità duchampiana di “giocare” con riproduzioni che raffigurano qualcosa di specifico. Si veda in proposito il *Senza titolo* del 1968 [cat.138], dove due identiche strisce colorate che rappresentano lo spettro di rifrazione della luce (dal violetto al giallo), applicate in modo speculare a breve distanza l'una dall'altra, “ritrovano la perdita unicità evocando nel loro insieme l'immagine di una galassia”²²¹ [G.P.]. Si verifica così “l'apparizione di un'apparizione”²²², come la definirebbe Duchamp: l'apparizione dello spettro e del suo doppio su un foglio grigio, che a sua volta raddoppia (per colore e per formato) la superficie quadrata del supporto su cui è applicato, dà luogo ad una seconda apparizione, ovvero quella del cosmo. L'intervallo lasciato tra i due elementi, così come nelle opere precedenti e alla stregua del vuoto lasciato tra i calchi in gesso di *Mimesi* [D.283], sottolinea la bipolarità intrinseca alla rappresentazione; cioè che siamo sempre posti di fronte ad un'immagine e al suo doppio. “L'intelligibilità dell'intervallo è l'intelligibilità della cosa rispetto agli oggetti che la delineano”, conferma Maddalena Disch²²³. Un concetto, quello dell'intelligibile, che richiama necessariamente il concetto di forma analizzato da Robert Klein, il quale sostiene che l'apparenza reale è ricondotta dall'osservatore alla rappresentazione ottica delle distanze (o dei vuoti) tra gli oggetti²²⁴.

Diverso è il caso in cui i due elementi risultano giustapposti l'uno all'altro: ad essere messo in scena è infatti un inganno ottico. Esempio è il *Senza titolo* del 1968 [cat.139], nel quale il particolare di una stampa fotografica raffigurante un chiostrò è trattenuta con una striscia di nastro adesivo alla sua copia speculare e rovesciata. I due elementi identici, si contrappongono l'uno all'altro per suggerirci una visione apparentemente in sé conclusa: il collage simula infatti una veduta in prospettiva angolare di un colonnato continuo che tenta di restituire la perfezione/chiusura del luogo originario²²⁵. Non è forse casuale il fatto che qui,

²²¹ Per il tema astronomico si veda: qui, p. 119.

²²² È Calvesi il primo a paragonare Paolini a Duchamp per il concetto di “apparizione” (M. Calvesi, *Paolini al di là del vedere*, in “Corriere della Sera”, 30 dicembre 1973, p. 13). Per un approfondimento di tale concetto in Duchamp si veda: C. Subrizi, *Introduzione a Duchamp*, Laterza, Bari 2008, p. 7. Per approfondimenti sul rapporto tra Paolini e l'opera di Duchamp si veda invece: qui, p. 185 (nota 314).

²²³ M. Disch, in *Giulio Paolini. La voce del pittore*, cit., p. 296.

²²⁴ Il libro di R. Klein, *La forma e l'intelligibile* (1970), Einaudi, Torino 1975 è uno dei libri letti dall'artista.

²²⁵ Su carta Paolini sperimenta qui per la prima volta, un gesto e una composizione che nei lavori di grande formato comparirà soltanto nel 1981 [D.551], nella serie di quadri caratterizzata da una o più figure di sculture antiche collocate su una doppia veduta in prospettiva delle rovine della Biblioteca di Pergamo. La veduta di sinistra vedrà infatti convergere il colonnato *ivi* riprodotto con quello visibile nella sua copia speculare posta a destra, costituendo così un unico cono visuale (cfr.: le opere su carta da cui la serie trae origine, pubblicate in R. Denizot, G. Paolini, *De bouche à oreille / Hearsay*, Yvon Lambert, Parigi 1982). Analogo all'esemplare su carta appena descritto per l'omissione dell'intervallo tra l'immagine e la sua copia è il *Senza titolo* del 1975 [cat.378],

come altrove [cat.289]²²⁶, il gesto del raddoppiare specularmente sia stato associato dall'artista al motivo iconografico-concettuale del colonnato. Il colonnato sottende e circonda uno spazio (il tempio), evocando al contempo la possibilità di amplificare quell'area all'infinito, data la moltiplicabilità della sequenza delle colonne da cui è delimitato²²⁷. In merito a tale motivo iconografico occorre altresì constatare che se negli anni Settanta, in pieno clima citazionista, il tema dell'antico accomuna Paolini a numerosi altri artisti (*in primis*, Carlo Maria Mariani), nel 1968 (data del collage appena analizzato) risulta piuttosto una sua peculiarità, soprattutto per la suddetta valenza loro attribuita²²⁸.

Scevro da significati altri e rivelatore di un'ulteriore valenza attribuita dall'autore al gesto del raddoppiare specularmente, è il *Senza titolo* del 1974 [cat.288], costituito dalla riproduzione di un pennello e da quella che, a prima vista, sembra la sua copia speculare e rovesciata. Si tratta, in realtà, di un inganno ottico: i pennelli sono due e diversi l'uno dall'altro; o meglio, "entrati l'uno nell'altro come succede davvero quando un pennello asciuga e secca vicino agli altri. Il pennello, strumento da sempre destinato a trasmettere qualcosa sulla tela, raddoppiato specularmente diventa un oggetto muto" [G.P.].

Dietro al raddoppiamento speculare, che, come già detto, ha quale primo scopo quello di interrogare l'occhio sull'identità o meno degli elementi così moltiplicati, potrebbe allora nascondersi una particolare lettura di quanto sostenuto da de Chirico nel 1912, di "vedere ogni cosa, anche l'uomo, nella sua dualità di 'cosa'"²²⁹: una cosa che, in quanto tale, è immota, enigmatica, priva di parola, ed esclude la vita così come la comunicazione²³⁰. Gli esemplari di

dove la riproduzione fotografica di un museo (il Quirinale) è sdoppiata nel suo riflesso speculare e contrario, in modo che le due traiettorie prospettiche delineino un unico cono visivo.

²²⁶ L'opera citata può essere definita uno studio per *Caleidoscopio* [D.323]: un'installazione costituita da due lastre specchianti nelle quali si riflettono due calchi in gesso che raffigurano la metà inferiore di una colonna. Poggiate l'una dritta e l'altra capovolta, ricercano nello specchio il rispettivo raddoppiamento.

²²⁷ Cfr.: G. Paolini, in *Colonne del temp(i)o*, in *Giulio Paolini. Early Dynastic*, catalogo della mostra, Roma, Studio d'Arte Contemporanea Pino Casagrande, Skira, Milano 2001, p. 29: "Una colonna, prima ancora di prendere forma e costituirsi come tale, fissa un punto nello spazio, ... c'è senza mostrarsi. Due o più colonne istituiscono le coordinate di un luogo, tracciano da quel punto originario un sistema di elementi che annuncia la geometria strutturale di un tempio. Allo stesso tempo (e proprio di tempo ora si tratta) la vocazione a moltiplicarsi, a porsi in sequenza - sia in senso orizzontale, al suolo, sia in senso verticale, in altezza - fa della colonna la nota d'avvio di una partitura destinata a riproporsi all'infinito, dentro e oltre i limiti dell'architettura che la contiene".

²²⁸ Occorre tuttavia ricordare che nello stesso anno Michelangelo Pistoletto, presso la Galleria L'Attico di Roma, allestisce un ambiente scenografico con colonne neoclassiche in polistirolo espanso, assieme a rocce di cartapesta, sedie di cinematografo e tre suoi quadri specchianti. Lo scopo, tuttavia, è molto diverso: trasformare la mostra in *backstage* teatrale/cinematografico, richiedendo la collaborazione del pubblico. Cfr.: *Pistoletto*, catalogo della mostra, Roma, Galleria L'Attico, Roma 1968.

²²⁹ G. de Chirico, *Meditazioni di un pittore*, 1912, manoscritti di J. Paulhan, in *Giorgio De Chirico*, catalogo dell'esposizione, Milano, Palazzo Reale, 1970, p. 54. Per approfondimenti sul rapporto tra Paolini e l'opera di de Chirico si veda: qui, in particolare la nota 395 a p. 222.

²³⁰ Per approfondimenti sulla cosificazione dechirichiana si veda: P. Zanker, *De Chirico e la tristezza delle statue*, in *Metafisica*, catalogo della mostra, a cura di E. Coen, Electa, Milano 2003, pp. 130-152.

Paolini qui analizzati, alla stregua delle opere del suo predecessore, se da un lato aprono l'immagine ad uno spazio infinito attraverso la sua duplicazione, dall'altro la chiudono in se stessa "cosificandola" nel suo stesso riflesso.

II.5.3. *Raddoppiare il quadro nel quadro**

Tra il 1963 e il 1965, prima Fabio Sargentini e poi Luciano Pistoï, dedicano una personale a René Magritte²³¹. Paolini nel 1963 è a Roma e nel 1965 realizza, forse non a caso, la sua prima *mise en abîme: Eterna* (1965) [fig.46 (D.70)]: un'opera costituita da un foglio da disegno fermato con due puntine su masonite, che accoglie al centro la fotografia di se stesso. L'artista torinese amplia così l'indagine magrittiana sulla rappresentazione pittorica ad una riflessione sul tempo fotografico: "la *mise en abîme* è un modo per andare oltre o venire prima dell'immagine fotografica" [G.P.], in quanto è la sovrapposizione del prima (il foglio o l'immagine preesistente che fa da sfondo) e del dopo (la fotografia del foglio o dell'immagine originaria, reificabile solo in seguito ad uno scatto).

La *mise en abîme*, sottendendo in un certo senso i motivi iconografico-concettuali dell'inquadratura e della cornice, assieme a questi è assimilabile al tema dello schermo sviluppato dagli artisti romani tra il 1959 e il 1962 (ad esempio da Mauri, Festa, Schifano), ma ricorda anche le ricerche sul quadrato di Joseph Albers²³² e sull'autoreferenzialità della superficie pittorica del monocromo milanese, nonché il cinema della *Nouvelle Vague* e soprattutto la metaletteratura del *Nouveau Roman*, in particolare quella di Alain Robbe-Grillet. Forse è per questo motivo che per omaggiare lo scrittore, Paolini sceglie di porre *en-abîme* il suo ritratto entro la lente che con la mano destra trattiene e ci mostra [fig. 47 (D.142), e cat.89]. Quel vetro evoca la vocazione di Robbe-Grillet al dettaglio minimo e alla visualizzazione degli elementi della scena narrata come se fossero *istantanee*²³³, che descrivono uno stesso soggetto da punti di vista molteplici e sempre più ravvicinati. Ma richiama soprattutto la trama del libro (*Il voyeur*) dalla cui quarta di copertina il ritratto è desunto: lentamente, per gradi successivi e con descrizioni sempre più minuziose di oggetti,

* Per le riproduzioni relative alle opere su carta di Paolini indicate come [cat.] e suddivise in due tipologie (a cui nel testo si rimanda aggiungendo, dopo l'abbreviazione cat., "in I.", o "in II."), si veda: qui, pp. 168 (per la tipologia I.) e 168-169 (per la tipologia II.); mentre per le *ulteriori immagini citate nel sottoparagrafo* con l'etichetta [fig.] si veda: qui, p. 169.

²³¹ Per approfondimenti si vedano i cataloghi: *René Magritte*, Roma 1963 e Torino 1965.

²³² Per approfondimenti in merito si veda in particolare: *Josef Albers*, catalogo della mostra, a cura di M. Pierini, Modena, Galleria Civica, Palazzo Santa Margherita e Palazzina dei Giardini, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2011.

²³³ A. Robbe-Grillet, *Istantanee*, Einaudi, Torino 1963: libro letto dall'artista.

azioni e gesti, lo scrittore delinea davanti al lettore la scena del presunto delitto, alluso ma non narrato, molto prima dell'istante in cui ha potuto compiersi²³⁴.

Il raddoppiamento dell'immagine entro se stessa, se da un lato è la premessa della camera ottica (o cono visuale) evocata dall'artista a partire dal 1971 mediante il disegno di elementi o ambienti in prospettiva *ad infinitum* [es. D.233 e cat.181-183], dall'altra annulla la possibilità di tale sfondamento, riconducendo l'occhio al punto di partenza: alla superficie bidimensionale del foglio. “La *mise en abîme* rinvia al tema della rappresentazione, che io cerco di elevare da impianto o sistema utile per mettere in scena qualcosa, a soggetto in sé. Guardando nella camera ottica da essa delineata, non si scopre alcun tesoro, ma il dato iniziale che ricompare al centro del foglio” [G.P.]. Il soggetto non è quindi *quell'*immagine specifica raddoppiata, ma l'atto stesso del raddoppiare. Non solo. La *mise en abîme*, se da una parte anticipa il concetto di opera come regesto, ovvero quale “quadro che contiene tutti i quadri”²³⁵; dall'altra non permette la visione completa dell'immagine, nascondendola per limitarsi a suggerire il suo completamento. È Arnheim a scrivere: “Poiché in ogni esempio di sovrapposizione una unità viene ad essere parzialmente coperta dall'altra, l'unità monca non soltanto deve essere eseguita da apparire incompleta, ma deve anche promuovere il completamento adatto”²³⁶.

All'interno della sua produzione (su carta e non), il gesto del raddoppiare il quadro nel quadro è un *topos* alquanto ricorrente. Lasciando da parte le varianti e gli studi per le opere di grande formato, tre opere su carta ne risultano particolarmente esemplificative.

Nel *Senza titolo* del 1969 [cat.150, in I.], due riproduzioni fotografiche di misure diverse della stessa mano maschile²³⁷ sono applicate l'una sull'altra in modo che la copia più piccola sembri presentarsi come sostenuta dalla mano originale. Paolini sceglie un'immagine caratterizzata da un'evidente retorica del gesto: la mano che, unita allo slogan “non salga in macchina”, ricorda quella stampata su uno dei manifesti socio-politici diffusi in quegli anni, corredata dal divieto “Stop the war” [fig.48]. Nell'inserzione originale risulta tuttavia priva di qualsiasi valenza di monito o di divieto: essendo visibile attraverso il finestrino di un'auto, è schiacciata come se stesse cercando di aprire lo sportello. Posta *en abîme*, la direzione di quel gesto appare invertita: anziché premere verso l'esterno, la mano delinea una camera ottica

²³⁴ A. Robbe-Grillet, *Il voyeur*, Einaudi, Torino 1962.

²³⁵ I. Calvino, *La squadratura*, in Id., *Idem*, cit., p. XIV.

²³⁶ R. Arnheim, *Forma*, in Id., *Arte e percezione visiva*, cit., p. 111.

²³⁷ L'immagine della mano è ritagliata dall'inserzione pubblicitaria della Compagnia Latina di Assicurazioni, che compare in numerosi rotocalchi dell'epoca, tra cui si vede a titolo esemplificativo: “L'Europeo”, a. XXV, n. 23, 5 giugno 1969, p. 92.

orientata verso l'interno²³⁸. “La figura retorica della *mise en abîme* sottende sempre un tentativo di addentrarsi all'interno di una superficie” [G.P.]. Non è poi da sottovalutare l'analogia della mano schiacciata ad una superficie con la settima *verifica* di Ugo Mulas, nella quale le mani del fotografo, l'una immersa nello sviluppo e l'altra nel fissaggio, appaiono su un foglio, precedentemente esposto alla luce, sul quale erano state appoggiate [fig.49]²³⁹. Fotografia e *mise en abîme* possono dunque dirsi tautologie l'una dell'altra.

La mano come causa della figura retorica del quadro nel quadro torna nel *Senza titolo* del 1975 [cat.374, in I.], associata al tema della storia dell'arte²⁴⁰. La mano dell'Angelo annunciante di Giovanni Bellini²⁴¹, che nella riproduzione originale tratteneva i fiori, nell'opera di Paolini porge una riproduzione ridotta del dipinto di cui fa parte. Il collage richiama immediatamente alla memoria il quadro, nonché lo studio su carta per *Nel bel mezzo del dipinto Flora sparge i fiori, mentre Narciso si specchia in un'anfora d'acqua tenuta dalla ninfa Eco* (1968) [D.150 e cat.128]. Dal confronto tra i due, emerge una specifica valenza che il gesto del raddoppiare il quadro nel quadro assume su carta e meno spesso su tela. In entrambe Paolini, anziché presentare Flora nell'atto di spargere i fiori come compariva ne *L'Empire de Flore* (1631) di Nicolas Poussin²⁴², fa in modo che quella figura presenti se

²³⁸ Lo stesso succede nel *Senza titolo* del 1974 [cat.275, in I.], nel quale una superficie circolare di carta bianca lacerata è applicata su un dettaglio di una pagina di una rivista (probabilmente “L'Europeo”, cfr.: a titolo esemplificativo, il n. 46, 14 novembre 1974, p. 39), in modo da nascondere il centro. Il collage così ottenuto è poi raddoppiato al suo interno, mediante una più piccola superficie bianca lacerata, applicata sulla copia ridotta del medesimo dettaglio tratto dalla rivista. I profili irregolari delle superfici bianche, contrastando con quelli regolari dell'immagine che nascondono, pongono ancor più in evidenza il paradosso di un presunto sfondamento dell'immagine ottenuto invece mediante la sovrapposizione bidimensionale di elementi identici che in realtà vengono verso di noi. Questo collage dà modo di sottolineare come il ricorrere spesso a figure e supporti di formato circolare o quadrato per ottenere una *mise en abîme* (si veda anche il *Senza titolo* del 1970 [cat.171, in I.], costituita dal raddoppiamento di una griglia di nove elementi neri, inscritta in un foglio da disegno quadrato), sia dettata dalla consapevolezza da parte dell'artista che tali forme geometriche, data la simmetria ad esse intrinseca, accentuano l'effetto di camera ottica delineata dallo stesso raddoppiare il quadro nel quadro.

²³⁹ L'indagine di Mulas è però incentrata sul *Laboratorio*: dimostra come la mano immersa nello sviluppo appare immediatamente, la mano immersa nel fissaggio si rende visibile solo dopo lo sviluppo della metà del foglio sulla quale era stata appoggiata. La mano per Mulas è lo strumento necessario ad innescare l'antico processo messo a punto da Niépce, nel quale le immagini si fanno da sé. Cfr.: U. Mulas, *Le verifiche 1971-72*, in *La fotografia*, cit., p. 160. Per un approfondimento sul rapporto tra Paolini e Mulas si veda: qui, p. 95 (nota 74).

²⁴⁰ Il tema della storia dell'arte sarà evocato con la medesima figura retorica della *mise en abîme* solo in altri due casi all'interno dell'intero *corpus* di opere su carta. Si fa riferimento ai due *Senza titolo*, rispettivamente nel 1975 e nel 1976, dove ad essere raddoppiati sono: la riproduzione della *Sibilla* di Michelangelo [cat.372, in I.] e una veduta delle rovine di Olimpia. In quest'ultima, la colonna che spicca in primo piano [cat.415, in I.], è scontornata lungo il profilo destro, in modo da delineare una traiettoria prospettica con il suo doppio raffigurato nella copia fotografica della medesima veduta posta al centro. Se per Paolini lavorare con le rovine è un modo per indagare sui vuoti e sugli intervalli, l'intervallo, in questo caso, è quello che si delinea tra l'immagine e il suo doppio.

²⁴¹ Si tratta di un particolare del *Polittico di San Vincenzo Ferrer* (1464-68, Basilica dei SS. Giovanni e Paolo, Venezia).

²⁴² Si tratta della fotografia fatta realizzare da Paolini della copertina del volume dedicato a Nicolas Poussin nella collana *I Maestri del colore*, Fabbri editore, Milano 1966. *Peintre-philosophe* (come lo definisce Briganti), Poussin ha in comune con Paolini soprattutto la medesima impostazione classica, intendendo con questo aggettivo la chiarezza, la retorica e l'ordine propri dell'arte antica. Da qui l'*Autoritratto* su tela fotografica del

stessa, inserendo in corrispondenza della sua mano una copia fotografica del dipinto originale. Tuttavia, se su tela il raddoppiare il quadro nel quadro crea l'illusione credibile di uno sfondamento verso l'interno, su carta la confuta: Flora, porgendo allo spettatore il proprio ritratto in modo lievemente inclinato, "scopre" una parte del foglio bianco di supporto, rivelando l'artificio che sta "dietro" ad ogni rappresentazione. Azzera cioè la moltiplicazione dell'immagine riconducendola alla superficie che l'ha generata.

Questo collage funge da *passé-partout* per una serie di esemplari su carta, realizzati a partire dal 1968, nei quali la *mise en abîme* include il significato antitetico appena accennato, anticipando al contempo l'esigenza di tornare al primo quadro che sarà esplicitata dall'artista solo a partire dal 1970²⁴³. Ad essere raddoppiato è un riquadro bianco delle medesime proporzioni del foglio bianco di supporto: tra l'uno e l'altro, si avvicendano riproduzioni tratte da rotocalchi oppure fogli di diversa natura²⁴⁴ visibili solo in parte perché celate dalla superficie che di volta in volta vi è sovrapposta. "La *mise en abîme* copia il supporto su cui si basa la scena. È come se il supporto prevalessse su una o più tracce d'immagine, rendendole non ben riconoscibili, per riproporre null'altro che se stesso" [G.P.]. La *conditio sine qua non*

1968 in cui Paolini si identifica con tale illustre predecessore [D.152]. Per approfondimenti sull'interesse dichiarato dal primo per il secondo si veda in particolare: M. Fagiolo dell'Arco, *Aiuto, sono inciampato in un Géricault*, in "Il Giornale dell'arte", n. 142, Torino, marzo 1996, p. 20; G. Paolini, in P. Vagheggi, *Paolini, in gara con i fantasmi*, in "La Repubblica", Roma, 11 marzo 1996, p. 26; A. Bonito Oliva, *Dentro il linguaggio* (1971), in *Paolini. Opere 1961/73*, catalogo della mostra, Studio Marconi, Milano 1973, pp. 72-80.

²⁴³ Per approfondimenti sul tema del ritorno al primo quadro si veda: qui, pp. 256-257.

²⁴⁴ Alcuni degli elementi che si interpongono tra il supporto e il suo doppio sono rispettivamente (v. le relative immagini in II.):

- *Senza titolo* [cat.145]: una pagina di una rivista che, lacerata lungo il perimetro esterno, raffigura un riquadro bianco e nero, il quale incornicia uno spazio bianco dal profilo sfrangiato. Si tratta dell'impaginazione delle vignette che solitamente compaiono alla fine di ogni numero de "L'Europeo" del 1968 (a titolo esemplificativo cfr.: n. 32, 8 agosto 1968, p.10). A livello compositivo l'opera appare simile ad un *Senza titolo* dello stesso anno [cat.281] dove al centro di un cartoncino nero si verifica la *mise en-abîme* di un riquadro di carta bianca che cela una pagina strappata da una rivista e lacerata lungo il perimetro esterno.

- *Senza titolo* [cat.272]: la fotografia di una tela sospesa a parete e già utilizzata per *Senza titolo* e *Made in B.* (1965) [D.71-72];

- *Senza titolo* [cat.273]: quattro fogli bianchi disposti in modo da raddoppiare e amplificare la quadripartizione del verso dell'immagine del telaio sovrastante;

- *Senza titolo* [cat.274]: una riproduzione fotografica indecifrabile lacerata lungo due lati e rifilata lungo un terzo che l'artista ha pertanto fatto coincidere con il lato del riquadro sottostante. Come già accennato (cfr.: qui, p. 40), si tratta di una delle due opere acquistate dal Museo Progressivo d'Arte Contemporanea di Livorno (inaugurato il 19 dicembre 1974 ma oggi non più esistente), su indicazione di Lara Vinca Masini e Vittorio Fagone, curatori della Prima Biennale promossa dal medesimo museo, nonché responsabili di alcuni aspetti organizzativi di quest'ultimo. La seconda opera acquistata è l'edizione grafica intitolata *Enciclopedia Britannica* (1971) [N.8]. Cfr.: scheda ragionata di M. Patti inclusa nel catalogo del Museo d'arte contemporanea di Livorno in corso di pubblicazione.

- *Senza titolo* [cat.276-277]: la veduta di un salotto con al centro una cornice. Nel primo caso il riquadro al centro è dorato come il supporto;

- *Senza titolo* [cat.280]: la riproduzione di una fotografia inclinata;

- *Senza titolo* [cat.283]: un ritratto fotografico femminile in parte nascosto da un foglio bianco sul quale è applicata un'immagine che riproduce una polaroid di un secondo ritratto;

- *Senza titolo* [cat.285]: un particolare lacerato da un'opera d'arte indecifrabile.

per provocare tale effetto è, naturalmente, l'uguaglianza di colore e proporzione tra i due riquadri bianchi. Se ne forniscono di seguito due esempi.

Se nel *Senza titolo* del 1972 [cat.205, in II.] il riquadro bianco è applicato al centro di una riproduzione fotografica rifilata attorno al dettaglio di un cavalletto con poggiata una tela²⁴⁵, nel *Senza titolo* del 1974 [cat.282, in II.] è applicato su due immagini che raffigurano altrettanti e diversi gruppi di figure²⁴⁶. Il primo ricorda la composizione sperimentata dall'artista nel 1970 per l'impaginazione di "Rivista Rai" dove il riquadro bianco non cela però l'immagine sottostante, essendo stampato in secondo piano²⁴⁷ [fig.50]. Il secondo potrebbe parimenti evocare l'intervento grafico effettuato da Paolini nel 1971 per la medesima rivista: anche in questo caso alla folla è sovrapposto un riquadro bianco, che tuttavia la lascia intravedere²⁴⁸ [fig.51].

Il motivo della folla intenta a guardare noi che la stiamo osservando sembra far eco all'*Autoritratto* del 1968 [D.151 e cat.122] nel quale Paolini si presenta nelle vesti di Rousseau circondato da personaggi appartenenti all'ambiente storico-artistico dell'epoca²⁴⁹. Ma sembra far eco soprattutto al *Senza titolo* del 1965-66 [cat.61, in II.], nel quale è ancora una volta un foglio bianco a nascondere i ritratti maschili che sembrano guardarci da dietro: "ciò che sulla rivista costituiva l'oggetto della visione (la griglia di volti) viene privato di visibilità: nel collage è il foglio bianco di partenza l'unico elemento da vedere" [G.P.].

A livello compositivo, il collage risulta affine al fotomontaggio ideato probabilmente da René Magritte con la collaborazione redazionale di Breton e Man Ray²⁵⁰, che fu pubblicato nel 1929 sul numero 12 de "La Révolution surréaliste" (p. 73): i ritratti dei principali surrealisti, colti ad occhi chiusi, divenivano cornice del quadro di Magritte posto al centro e intitolato *La Femme cachée* (1929). Se a questi ultimi non è dato di vedere ciò che hanno di fronte, gli individui raffigurati in questo collage di Paolini, così come negli analoghi prima

²⁴⁵ Cfr.: "Ho preferito non scontornare il cavalletto, ma "incorniciarlo" ritagliandovi attorno un perimetro quadrato, in modo che, una volta collocato al centro di un supporto di formato quadrato, avrebbe costituito il secondo elemento di una sequenza di tre quadrati concentrici (o *mise en abîme*)." [G.P.]. Nelle opere di grande formato uno dei primi esempi di tela inserita virtualmente in una tela è invece *2200/H* del 1965 [D.78 e cat.49].

²⁴⁶ L'immagine è tratta da "L'Europeo", a. XXX, n. 19, 9 maggio 1974, p. 157: si tratta della pubblicità del whisky "Glen Grant" che rappresenta un gruppo compatto di persone con al centro un vuoto, dove si legge: "Ogni anno dobbiamo rinunciare a un milione di clienti. E sinceramente ci piange il cuore".

²⁴⁷ L'immagine è tratta da *L'hobby fa bene alla salute*, in "Rivista Rai", maggio-giugno 1970, p. 52: la riproduzione raffigura Winston Churchill mentre dipinge su una strada nel 1959.

²⁴⁸ *Il campione dell'universo*, in "Rivista Rai", marzo-aprile 1971, p. 26: l'immagine raffigura una folla anonima della quale l'artista, in linea con il titolo dell'articolo, mette in risalto un campione/una parte mediante il colore bianco.

²⁴⁹ Per approfondimenti sull'opera si veda: qui, p. 265 (in particolare la nota 73).

²⁵⁰ Per approfondimenti sulla complessa paternità del fotomontaggio, cfr.: A. Nigro, *Tra polimaterismo e polisemia: note sul collage surrealista*, in *Collage/Collages dal Cubismo al New Dada*, catalogo della mostra a cura di M.M. Lamberti e M.G. Messina, Torino, GAM Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Electa, Milano 2007, p. 287.

citati, ribaltano la tradizionale concezione del quadro come “finestra aperta sul mondo”: non solo noi spettatori guardiamo al di là della finestra, ma al di là di essa altri spettatori guardano verso di noi.

“Vedere che cosa?”, scrive De Marchis, “poiché ognuno dei due vede ed è veduto allo stesso tempo, e ognuno dei due può essere al posto dell’occhio dello spettatore. Il vedere stesso è forse un atto di mimesi che equivale perfettamente all’essere visto? La risposta [...] è nello spazio vuoto che corre tra i due”²⁵¹. Lo spazio vuoto che, insegna Democrito e ribadisce Paolini, equivale sempre all’infinito.

In conclusione, possiamo dunque affermare che è l’infinito, il vuoto, l’insondabile, l’ossessione prima di Paolini. C’è allora da chiedersi se sia forse lui a nascondersi dietro l’effigie dell’*Apollo arciere* che, di fronte a un tempio di Pompei e privato del suo arco, indica la copia fotografica di se stesso indicante verso l’infinito [cat.375]²⁵². È l’infinito ciò a cui egli tende da sempre e da sempre ci mostra attraverso il gesto del duplicare, nelle tre declinazioni qui affrontate: “Dall’allusione, l’illusione. Due = infinito [...]. Doppio per me significa, più che raddoppiare una volta, vedere [...] in prospettiva ad *infinitum*”²⁵³.

²⁵¹ G. de Marchis, *Giulio Paolini*, in *Thoughts and Action. Joseph Beuys, Daniel Buren, Dan Graham, Bruce MacLean, Giulio Paolini*, catalogo della mostra, Tokyo, The Japan Foundation, Flex Co. Ltd, Tokyo 1982, pp. 119-121.

²⁵² Paolini ha applicato una sequenza di quattro riquadri di cui tre moltiplicano il supporto dell’opera, mentre uno (l’ultimo a destra) corrisponde ad una copia in bianco e nero della fotografia sottostante. La scultura sembra così indicare con il braccio destro teso se stessa indicante. Nascosta dalla sua copia, la mano della figura è tracciata a matita dall’artista sull’immagine in bianco e nero. Analoghe nella compresenza di riquadri che raddoppiano il supporto e di riquadri che duplicano l’immagine fotografica sono i due *Senza titolo* del 1975 [cat.278-279], nei quali una superficie bianca trapezoidale è applicata rispettivamente: sull’immagine del verso di un quadro trattenuto da un individuo e sulla riproduzione fotografica di una pila di fogli poggiati sul piano di un tavolo. Entrambe le immagini sono accolte da un riquadro trapezoidale maggiore del primo, ma analogo per forma e proporzioni, applicato sul foglio bianco di supporto. Ad essere posto *en abîme* non è solo quel riquadro, ma il supporto medesimo che esso rappresenta in prospettiva.

²⁵³ G. Paolini, *La verità in quattro righe e novantacinque voci*, a cura di S. Risaliti, Giulio Einaudi editore, Torino 1996, p. 61.

II.5. Duplicare



[cat.174] *Senza titolo*, 1970

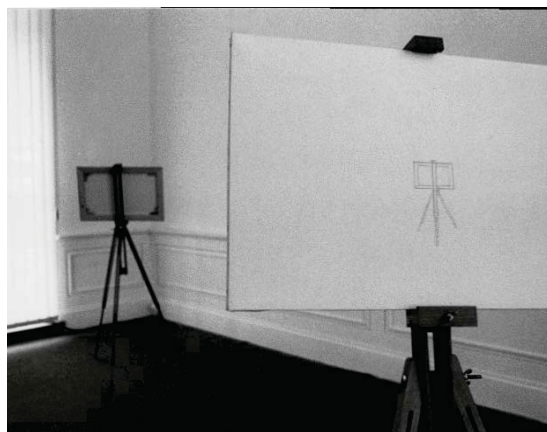


[cat.233] *Senza titolo*, 1973

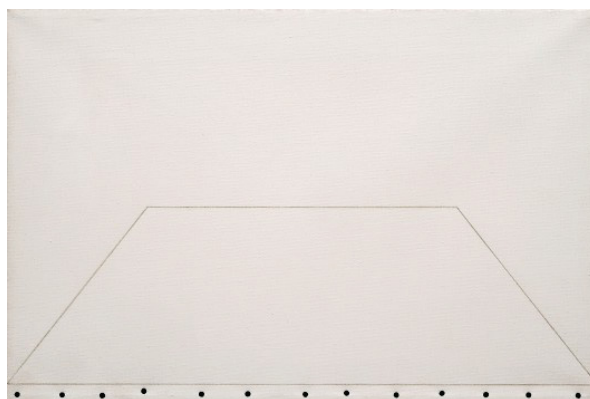
Ulteriori opere citate nell'introduzione del paragrafo



[Fig. 36 (D.283)] *Mimesi*, 1975



[Fig. 37 (D.272)] *Dimostrazione*, 1974

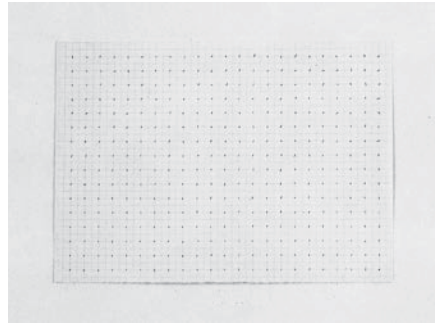


[Fig. 38 (D.246)] *La Doublure*, 1972-73

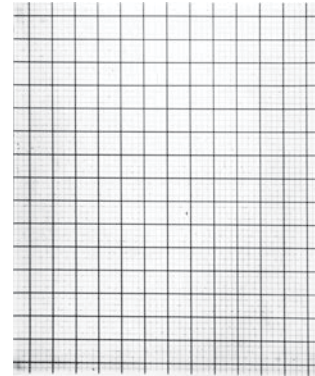
II.5.1. Ricalcare



[cat.3] Senza titolo, 1961



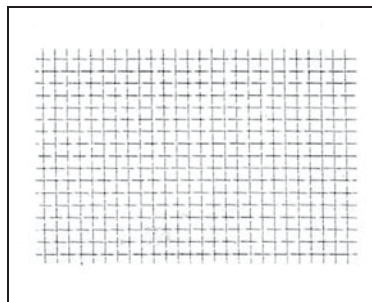
[cat.4] Senza titolo, 1961



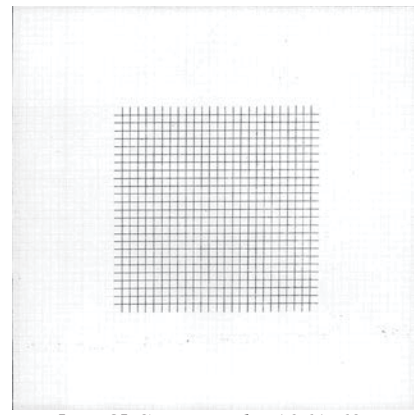
[cat.5] Senza titolo, 1961



[cat.6] Senza titolo, 1961

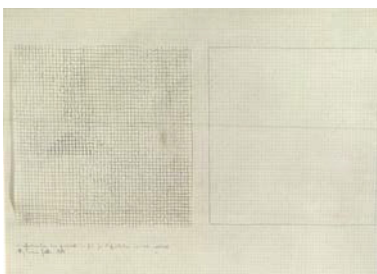


[cat.7] Senza titolo, 1961

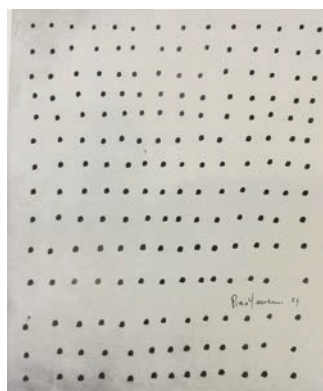


[cat.8] Senza titolo, 1961-62

Ulteriori opere citate nel sottoparagrafo



[Fig.39] A. Boetti, Senza titolo, 1974



[Fig.40] P. Manzoni, Senza titolo, 1959



[Fig.41] P. Manzoni, Achrome, 1959 (dal catalogo della mostra, *Monochrome Malerei*, tenutasi a Leverkusen nel 1960, tav.59)

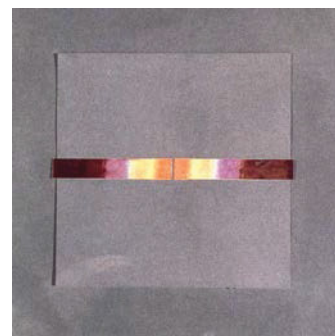
II.5.2. Riflettere specularmente



[cat.136] Senza titolo, 1968



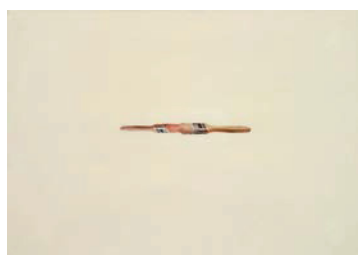
[cat.137] Senza titolo, 1968



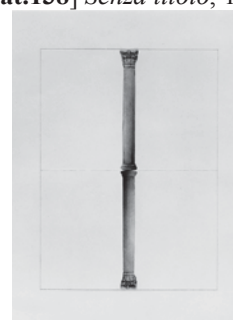
[cat.138] Senza titolo, 1968



[cat.139] Senza titolo, 1968



[cat.288] Senza titolo, 1974



[cat.289] Senza titolo, 1974

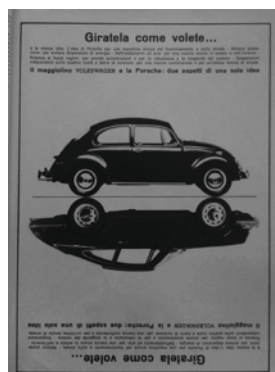


[cat.378] Senza titolo, 1975

Ulteriori opere citate nel sottoparagrafo



[Fig.42] M. Pistoletto,
Etrusco, 1976



[Fig.43] Pubblicità dell'automobile Maggiolino della Volkswagen, in "Panorama", n. 49, 1966, ottobre 1966, p. 31



[Fig.44] Pubblicità del dopobarba Messire, in "Panorama", n. 57, 1967, 18 maggio, p.15



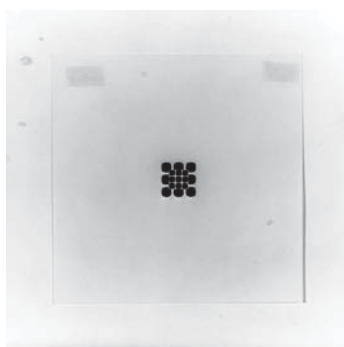
[Fig.45] Impaginazione di G. Paolini, in "Rivista Rai", settembre-ottobre 1970 di "Rivista Rai", pp. 54-55

II.5.3. Raddoppiare il quadro nel quadro

I. La mise en abîme di un'immagine:



[cat.150] Senza titolo, 1969



[cat.171] Senza titolo, 1970



[cat.275] Senza titolo, 1974



[cat.372] Senza titolo, 1975

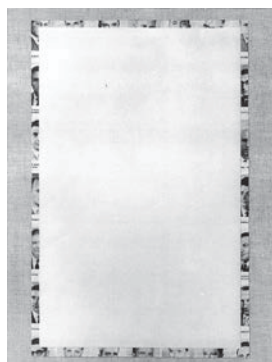


[cat.374] Senza titolo, 1975



[cat.415] Senza titolo, 1976

II. La mise en abîme del supporto:



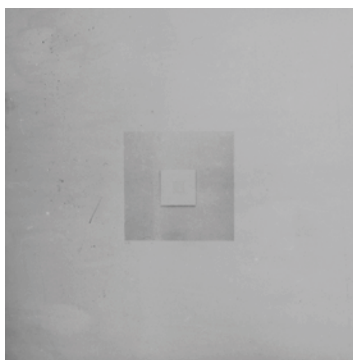
[cat.61] Senza titolo, 1965-66



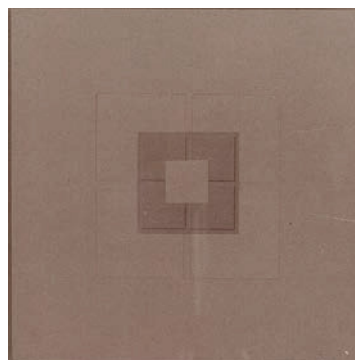
[cat.145] Senza titolo, 1968



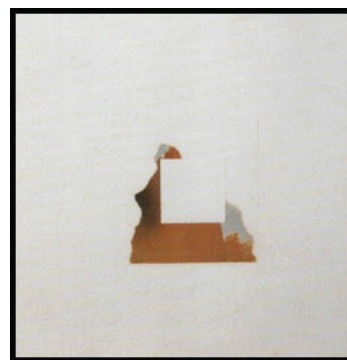
[cat.205] Senza titolo, 1972



[cat.272] Senza titolo, 1973



[cat.273] Senza titolo, 1974



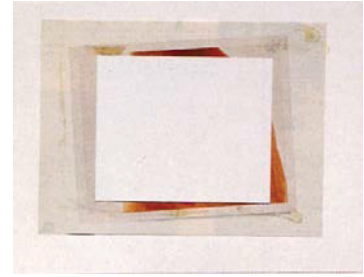
[cat.274] Senza titolo, 1974



[cat.276] *Senza titolo*, 1974



[cat.277] *Senza titolo*, 1974



[cat.280] *Senza titolo*, 1974



[cat.282] *Senza titolo*, 1974

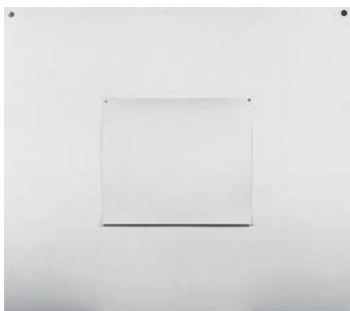


[cat.283] *Senza titolo*, 1974



[cat.285] *Senza titolo*, 1974

Ulteriori opere citate nel sottoparagrafo



[Fig.46 (D.70)] *Eterna*, 1965



[Fig.47 (D.142)] G. Paolini,
Alain Robbe-Grillet, 1967



[Fig.48] Esempio di un manifesto
contro la guerra che vede la mano
aperta come unico elemento
iconografico



[Fig.49] U. Mulas, *Il laboratorio*,
1969-72



[Fig.50] Impaginazione di G.
Paolini, in "Rivista Rai",
settembre-ottobre 1970 di
"Rivista Rai", pp. 54-55



[Fig.51] Impaginazione di G.
Paolini, in "Rivista Rai",
settembre-ottobre 1970 di "Rivista
Rai", pp. 54-55

II.6. Interferire

Nel *corpus* di opere su carta di Giulio Paolini, accanto al duplicare che potenzia l'immagine raddoppiandola, esiste un gesto altrettanto ricorrente volto allo stesso scopo, ma opposto dal punto di vista operativo: anziché moltiplicare un'immagine, l'artista ne interrompe, ne ostacola, ne annulla la logica presunta, interferendovi con alcuni "artifici" specifici. Il percorso dall'uno al molteplice delineato attraverso il duplicare, a causa del gesto dell'interferire non ha nemmeno inizio, ma viene sostituito dall'azzeramento/parcellizzazione della visione della stessa immagine di partenza che l'artista segmenta, interrompe, in parte nasconde, a volte sovrapponendovi o giustapponendovi frammenti desunti da riproduzioni diverse: "si tratta di un dissociare vari elementi tratti da una sola immagine e/o associarli con elementi eterogenei: è un gioco di combinazioni e di sequenze, è un mescolare le carte" [G.P.].

Come vedremo, gli scritti combinatori di Raymond Queneau e di Italo Calvino, assieme alla poetica del frammento e dell'elencazione di Georges Perec, potrebbero aver fornito specifici punti di riferimento per Paolini, il quale, in numerose opere su carta degli anni Sessanta e soprattutto Settanta, propone rebus visuali di impossibile risoluzione, nonché sequenze o forme interrotte di impraticabile ricomposizione. L'intento è la messa in questione della rappresentazione, da effettuare attraverso una proiezione dell'immagine sempre più verso il grado zero, anziché verso l'infinito come invece accade utilizzando l'artificio della *mise en abîme*. Sviamenti, cortocircuiti, interruzioni e incoerenze non permettono di vedere una forma in sé conclusa, ma al contempo ne potenziano le tracce rimaste visibili. Nessuna iconoclastia, dunque, ma il suo contrario: presentando qualcosa di incompleto, Paolini accresce nello spettatore l'esigenza di ricercarne il possibile completamento²⁵⁴.

È Marisa Volpi a mettere in luce come l'apparente *nonsense* di molti suoi lavori, ovvero il loro mutismo e continuo negarsi ad una piena decifrazione, ne aumenti la forza attrattiva nei confronti del nostro sguardo che si trova costretto ad accettare di buon grado la risposta puramente visiva espressa dall'opera: l'assemblaggio di forme, colori, figure e spazi si sottrae alla comunicazione per accedere alla dimensione atemporale dell'enigma e del silenzio²⁵⁵.

²⁵⁴ Si veda in proposito la già citata frase di Arnheim (*L'influenza del passato*, in Id., *Arte e percezione visiva*, cit., p. 61) per cui l'occhio tende sempre a completare la forma di un oggetto presente sulla base delle cose viste in passato. Per il suo utilizzare le leggi ottico-percettive, Paolini, pur non volontariamente, si conferma ancora una volta in linea con il contesto cinetico-programmato dei primi anni Sessanta, nonché con le riflessioni sulla percezione svolte dagli studi gestaltici.

²⁵⁵ Cfr.: M. Volpi, *L'occhio senza tempo. Saggi di critica e storia dell'arte contemporanea*, Lithos editrice, Roma 2008, pp. 256-257.

Marisa Volpi cita Man Ray e Picabia quali artisti affini a tale modalità operativa paoliniana, ma dimentica di nominare Cage con i suoi silenzi, Duchamp con i suoi *calembours* visivi, e soprattutto de Chirico con il metafisico silenzio de *L'enigma dell'ora* (1911)²⁵⁶.

Attraverso il gesto dell'interferire, Paolini affronta quindi un discorso sulla "leggibilità" dell'immagine, la quale, come scrive Carlo Frassinelli, è "il primo requisito che si richiede ad uno stampato tipografico"²⁵⁷ ai fini dell'espressione di uno specifico pensiero. Nella disciplina grafica, che ancora una volta sembra fungere da guida per il lavoro dell'artista, alcuni fattori da considerare per ottenerla sono i seguenti: la quantità di elementi inseriti che, se troppo numerosi, "l'ottica provoca facilmente confusione e causa inciampi"²⁵⁸; i reciproci intervalli, in quanto "sia la mancanza sia l'eccesso di interlineatura possono essere causa di lesioni alla leggibilità"²⁵⁹; infine, "la logicità, l'evidenza e il contrasto sono argomenti di leggibilità"²⁶⁰, giacché, qualora inappropriati, deviano l'occhio dalla comprensione di qualsiasi messaggio.

Data la sua formazione, Giulio Paolini è sicuramente a conoscenza di queste regole, la cui applicazione rende sia un testo scritto sia un'immagine leggibili, ovvero comunicanti un pensiero. Sa probabilmente altrettanto bene che, anche volendo raggiungere l'obiettivo antitetico di "s-comunicare, liberare il linguaggio dalla sottomissione a essere operativo"²⁶¹, sono comunque quelle stesse regole, o meglio ciò che esse postulano di non fare, a indicargli le modalità atte a privare il testo e/o l'immagine della facoltà di esprimere un messaggio. Pertanto, i fattori grafici che Frassinelli suggerisce di evitare (il numero eccessivo di elementi su un foglio, la mancanza di gerarchie tra loro, l'assenza o l'eccessiva ampiezza di un intervallo, l'illogicità, l'interruzione della sequenza) si ritrovano nell'intero suo lavoro, su carta e non.

Convinto però che "un ordine visivo debba sempre sussistere per vedere qualcosa" [G.P.], i giochi percettivi di Paolini non si fondano sul caso come invece quelli di Duchamp, ma perseguono l'equilibrio e la politezza nella composizione affinché l'occhio non vi rifugga, ma vi sia attratto. È Arnheim, mutuando il pensiero da Freud, ad aver postulato che l'occhio si

²⁵⁶ Si cita in particolare *L'enigma dell'ora* perché è il sottotitolo della personale Giulio Paolini. *Gli uni gli altri*, tenutasi a Palazzo delle esposizioni nel 2009-2010, in occasione della quale l'artista ha realizzato un'installazione nella quale compare la figura di Giorgio de Chirico tratta dall'*Autoritratto nudo* del 1945, conservato presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Per approfondimenti sul rapporto tra Paolini e l'opera di de Chirico si veda: qui, in particolare la nota 395 a p. 322.

²⁵⁷ C. Frassinelli, *Della leggibilità*, in Id., *Trattato di architettura tipografica*, cit., p. 28.

²⁵⁸ *Ivi*, p. 31.

²⁵⁹ *Ibidem*.

²⁶⁰ *Ibidem*.

²⁶¹ G. Paolini, *Gli uni e gli altri*, in Giulio Paolini. *Gli uni e gli altri. L'enigma dell'ora*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, Skira editore, Milano 2010, p. 35.

muove seguendo il “principio del piacere”: ricerca l’equilibrio “come simbolo delle sue più vaste aspirazioni”²⁶².

Indecifrabilità, interruzione, *nonsense* nella visione da un lato; equilibrio, coerenza e attinenza alle regole nell’immagine dall’altro: queste sono le contrapposte caratteristiche del metodo attuato da Paolini e tanto affine a quello proposto da Bruno Munari nei “giochi” grafici pubblicati nel suo *Codice ovvio* (1971), dove la giustapposizione di termini antitetici è volta ad ottenere *L’equilibrio degli opposti*²⁶³.

Per Munari il gioco, scrive Paolo Fossati, è “l’esito di un lavoro preciso, puntiglioso, esatto; perché le regole non sono per nulla nascoste, ma, al contrario, presenti, esplicite, dichiarate”²⁶⁴: accanto al rigore, alla ricerca e all’esattezza, vivono la fantasia, l’inaspettato e l’irrequietezza, al fine di indirizzare “in modo rigoroso le possibilità e le evenienze fenomenologiche, là dove la irrequietezza percettiva indica una polarità sensibile”²⁶⁵. Munari, prima di Paolini, rompe la tradizionale gerarchia tra i vari elementi e attributi d’immagine (*Concavo-Convesso*, *Positivo-Negativo*, cornice-oggetto), rendendoli equivalenti, per dar luogo ad una “molteplicità dei punti di vista”²⁶⁶ che raggiunge l’apice nel *Libro illeggibile* del 1966, dove, nonostante l’indecifrabilità del disegno, le letture possono moltiplicarsi in una libera integrazione di elementi imprevisti²⁶⁷.

Maddalena Disch, in merito al lavoro di Paolini, scrive: “l’artista, dunque, non ci propone un unico punto di vista – vale a dire: non ci impone il *suo* punto di vista – per fare spazio invece ai nostri punti di vista”²⁶⁸. Alla stregua di Munari, è la visione il centro d’indagine del pensiero di Paolini e soprattutto delle opere su carta di seguito analizzate. Una visione che tuttavia appare sempre rinviata. La traiettoria dello sguardo non incrocia un’immagine definitiva, ma il luogo spazio-temporale in cui questa è ancora e sempre in potenza: “tolgo visibilità a un elemento o a una figura per dimostrare come, seppur il foglio di supporto

²⁶² R. Arnheim, *Equilibrio*, in Id., *Arte e percezione visiva*, cit., p. 50.

²⁶³ P. Fossati, *Introduzione*, in B. Munari, *Codice ovvio*, Einaudi, Torino 1971, p. X. Paolini parlerà di Bruno Munari nel testo *Se vi ho detto sì*, in *Ricostruzione teorica di un artista: Bruno Munari nelle collezioni Vodoz-Danese*, catalogo della mostra, Parigi, Association Jacqueline Vodoz et Bruno Danese, Parigi 1996, pp. 10-11: in questa occasione l’artista ammette di dovere molto a Bruno Munari, alla sua capacità di unire le varie discipline (la pittura e la scultura, la grafica, l’editoria e il design), al suo tocco aggraziato capace di semplificare la complessità, e ai suoi giochi ottici.

²⁶⁴ *Ibidem*.

²⁶⁵ *Ibidem*.

²⁶⁶ *Ibidem*.

²⁶⁷ Cfr.: B. Munari, *Libro illeggibile 1966*, Galleria dell’Obelisco, Roma 1966. Occorre ricordare che Valentina Russo, nella sua tesi di laurea, ha accennato alla presunta affinità di Paolini con Munari, enucleandola invece nella vocazione progettuale, nell’ironia, nella predisposizione alla variazione su un medesimo tema e alle investigazioni linguistiche. Per un ulteriore confronto tra Paolini e Munari si veda: qui, p. 122 (nota 154).

²⁶⁸ M. Disch, *Giulio Paolini*, in “Numero Zero”, Siena, autunno 1998, p. 42.

accolga un'immagine, la propria ragion d'essere sia sempre la sua potenzialità" [G.P.]. L'occhio, posto di fronte a un suo lavoro, non vede niente (cioè qualcosa di specifico) per vedere tutto il possibile: l'interferenza operata sull'immagine è volta a restituire all'opera la dimensione assoluta che le è propria e allo spettatore la facoltà di disegnare/designare lo spazio di una visione ancora eventuale.

All'interno della produzione su carta del ventennio 1960-1980, le modalità operative utilizzate più frequentemente da Paolini per interferire sulla percezione dell'immagine sembrano ridursi a tre principali: *cancellare*, *interrompere* e *confondere*.

Prescindendo dalla necessità di operare una precisa classificazione, è necessario ammettere che gli stessi gesti del *lacerare*, *accartocciare*, *con-centrare*, *dis-perdere*, così come il semplice atto di sovrapporre un elemento sull'altro, corrispondono a ulteriori modalità di disturbare la visione, in quanto non permettono di vedere nella loro integrità i fogli e/o le riproduzioni utilizzate. È però altrettanto vero che quei gesti sono soprattutto legati a questioni "altre" rispetto all'interrogativo puramente percettivo (riflettono infatti sull'essenza della superficie, sulla forma, sull'apparire e sullo scomparire dell'immagine); così come il gesto del *nascondere* rinvia all'onnipresente modalità con cui per Paolini i materiali devono presentarsi sul supporto: "parto da una certa superficie rigida e la ricopro con un altro materiale che è atto a ricevere dei segni grafici, visibili"²⁶⁹.

Gli esemplari di seguito esaminati sono invece concepiti quali veri e propri giochi ottici che, sfruttando le leggi percettive, cercano di indurre lo sguardo a ricercarne il senso, passando così da una visione superficiale dell'opera ad una più profonda contemplazione.

II.6.1. *Cancellare**

La prima modalità operativa in ordine di tempo, con la quale Paolini cerca di ostacolare la percezione di un'immagine, è il cancellare. Attuato su carta e su tela fin dal 1965, è un gesto che, pur non comportando ancora la combinatorietà, l'ordine nella composizione e i giochi percettivi ottenuti attraverso il gesto del confondere, si rivolge all'occhio chiedendogli di interrogarsi su cosa si nasconda al di là.

²⁶⁹ G. Paolini, nell'intervista di A. Bonito Oliva, in *Paolini: opere 1961/73*, cit., s.p.

* Per le riproduzioni relative alle opere su carta di Paolini indicate come [cat.] e per le *ulteriori immagini citate nel sottoparagrafo* con l'etichetta [fig.] si veda: qui, p. 191.

È necessario ricordare che, un anno prima, Emilio Isgrò aveva iniziato ad attuare il medesimo gesto, definendolo “uno dei tanti che gli artisti compivano un tempo per segnare di sé il percorso della vita e del mondo”²⁷⁰. Paolini, al contrario, non vuole segnare di sé né la vita né il mondo²⁷¹: la sua cancellatura non è volta né a dar forma ai suoi impulsi, né ad annullare quelli eventualmente espressi dalla rappresentazione da celare (come invece aveva fatto il già citato Rauschenberg con il quadro di De Kooning), né a eliminare qualcosa considerato erroneo.

Operato per la prima volta nell’anno in cui Paolini dichiara di abdicare al suo ruolo trasformandosi in *Delfo* (1965) [D.85], il gesto del cancellare potrebbe invece essere letto come un modo per negare la presenza di un autore, “il cui nome è stato cancellato”²⁷² alla stregua del nome *del traditore* narrato dall’omonimo racconto di Borges. Solo così facendo, potrà manifestarsi, secondo l’artista, la verità “oracolare” dell’opera.

La possibile lettura del gesto della cancellazione appena delineata, sembra confermata da un racconto incluso in *Se una notte d’inverno un viaggiatore* di Italo Calvino, romanzo volontariamente ispirato al lavoro di Paolini²⁷³. Si tratta della storia di un giovane che desidera cancellare col pensiero tutto quel che vede nella “Prospettiva” della sua città, cioè tutto ciò che appartiene alla sua storia (le persone che conosce). Il fine è quello di accrescere la probabilità di incontrare, tra gli sconosciuti risparmiati da quell’atto, l’amica Franziska, la quale gli aveva promesso che si sarebbero incontrati nella “Prospettiva” solo in base al caso²⁷⁴.

È forse questo il senso primo e ultimo del gesto del cancellare nel lavoro di Paolini: ovvero l’eliminazione del soggettivo all’interno dello spazio del foglio circoscritto dalla squadratura prospettica, al fine sia di dar risalto a tale superficie, sia di delineare un’equivalenza tra tutti i possibili disegni *ivi* tracciabili.

“Eccomi qui, chino su questo foglio: le correzioni e le cancellature non lasciano altro spazio a nuovi errori...”²⁷⁵, afferma infatti l’artista. La prima opera che reificare questa

²⁷⁰ E. Isgrò, *Cinque per venticinque*, in Id., *La cancellatura e altre soluzioni*, a cura di A. Fiz, Skira, Milano 2008, p. 223. Per approfondimenti si rimanda al catalogo della mostra tenutasi al Centro per l’Arte Contemporanea Luigi Pecci di Prato nel 2008, a cura di M. Bazzini e A. Bonito Oliva, *dichiaro di essere Emilio Isgrò*, Prato 2008.

²⁷¹ Cfr.: “Il suo destino gli impone, malgrado le apparenze, l’assenza dalla scena del mondo, un esilio di tempo e di luogo” (G. Paolini, *Sondaggio d’opinione (che cosa significa essere artista?)*. *La parola agli artisti*, in “Flash Art” (edizione italiana), n. 147, dicembre 1988-gennaio 1989, Milano, nel suppl. “Flash Art News”, p. 13).

²⁷² J.-L. Borges, *Tema del traditore e dell’eroe*, in *Finzioni*, cit., p. 116.

²⁷³ Cfr.: I. Splendorini, *Apocryphie, tautologie et vertige de la multiplication*, cit., pp. 325-347.

²⁷⁴ I. Calvino, *Quale storia attende laggiù la fine?*, in Id., *Se una notte d’inverno un viaggiatore* (1979), in *Italo Calvino*, cit., pp. 854-867.

²⁷⁵ G. Paolini, in *Giulio Paolini. Da oggi a ieri*, cit., p. 145.

situazione è il *Senza titolo* del 1965 [cat.55], dove, come nel coevo *Made in B.* (1965) [fig.52 (D.72)], il segno pittorico copre l'intera superficie rispettivamente del supporto.

La fotografia raffigurante una riga centimetrata appoggiata su un foglio bianco²⁷⁶ che reca agli angoli quattro puntine metalliche, viene cancellata da pennellate libere a smalto: “la superficie fotografica viene così assimilata e pressoché uniformata al supporto verde su cui viene a posarsi” [G.P.]. La regolarità e misurabilità della riga è posta in contrasto e annullata dal libero e istintivo gesto della pittura a smalto: un gesto probabilmente mutuato dagli artisti gravitanti attorno alla Galleria La Tartaruga (quali Tano Festa e Mario Schifano), conosciuti a Roma da Paolini durante il suo soggiorno del 1963. L'intento di quell'atto è tuttavia molto diverso: mentre per i romani le colature dello smalto segnano la distanza rispetto alla Pop art americana, conferendo una qualità artigianale e dunque individuale ai soggetti rappresentati, per Paolini i segni pittorici divengono strumenti per annullare quell'individualità, per delineare una riflessione sul rapporto tra immagine e supporto che, omologati dal colore, divengono intercambiabili.

L'intento di escludere l'individualità attraverso il gesto della cancellazione è ancor più evidente in un *Senza titolo* dell'anno successivo [cat.83]. È qui uno scarabocchio all'anilina a nascondere una copia della medesima fotografia della riga centimetrata utilizzata nel collage precedente, la quale cela a sua volta la riproduzione del volto femminile sulla quale è applicata. L'inchiostro all'anilina simula in termini pittorici la tessitura cromatica dell'incarnato del volto, facendo addirittura equivalere l'identità della figura nascosta con un segno anonimo come quello tracciabile con una riga centimetrata²⁷⁷.

“Ho prelevato il nome ‘Algeri’ perché, stampato su fondo blu, mi sembrava scritto su un cielo magrebino. La cancellatura omologa la scritta allo sfondo, allude ad una ‘cancellazione’ atmosferica, trasforma l'intero frammento in un dettaglio di volta celeste”, spiega invece Paolini in merito alla cancellazione della scritta “Algeri” riprodotta sul frammento lacerato da una rivista²⁷⁸ e poi applicato al centro del foglio [cat.159]²⁷⁹.

²⁷⁶ La fotografia della riga centimetrata, che compare qui per la prima volta, diventerà negli anni successivi un *topos* della produzione su carta dell'artista, associata però al gesto del *misurare* (cfr.: qui, pp. 211-218).

²⁷⁷ L'inchiostro all'anilina, utilizzato con il medesimo scopo, era già stato introdotto dall'artista nella tela fotografica *Fleischfarbe* [D.27] a simulare l'incarnato di un corpo femminile “ritratto” sulla tela fotografata.

²⁷⁸ L'immagine è tratta dall'articolo: *Algeri dopo la battaglia*, in “L'Europeo”, n.43, 20 novembre 1966, p. 41.

²⁷⁹ Si è preferito catalogare questo collage nel cancellare, anziché nell'accentrare in quanto il frammento singolarizzato perde importanza in relazione alla cancellazione *ivi* operata. Occorre inoltre sottolineare che la scelta dell'indicazione “Algeri” è del tutto casuale: non rinvia al precedente film di Gillo Pontecorvo intitolato la *Battaglia di Algeri* 1966), né ad opere del passato quali le *Donne di Algeri* di Pablo Picasso o l'opera omonima di Delacroix.

Un'ulteriore valenza attribuita al medesimo gesto emerge dal *Senza titolo* del 1973 [cat.254]. Su una riproduzione fotografica che rappresenta l'arazzo cinquecentesco, ispirato ad un affresco del Bronzino e intitolato *La jeunesse perdue au profit des serpents* oppure *La fontaine de jouvence* (ca. 1545, Kunsthistorisches Museum, Vienna), l'artista ha apportato una doppia cancellazione: prima applicando un riquadro di testo²⁸⁰ sull'immagine dell'arazzo di cui quel testo costituisce la didascalia; poi delineando segni liberi a inchiostro rosso in corrispondenza della cornice. In entrambi i casi, il soggetto resta intuibile o immaginabile: attraverso i gesti a mano libera si intravede la riproduzione fotografica, così come attraverso la descrizione verbale possiamo vagamente immaginare il soggetto rappresentato²⁸¹.

Postulato il carattere bipolare e antinomico del lavoro di Paolini, è ovvio riscontrarvi una modalità operativa opposta, volta però ad ottenere il medesimo effetto percettivo: se negli esemplari finora analizzati Paolini cancella un dettaglio dell'immagine di partenza aggiungendovi un segno a mano libera o un riquadro, in quelli affrontati di seguito fa lo stesso, ma sottraendovi (ovvero tagliando via) un'area specifica.

Si veda, ad esempio, il *Senza titolo* del 1967 [cat.86]: dopo aver cancellato a inchiostro nero la parte inferiore di una riproduzione raffigurante l'interno di una fabbrica, l'artista attua una seconda cancellazione ritagliando, in corrispondenza della lampada sospesa al soffitto, una superficie trapezoidale che, pur dando forma concreta al fascio di luce, cela la scena anziché rivelarla. La luce perde così la sua facoltà di rendere visibile qualcosa, ostacolandone al contempo la decifrazione da parte dell'osservatore²⁸². Il soggetto posto in risalto dal cancellare è dunque la lampada che però viene privata della facoltà di illuminare, alla stregua di quanto avverrà in una pagina di "Rivista Rai", dove l'artista, mediante un viraggio di

²⁸⁰ L'immagine e la didascalia sono verosimilmente tratte dal libro di Sylvie Beguin, *L'Ecole de Fontainebleau*, Editions des Musées Nationaux, Parigi 1972, rispettivamente dalle pp. 338 e 339. Nel libro l'illustrazione riporta il numero e il titolo corrispondenti a quelli riportati nella didascalia utilizzata da Paolini. L'anno di pubblicazione (1972) sarebbe inoltre compatibile con l'anno di realizzazione dell'opera su carta. Nel 1973 non risultano altre edizioni del volume.

²⁸¹ Cfr.: "L'immagine inquadrata dal motivo decorativo della cornice è sostituita dalla sua descrizione letterale. Anziché mostrare ciò che il motivo decorativo inquadrava, lo nascondo attraverso la scrittura che gli corrisponde. L'intervento a inchiostro rosso serve ad uniformare la zona laterale dell'immagine per porre in maggior risalto la sua descrizione" [G.P.]. È suggestivo ricordare che nel 1962 alla Galleria Schwarz di Milano e l'anno successivo a L'Attico di Roma era stata esposta l'omonima opera *La fontaine de jouvence* di René Magritte (cfr.: i rispettivi cataloghi delle mostre intitolati *René Magritte*, s.p.).

²⁸² Cfr.: "Si tratta di un'illustrazione pubblicata su un depliant di un'industria meccanica. Ne rimasi colpito per la presenza di una lampada che, pur essendo in posizione centrale, corrispondeva all'elemento di minore importanza. Nel mio lavoro, al contrario, essa va a costituire il solo dettaglio salvato e dunque visibile" [G.P.]. Già un anno prima, in un *Senza titolo* [cat.64], Paolini aveva affrontato un medesimo soggetto, ma, in questo caso, il fascio di luce che cancella l'immagine era simulato attraverso la sovrapposizione di una superficie trapezoidale; gesto che l'artista reitererà nel *Senza titolo* del 1969 [cat.168], ma per dar forma ad un cono visuale all'interno della riproduzione di una cripta posta dall'artista *en abîme* al centro del supporto. Queste opere rispondono tutte ad un'unica esigenza: "ancora adesso, tolgo o cancello molto spesso dalle riproduzioni che adopero un elemento che dà notizie precise su ciò che vi è rappresentato per lasciarlo invece immaginare" [G.P.].

colore, opererà una sorta di “cancellazione” di tutto ciò che sta attorno ad una fonte luminosa²⁸³ [fig.53].

Il motivo iconografico-concettuale della lampada assume dunque in Paolini una valenza ben diversa da quella attribuita al medesimo soggetto da Alighiero Boetti²⁸⁴: la luce, *alter ego* dell’opera d’arte, rimane sempre a distanza dalle cose del mondo, non vi si perde, ma vi si sovrappone per cancellarle e per rinviare a null’altro che alla superficie bidimensionale del supporto²⁸⁵. “Al di là del soggetto specifico della luce quale schermo della visione, a condurre il gioco è la considerazione che il foglio bianco è e deve restare immacolato, intatto, non manipolato” [G.P.].

L’interferenza della cancellazione serve pertanto a rendere equivalenti due o più immagini, ma soprattutto a ricondurle sul piano del supporto che le accoglie.

II.6.2. *Interrompere la continuità dell’immagine**

Una seconda modalità per disturbare la lettura dell’immagine è interromperla nella sua continuità. Le immagini prescelte da Paolini sono perlopiù figure geometriche semplici, quali cerchi, linee rette, quadrati che vengono lacerate e ritagliate in frammenti e poi ricomposte sul foglio di supporto, lasciando però uno stesso intervallo tra un elemento e l’altro²⁸⁶ [cat.99-100, 135, 151, 196-197, 199, 234, 403, 404].

²⁸³ Cfr.: B. Serego, *Inchiesta sul rene*, in “Rivista Rai”, settembre-ottobre 1972, p. 15.

²⁸⁴ Si ricorda, in proposito, la *Lampada annuale* realizzata da Boetti nel 1966, costituita da una lampadina che avrebbe dovuto accendersi all’interno di un contenitore soltanto per undici secondi l’anno. L’intento che la informa è quello di visualizzare materialmente un concetto: l’esistenza di fatti ed eventi che accadono al di fuori della nostra percezione diretta e, soprattutto, al di fuori del nostro controllo. È lo stesso Boetti a dichiarare: “Il sapere di innumerevoli eventi che succedono senza la nostra partecipazione e conoscenza, per questione di pura impossibilità di spazio e tempo, mi ha portato a fare la lampada annuale quale espressione teorico-astratta di uno degli infiniti avvenimenti possibili, l’espressione non dell’avvenimento ma dell’idea dell’avvenimento” (A. Boetti, dattiloscritto proveniente dall’Archivio Christian Stein, Torino, gennaio-febbraio 1967, pubblicato in A.M. Sauzeau, *Le opere e i giorni. Cronologia*, in J. C. Ammann, *Alighiero Boetti, Catalogo generale*, tomo primo, Electa, Milano 2009, p. 25).

²⁸⁵ Per quanto concerne il tema della luce, si ricorda che Marisa Volpi, nel testo redatto in occasione della personale del 1970 *Giulio Paolini. Vedo* (catalogo della mostra, Roma, QUI arte contemporanea, Roma e Torino, Galleria, Notizie, 1970, s.p.), attribuisce a Paolini due caratteri specifici: il silenzio e la luce. La luce, scrive la critica, è legata alla figura retorica della metafora: una volta conclusosi il Rinascimento, l’opera non è più stata intesa dagli artisti come riflesso del mondo, ma come un’aggiunta rispetto ad esso. Per tale ragione, nel Seicento, terminata la fede nei confronti della somiglianza tra opera e mondo, si abusa della metafora della luce (si veda ad esempio i quadri di Caravaggio), dichiarandola come tale. Allo stesso modo, conclude Marisa Volpi, Paolini illumina di una luce mentale i materiali, le tecniche, i meccanismi con cui gli artisti del passato si sono limitati ad utilizzare quali strumenti per la realizzazione delle loro opere.

* Per le riproduzioni relative alle opere su carta di Paolini indicate come [cat.] si veda: qui, p. 192; mentre per le ulteriori immagini citate nel sottoparagrafo con l’etichetta [fig.] si veda: qui, p. 193.

Apparentemente simile al gesto del *(cor)rompere l'immagine*, *l'interrompere*, essendo operato su figure geometriche e non più su riproduzioni di oggetti, ritratti e opere d'arte, comporta invece una riflessione sulle potenzialità percettive e formali intrinseche a immagini di per sé perfette, simmetriche e conclude: "l'intento è quello di far emergere la possibilità di vedere una forma, in origine continua e perfetta, quale insieme di frammenti; ossia, quale forma diversa da come siamo soliti concepirla e percepirla. Interromperla per poi ricostruirla, significa appropriarsi di quella figura troppo perfetta per essere lasciata intatta" [G.P.].

Paolini sembra così mettere in pratica quanto postulato da Arnheim nel suo volume sulla percezione, dove, descrivendo un disegno *ivi* pubblicato (tra l'altro analogo ad alcuni collages di Paolini del 1967 [cat.99-100]), spiegava che: "anche se l'integrità di figure ben organizzate è difficile da spezzare e si ristabilisce quando esse vengono mutilate o deviate, non bisogna dedurne che le si veda sempre come masse indivise e compatte"²⁸⁷ [fig.54].

Un'ulteriore differenza tra il gesto dell'*interrompere* e quello del *(cor)rompere l'immagine*, risiede nella modalità operata dall'artista di ricomporre la figura originaria. A differenza del secondo gesto, il primo è sempre seguito dal tentativo di applicare i frammenti sul supporto nella medesima sequenza (o presunta tale) in cui apparivano nell'immagine originaria. Mettendo in pratica ciò che Frassinelli suggeriva invece di evitare, cioè l'eccesso di intervallo tra i vari elementi²⁸⁸, Paolini dimostra come l'intervallo, pur ledendo alla leggibilità di una forma, in realtà la potenzi ponendola in una forte tensione percettiva.

²⁸⁶ Per ciascun esemplare, si tratta nello specifico di:

- *Senza titolo* (1967) [cat.99-100]: un cerchio stampato tratto da una pagina di una rivista o di un quotidiano;
- *Senza titolo* (1968) [cat.135]: un filetto nero, ovvero una delle linee stampate che solitamente, entro una pagina a stampa, suddividono i testi e/o inquadrano un'immagine;
- *Senza titolo* (1969) [cat.151]: quattro dettagli strappati da una riproduzione a stampa di una trama di strisce alternativamente bianche e nere. I dettagli sono applicati l'uno sull'altro in modo sfalsato al centro di un foglio bianco quadrato, accolto a sua volta da un supporto del medesimo formato. La lacerazione lasciata ben visibile ha la medesima funzione dell'intervallo tra i frammenti dei collages precedenti: serve a rompere la regolarità delle righe riprodotte nell'immagine originaria;
- *Senza titolo* (1971) [cat.196]: la riproduzione di una scala cromatica;
- *Senza titolo* (1971) [cat.197] e *Senza titolo* (1973) [cat.234]: una linea segmentata lacerata probabilmente da una rivista. Come il precedente, entrambi i collages sono applicati sul un riquadro di carta bianca, in modo da aggettare ai margini rispetto al riquadro che li accoglie e che è a sua volta applicato al supporto;
- *Senza titolo* (1971) [cat.199]: una riproduzione a stampa di un motivo a strisce orizzontali è stata lacerata in due parti, lasciando ben visibile il margine bianco della lacerazione (cfr.: cat.151);
- *Senza titolo* (1975) [cat.403]: elementi cartacei di colore diverso, recano applicato lungo il margine superiore un frammento di carta lacerata del medesimo colore dell'elemento precedente;
- *Senza titolo* (1976) [cat.404]: due dettagli rifilati da un'immagine o da un filetto nero, in parte sfumato.

²⁸⁷ R. Arnheim, *Configurazione*, in Id., *Arte e percezione visiva*, cit., p. 76.

²⁸⁸ Cfr.: C. Frassinelli, *Della leggibilità*, in Id., *Trattato di architettura tipografica*, cit., p. 28.

Sebbene assimilabili formalmente all'usuale modalità operativa di Frank Stella di "costruire" il quadro attraverso i criteri del ritmo e dell'intervallo²⁸⁹, i collages di Paolini accentrano l'attenzione sugli spazi bianchi tra un frammento e l'altro al solo scopo di restituire all'osservatore la possibilità di immaginarsi ciò che manca all'immagine per ritrovare l'originaria completezza²⁹⁰.

Ne è un esempio un *Senza titolo* del 1967 [cat.98], nel quale una delle quattro strisce di carta rossa applicate su un foglio bianco a formare una stella, è ripiegata e giustapposta al verso (per questo motivo è bianca) alla metà di un'altra striscia. "L'opera rappresenta una sorpresa, un incidente di percorso, un capriccio di quella linea che anziché andare al suo posto, si ribalta, torna indietro e lascia libero lo spazio inferiore destro" [G.P.]. Concettualmente accostabile ai lavori del 1966, dove tele o tondini di ferro sono giustapposti in differenti configurazioni a segnare il punto di origine di uno spazio (l'angolo dell'ambiente) [cfr.: in particolare fig.55 (D.96)], questo collage sembra implicare una riflessione sullo scarto tra un presupposto elementare (una figura geometrica) e la complessità della sua percezione. L'occhio dell'osservatore è infatti chiamato a riempire i vuoti di quella forma che, anziché decostruita, appare potenziata e "allargata" dal gesto stesso dell'interrompere. L'occhio si concentra così sugli intervalli di quella forma che, non a caso, viene spesso delineata lungo la linea mediana orizzontale del supporto; ovvero la falsariga o l'orizzonte dove, per Paolini, confluiscono tutte le visioni possibili²⁹¹.

La possibile apparizione di un'immagine è il tema del *Senza titolo* del 1967 [cat.108], nel quale un filetto stampato di colore arancione è applicato al centro, lungo l'asse mediano del supporto bianco. Su quest'ultimo l'artista ha realizzato due ritagli della medesima altezza dell'elemento colorato, l'uno a destra e l'altro a sinistra, dando così l'illusione che l'opera si componga di due rettangoli bianchi trattenuti dalla striscia mediana di colore. "Il filetto evoca una linea continua e infinita che a un certo punto diventa visibile, ma prima e dopo rimane mancante" [G.P.]. L'intenzione è quella di suggerire come una linea possa presentarsi sia come una presenza (il filetto), sia come una mancanza (i due vuoti a destra e a sinistra): "mancanza intesa come un vuoto che può riempirsi in un punto divenendo il suo contrario, o

²⁸⁹ È opportuno ricordare che nel 1964 Luciano Pistoia aveva organizzato nella sua galleria una doppia personale dedicata a Frank Stella e a Kenneth Noland, corredandola di un catalogo con alcuni testi di A.R. Salomon che fornivano una lettura abbastanza ampia dei lavori di entrambi gli artisti.

²⁹⁰ Cfr.: M. Disch, in *Giulio Paolini. La voce del pittore*, cit., p. 296.

²⁹¹ Cfr.: D.A. Williams, *The eye of power. The works of Giulio Paolini*, in "ZG", n. 1, Londra, gennaio 1980, s.p. 180

meglio, come una linea che, pur essendo interrotta e perdendo la sua matericità, rimane sempre se stessa”²⁹² [G.P.].

L'interruzione della visione sembra dunque sempre connessa alla riflessione sulla conoscenza artistica di cui parla Germano Celant, chiamando i primi lavori di Paolini “definizioni critiche dei fondamenti concreti del linguaggio dell’arte”²⁹³. Mutando tale definizione, è possibile comprendere come l’analisi operata dall’artista nei primi anni Sessanta su tele, telai e barattoli di colore, in realtà non si sia mai conclusa: è invece confluita in un’indagine accentrata su altri fondamenti della medesima disciplina artistica, quali: le forme, la sequenza, gli intervalli, l’identità dell’immagine. Ed è soprattutto l’identità, intesa come presunta uguaglianza, ad essere messa in questione dal gesto dell’interrompere (v. i collages appena trattati): “nel mio lavoro siamo sempre di fronte a qualcosa di non scontato che induce a chiedersi se un’immagine, un dettaglio o un riquadro, sia uguale e identico ad un altro” [G.P.].

II.6.3. *Confondere la decifrazione**

“La scacchiera è una griglia destinata ad accogliere un insieme di elementi d’immagine potenzialmente estendibile al di fuori di essa, e al contempo raddoppiabile al suo interno. È per me un luogo magico, un’opera in sé, ma capace di fare sgorgare infinite visioni parziali e potenziali, dentro e fuori dai suoi stessi margini” [G.P.].

²⁹² Un intento analogo informa anche un *Senza titolo* del 1971 [cat.198], dove due piccoli riquadri di carta bianca accolgono ognuno un frammento orizzontale lacerato di carta nera, dal contorno irregolare e lievemente sporgente alle estremità rispetto ai margini della superficie su cui si appoggia. I due frammenti neri, materialmente divisi, vengono a costituire un elemento di unione (o sigillo) tra i due riquadri bianchi, i quali sono a loro volta accolti al centro dei margini interni di due fogli di carta più grandi ma del medesimo formato e tra loro divisi da un minimo intervallo. I due frammenti neri sono funzionali a segnalare quel vuoto così delineato. Lo stesso vuoto che nel *Senza titolo* (1973) [cat.261] segna la linea della visione, ma ne interrompe al contempo il soggetto. Da un suo schizzo a matita a mano libera, infatti, Paolini taglia via la fascia centrale per poi applicare le due parti restanti così ottenute, a breve distanza l’una dall’altra, su un foglio di carta bianca di dimensioni maggiori. Lo spazio vuoto lasciato tra le parti, sottolinea un’assenza (la fascia mediana del disegno): “il vuoto è una soluzione e nello stesso tempo un punto di partenza, un orizzonte in cui può accadere qualcosa” [G.P.].

²⁹³ G. Celant, *L’analisi*, in *Giulio Paolini*, cit., p. 20-21.

* Per le riproduzioni relative alle opere su carta di Paolini indicate come [cat.] e suddivise in tre tipologie (a cui nel testo si rimanda aggiungendo, dopo l’abbreviazione cat., “in I.”, “in II.”, o “in III.”), si veda: qui, pp. 194 (per la tipologia I.), 194-196 (per la tipologia II.) e 196 (per la tipologia III.); mentre per le *ulteriori immagini citate nel sottoparagrafo* con l’etichetta [fig.] si veda: qui, p. 196.

Il motivo iconografico e/o concettuale della scacchiera può essere definito la cifra dell'intero lavoro di Giulio Paolini (su carta e non solo), in quanto strettamente connesso al gesto che nel suo caso ne risulta fondativo: il confondere.

Autore spesso e genericamente associato al platonismo per il suo tentativo di rendere razionale l'esperienza della visione attraverso l'ordine, la precisione e l'equilibrio compositivo²⁹⁴, Paolini dimostra di avere al contempo una forte inclinazione a non razionalizzare alcunché, lasciando tutto in un limbo dove qualsiasi cosa può essere equivalente ad un'altra.

È il principio dell'equivalenza a sembrare infatti il fattore dominante all'interno della sua attività: egli ha ribadito più volte che tutti gli artisti si "somigliano" in quanto appartenenti ad un'unica dinastia (quella della storia dell'arte)²⁹⁵; ha inoltre ripetutamente affermato che tutte le sue opere sono "copie" della stessa (la prima, il *Disegno geometrico* del 1960); ha infine postulato l'identità tra autore e spettatore²⁹⁶, tra passato, presente e futuro, tra i vari elementi d'immagine e tra le modalità di utilizzarli, poiché tutte funzionali a dimostrare che l'unica verità esistente è il linguaggio artistico, il quale tramanda nei secoli sempre uguale a se stesso²⁹⁷.

Se qualcosa è equivalente a qualcos'altro, significa che può confondersi con esso: è la confusione percettiva che ne deriva ad interessare Paolini, artista da sempre teso a cercare di mettere in dubbio l'identità delle immagini, lacerandole, ritagliandole, sovrapponendole, omettendole in parte, mescolandole e intercambiandole, al solo scopo di trattenere il più tempo possibile lo sguardo dell'osservatore sulla superficie della tela o del foglio da disegno²⁹⁸.

La scacchiera è la struttura che mette meglio in atto tale principio di equivalenza, componendosi di riquadri identici per forma e per misura, e dunque intercambiabili. È con

²⁹⁴ Cfr.: M.F. Pepi, *Italo Calvino e Giulio Paolini. Idem: un libro, un quadro*, in "Italianistica. Rivista di letteratura italiana", a. XXXVIII, n. 3, settembre-dicembre, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2009, pp. 143-158.

²⁹⁵ G. Paolini, in *Tano Festa. Da Mondrian a Michelangelo. Opere dal 1963 al 1978*, catalogo della mostra, Roma, Cinecittà due arte contemporanea, Roma 2004, pp. 55: "Diversi, uguali? Più che l'anagrafe, o l'esperienza, credo valga il "ruolo", la vocazione che distingue ma anche unisce, alla distanza, tutti i pittori... I quali si chiamano, sì, col nome proprio che la nascita gli assegna ma non esitano poi a *confondersi* l'un con l'altro, tutti accreditati fornitori della 'Casa dell'Arte'" (il corsivo è della scrivente).

²⁹⁶ G. Paolini, in P. Ferri, *Ai nostri microfoni, Giulio Paolini*, in "Artribune online", 11 marzo 2013 (<http://www.artribune.com/2013/03/ai-nostrimicrofoni-giulio-paolini/>): "lo sguardo dell'autore e quello dello spettatore, che *si confondono* in un unico soggetto" (il corsivo è della scrivente).

²⁹⁷ G. Paolini, in A. Bellini, *Giulio Paolini. A Normal Life*, in "Flash Art" (edizione internazionale), vol. XL, n. 225, luglio-settembre 2007, p. 116: "Episodi dove nomi, figure, tempi e luoghi *si confondevano* gli uni negli altri in ordine sparso" (il corsivo è della scrivente).

²⁹⁸ Per quanto concerne la specifica concezione della visione e dello spettatore nell'opera di Paolini si veda: F. Poli, *Giulio Paolini*, cit., pp. 30-31.

questo significato che nel 1970 Paolini la utilizza per la prima volta per la copertina di un numero di “Rivista Rai”²⁹⁹ [fig.56]: l’immagine così ottenuta è una sorta di panottico che permette la visione parziale, ma contemporanea, di riproduzioni fotografiche diverse, rese equivalenti dalla griglia nella quale sono inserite³⁰⁰.

A differenza dell’analogia struttura quadrettata che nelle opere dei primi anni Sessanta duplica la trama del foglio di carta utilizzato [cat.3-8], la scacchiera delineata negli esemplari del decennio successivo e di seguito analizzati, frammenta la visione, la rinvia, la azzera, proponendo elementi incompleti e tra loro incongrui.

Nello specifico, si tratta rispettivamente: di due riquadri neri, uno bianco e un dettaglio rifilato da una rivista³⁰¹ [cat.311, in I.]; di alcuni particolari ritagliati dalla riproduzione di un disegno antico, scambiati di ordine e giustapposti a un riquadro di carta millimetrata, ad uno di carta nera, e/o a dettagli di riproduzioni di paesaggi, di un volto, di un’architettura, e/o della fotografia già utilizzata della riga centimetrata [cat.312-313, in I.]; di una veduta delle rovine di Persepoli a Shiraz riprodotta sei volte su tre strisce di carta fotografica, a cui si sovrappongono, entro lo spazio delimitato dalle due colonne *ivi* riprodotte, frammenti di vedute archeologiche o marine [cat.393, in I.].

In questi lavori gli elementi fotografici e/o cartacei sono accostati come tasselli di un mosaico a formare un’immagine complessiva incongrua; o meglio, un assieme che evoca tante immagini, senza rivelarne alcuna. L’artista desidera infatti proporre una visione frammista, non limpida né univoca, al fine di indurre l’osservatore a cercarne (inutilmente) il senso: “osservare non significa vedere”³⁰², egli spiega; significa invece cercare di decifrare l’atto stesso della visione.

I modelli di riferimento per l’utilizzo della modalità compositiva a scacchiera, potrebbero essere molteplici.

Innanzitutto, Paolini annovera tra le sue letture *Il libro completo degli scacchi*: un vero e proprio manuale con illustrati i vari schemi da poter mettere in pratica durante una partita³⁰³.

²⁹⁹ “Rivista Rai”, febbraio-marzo 1970. Paolini proporrà di nuovo un’analogia scacchiera per la copertina del numero di gennaio-febbraio 1971 della stessa rivista.

³⁰⁰ È Rosalind Krauss a mettere ben in luce la capacità della griglia di far equivalere gli elementi *ivi* inseriti. Cfr.: R. Krauss, *Griglie*, in Id., *Originalità dell’avanguardia e altri miti modernisti*, cit., pp. 13-27.

³⁰¹ L’immagine è tratta dalla pubblicità della “British airways”, pubblicata su “L’Europeo”, a.XXX, n. 21, 23 maggio 1974, p.133, e raffigurante la mano di un comandante di volo colta nell’atto di tirar su il polsino della camicia per guardare l’orologio.

³⁰² G. Paolini, *Tutto e niente*, in *Giulio Paolini. Da oggi a ieri*, cit., p. 27. Tale intento potrebbe far pensare a *Jazz* di Mondrian, dove la griglia diviene lo spazio per visioni altrettanto frammiste.

³⁰³ A. Chicca e G. Porreca, *Il libro completo degli scacchi*, Mursia, Milano 1964.

In secondo luogo, è necessario ricordare che Raymond Roussel, nel 1932, aveva pubblicato le *Nouvelles Impressions d'Afrique*, inserendo all'interno del testo alcune tavole realizzate da Henri-Achille Zo, le quali, come in un mosaico, si incastravano in punti specifici della narrazione seguendo un tortuoso progetto delineato dall'autore e impossibile da comprendere per il lettore³⁰⁴. Strutture analoghe, seppur svolte soltanto attraverso la scrittura, si riscontrano anche in gran parte della produzione letteraria del medesimo scrittore. È forse per questo motivo che la copertina del libro a lui dedicato e pubblicato nel 1964, è concepita come una scacchiera di immagini eterogenee³⁰⁵ [fig.57]. Non a caso, una di queste, fotografata e ingrandita, sarà utilizzata da Paolini nello studio su carta dell'edizione *Locus Solus* (1975) [cat.398]³⁰⁶, dove un ritratto fotografico di Roussel sarà suddiviso in sessantaquattro unità modulari, tante quante le caselle di una scacchiera³⁰⁷.

L'artista potrebbe inoltre essere stato influenzato dalla scrittura combinatoria di Raymond Queneau³⁰⁸, ma soprattutto dai testi di Italo Calvino³⁰⁹ e di Georges Perec³¹⁰, autori uniti dall'appartenenza all'"OuLiPo" ("Ouvroir de Littérature Potentielle"): un movimento che tanto somiglia, già a partire dal nome, all'assioma di Paolini per cui il quadro corrisponde ad un momento "di una progettualità che rimane sempre potenziale"³¹¹. Come le scacchiere delineate su carta dall'artista, così la struttura geometrica e matematica caratterizzante i

³⁰⁴ Cfr.: R. Roussel, *Impressioni d'Africa* (1932), Rizzoli, Milano 1982. Si ricorda che Paolini mutuerà il titolo di questo libro per intitolare i due cataloghi relativi alla sua produzione grafica: *Impressions graphiques*, cit.

³⁰⁵ AA.VV., *Dedicato a Raymond Roussel e alle sue "Impressions d'Afrique"*, Rizzoli, Milano 1964.

³⁰⁶ È opportuno ricordare che nello stesso anno la casa editrice Einaudi pubblica la prima traduzione dell'omonimo libro di Roussel (R. Roussel, *Locus solus* (1914), Einaudi, Torino 1975): forse Paolini potrebbe aver realizzato l'opera suddetta a seguito di tale lettura.

³⁰⁷ Il ritratto è desunto da AA.VV., *Dedicato a Raymond Roussel e alle sue "Impressions d'Afrique"* (cit.: il volume ancora oggi posseduto dall'artista assieme a M. Foucault, *Raymond Roussel*, Gallimard, Parigi 1963): Paolini lo ha suddiviso in sessantaquattro riquadri, poi giustapposti a evocare una scacchiera. Il medesimo soggetto sarà utilizzato in seguito nell'edizione grafica dello stesso anno [N.20], nella quale trentadue quadratini bianchi sono disposti sullo stesso ritratto fotografico di Roussel a costituire le tradizionali caselle bianche di una scacchiera; e nel quadro omonimo del 1976 [D.322], dove sessantaquattro copie dell'edizione sono giustapposte a delineare a loro volta una scacchiera fatta di scacchiere. È opportuno inoltre ricordare che in occasione della personale tenutasi in otto sezioni successive, dall'ottobre 1993 al giugno 1994, presso la Galleria Locus Solus di Genova, Paolini presenterà l'installazione *Photo-finish* (1993-94) [D.735] forse ispirata al nome della galleria e dunque a Roussel: si comporrà infatti di una scacchiera posata alla sommità di una base trasparente e costituita da trentadue immagini fotografiche delle opere esposte nelle sezioni della mostra precedenti a quest'ultima.

³⁰⁸ Si fa riferimento in particolare a *Cent Mille Milliards de Poèmes*, Gallimard, 1961 e a *Exercices de Style*, Gallimard, 1947.

³⁰⁹ Si fa riferimento, in particolare ai romanzi: *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972; e *Il castello dei destini incrociati*, Torino, Einaudi, 1973.

³¹⁰ Si fa riferimento soprattutto a *La vie mode d'emploi* (1978), nel quale racconto Perec invita il lettore a seguire lo svolgimento delle vite parallele dei protagonisti di uno stesso paese, secondo uno schema circolare ripreso dal movimento del cavallo nel gioco degli scacchi. È lo stesso Paolini a definire Perec uno dei suoi autori preferiti (cfr.: estratti da una conversazione con C. Bonvicini, pubblicati con il titolo *Intervista a Giulio Paolini*, in "Charta", a. 12, n. 62, Venezia, gennaio-febbraio 2003, p. 48).

³¹¹ G. Paolini, in "Quaderni di Teatro", a. VIII, n. 31, Firenze, febbraio 1986, p. 65.

racconti di Calvino e Perec confonde il lettore, ponendolo di fronte ad una narrazione priva di gerarchie tra episodi principali e secondari.

All'interno del contesto storico-artistico, Paolini potrebbe invece essere stato suggestionato, non tanto dalle scacchiere linguistiche di Boetti, quanto dal "personaggio" di Marcel Duchamp. Essendo (alla stregua di Roussel) un abilissimo giocatore di scacchi, Duchamp si era fatto ritrarre da Ugo Mulas davanti a una scacchiera, intento a giocare da solo una partita. Occorre ricordare che nel 1973 è quella foto ad essere pubblicata sul catalogo della mostra *La delicata scacchiera, Marcel Duchamp 1902-1968* curata da Achille Bonito Oliva³¹² [fig.58]. Non è forse a caso che, due anni dopo, Paolini omaggi Duchamp in un "disegno" raffigurante proprio una (doppia) scacchiera³¹³ [cat.373].

Come per Duchamp, per Paolini ogni opera d'arte deve smontare il funzionamento dello sguardo e della tradizionale costruzione del suo senso: "l'arte in fondo è gioco: un gioco serio, a volte persino fatale, dotato di regole indefinibili, sfuggenti perché istituite all'istante"³¹⁴. I suoi lavori sono pertanto concepiti quali insiemi di immagini parziali e mai decifrabili del tutto, tali da poter essere definite "scacchiere" anche qualora non lo siano a livello formale, ma solo dal punto di vista concettuale.

In alcuni esemplari su carta realizzati durante gli anni Settanta, Paolini riesce infatti ad ottenere il medesimo risultato di sviare la visione attraverso la sola giustapposizione e/o

³¹² A. Bonito Oliva, *La delicata scacchiera, Marcel Duchamp 1902-1968*, catalogo della mostra, Napoli, Palazzo Reale, Centro Di, Firenze 1973.

³¹³ Si fa riferimento al *Senza titolo* del 1975 [cat.373]: quattro angoli lacerati della riproduzione di un pavimento di piastrelle bianche e nere sono applicati in corrispondenza dei vertici di un riquadro di carta bianca, in modo da risultare lievemente sporgenti. Gli altrettanti angoli strappati da una riproduzione dell'opera *Hommage à Caissa* (1966) di Marcel Duchamp, i quali delimitano un riquadro bianco, pongono *en abîme* la composizione di partenza. Per quanto concerne l'elemento iconografico della scacchiera, è inoltre opportuno ricordare che una modalità di impaginazione simile era ricorrente all'interno della rivista "Documents", che però Paolini dichiara di non aver visto né letto.

³¹⁴ G. Paolini, *I sette peccati capitali: continuità e rottura di un motivo ispiratore*, relazione presentata il 10 marzo 2010 all'Università degli Studi di Bergamo nell'ambito del ciclo di conferenze "La macchina del tempo: metamorfosi dell'arte nei secoli. Dall'arte del passato all'arte contemporanea" (13 gennaio - 24 marzo 2010). Per un interessante confronto tra le analogie tra la concezione dell'opera d'arte in Paolini e in Duchamp si veda: M. Disch, *Hors-d'oeuvre*, in Id., *Giulio Paolini. La voce del pittore*, cit., pp. 85-86. Si ricorda inoltre che il primo si era già riferito al secondo in tre opere: nel cannocchiale verniciato di bianco che costituisce *Iper (a M.D.)*, 1965 [D.89], nel ready-made rettificato *Da D. a S.* (1967) [D.136] ispirato ad *Apolinère Enameled* (1916-17) di Duchamp, e nell'opera su carta *L'Attico 11 rue Larrey (Parigi 28 novembre 1927)*, 1973 [cat.270], donata a Fabio Sargentini in ricordo della mostra tenutasi nella sua galleria il 28 novembre 1973. In quell'occasione, fu infatti esposta la celebre porta che nel 1927 Marcel Duchamp costruì ed installò nel suo studio parigino sito al numero 11 di rue Larrey: costituita da tre stipiti, due infissi (due telai) e un unico battente, apriva l'accesso al bagno mentre lo chiudeva alla camera da letto, o viceversa. Le due aperture non potevano pertanto essere chiuse contemporaneamente. Paolini stampa su un foglio bianco le parole "l'attico 11, rue Larrey (Parigi 28 novembre 1927)", per associare il nome della galleria e la data della mostra all'indirizzo dello studio di Duchamp. Lo scopo è far equivalere tempi e luoghi diversi.

sovrapposizione e/o sequenza di elementi diversi, tra loro incongrui: l'opera può "giocare" così con lo sguardo dell'osservatore, confondendolo attraverso il proprio *nonsense*.

Si vedano, ad esempio, il ritratto femminile che non può vederci pur essendo rivolto verso di noi³¹⁵ [cat.65, in II.]; i dettagli fotografici raffiguranti alcune bandiere che, applicati in modo sparso sull'immagine originale di cui costituiscono le copie, non ci permettono di comprendere dove finisca quest'ultima e cosa effettivamente rappresenti³¹⁶ [cat.163, in II.]; le sei scene consecutive desunte dal film *Notorious* e rese invisibili dalla sovrapposizione di altrettanti numeri che ne vorrebbero dettare la sequenza, ma non possono farlo poiché sono a loro volta interrotti dal gesto della lacerazione³¹⁷ [cat.200, in II.]; i sei paesaggi diversi che, sovrapposti a due a due, sembrano ciascuno l'ingrandimento o la riduzione dell'altro³¹⁸ [cat.268, in II.]; i vari elementi incongrui e indecifrabili giustapposti senza uno specifico

³¹⁵ Si fa riferimento al *Senza titolo* (1966) [cat.65, in II.]: sul primo piano ravvicinato di un volto femminile, Paolini ha applicato in corrispondenza di ciascuna pupilla un frammento circolare di un pattern optical, desunto da una riproduzione a stampa, in modo da mascherare l'identità del soggetto ritratto. La visione è nascosta non solo allo sguardo dell'osservatore, ma anche a quello della figura femminile rappresentata, che non può vederci mentre tentiamo di "riconoscerla". Analogo a livello formale alla visione cieca del coevo autoritratto di Penone, *Rovesciare gli occhi* (1970), sottende però un'impossibilità totale di vedere, sia dall'interno sia all'esterno. Il ricorso invece ad una trama pop, sembra far eco all'opera di grande formato di Paolini, intitolata *Ut op* (1966) [D.94], e soprattutto all'Optical Art che proprio in quegli anni trova la sua massima diffusione grazie a mostre quali *The responsive eye*, tenutesi nel 1965 al Moma di New York.

³¹⁶ Si fa riferimento al *Senza titolo* (1969) [cat.163, in II.]: l'opera si compone di una riproduzione fotografica a colori di varie bandiere nazionali su cui sono applicati tre particolari dell'immagine medesima, ma in posizioni sfalsate o addirittura dislocate rispetto al modello. "L'intenzione era quella di far diventare un ordinato consesso di *quelle* bandiere al vento in un caleidoscopio di bandiere qualsiasi. Come in *Averroè* del 1967 [D.138] un'unica bandiera si moltiplicava in tutte le bandiere possibili, in questo collage le già numerose bandiere che fanno eco a quell'opera divengono ancor di più. L'elevazione a potenza del soggetto iconografico annulla la riconoscibilità e il significato di *quelle* bandiere di cui non riusciamo più a individuare l'identità e il fine del loro librarsi" [G.P.]. I margini dei tre particolari, anziché essere lacerati in modo da rendere maggiormente visibile la loro sovrapposizione, sono rifilati, al fine di accentuare l'ambiguità dell'immagine e confonderne la visione.

³¹⁷ Si fa riferimento a *Notorious* (1971) [cat.200, in II.]: si tratta di sei diversi fotogrammi che riproducono i momenti successivi di una scena con Cary Grant e Ingrid Bergman dall'omonimo lungometraggio di Alfred Hitchcock (*Notorious*, 1946), trasmesso per la prima volta dalla Rai nel 1970 (cfr.: *Il superbacio della Bergman*, "La Stampa", 6 luglio 1970, p. 6). La sequenza delle sei immagini resta indecifrabile, in quanto al centro di ciascun fotogramma è applicato un numero, strappato da un'altra riproduzione fotografica. La progressione numerica da 1 a 6 ribadisce lo sviluppo della sequenza, ma nello stesso tempo ne sospende (o ne annulla) la logica. "Ho numerato gli attimi di un'azione in svolgimento in modo così evidente da farla divenire una successione di cifre, anziché di immagini. Si tratta di due sequenze, una numerica e l'altra temporale di un avvenimento in corso, che si sovrappongono e si confondono reciprocamente" [G.P.].

³¹⁸ Si fa riferimento al *Senza titolo* (1973) [cat.268, in II.]: l'opera si compone di tre elementi, ciascuno costituito da una riproduzione fotografica applicata al centro di una riproduzione di dimensioni maggiori. Le sei immagini rappresentano altrettante vedute di paesaggi montani. "Le tre sullo sfondo sono in parte scontornate in modo da delineare e accentuare una sorta di continuità o inganno ottico con l'elemento che di volta in volta vi è sovrapposto. Ciascuna propone al suo interno la riproduzione di qualcosa che gli somiglia" [G.P.]. Analogo a livello formale e concettuale è il *Senza titolo* del 1975 [cat.364, in II.]: sulla riproduzione di un paesaggio montano, l'artista ha scontornato il profilo dell'alpinista al centro e del terreno in sua prossimità per inserirvi, al di là, una seconda veduta che sembra identica ma non lo è, inquadrata da una superficie cartacea bianca. "Il tratto a matita rossa da me delineato per ricongiungere le due parti di una corda che nell'immagine originaria i due alpinisti trattenevano e che io ho interrotto per inserire il secondo fondale, segna il passaggio da una veduta naturalistica alla sua rappresentazione, confondendo così l'osservatore che non comprende se lo sfondo sia soltanto uno oppure siano due" [G.P.].

significato³¹⁹ [cat.262, in II.]; infine, la sovrapposizione di frammenti di sculture orientali, di interni e di modelle su quattro riproduzioni di altrettanti disegni di Alfred De Dreux a costituire quello che Paolini ha a buon diritto definito una *Caccia al tesoro*³²⁰ [cat.432, in II.].

L'intento dell'artista è infatti quello di indurre l'osservatore a cercare un "tesoro", cioè il significato dell'immagine, che a volte risulta inesistente (come negli esemplari appena citati), altre volte è invece rintracciabile ed è l'artista stesso a suggerire qualche indizio per scoprirlo³²¹.

Si veda, in particolare, il *Senza titolo* del 1966 [cat.74, in II.]. Paolini ha ritagliato in tre fasce orizzontali una riproduzione a colori raffigurante alcune persone in movimento davanti ad un muro, sul quale è sospesa l'immagine di un corteo corredata da una scritta propagandistica in lingua cinese. Ha poi sovrapposto le tre fasce in modo sfalsato, dall'alto verso il basso, scambiando le due parti inferiori rispetto alla fonte originale. La lettura d'insieme dell'immagine diviene pertanto ambigua: le gambe delle persone reali sembrano "sostituire" quelle (invisibili) delle figure rappresentate nel manifesto propagandistico, rispetto alle quale risultano in continuità. Ad alludere alla presunta unità dell'immagine, a prima vista incongrua, intervengono tre elementi: lo strappo continuo, corrispondente alla

³¹⁹ Si fa riferimento al *Senza titolo* (1973) [cat.262, in II.]: quattro riquadri giustapposti (da sinistra a destra: un particolare della riproduzione fotografica della riga centimetrata, una carta millimetrata, la riproduzione fotografica di colonne antiche e una carta argentata) sono applicati su un foglio bianco di supporto. Anticipando le opere composte come scacchiere vere e proprie, Paolini mette in scena una successione incongrua di elementi tratti da fonti diverse, i cui soggetti e il relativo ordine non sono da considerarsi significativi. Analoghi per la giustapposizione/sovrapposizione di elementi incongrui sono quattro collage, rispettivamente del 1974, del 1975, del 1976 e del 1977:

- il primo [cat.286, in II.] si compone di tre immagini desunte da riproduzioni a stampa, allineate in successione orizzontale, di cui l'artista lacera e omette l'area interna. La parte strappata è evocata, pur rimanendo indecifrabile, dall'elemento che occupa il centro. Nell'ordine da sinistra verso destra: un riquadro bianco applicato su una superficie color oro come la "cornice" e dai margini lacerati; una riproduzione fotografica accartocciata dell'ambiente interno di una fabbrica (corrispondente alla parte centrale dell'immagine originale); un grande riquadro di colore rosso, come la "cornice", che copre quasi l'intera superficie dell'immagine;
- il secondo [cat.402, in II.] è costituito da tre sfondi fotografici (di cui uno raffigurante una puntina metallica) tra loro "incastrati", in modo da confondere l'osservatore che è indotto a vederli come tre elementi di una stessa immagine, ma, non essendolo, non riesce a comprenderne la corretta sequenza;
- il terzo [cat.418, in II.] sembra proporre una doppia *mise en abîme*, di volta in volta rovesciata, di uno stesso sfondo fotografico, quando invece la più piccola immagine al centro, peraltro indecifrabile, risulta diversa dalle due sottostanti;
- nel quarto [cat.435, in II.], l'artista ottiene un analogo risultato, applicando due frammenti (l'uno fotografico e l'altro millimetrato) al di sotto della fotografia di un foglio bianco trattenuto con due puntine metalliche su una superficie nera.

³²⁰ Cfr.: "Il corpo di una modella è sostituito da quello di una statuetta orientale, così come il volto di una figura probabilmente liberty scompare per essere sostituito da quello di una statua etrusca; una statua raffigurante un cavallo diviene una sorta di soprammobile; infine, un animale mitico sembra divorare il fantino a cavallo di De Dreux. Il titolo rinvia ad una dimensione ludica: come a dire, provateci voi a capire il senso di queste associazioni che sfuggono dal rigore logico e descrittivo. Tutti gli elementi servono a confondere la visione. In nessun caso conta il soggetto, ma il gioco di associazioni libere" [G.P.].

³²¹ Cfr.: G. Paolini, *Storie della pittura in Serse. Paesaggio Adottivo*, catalogo della mostra, Brescia, Galleria Minini, Brescia 1996, pp. 11-13: "Merito del pittore è saper sottrarre all'osservazione, far vedere nonostante il quadro, illuminare la zona d'ombra tra tela e parete, dissotterrare il tesoro".

piegatura della rivista da cui la riproduzione è tratta; l'albero che, seppur interrotto, ricorre nei tre dettagli sovrapposti; la figura all'estrema destra del manifesto, l'unica la cui parte inferiore non risulta del tutto nascosta dagli elementi ritagliati ivi applicati. Paolini confonde l'immagine originaria in modo da creare un rebus, ma lascia al contempo qualche indizio affinché l'osservatore riesca a decifrarlo. A differenza della *Cina* di Mario Ceroli (1966) e del film *La Cina è vicina* di Marco Bellocchio (1967), l'opera non è dettata da un interesse nei confronti del soggetto d'attualità che riproduce, "ma dall'ambiguità dell'immagine che permetteva di (ri)accostare due elementi (il corteo raffigurato e le persone reali fotografate) che già in origine sembravano rincorrersi l'un l'altro" [G.P.].

Un rebus potenzialmente decifrabile è anche il *Senza titolo* del 1973 [cat.260, in II.], nel quale un volto femminile di profilo è reso irriconoscibile dalla sua scomposizione in tre bande verticali. Tra queste, la seconda, parzialmente ripiegata a evocare in negativo il profilo scontornato della modella, ci permette di comprendere il soggetto raffigurato nelle altre due: la terza illustra infatti la parte della capigliatura della donna, tagliata nella prima banda. "L'intento era quello di suddividere un'immagine in tre parti, manipolandola senza rispettarne l'ordine, al fine di confonderne la decifrazione" [G.P.].

Gli intervalli bianchi sono gli elementi che, qui come altrove³²², segnalano all'osservatore di essere di fronte ad una giustapposizione di elementi incongrui, frammentati e/o resi discontinui: ostacolano la visione, ma permettono al contempo di immaginare la rappresentazione originaria, di cui l'artista ha invertito le parti³²³.

³²² Si vedano in proposito tre *Senza titolo*, due del 1975 e uno del 1976.

Il primo [cat.394, in II.] è composto da sette bande di immagini, disposte a intervalli regolari, delle quali quella centrale corrisponde alla parte mancante sia della seconda a partire da destra, sia della seconda a partire da sinistra (l'immagine originaria raffigurava infatti una sala del Museo Pio Clementino di Roma). Le altre tre bande corrispondono, a loro volta, a due coppie di particolari tratte da altrettante immagini di interni museali.

Il secondo [cat.392, in II.] si compone di una veduta marina lacerata e di tre particolari di una stessa fotografia che ritrae l'artista camminare vicino alla sua scultura *Mimesi* (1975), esposta in occasione della personale tenuta in quell'anno presso la galleria Ugo Ferranti di Roma. Gli intervalli bianchi, seppur lacerati e non netti come nell'opera precedente, sono funzionali ad indicarci che "nella fotografia c'è un'opera che interferisce con la mia figura e la mutila così come lo spazio della galleria è invaso e mutilato da uno spazio esterno. L'immagine che di per sé ci confonde, in verità suggerisce la sua logica nascosta" [G.P.].

Il terzo [cat.412, in II.] vede invece accostate, a breve intervallo l'una dall'altra, due aree rettangolari di carta bianca, che nello stesso tempo possono essere lette come una successione di tre moduli di formato quadrato grazie alla scansione suggerita dal frammento lacerato di una riproduzione fotografica. È quel frammento a "lasciare indovinare un paesaggio marino (si riconosce una palma e il mare sullo sfondo); mentre il tratteggio verticale lì stampato pone in risalto la scansione o la cesura nella lettura delle unità quadrate" [G.P.].

³²³ Cfr.: R. Arnheim, *Dinamica*, in Id., *Arte e percezione visiva*, cit., p. 328: "Non solo la forma degli oggetti è dinamica ma anche quella degli intervalli tra di essi" che conferisce il loro moto.

In alcuni esemplari degli anni Settanta, l'inversione delle parti diviene una specifica modalità operativa per confondere la decifrazione dell'opera³²⁴.

Si veda, a titolo esemplificativo, il *Senza titolo* del 1977 [cat.436, in III.]: Paolini ha giustapposto due autoritratti di Élisabeth Vigée Le Brun, in ciascuno dei quali ha scontornato la figura dipinta della pittrice per inserirla al posto dell'altra. "Sottraendo la figura della pittrice ormai anziana e facendola ricomparire nel vuoto ottenuto nel secondo quadro che la raffigurava da giovane, non solo inverto le parti tra le due immagini, ma sovrappongo anche i tempi dell'esistenza dell'autrice. Non era tanto il soggetto dei due dipinti a interessarmi, quanto la possibilità di intersezione delle immagini e delle epoche" [G.P.]³²⁵.

Opere simili possono essere definite scacchiere, pur non essendolo a livello strutturale, in quanto alludono alla combinatorietà dell'arte e soprattutto all'esigenza dell'artista di sfidare lo spettatore nella ricerca della "mossa decisiva"; ossia del possibile nesso che potrebbe conferire significato agli elementi incongrui associati di volta in volta entro il foglio bianco da disegno. Si tratta dunque di rebus, di *nonsense*, di giochi percettivi senza soluzione, che posticipano continuamente la visione, essendo dettati "dal desiderio di non rendere troppo rigide le coordinate cartesiane del vedere, inserendovi sempre qualcosa di inaspettato capace di confonderle" [G.P.].

Occorre infine sottolineare che, in anni più recenti, il motivo iconografico-concettuale della scacchiera sarà utilizzato dall'artista quale metafora o visualizzazione del modo di concepirsi e di concepire il suo lavoro.

L'installazione *Essere o non essere* (1994-95) [fig.59 (D.757)], ad esempio, si configura come una scacchiera di tele che, orientate al verso e al recto, accolgono alcuni elementi legati

³²⁴ È opportuno constatare, tuttavia, che l'inversione delle parti è una modalità operativa che l'artista implicitamente affronta fin dal 1962-63, cioè da quando propone per la prima volta il verso del quadro come superficie equivalente al recto [D.16], confutando così la convinzione per cui l'immagine dell'opera sia sempre connaturata a quest'ultimo. Durante gli anni Sessanta, Paolini porterà ulteriormente a sviluppo la riflessione sull'equivalenza tra recto e verso del quadro in due opere su carta, tra loro pressoché identiche, realizzate nel 1967-78 [cat.117-118]: in entrambe, un foglio bianco dal cui margine superiore si affaccia un'attaccaglia (trattenuta al verso), accoglie un secondo foglio, leggermente più piccolo, che in alto reca applicato il particolare fotografico scontornato di un'attaccaglia vista però dal lato posteriore. Nell'insieme i due elementi sovrapposti presentano l'immagine recto/verso di un foglio, il cui eventuale soggetto resta celato allo sguardo. "È come vedere il verso sul recto; o meglio, è come vedere attraverso" [G.P.].

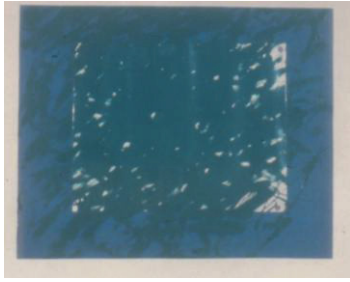
³²⁵ Esistono due opere analoghe, l'una del 1973 e l'altra del 1975, nelle quali ad essere invertiti sono rispettivamente: i lati esterni dei due riquadri, desunti da riproduzioni a stampa di dipinti astratti (l'uno blu, e l'altro rosso) e applicati l'uno sulla parte restante del riquadro opposto [cat.232, in III.]; la fascia centrale di due immagini che raffigurano un volto di una scultura antica e una veduta di un tempio [cat.395, in III.]. Il gesto dell'invertire le parti è presente anche in altre opere su carta [cat.287, 396, 405-406] che però non possono essere incluse in questa sottocategoria, in quanto non specifiche di alcun gesto, ma legate parimenti a molteplici modalità operative, tra le quali: il nascondere l'immagine, il lacerarla e il segnalarne la linea d'orizzonte, riflettendola specularmente. A differenza delle opere qui analizzate, in queste ultime nessun gesto prevale sull'altro: sarebbe dunque forzato classificarle in una specifica categoria gestuale.

all'operare dell'autore (una matita, alcuni fogli bianchi, il tracciato delle due diagonali, ecc.). Tali "caselle" stanno ad evocare il numero infinito di immagini che solitamente compare e scompare nella mente dell'artista, il quale appare sdoppiato nei due individui raffigurati al centro, di cui uno guarda l'altro disegnare su un foglio.

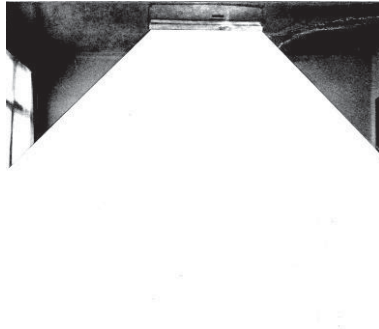
Non a caso, ancora oggi Paolini si definisce "giocatore di scacchi" [G.P.], alludendo al suo desiderio di vincere la partita contro il linguaggio, nel vano tentativo di vedere un'immagine che invece sempre si confonde tra le "caselle" implicite alla squadratura del foglio bianco da disegno³²⁶.

³²⁶ G. Paolini, in *Giulio Paolini: Quadrante. Viaggio intorno a un'idea di esposizione*, Edizioni dell'Oca, Roma 2002: "Lasciate che mi provi a considerare a questo punto come si accede alla comprensione, e (quindi alla conoscenza, di un'opera d'arte. [...]) Immerso invece nella trama delle mosse, un giocatore di scacchi è così attento e concentrato (meno distratto del nostro spaesato testimone dell'esempio precedente) da perdere di vista la strategia della partita, la particolare disposizione dei pezzi in quel dato momento, da perdersi del tutto per ritrovarsi al di là (o al di qua), "dentro" il gioco, nella vertigine combinatoria delle innumerevoli opportunità offerte dalla scacchiera, da quei sessantaquattro riquadri...".

II.6.1. Cancellare



[cat.55] *Senza titolo*, 1965



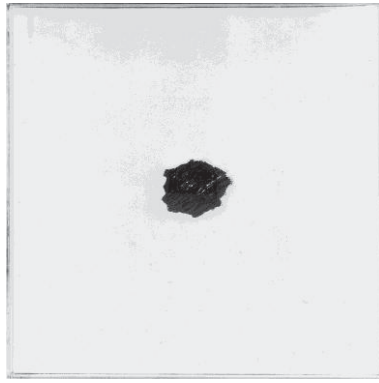
[cat.64] *Senza titolo*, 1966



[cat.83] *Senza titolo*, 1966



[cat.86] *Senza titolo*, 1967

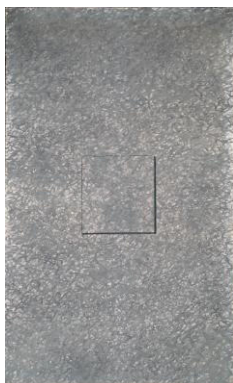


[cat.159] *Senza titolo*, 1969



[cat.254] *Senza titolo*, 1973

Ulteriori opere citate nel sottoparagrafo

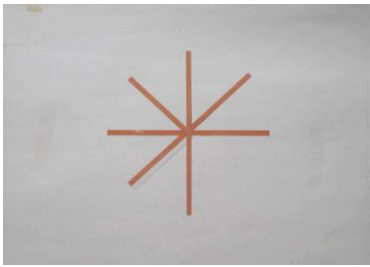


[Fig.52 (D.72)] *Made in B.*, 1965

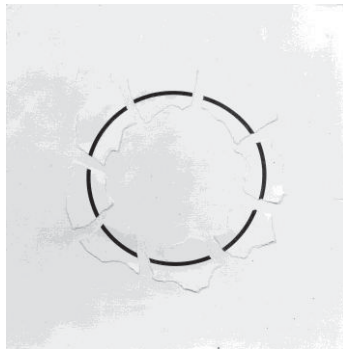


[Fig.53] B. Serego, *Inchiesta sul rene*, in "Rivista Rai", settembre-ottobre 1972, p. 15

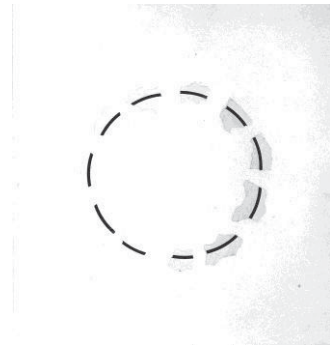
II.6.2. *Interrompere la continuità dell'immagine*



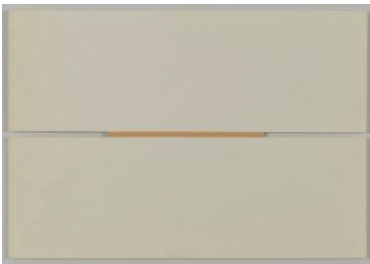
[cat.98] *Senza titolo*, 1967



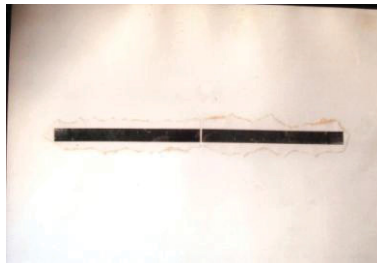
[cat.99] *Senza titolo*, 1967



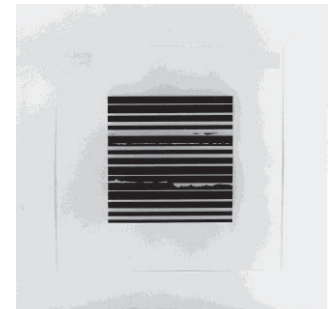
[cat.100] *Senza titolo*, 1967



[cat.108] *Senza titolo*, 1967



[cat.135] *Senza titolo*, 1968



[cat.151] *Senza titolo*, 1969



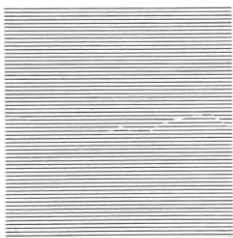
[cat.196] *Senza titolo*, 1971



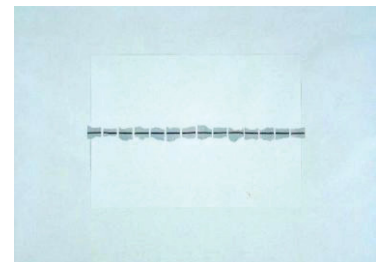
[cat.197] *Senza titolo*, 1971



[cat.198] *Senza titolo*, 1971



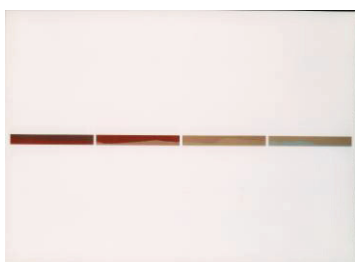
[cat.199] *Senza titolo*, 1971



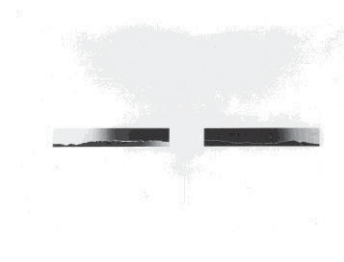
[cat.234] *Senza titolo*, 1973



[cat.261] *Senza titolo*, 1973

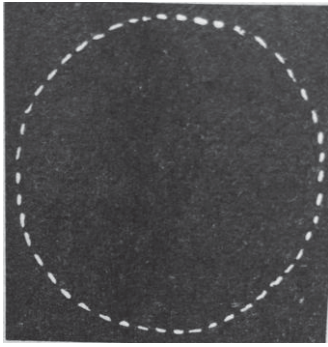


[cat.403] *Senza titolo*, 1975

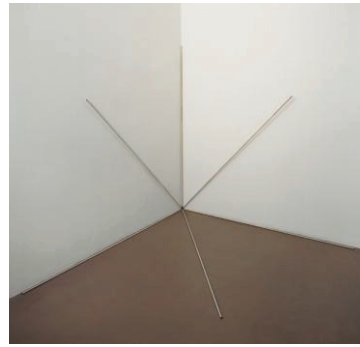


[cat.404] *Senza titolo*, 1976

Ulteriori opere citate nel sottoparagrafo



[Fig.54] R. Arnheim, *Configurazione*, in Id., *Arte e percezione visiva*, cit., p. 76.



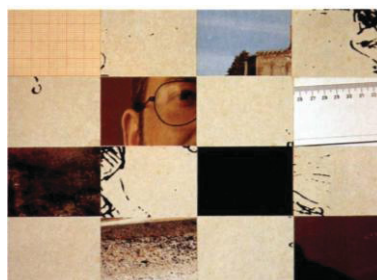
[Fig.55 (D.96)] *Meno sei*, 1966

II.6.3. Confondere la decifrazione

I. La scacchiera:



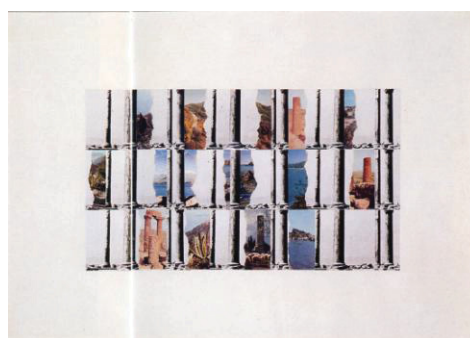
[cat.311] *Senza titolo*, 1974



[cat.312] *Senza titolo*, 1974



[cat.313] *Senza titolo*, 1974



[cat.393] *Senza titolo*, 1975

II. Il rebus visuale:



[cat.65] *Senza titolo*, 1966



[cat.74] *Senza titolo*, 1966



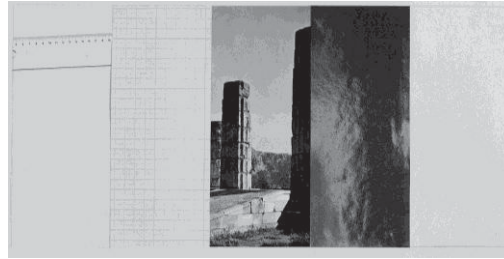
[cat.163] *Senza titolo*, 1969



[cat.200] *Notorious*, 1971



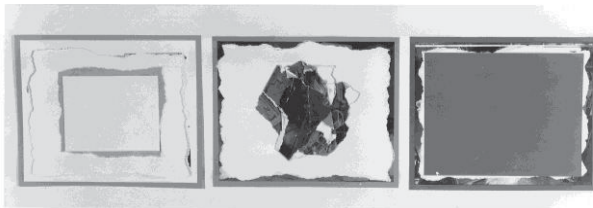
[cat.260] *Senza titolo*, 1973



[cat.262] *Senza titolo*, 1973



[cat.268] *Sei paesaggi*, 1973



[cat.286] *Senza titolo*, 1974



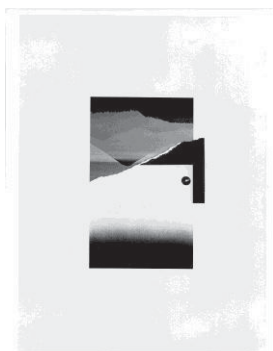
[cat.364] *Senza titolo*, 1975



[cat.392] *Senza titolo*, 1975



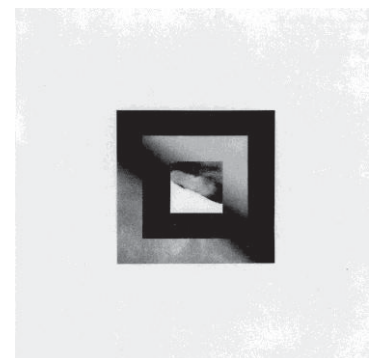
[cat.394] *Senza titolo*, 1975



[cat.402] *Senza titolo*, 1975



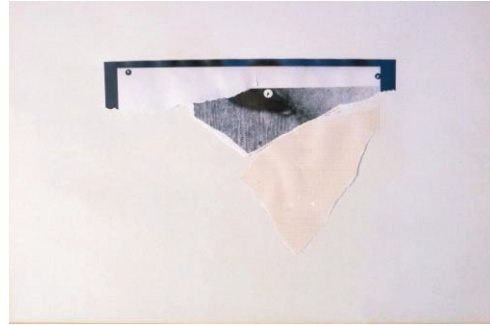
[cat.412] *Due rettangoli / Tre quadrati*, 1976



[cat.418] *Senza titolo*, 1976

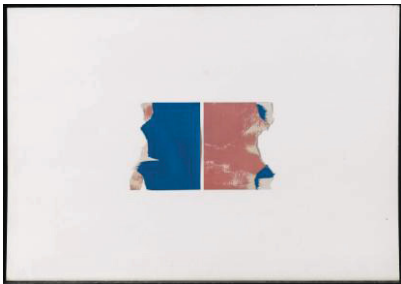


[cat.432] *Caccia al tesoro*, 1976



[cat.435] *Senza titolo*, 1977

III. L'inversione delle parti:



[cat.232] *Senza titolo*, 1973



[cat.395] *Senza titolo*, 1975

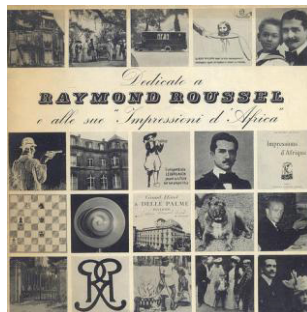


[cat.436] *Senza titolo*, 1977

Ulteriori opere citate nel sottoparagrafo



[Fig.56] Copertina di "Rivista Rai", febbraio-marzo 1970



[Fig.57] AA.VV., *Dedicato a Raymond Roussel e alle sue "Impressioni d'Afrique"*, Rizzoli, Milano 1964.



[Fig.58] Fotografia di copertina di A. Bonito Oliva, *La delicata scacchiera, Marcel Duchamp 1902-1968*, cit.



[Fig.59 (D.757)] *Essere o non essere*, 1994-95

II.7. Simulare*

“È l’immagine stessa a suggerire la sua contraffazione, il suo assestamento, come potrebbe essere stata e come potrà essere” [G.P.]. Per Paolini l’artista deve pertanto limitarsi ad eseguire materialmente ciò che l’immagine gli detta, soprattutto quando è chiamato a simulare qualcosa di effettivamente ad essa implicito.

Il simulare è intrinseco alla rappresentazione moderna che mediante la costruzione prospettica imita la tridimensionalità propria del reale, ma è anche e soprattutto tautologico rispetto alla rappresentazione, intesa come *mimesis* platonica, ovvero come copia imperfetta e ingannevole dell’Idea. “Piena d’inganno è la ricerca condotta tramite gli occhi”, affermava il filosofo greco, sostenendo che la pittura non simula mai il vero per come è effettivamente, ma può essere definita un’“imitazione di apparenza”, ovvero un “φάντασμα”³²⁷ (simulacro). Secoli dopo, Paolini ribadisce tale concetto, scrivendo: “l’oggetto è il riflesso dello sguardo, che lo ‘vede’, senza però restituirlo come tale”³²⁸.

A differenza della lettura nichilista data da Jean Baudrillard per cui “il simulacro non è ciò che occulta la verità. È la verità ciò che occulta che non esiste una verità”³²⁹, Paolini attribuisce alla rappresentazione la stessa duplice valenza conferitale da Foucault: l’immagine può essere ingannevole quando simula qualcosa proponendolo come verità, ma può essere anche autoriflessiva se esibisce tale simulazione per ciò che è veramente³³⁰. Ne è un esempio *Las meninas* di Diego Velázquez, che rappresenta ciò che noi non potremmo vedere (nello specchio sullo sfondo è infatti riflessa la coppia reale ritratta dal pittore), facendo però sì, puntualizza Foucault, che la rappresentazione si esibisca come tale, parli cioè del dispositivo visivo che la costituisce (ossia la sovrapposizione degli sguardi del modello dipinto, degli

* Per le riproduzioni relative alle opere su carta di Paolini indicate come [cat.] e suddivise in due tipologie (a cui nel testo si rimanda aggiungendo, dopo l’abbreviazione cat., “in I.”, o “in II.”), si veda: qui, pp. 207 (per la tipologia I., a cui fa seguito la p. 208 dedicata alle *ulteriori immagini citate in riferimento alla tipologia con l’etichetta [fig.]*) e 209 (per la tipologia II., a cui fanno seguito, nella stessa pagina, le *ulteriori immagini citate in riferimento alla tipologia con l’etichetta [fig.]*).

³²⁷ Platone, *Fedone* (386 a.C.), Einaudi, Torino 2011, 83a4-5 e 598b3-4.

³²⁸ G. Paolini, in *Giulio Paolini 1960-1972*, cit., p.18.

³²⁹ Il simulacro, afferma Baudrillard, se si dichiara tale, non inganna: l’inganno si verifica solo qualora si faccia credere che quel simulacro corrisponde ad una verità assoluta, oppure qualora, in generale, si postuli la possibile esistenza della verità e non del suo simulacro. Cfr.: J. Baudrillard, *Dimenticare Foucault* (1977), Cappelli, Bologna 1985. Il filosofo tornerà più volte a parlare del medesimo argomento: si vedano in particolare *Simulacri e impostura* (1977-78), *Lo scambio simbolico e la morte* (1979) e *Simulazione e Simulacri* (1981).

³³⁰ M. Foucault, *Rappresentare*, in Id., *Le parole e le cose*, cit., p. 80: il segno rappresentante “deve rappresentare, ma questa rappresentazione deve a sua volta essere rappresentata in esso. [...] Di fatto, il significante ha come contenuto, funzione e determinazione, solo ciò che rappresenta: gli è interamente ordinato e trasparente; ma tale contenuto non è indicato se non in una rappresentazione che si dà in quanto rappresentazione”.

spettatori interni al quadro e del pittore che lo dipinge), omettendo coloro che la rendono possibile (l'osservatore e il pittore, sostituiti nello specchio dalla coppia reale)³³¹.

Il simulare è il gesto operato da Paolini che maggiormente rinvia alla possibile doppia valenza della rappresentazione di cui parla Foucault: l'autore si adopera per costituire una finzione capace di ingannare il nostro sguardo, ma che afferma al contempo il suo essere soltanto un segno su una superficie, in quanto ne rispetta ancora una volta i margini e la bidimensionalità. Il misurare e simulare sono pertanto le due polarità del gesto funzionali a parlare non tanto della percezione (a cui invece sono preposti il duplicare e l'interferire), quanto della finzione: l'uno costruendola; l'altro decostruendola/confutandola.

I dispositivi ottici utilizzati da Paolini per simulare qualcosa, mettendo in scena quello che solitamente è definito *trompe-l'oeil*³³², sono innanzitutto: il chiaroscuro e l'effetto percettivo provocato da uno strumento guidato da un gesto. L'intento delle opere basate su questi ultimi è infatti "quello di simulare un gesto o una situazione che invece avviene solo in termini di rappresentazione" [G.P.].

Il chiaroscuro, ovvero la simulazione del contrasto tra la luce e l'ombra, caratterizza alcune opere su carta realizzate a partire dal 1966.

Alla base di tale modalità operativa e della riflessione che ne consegue, potrebbero esserci volumi coevi che affrontano questioni analoghe. Nel 1963 Arnheim in *Arte e percezione visiva* dedica un paragrafo all'*Illuminazione*, uno a *La luce crea lo spazio* e uno a *Le ombre*, indagando i modi per simularle e soprattutto i rispettivi effetti visivi sullo spettatore³³³. Nel 1968 esce il volume *Luce e visione*, ancora oggi posseduto da Paolini, nel quale viene

³³¹ Dipinto più volte citato da Paolini (ad esempio in *Dopo tutto*, in "Flash Art", anno XLII, n. 275, aprile-maggio 2009, p. 71), diviene soggetto di un suo quadro: *L'ultimo quadro di Diego Velázquez* (1968) [D.155]: la tela, riproducendo un ingrandimento rovesciato dello specchio sullo sfondo della scena, ci mostra la coppia reale dal punto di vista di Velázquez che li sta ritraendo. Paolini estrapola la didascalia dell'opera proprio da Foucault che ne *Le damigelle d'onore* (in Id., *Le parole e le cose*, cit., p. 30) aveva scritto in merito al dipinto di Velázquez: "Vi è forse in questo quadro di Velázquez una sorta di rappresentazione della rappresentazione classica e la definizione dello spazio che essa apre. Essa tende infatti a rappresentare se stessa in tutti i suoi elementi, con le sue immagini, gli sguardi cui si offre, i volti che rende visibili, i gesti che la fanno nascere. Ma là, nella dispersione da essa raccolta e al tempo stesso dispiegata, un vuoto essenziale è imperiosamente indicato da ogni parte: la sparizione necessaria di ciò che la istituisce - di colui cui essa somiglia e di colui ai cui occhi essa non è che somiglianza. Lo stesso soggetto - che è il medesimo - è stato eliso. E sciolta infine da questo rapporto che la vincolava, la rappresentazione può offrirsi come pura rappresentazione".

³³² *Trompe-l'oeil* è, non a caso, il titolo di un'opera del 1975 [cat.399 e la sua variante successiva cat.407] che, seppur non strettamente connessa al gesto del simulare, esplicita bene il concetto di "ingannare l'occhio". La stampa fotografica che, a due anni di distanza, darà origine ad un'omonima edizione grafica [N.26], vede applicate attorno alla riproduzione fotografica del diagramma per un'esposizione disegnata da Herbert Bayer nel 1939, sei copie ridotte della medesima immagine. All'interno dell'ambiente raffigurato e così moltiplicato, sei frecce dipartono a raggiera dall'occhio di un eventuale visitatore, individuandone la direzionalità dello sguardo. L'artificio pittorico del *Trompe-l'oeil* evocato nel titolo, induce lo sguardo a guardare se stesso riflesso in un potenzialmente infinito labirinto di specchi. La riproduzione originaria utilizzata da Paolini è tratta da: M. Brawne, *Pareti, pannelli, vetrine e supporti*, in Id., *Il Museo oggi*, Edizioni di Comunità, Milano 1965, p. 181.

³³³ R. Arnheim, *Luce*, in Id., *Arte e percezione visiva*, cit., pp. 252-260.

analizzata la luce nelle sue componenti, la sua funzione in relazione alla macchina fotografica e all'occhio che guarda³³⁴. Nel 1969 Borges scrive *L'elogio dell'ombra* nel quale loda la cecità quale unico strumento per vedere la verità³³⁵, “anticipando” l'apparente paradosso paoliniano del *Vedo e non vedo*³³⁶.

Dal punto di vista prettamente artistico, Paolini sembra invece porsi in maggior continuità con le ombre lunghe di de Chirico per la loro valenza atemporale e metafisica (rinviano infatti a presenze/assenze)³³⁷, piuttosto che con i coevi giochi percettivi dell'Arte cinetico-programmata o con la riflessione sulla luce sviluppata parallelamente da Lo Savio.

Nel lavoro di Paolini, la simulazione del contrasto tra la luce e l'ombra corrisponde infatti ad un modo per parlare dell'eternità e immobilità del tempo. All'origine della pittura c'è, non a caso, il disegno dell'ombra disegnata da una fanciulla, la quale, volendo conservare il ricordo dell'innamorato che di lì a poco sarebbe partito, ne delineò il profilo proiettato sulla parete da un raggio di luce³³⁸.

L'ombra generata dalla luce è dunque la presenza di un'assenza (o simulacro) che ferma il tempo, alla stregua della fotografia per Roland Barthes. È forse per questo motivo che nel lavoro di Paolini la simulazione della luce e dell'ombra è spesso associata al binomio bianco-nero, positivo-negativo, visibile-invisibile, insito in quello stesso strumento di ripresa, fonte prima di illusioni/simulazioni³³⁹. Fotografia e opera d'arte sono infatti sorelle: come la camera

³³⁴ C.G. Müller, M. Rudolph e i redattori di LIFE, *Luce e visione*, Mondadori, Milano 1968.

³³⁵ J.-L. Borges, *Elogio dell'ombra* (1969), Einaudi, Torino 1971, pp. 128-131.

³³⁶ È il titolo del volume monografico, curato dalla Fondazione Giulio e Anna Paolini, in uscita per l'autunno 2014.

³³⁷ Per approfondimenti si veda: L. Canova, *Nelle ombre lucenti di De Chirico*, Ded'A edizioni, Roma 2010.

³³⁸ Si tratta della storia narrata dal Plinio il Vecchio (*Naturalis Historia*, libro XXXV), che sarà evocata dall'opera di grande formato di Paolini *L'origine della pittura* del 1982-83 [D.486].

³³⁹ Si vedano in merito all'associazione del simulare con la fotografia, due collages rispettivamente del 1967 e del 1974. In quest'ultimo [cat.341], che risulta magrittiano sia per l'utilizzo del *trompe-l'oeil* sia dell'elemento iconografico raffigurante un cielo nuvoloso, un foglio bianco di supporto, accogliendo un foglio di carta nera, simula una sorta di ingrandimento della polaroid (dalla superficie parimenti bianca e nera) che vi è applicata al centro. Tra la polaroid e il suo raddoppiamento simulato, Paolini inserisce l'immagine rifilata di un cielo, posta in modo sfalsato per evocare una sua entrata dall'esterno. “La polaroid è come se trattenesse un riquadro di cielo della sua stessa misura, e al contempo si lacerasse per farci vedere al di là di se stessa” [G.P.].

Nel primo [cat.134, in I.], invece, due elementi di natura diversa, sono applicati uno sull'altro, in successione sfalsata: un riquadro bianco si sovrappone in alto a una striscia di tela fotografica, che riproduce il margine superiore di un foglio e la sua ombra proiettata su un secondo foglio che funge da suo supporto. La superficie bianca riprodotta in basso sulla tela, proietta la sua ombra su quest'ultimo (anch'esso riprodotto), vi interferisce, e al contempo lo “presenta” (trattiene infatti il riquadro bianco ad esso analogo ma reale, applicato sulla tela fotografica). “L'opera annulla così la successione temporale tra il prima e il dopo lo scatto fotografico, tra il foglio vero e la sua riproduzione” [G.P.]: due superfici tenute a distanza dall'ombra che, come un sipario, demarca la soglia tra realtà e rappresentazione, ingannando al contempo l'occhio incapace di percepire immediatamente la differenza tra le due. È opportuno rilevare che l'opera si pone in continuità formale con due esemplari coevi. Nel primo [cat.60], tre elementi cartacei di natura diversa sono applicati uno sull'altro in successione sfalsata a partire dall'alto (rispettivamente: un foglio di carta nera; una riproduzione fotografica (oggi trascolorita) di un foglio bianco trattenuto con due puntine da disegno; un foglio di carta bianca). Nel

oscura di Niépce e la stanza buia di Lucrezio lasciano affiorare le immagini sottoforma di ombre speculari degli oggetti *ivi* proiettati dalla luce, così la rappresentazione è per Paolini una “vera e propria linea di frontiera, che ci consente di cogliere quel raggio di luce (l’immagine dell’opera) prima che si inoltri e vada a spegnersi nella stanza alle nostre spalle, tra le cose del mondo”³⁴⁰.

Inoltre, se Platone sosteneva che l’opera è una “pittura di ombre”, simulacro incompleto di un qualcosa che non ci è mai concesso di vedere nella sua verità³⁴¹, Paolini è “convinto che un’opera non si identifichi del tutto in se stessa, non sia soltanto quella cosa che è, ma posseda e sia posseduta da qualcos’altro che resta nell’ombra del retroscena”³⁴². Da qui, probabilmente, il suo interesse per l’ombra e per la sua simulazione: l’ombra è il luogo dove attendere la verità (la luce, che per l’artista è metafora dell’immagine) e dove tutto è ancora in potenza, in quanto ancora immaginabile.

Ombra portata (1969) [D.169], *Fotogrammi della luce* (1969) [fig.60 (D.172)], v. anche D.173-174], *Una copia della luce* (1969) [D.175] sono le prime opere che su tela trattano questo tema, mentre su carta il primo esemplare ad affrontarlo è il *Senza titolo* del 1966 [cat.63, in I.], costituito dall’ingrandimento di una riproduzione fotografica raffigurante un esperimento di rifrazione della luce. Un fascio luminoso, una volta attraversato un prisma che sorregge un solido analogo, si scompone nei suoi pigmenti colorati sulla superficie bianca di una comune busta di carta. L’intervento dell’artista consta in un tratto lineare a matita bianca che finge il proseguimento del fascio luminoso sul supporto nero al centro del quale è applicata l’immagine. “Ho pensato che, munendomi di matita bianca e righello, potevo disegnare (e simulare) un tratto di luce. È quel segno lineare a trasformare la situazione fotografata in un disegno” [G.P.]. Nell’intera sua produzione, sostiene Bruno Corà, le linee, così come tutti gli elementi che l’artista rende visibili, corrispondono infatti all’“esser

secondo [cat.253, in I.], due fogli bianchi applicati uno sopra l’altro – quello anteriore è leggermente più piccolo – sono appoggiati sulla riproduzione fotografica di un terzo foglio e della sua ombra che simula la presenza di un foglio sottostante. “Ho sovrapposto due fogli bianchi veri affinché alla doppiezza fotografica facesse eco una doppiezza effettiva” [G.P.].

³⁴⁰ G. Paolini, in *Giulio Paolini 1960-1972*, cit., p. 353. Il doppio riferimento a Niépce e a Lucrezio è delineato dallo stesso artista rispettivamente in: G. Paolini, *Ancora un libro*, Edizioni A.E.I.U.O., Roma 1987, pp. 60-62 e Id., *Contemplator enim*, cit., pp. 39-40.

³⁴¹ Concetti sviluppati dal filosofo, in particolare nel X° libro della *Repubblica* (390-360 a.C., ora in Laterza, Bari 1997, pp. 514-519).

³⁴² G. Paolini, *Fuori programma*, in *Giulio Paolini. Fuori programma*, catalogo della mostra, Bergamo, GAMeC Galleria d’Arte Moderna e Contemporanea, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2006, p. 80.

disegnato del disegno”³⁴³: individuano il come e il perché egli delinea una rappresentazione, nonché le sue principali caratteristiche.

Tra queste, ci sono la stabilità e l’equilibrio: due tematiche trattate, ad esempio, nei tre *Senza titolo* realizzati tra il 1966 e il 1967 [cat.73, 102-103, in I.], dove, anziché la luce, è l’ombra a fornire l’input per il medesimo gesto del simulare.

La riproduzione fotografica di una sfera metallica con la sua ombra proiettata, è scontornata e applicata in corrispondenza del punto più basso di una superficie rotonda di carta bianca [cat.73, in I.]. “L’opera mette in scena un inganno ottico, inducendo a ipotizzare che la sfera di metallo, dopo una lunga oscillazione, si sia collocata, a causa della forza di gravità, nel punto corrispondente al suo destino di stabilità” [G.P.].

Il motivo di una sfera ferma, ma potenzialmente mobile, richiama alla memoria alcune sculture “inquiete” di Fausto Melotti³⁴⁴ [fig.61], ma a differenza di queste, il tema dell’opera è quello dell’inganno percettivo (o fotografico), accresciuto dal voluto contrasto tra il supporto (bidimensionale, di ampie dimensioni e di carta bianca) e il presunto oggetto sferico (tridimensionale, di dimensioni ridotte e di scuro metallo)³⁴⁵.

A livello formale, il collage, così come le sue due varianti [cat.102-103, in I.], è inoltre accostabile alla scultura *Astrolabe* dell’anno successivo [fig.62 (D.127)]: un piccolo mappamondo, posto su una brunita base ovoidale che materializza la sua ombra portata, simula l’immagine bloccata di una posizione del movimento rotatorio terrestre.

Per quanto invece concerne l’antitesi tra un movimento sotteso e una stasi effettiva, il collage è maggiormente confrontabile al *Senza titolo* del 1969 [cat.161, in I.], in cui tre elementi circolari sono applicati lungo il lato inferiore di un foglio bianco, in modo da simulare un loro possibile scorrimento³⁴⁶.

³⁴³ B. Corà, *Tutto qui (o la presenza dell’opera in Giulio Paolini)*, in M. Bandini, B. Corà, S. Vertone, *Tutto qui*, catalogo della mostra, Ravenna, Pinacoteca Comunale, Loggetta Lombardesca, Essegi, Ravenna 1985, p. 19.

³⁴⁴ Con l’aggettivo “inquiete” si fa riferimento al volume scritto da Melotti *Lo spazio inquieto* (Einaudi, Torino 1971) e incluso da Paolini nei suoi *livres de chevet*. Per un approfondimento sul rapporto tra Paolini e l’opera di Melotti si veda: qui, p. 147 (nota 187).

³⁴⁵ La variante dell’anno successivo [cat.102, in I.], caratterizzata da un contrasto cromatico inverso tra la riproduzione fotografica della sfera e il supporto circolare, si pone quale negativo dell’opera precedente, confermando la connessione tra la simulazione della luce e dell’ombra con quella da sempre intrinseca alla fotografia.

³⁴⁶ I due più piccoli, identici di dimensioni e raffiguranti un cielo stellato, sono posti in corrispondenza degli angoli inferiori del supporto. Il terzo corrisponde invece a un ingrandimento di una sfera (è visibile il retino). “Mettendo insieme una sfera materiale a due sfere cosmiche volevo evocare una sorta di gioco ottico, di simulazione concreta di elementi rotabili. Se in altri miei collages [cat.73, 102-103, in I.] la sfera stava ferma, fissa e immobile nel punto di stabilità che la forza di gravità le assegnava, in questo lavoro i tre elementi circolari stanno cercando e trovando la loro posizione nel foglio” [G.P.].

Prescindendo dall'interpretazione data dall'artista, l'analogia formale di questo esemplare con l'opera di Maurizio Mochetti presentata a "Qui Arte Contemporanea" nello stesso anno [fig.63]³⁴⁷, potrebbe indurre a leggere quei tre cerchi come ombre di qualcosa di assente o non del tutto visibile.

"L'ombra portata [...] è l'imposizione di un oggetto sull'altro, un'interferenza con l'integrità del ricevente"³⁴⁸, spiega Arnheim nel 1963 e negli anni Settanta sembra mettere in pratica Paolini, utilizzando l'ombra e il chiaroscuro nella loro primaria funzione rinascimentale di simulare la tridimensionalità di una forma delineata su un foglio: "sul foglio di carta l'ombra è un'illusione perché provocata da una forma che, essendo bidimensionale, non ha volume e quindi non può produrla" [G.P.]³⁴⁹.

Nel *Senza titolo* del 1975 [cat.361, in I.], ad esempio, l'artista annerisce a matita un riquadro di carta bianca lungo il suo lato destro e applica sul lato opposto un dettaglio fotografico raffigurante un alone nero, dopo averlo sagomato ad angolo³⁵⁰. Analogo a livello formale ad alcune illustrazioni pubblicate sul già citato testo di Arnheim [fig.64], il collage inganna l'occhio, in quanto il riquadro bianco bidimensionale viene subito percepito dall'osservatore come un solido o come un angolo di uno spazio che, illuminato da sinistra, proietta la sua ombra verso destra³⁵¹.

Dalla simulazione di un volume e di uno spazio mediante l'ombra, a forme di simulazione più complesse e originali, il passo è breve.

³⁴⁷ Cfr.: Pieghevole-catalogo della mostra *I materiali*, tenuta dal 19 aprile al 3 maggio 1969 a Roma, presso la sede di "Qui arte contemporanea", s.p.

³⁴⁸ R. Arnheim, *Le ombre*, in Id., *Arte e percezione visiva*, cit., p. 257.

³⁴⁹ Occorre premettere che la messa in scena di ombre portate, è probabilmente connessa al motivo iconografico-concettuale della prospettiva che egli sviluppa a partire dal 1971-72. Si vedano in particolare gli studi per i quadri esposti a New York, alla galleria Sonnabend, nello stesso anno [cat.181, 208-209, 211, 223].

³⁵⁰ Il profilo non coincide con quello del solido per dare l'impressione che stesse entrando nello sfondo di cui ha già sorpassato i confini esistenti. Ha inoltre le medesime proporzioni del supporto sul quale è applicato al centro per simulare una camera ottica.

³⁵¹ La simulazione per tratteggio dell'ombra era già comparsa nel 1969 in un *Senza titolo* [cat.164, in I.] dove l'intervento a mano libera dell'artista è teso a rendere percepibile qualcosa che nell'immagine originaria risulta invece invisibile: "Ho simulato l'ombra del libro riprodotto per dargli presenza autentica e oggettualità. È come se aggiungendo a matita la sua ombra, lo facessi diventare vero" [G.P.]. Ancor prima, nel *Senza titolo* del 1973 [cat.258, in I.], l'artista aveva delineato un analogo inganno ottico, tracciando a matita il profilo di una forma ovale per poi giustapporvi il particolare fotografico di un'ombra. Sebbene possa richiamare alla memoria l'immagine di copertina del libro *Il territorio magico* di Achille Bonito Oliva (Centro Di, Firenze 1973), dove è ben visibile l'ombra proiettata a terra dalla *Palla di gomma* (1970) di De Dominicis, l'alone nero di Paolini vuole essere un *trompe-l'oeil* teso ad indagare sulla percezione visiva. È interessante ricordare che Paolini nel 1973 citerà De Dominicis in un *Senza titolo* [cat.271], facendo fuoriuscire da una busta da lettere un suo ritratto che, applicato sulla riproduzione della facciata del romano Palazzo delle Esposizioni, raffigura l'amico artista mettere in scena in quella sede espositiva e in quello stesso anno il *Tentativo di far formare dei quadrati invece che dei cerchi attorno a un sasso che cade nell'acqua*. Come la busta è solitamente preposta a contenere un biglietto, così la sede museale è destinata a "contenere" l'intervento dell'artista. Data la provenienza dell'opera potrebbe trattarsi di un implicito omaggio al gallerista Lucio Amelio che in quell'anno aveva dedicato una personale a De Dominicis e che nel gennaio 1974 presenterà la personale di Paolini intitolata *Idem (III)*.

Negli stessi anni, infatti, l'indagine paoliniana sulla potenzialità illusionistica della rappresentazione si spinge fino a mettere in scena il rapporto tra l'effetto percettivo e lo strumento e/o il gesto che sembra averlo provocato.

Emblematico è l'omaggio a Lucio Fontana datato 1973 [cat.257, in II.], che reca al centro del cartoncino nero di supporto una fotografia raffigurante l'artista argentino nell'atto di realizzare il suo *Ambiente spaziale nero* presso la Galleria del Deposito di Genova il 3 ottobre 1967³⁵². Paolini, attraverso punti di vernice fosforescente di dimensioni sempre maggiori, cerca di proseguire la sequenza di punti bianchi tracciata a parete da Fontana. "Volevo simulare un'amplificazione del percorso puntinato oltre i margini dell'immagine fotografica" [G.P.]. Dati i numerosi comuni denominatori tra il lavoro dei due artisti, potremmo leggere in quel gesto un omaggio al "Maestro" argentino: Paolini può essere infatti incluso tra coloro i quali hanno proseguito e condotto ad ulteriore sviluppo l'insegnamento di Fontana, mutuando una stessa vocazione all'attesa, all'assoluto, al vuoto cosmico, ma soprattutto un'analogia bipolarità gestuale.

Un'ulteriore simulazione dell'effetto provocato da un gesto e/o da uno strumento, che potrebbe essere posta in rapporto ad un autore coevo, è quella sottesa in due *Senza titolo* del 1974 [cat.348-349, in II.]. In entrambi, una riproduzione fotografica scontornata di una forbice è applicata su un foglio bianco in corrispondenza di un taglio apparentemente da essa inferto sulla carta. "La forbice, seppur riprodotta a grandezza naturale in modo da sembrare reale, è falsa, mentre il taglio è vero. Anziché produrre un taglio, lo subisce essendone attraversata" [G.P.]. È opportuno ricordare che l'anno precedente Alighiero Boetti aveva realizzato *Maschio Femmina*, due paia di forbici che si presentavano l'una aperta e l'altra chiusa, come a simulare il gesto che aveva dato origine alla lacerazione dei due fogli sui quali esse erano disegnate a matita (oltre naturalmente a sottendere una questione legata all'identità) [fig.65]. Ancor prima, il medesimo strumento era inoltre stato scelto per simulare un taglio (questa volta di una scritta) in un'inserzione pubblicitaria edita in un numero di "Graphis" del 1952³⁵³ [fig.66].

³⁵² Fotografie molto simili, scattate da Franco Leoni, sono quelle raccolte nella scatola 12 (3971-4029, busta 2) del fondo relativo all'Archivio Vincitorio, conservato presso il Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci di Prato. È possibile che Vincitorio avesse inviato a Paolini alcune immagini dell'allestimento di Fontana, in concomitanza con la richiesta di scrivere un breve contributo da pubblicare sul numero di "NAC" dedicato all'artista argentino, edito nel 1970 (cfr.: qui, p. 114 - nota 110 -).

³⁵³ Si tratta dell'*Affiche et annonces pour une compagnie americaine d'aviation*, in "Graphis", n. 41, 1952, p. 228. Si ricorda inoltre che nel 1978 Mario Schifano realizzerà un'opera su carta molto simile a quella di Paolini appena descritta.

Parallelamente alla simulazione dell'effetto provocato dagli strumenti propri del fare artistico (la vernice di Fontana, la forbice o un foglio³⁵⁴), Paolini cerca di rappresentare l'effetto causato da un'arma da fuoco o da taglio impugnata da una figura del presente o, più spesso, del passato.

Nel *Senza titolo* del 1974 [cat.350, in II.], l'immagine di una figura femminile intenta a impugnare una pistola, è parzialmente coperta da due frammenti lacerati di carta del medesimo colore dello sfondo, disposti in modo da evocare una superficie sfondata dallo sparo³⁵⁵. Cinque anni dopo, è una freccia a provocare la frammentazione di parte della figura di colui il quale l'ha provocata (il *Niobide blessé* (1817-22) di Jean-Jacques Pradier conservato al Louvre) [cat.480, in II.]³⁵⁶, mentre nel 1980 è un'ipotetica saetta, scagliata da una statua che sormonta il frontone di un tempio, a causare la lacerazione trasversale dell'immagine [cat.542]³⁵⁷.

Ma per Paolini, che sulla sua carta di identità ha scritto ancora oggi come ragione professionale quella di “disegnatore”, le “armi” proposte a provocare i maggiori effetti su un'immagine sono senza dubbio l'occhio e la mano. Nel *Senza titolo* del 1980 [cat.523, in

³⁵⁴ Si fa qui riferimento al *Senza titolo* del 1969 [cat.165, in II.], nel quale un riquadro di carta bianca è applicato sulla metà superiore di un foglio bianco di formato quadrato, in modo da sovrapporsi alla parte finale di cinque riproduzioni a stampa che, scontornate e applicate in corrispondenza della linea mediana orizzontale del foglio di supporto, raffigurano ciascuna un tubetto di colore, rispettivamente (da sinistra verso destra) nero, rosso, azzurro, giallo e blu. Il tubetto di colore nero è l'unico ad essere chiuso, mentre gli altri quattro fanno fuoriuscire parte del loro contenuto. Le riproduzioni lacerate di tre tappini, poste a fianco dei colori rosso, giallo e blu, ne ribadiscono la relativa apertura. L'intento è quello di simulare un gesto o una situazione che invece avviene solo in termini di rappresentazione. È come se la fuoriuscita del colore dai tubetti fosse provocata dalla pressione esercitata dal riquadro di carta bianca che li trattiene.

³⁵⁵ “I frammenti lacerati nascondono l'identità dell'artefice del presunto omicidio che rivolge la sua arma da fuoco contro noi spettatori che ci chiediamo il motivo di questa inquietante situazione” [G.P.].

³⁵⁶ La composizione dell'opera è molto complessa: Paolini rifila un dettaglio della scultura, ne taglia via un'area, scontornandola in modo da simulare il profilo di una mano che trattiene un dardo, per poi prolungare a matita il braccio destro sul foglio bianco di supporto. Il *Niobide*, che nella scultura originaria tenta di estrarre con la mano sinistra la freccia che l'ha ferito mentre con la mano destra cerca di trovare appoggio a terra, nel collage di Paolini “è un corpo ferito che però riesce a tentare di recuperare la sua integrità mediante il suo completamento speculare a disegno” [G.P.]. Il disegno del braccio destro disegnato non riproduce infatti quello corrispondente della statua, ma corrisponde alla copia speculare e rovesciata del suo braccio sinistro, che trattiene la parte finale del dardo. Paolini costruisce così un'immagine paradossale, dove la ferita (i frammenti che sembrano cadere dall'immagine) è provocata da una freccia senza punta, che pertanto non potrà mai essere estratta dal corpo del *Niobide*, ma continuerà a scorrervi all'interno. Per la presenza di un'arma da taglio e della simulazione dei suoi effetti sull'immagine, questo esemplare è da confrontare con il coevo *Studio per Giuditta e Oloferne* [cat.481, studio di D.413], nel quale la sagoma di Giuditta, tratta dall'omonimo dipinto di Artemisia Gentileschi, sembra provocare la lacerazione dell'immagine di una riproduzione di quel quadro.

³⁵⁷ L'immagine è tratta da A. Labacco, *Libro appartenente a l'architettura nel qual si figurano alcune notabili antichità di Roma* (1552), p. 28, e probabilmente ripubblicata su qualche rivista o libro negli anni Sessanta-Settanta: rappresenta un tempio il cui frontone è sormontato da una figura femminile intenta a trattenere un ciuffo di alloro. La posizione e il gesto compiuto da quella figura inducono Paolini ad immaginare che essa potrebbe anche trattenere un dardo o una saetta, da scagliare contro qualcuno o qualcosa. L'applicazione di frammenti lacerati raffiguranti un cielo, rendono tanto simile quest'ultimo esemplare all'omaggio dedicato a Luisa Laureati [cat.482, in II.], dove uno strappo evoca l'effetto del fulmine applicato al centro di un dipinto di Claude Lorrain, che viene così trasformato in una sorta di citazione della celebre *tempesta* di Giorgione.

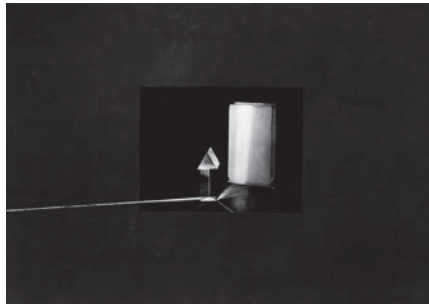
II.], infatti, è la mano della figura riprodotta (*alter ego* dell'artista stesso) a provocare/simulare la lacerazione dell'intera illustrazione, mentre nel suo *pendant* [cat.522, in II.] è lo sguardo del medesimo personaggio a causare la deflagrazione del quadro sospeso a parete. In entrambi i lavori “la simulazione dello strappo diviene l'atto necessario a farci scoprire una dimensione oltre il foglio stesso, oltre il sipario della rappresentazione” [G.P.].

Una dimensione che il gesto del simulare sempre lascia intravedere e che corrisponde, sostiene Lòrand Hegyi, a quella dell'immagine presentata “come fenomeno primario, come realtà”³⁵⁸. In quanto entità autonoma, è l'immagine/la finzione (fotografica o meno) ad andare incontro all'autore/spettatore e non viceversa. Manifestandosi quale simulacro o ombra mai definita del tutto, necessita solo di qualcuno capace di mettere in pratica i gesti che essa stessa suggerisce.

³⁵⁸ L. Hegyi, *Giulio Paolini. La parola come attività*, in *Giulio Paolini. Premio Internazionale Koinè 2000 alla carriera*, catalogo della mostra, Verona, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Palazzo Forti, Electa, Milano 2001, p. 18.

II.7. Simulare

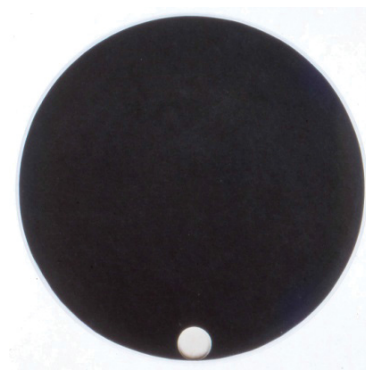
I. La luce e l'ombra:



[cat.63] *Senza titolo*, 1966



[cat.73] *Senza titolo*, 1966



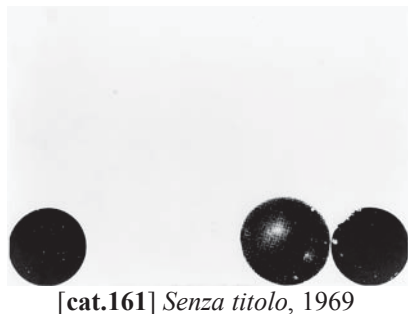
[cat.102] *Senza titolo*, 1967



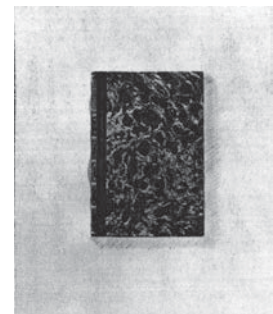
[cat.103] *Senza titolo*, 1967



[cat.134] *Senza titolo*, 1968



[cat.161] *Senza titolo*, 1969



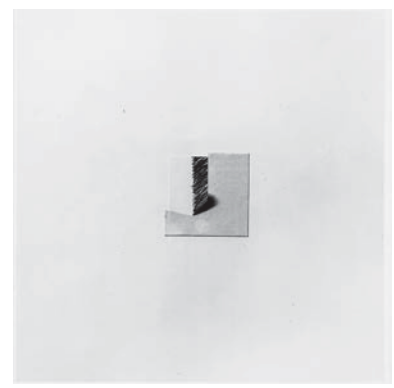
[cat.164] *Senza titolo*, 1969



[cat.253] *Senza titolo*, 1973

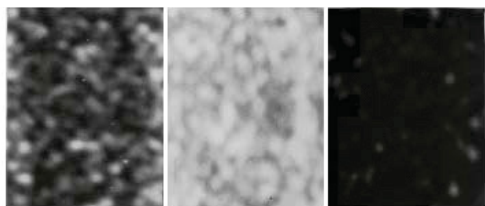


[cat.258] *Senza titolo*, 1973



[cat.361] *Senza titolo*, 1975

Ulteriori opere citate in riferimento alla tipologia



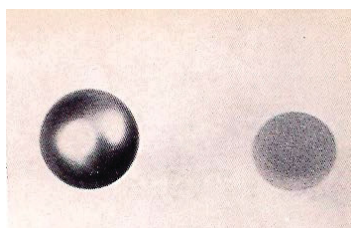
[Fig.60 (D.172)] *Tre fotogrammi della luce*, 1969



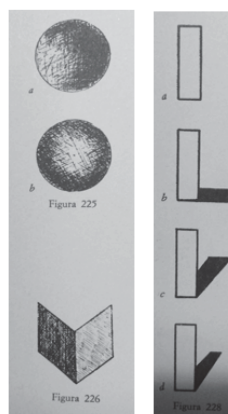
[Fig.61] F. Melotti, *Senza titolo*, 1959-60



[Fig.62 (D.127)] *Astrolabe*, 1967



[Fig.63] A. Mochetti, *Sfera di dimensioni X, con moto verticale pseudo-perpetuo*, 1969

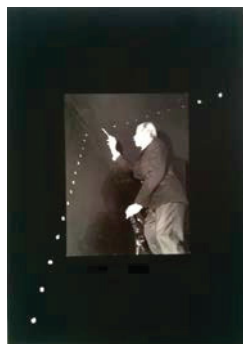


[Fig.64] R. Arnheim, *Luce*, in *Arte e percezione visiva*, cit., p.254 e 258

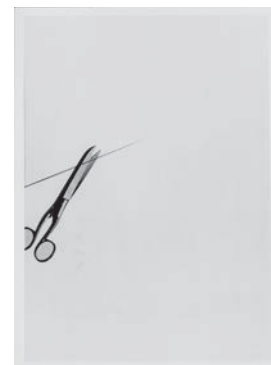
II. L'effetto dello strumento e/o del gesto:



[cat.165] *Senza titolo*, 1969



[cat.257] *Senza titolo*, 1973



[cat.348] *Senza titolo*, 1974 (si veda anche la variante cat.349)



[cat.350] *Senza titolo*, 1974



[cat.480] *Senza titolo*, 1979



[cat.482] *Senza titolo*, 1979



[cat.522] *Senza titolo*, 1980

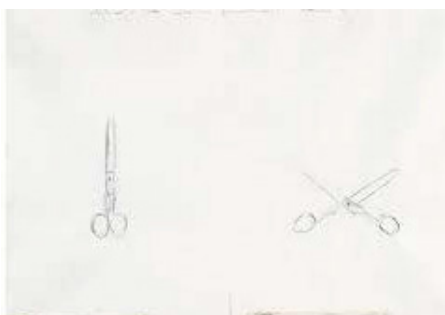


[cat.523] *Senza titolo*, 1980



[cat.542] *Senza titolo*, 1980

Ulteriori opere citate in riferimento alla tipografia



[Fig.65] A. Boetti, *Maschio e femmina*, 1973



[Fig.66] *Affiche et annonces pour une compagnie americaine d'aviation*, in "Graphis", n. 41 1952, p.228

II.8. Misurare

“Le quali regole, come io dissi, son due, la misura (dimensio), ed il porre de’ termini (finitio). Trattaremo adunque primieramente della misura, la quale certamente non è altro che uno stabile e fermo e certo avvertimento e notamento”³⁵⁹. Così Leon Battista Alberti definisce l’atto del misurare attuato mediante uno strumento chiamato “regolo”³⁶⁰.

Nel pensiero rinascimentale, al quale Paolini fa spesso riferimento per spiegare il suo lavoro, la riga centimetrata è un “avvertimento” dell’esatto rapporto proporzionale tra la figura scolpita e il soggetto reale ritratto, ma qualora sia fotografata, come accade in alcuni lavori su carta di seguito analizzati, c’è da chiedersi se continui ad assolvere la medesima funzione di monito; e se sì, di che cosa.

“Medium bizzarro, nuova forma di allucinazione: falsa a livello della percezione, vera a livello del tempo”³⁶¹: questa la fotografia secondo Roland Barthes; ovvero una tecnica che illude poiché verosimile, ma avverte al contempo della sua intrinseca finzione. Quando ad essere fotografata è una riga centimetrata, la sua immagine diviene pertanto antitetica rispetto allo strumento che riproduce: la riga non segnala più albertianamente la corrispondenza di misura tra l’oggetto reale e la sua raffigurazione, bensì il suo esatto contrario. “Quant’è vera la verità quando si rivela falsa”³⁶², afferma infatti l’artista parlando della “verità” dell’opera, ovvero del suo essere sempre e comunque un inganno.

Al contrario del gesto del simulare, l’atto del misurare alluso dalla riga non riflette sulla possibilità di “rendere presente” (significato etimologico di “rappresentare”) la situazione dettata dall’immagine: Paolini non si adopera più a mettere in scena un’immagine “credibile”, ma si impegna a far sì che il disegno dichiari immediatamente “Ceci n’est pas une pipe”³⁶³.

La sovrapposizione della fotografia della riga centimetrata ad elementi ad essa incongrui, è infatti funzionale ad evidenziare subito l’incolmabile distanza tra la realtà e la sua rappresentazione. La riga, essendo fotografata, è una riduzione in scala di se stessa: i millimetri che indica non corrispondono alla loro misura reale, né possono misurare quella delle illustrazioni sullo sfondo.

³⁵⁹ L.B. Alberti, *De Statua* (1462), Catania 1961, p. 116. Da ricordare che a Leon Battista Alberti, Paolini “dedicherà”, tra il 1977 e il 1979, la serie di quadri [D.345, 367, 385, 412, 417] e lavori su carta [cat.496-504] intitolata *De Pictura*.

³⁶⁰ *Ivi*, p. 117: strumento che “divideremo in sei parti uguali, e dette parti chiameremo piedi (pedes), e dal nome de’ piedi chiameremo questo regolo il modine del piede (exempeda)”.

³⁶¹ R. Barthes, *La camera chiara* (1980), Einaudi, Torino 1980, p. 115. Il riferimento a questo libro non è casuale, essendo un testo letto dallo stesso Paolini.

³⁶² G. Paolini, *Sette note*, in *Giulio Paolini. Idea del tempio della pittura*, Edizioni A.E.I.U.O., Roma 1983.

³⁶³ Per l’affinità tra Paolini e Magritte si veda: qui, pp. 103-104 (nota 89).

È opportuno ricordare che, seppur con valenze diverse, il motivo iconografico della riga centimetrata e/o degli strumenti di misura (veri oppure soltanto dipinti) accomuna Paolini a numerosi artisti, tra i quali: Giorgio de Chirico, Jasper Johns [fig.67], Jim Dine e Robert Morris [fig.68]. Strumento principe del disegno e della pittura, ne diviene per molti autori simbolo e/o metafora: scelta quale soggetto d'immagine, delinea spesso l'equivalenza dell'opera con il suo stesso farsi, ovvero con gli strumenti che la rendono possibile.

È con tale significato che Paolini utilizza per la prima volta un vero tiralinee: appoggiato lungo il bordo interno di una tavola a doppio spessore di *Senza titolo* del 1961 [fig.69 (D.13)], sta ad evocare il gesto che ha delineato quel margine. Pur essendo considerata un suo strumento d'affezione, in quanto *conditio sine qua non* per disegnare la stessa squadratura di *Disegno geometrico* (1960) [D.1], è necessario constatare come la riga centimetrata compaia molto raramente nei suoi lavori di grande formato realizzati tra il 1960 e il 1980³⁶⁴, per divenire invece uno dei *topoi* principali della produzione su carta, strettamente connesso al gesto del misurare³⁶⁵.

Il ricorrere di tale elemento iconografico-concettuale avvicina ancora una volta Paolini ad alcuni grafici da lui ammirati fin dall'adolescenza: innanzitutto, Albe Steiner che nel 1955 aveva incluso l'illustrazione di un metro nella pubblicità della Rinascente [fig.70] e che nel 1965 aveva raffigurato una squadra centimetrata sulla copertina del manuale scolastico che insegnava a *Saper misurare*³⁶⁶.

È inoltre necessario puntualizzare che le immagini raffiguranti la riga centimetrata sono perlopiù copie di un unico scatto fatto realizzare da Paolini stesso. Così facendo, l'artista mette in atto per la prima volta (su carta e non solo) quel processo di "serializzazione" che in seguito caratterizzerà l'intero suo lavoro, e che sembra porlo in sintonia con quanto postulato dal concettualismo americano (in particolare, da Mel Bochner nel suo testo *Art in series*³⁶⁷) e, di lì a poco, da Gilles Deleuze in *Differenza e ripetizione*³⁶⁸. "Fu il fotografo Franco Aschieri", egli racconta, "a scattare la fotografia della situazione da me messa in atto e a stamparne numerose copie: avevo appoggiato una riga centimetrata su un foglio bianco, trattenuto agli angoli con quattro puntine metalliche ad un supporto nero di più grandi

³⁶⁴ Cfr.: *Senza titolo* (1975) [D.292-293] e *Glossario* (1975) [D.301].

³⁶⁵ L'unico esemplare su carta che può dirsi simile al quadro prima citato è il *Senza titolo* del 1973 [cat.263]: su un foglio di carta nera, la riproduzione del foglio con la riga centimetrata è applicata ad una tela schiodata dal suo telaio e rifilata. "Oltre a mettere in contrapposizione un elemento reale (la tela) con uno riprodotto (il foglio), l'opera allude al gesto di tirare una linea sulla superficie pittorica" [G.P.].

³⁶⁶ L. Giulio, *Saper misurare*, Zanichelli, Bologna 1965.

³⁶⁷ M. Bochner, *The Serial Attitude*, in "Artforum", 6 n. 4, December 1967, pp. 28-33.

³⁶⁸ G. Deleuze, *Differenza e ripetizione* (1968), Il Mulino, Bologna 1971.

dimensioni. La riga era posta in modo sfalsato rispetto ai margini del foglio in cui sembrava entrare da destra” [G.P.].

Scontornata, o più spesso lasciata entro il foglio bianco su cui è stata fotografata, la riga centimetrata evoca la squadrabilità e la misurabilità di una superficie, inducendo l’occhio dell’osservatore a prendere atto della bidimensionalità dello spazio dove avviene la rappresentazione. Ed è proprio quel riquadro neutro e universale che l’artista cerca di porre in risalto “per contrasto”: la misura indicata dalla riga centimetrata, se da un lato perde affidabilità nei confronti degli elementi sui quali la sua riproduzione è di volta in volta sovrapposta, dall’altro rimane attendibile nei confronti del foglio sul quale è fotografata e con cui condivide la medesima proporzione. “La misura è l’unica verità del foglio che stiamo guardando. Il fatto che una superficie presenti un indizio che sembra misurarla, la toglie dall’anonimato: non si tratta di *un* foglio bianco, ma di *quel* foglio da disegno che aveva *quella* misura e che poi è stato fotografato” [G.P.].

A differenza della superficie “misurata” dalla squadratura di *Disegno geometrico* (1960) [D.1], che rinvia ad una falsariga assoluta ed universale, il foglio bianco, fotografato e “misurato” dalla riga, è ambivalente: mette in relazione l’assoluto (la riga reale con la sua misura univoca) con il relativo (la riga riprodotta), l’originale con la copia, qualcosa che preesiste con ciò che ne consegue. Implica dunque una riflessione sulla fotografia, intesa come replica e reificazione di qualcosa di ormai assente e irrimediabilmente perduto³⁶⁹.

Nella produzione su carta, il primo utilizzo della riproduzione della riga centimetrata poggiata su un foglio bianco risale al 1965 [cat.55]³⁷⁰, ma è necessario attendere fino all’anno successivo perché essa acquisisca le valenze fin qui accennate.

Sono infatti datati 1966 i quattro esemplari nei quali quell’immagine è applicata rispettivamente: su una copia di se stessa [cat.75], sulla riproduzione di un cielo nuvoloso [cat.76] e sulla veduta di una distesa marina [cat.77-78]. Lo scopo della sovrapposizione non è quello di celare l’area sottostante, ma di “misurare” la finzione dell’insieme così delineato. In particolare, se applicata su soggetti a scala ambientale (il cielo e il mare) e/o cosmica, la riga induce, non solo a riflettere sull’incongruità tra la misura che tali elementi hanno nella realtà e quella che invece assumono nella loro trasposizione fotografica, ma soprattutto a

³⁶⁹ È Roland Barthes (in *La camera chiara*, cit., pp. 32-33) a definire la fotografia la presenza di un’assenza, essendo intimamente connessa all’esperienza della morte.

³⁷⁰ Cfr.: cat.55 e 58: la riproduzione della riga centimetrata, nel primo lavoro costituisce un’immagine preesistente da cancellare, scelta senza alcun motivo specifico; nel secondo è legata ad una più ampia riflessione sulla storia dell’arte che prende le mosse da *174* (1965) [D.91-92] di cui il collage costituisce una variante su carta (cfr.: qui, pp. 250-251).

mettere a confronto la sua misurabilità con l'incommensurabilità del soggetto iconografico che la accoglie.

Il tema della visione e della constatazione di qualcosa di incommensurabile, associato a quello della riga centimetrata, è approfondito da Paolini soprattutto in un *Senza titolo* del 1966 [cat.80]. Il dettaglio della riga centimetrata, scontornato dalla fotografia originale, è applicato in corrispondenza dell'angolo superiore destro del suo ingrandimento, rispetto al quale risulta orientato in modo speculare e rovesciato. L'insieme si sovrappone al margine superiore di un'inserzione pubblicitaria della compagnia aerea Alitalia che raffigura un volto maschile nell'atto di rivolgere gli occhi al cielo³⁷¹ per osservare/misurare/constatare la doppia misurazione allusa dalle due righe centimetrata *ivi* applicate. "Si configura così", scrive Maurizio Calvesi, "non visivamente, ma mentalmente, la nozione di lontananza. Ma quale di queste due apparenze, il lontano o il vicino, il piccolo o il grande, è più reale? L'uomo, non il metro, è metro delle cose"³⁷². Un uomo, che tanto ricorda *L'immortale* narrato da Borges, il quale volge a sua volta lo sguardo al cielo per constatare qualcosa di insondabile³⁷³.

Elementi più prettamente cosmici sono invece quelli che costituiscono il trittico realizzato da Paolini nel 1975, intitolato *Osservatorio* [cat.391]. "In ciascuna delle tre immagini (tra cui si riconosce un pianeta e un'eclisse solare) si verificano interferenze e giustapposizioni, grazie alla sovrapposizione di vari elementi, capaci di raddoppiare il concetto di osservatorio inteso sia come osservatorio astronomico sia come immagine che si compone su un foglio di carta" [G.P.]. La riga è una di queste interferenze: misurando qualcosa di incommensurabile, ci

³⁷¹ L'immagine pubblicitaria è riprodotta in vari rotocalchi dell'epoca. A titolo esemplificativo, si cita: "L'Espresso", a. XI, n. 21, 23 maggio 1965, p. 29.

³⁷² M. Calvesi, *Paolini al di là del vedere*, in "Corriere della Sera", 30 dicembre 1973, p. 13.

³⁷³ J.-L. Borges, *L'Immortale*, in *L'Aleph* (1955), cit., p. 16: "Alzai gli occhi offuscati: in alto, vertiginoso, vidi un cerchio di cielo così azzurro da parvermi di porpora. [...] Così mi fu dato ascendere dalla cieca regione di neri labirinti intrecciantisi alla risplendente Città" che è quella degli Immortali, della cui immortalità il protagonista insegue da sempre il sogno.

Per quanto concerne l'esemplare di Paolini sopra analizzato, è opportuno segnalare che la doppia misurazione data dalla doppia riga tornerà, dieci anni dopo, ad essere il tema di un'altra opera su carta dello stesso Paolini [cat.424]: l'illustrazione lacerata, desunta da "L'Europeo", che rappresenta un metro e una linea tracciata da una matita è posta in continuità con una copia della solita immagine della riga centimetrata, annullandone così la progressione numerica, che vede seguire all'indicazione del 24° cm, lo 0 segnalato dal primo strumento di misura. L'immagine è tratta dall'inserzione della ditta grafico-pubblicitaria "JWD Italia", edita su "L'Europeo", n. 43, 22 ottobre 1976, p. 74 (nel supplemento allegato "Speciale L'Europeo Nautica").

Concettualmente analogo è inoltre l'esemplare del 1968 [cat.140] costituito da un foglio bianco che lascia intravedere da una minuscola finestra ritagliata al centro, la riproduzione di uno strumento di misura millimetrato (si riconosce, quantunque capovolta, una scala che vede al centro lo 0 e su ciascun lato, a distanza di 5 unità di misura, la cifra 0,5). A metà tra le riflessioni attorno alla linea mediana d'orizzonte, al minuscolo dettaglio centralizzato e alla riga centimetrata, anche quest'opera mette in scena la possibilità di una doppia "misurazione" interna ad un medesimo strumento, la quale, come nei lavori precedentemente citati, annulla la funzione implicita al gesto stesso di misurare, ovvero quella di determinare univocamente l'estensione di qualcosa.

segnala che siamo di fronte a una rappresentazione fatta per essere solo guardata, in quanto pura finzione.

In merito a questo collage è opportuno rilevarne tre possibili affinità: innanzitutto, il suo titolo sembra anticipare l'osservatorio evocato otto anni dopo dal romanzo *Palomar* di Italo Calvino; il motivo iconografico dell'eclisse potrebbe invece far eco al racconto *La distanza dalla luna* nel quale lo stesso scrittore parla del medesimo soggetto³⁷⁴; infine, la discrasia tra la misurabilità della riga e quella dell'universo appare formalmente analoga all'inserzione pubblicitaria pubblicata sulla rivista "Graphis", che parimenti associa uno strumento di misura trattenuto da due mani all'immagine cosmica del cielo e della Terra, dimostrando ancora una volta l'importanza della formazione grafica dell'artista nel suo lavoro [fig.71]³⁷⁵.

Il gesto del misurare alluso dalla riga assume poi una valenza ancor più specifica in tre lavori realizzati tra il 1966 e il 1968 [cat.81-82, 141]. A costituirne il comune denominatore è l'associazione di una o più immagini di guerra tratte dal settimanale "L'Europeo" con la riproduzione fotografica della riga centimetrata, poggiata su un foglio bianco trattenuto con quattro puntine metalliche. A differenza di numerosi artisti coevi interessati alla drammatica situazione socio-politica in corso³⁷⁶, Paolini non sceglie quelle illustrazioni per gli specifici argomenti d'attualità *ivi* documentati, ma per porle in rapporto con un'immagine ad esse opposta, di cui desidera esaltarne per contrasto i caratteri peculiari: "anziché trasferire nell'opera il clamore del mondo, l'intenzione era quella di accostare immagini della cronaca più viva, caotica e contingente, all'assolutezza, al silenzio e all'immobilità della misura di un foglio bianco da disegno, senza che questo ne rimanesse minimamente compromesso. La riga segnala come una scena di estremo realismo possa ridursi ad una rappresentazione che invade non il mondo, bensì il foglio da disegno" [G.P.].

³⁷⁴ I. Calvino, *La distanza dalla luna*, in *Le Cosmicomiche* (1965), cit., p. 81: "L'avevamo sempre addosso, la Luna, smisurata [...] eclissi poi, con Terra e Luna così appicciate, ce n'erano tutti i momenti: figuriamoci se quelle due bestie non trovavano modo di farsi continuamente ombra a vicenda". Occorre ricordare in merito al collage sopra analizzato, che il tema iconografico dell'eclisse era già stato trattato da Paolini in un *Senza titolo* del 1973 [cat.266], in cui la riproduzione lacerata di una pupilla è applicata in corrispondenza della luna che sovrasta il sole, simulando, mediante il doppio profilo frangiato bianco, una doppia eclisse. La lacerazione serve infatti a raddoppiare, evocandolo, l'alone di luce visibile attorno all'eclisse, in modo da rendere ancor più evidente l'analogia tra i due elementi. Per di più, al centro dell'iride, la pupilla nera è circondata da una sfumatura irregolare che triplica *en abîme* la medesima somiglianza. L'opera, oltre a delineare un'equivalenza tra la facoltà della vista e il cosmo (come il cosmo contiene l'infinito, così per Paolini l'occhio è contenitore di un numero infinito di visioni possibili), mette a confronto l'occhio che guarda con la cosa guardata, ma non affronta il tema della misurazione della sua capacità di vedere.

³⁷⁵ Cfr.: *Affiche pour les P.T.T. britanniques*, in "Graphis", n. 41, 1952, p. 226.

³⁷⁶ Si ricordano, ad esempio, i nove "dazibao" (1968) di Franco Angeli, fogli di carta di 70x100 cm di evidente ispirazione politico-rivoluzionaria: n.1 *Compagni*, n.2 *Saint-Germain*, n.3 *Berlino 1945*, n.4 *Occupazione dei monumenti*, n.5 *Il funerale*, n.6 *Compagno vietnamita*, n.7 *Occupazione di un monumento equestre*, n.8 *Contestatore solitario*, n.9 *Abbraccio eterno*.

Tra i tre esemplari, il primo [cat.81] risulta forse il più significativo per quanto concerne il binomio verità-finzione a cui il gesto del misurare sempre allude. La pagina rifilata da “L’Europeo”, raffigurante due immagini relative allo sbarco di contingenti di marines in Vietnam³⁷⁷, è in parte nascosta e in parte rivelata dalla fotografia del foglio bianco con la riga centimetrata che, privata del riquadro centrale, ne ripropone un dettaglio. Al centro del particolare dell’immagine di guerra, che così si lascia intravedere, è applicato un piccolo riquadro della medesima fotografia del foglio bianco, a raddoppiare la sequenza “guerra-foglio bianco” prima delineata. I quattro elementi posti in successione dal più grande al più piccolo, condividendo la stessa proporzione, danno luogo ad una “camera ottica” che dalla contingenza del reportage si inoltra nell’eternità del foglio da disegno, e di nuovo dalla verità del primo alla finzione del secondo. L’intervallo orizzontale che nella pagina della rivista distingue le due immagini e che Paolini sceglie di mantenere, segna la prima comparsa del *topos* iconografico-concettuale della linea mediana d’orizzonte: quel diaframma che, come abbiamo già visto, rende possibile il passaggio dalla realtà alla rappresentazione³⁷⁸.

Nello stesso periodo, la medesima fotografia della riga centimetrata appoggiata su un foglio bianco, è utilizzata dall’artista anche per misurare la facoltà o meno di vedere. Applicata sull’immagine di alcuni ritratti maschili [cat.79] oppure sul ritratto dell’artista [cat.84], cela parte della scena, ma evoca al contempo il gesto che ne ha determinato il margine inferiore.

³⁷⁷ Cfr.: R. Orlando, *La politica in jet*, in “L’Europeo”, n. 3, 13 gennaio 1966, pp. 32-37 (immagine a p. 37). L’individuazione del numero de “L’Europeo” da cui l’artista ha rifilato la pagina qui utilizzata, ha permesso di confutare la precedente datazione basata sull’iscrizione non autografa “Giulio Paolini 1965”, visibile al retro della tavola rivestita di tela su cui il collage è applicato.

³⁷⁸ In un’intervista a G. Simongini (*L’arte non è intrattenimento*, in “Il Tempo”, Roma, 17 febbraio 2013, p. 13) l’artista conferma la sua estraneità rispetto ai fatti contingenti e la valenza dell’orizzonte quale “fuga” dal reale. Per quanto concerne gli altri due esemplari facenti parte del “trittico”, il secondo [cat.82], di un anno successivo, si compone della medesima fotografia della riga millimetrata, ma che in questo caso accoglie le figure scontornate di tre soldati in parte nascosti da un riquadro di carta bianca applicato al centro del supporto. Sebbene si verifichi la situazione opposta rispetto all’esemplare precedente, in quanto è la realtà (i soldati) ad entrare nello spazio della rappresentazione (il foglio bianco riprodotto) e non viceversa, la riproduzione fotografica della riga è ancora una volta funzionale a riportare il nostro sguardo sul piano dell’immagine. L’immagine è tratta dal libro fotografico pubblicato sul settimanale “L’Europeo”, relativo alle operazioni condotte dall’esercito congolese, coadiuvato da quarantadue mercenari bianchi, contro la ribellione dell’etnia dei guerriglieri «simba». Cfr.: s.a., *Il Congo in fiamme*, n. 15, 7 aprile 1966, pp. 42-70 (immagine a p. 42). Nel terzo esemplare [cat.141], invece, l’artista ha applicato la fotografia della riga millimetrata poggiata su un foglio bianco, sulla metà inferiore di una pagina de “L’Europeo” che riproduce l’atterraggio di un elicottero da guerra. L’onda di polvere rossa sollevata dalle pale di quest’ultimo contrasta rispetto al candore del foglio bianco, così come *l’hic et nunc* fissato dal reportage si oppone all’immobilità sottesa dal riquadro di carta fotografato. L’immagine è tratta dal reportage sulla guerra in Vietnam di O. Fallaci, *Dio, non farmi morire*, in “L’Europeo”, n. 2, 11 gennaio 1968, pp. 24-37 (immagine a p. 26): raffigura la pista dell’ospedale da campo di Dak To dove alcuni elicotteri stanno portando i feriti di due giorni di bombardamento da parte dei vietcong, mentre alcuni barellieri avanzano per recuperarli.

Nel primo esemplare, la folla di personaggi sembra guardare verso l'osservatore che a sua volta li sta osservando (situazione simile a quella già delineata nel progetto di *Ipotesi per una mostra* del 1963 [cat.15]), ma la presenza dell'immagine della riga riconduce il possibile scambio di sguardi sul piano bidimensionale del foglio da disegno.

Nel secondo esemplare [cat.84], Paolini, seminascolato dal "suo" lavoro, rinuncia all'identità autoriale per divenire spettatore anonimo, presenza/assenza enigmatica e distante che, al di là della rappresentazione, si nega al nostro sguardo per contemplare la medesima superficie che, al di qua, anche l'osservatore sta guardando. L'opera si pone pertanto quale diaframma (o specchio) che riflette il nostro stesso atto di vederla³⁷⁹. "Più che vedere il quadro, io vedo *secondo* o *con* esso" scrive Merleau-Ponty³⁸⁰ e sembra postulare Paolini attraverso questo collage. L'artista, a suo parere, è infatti "colui che – come si dice – tutto vede o prevede, vede o prevede appunto un tutto che non può essere realmente riunito o raccolto e non vede, è cieco di fronte a quelle poche opere (sue o non sue, non fa differenza) che gli è dato toccare e possedere"³⁸¹. Forse è per questo motivo che Paolini, oltre che se stesso, renderà cieco un altro artista, Leonardo Da Vinci in una delle copertine di "Rivista Rai" da lui curata nel 1971³⁸² [fig.72].

Se il suo lavoro, come scrive Achille Bonito Oliva, fluttua sotto il segno dello sguardo³⁸³, l'indagine sull'occhio non può esimersi dal tentativo di misurarne la capacità di vedere. Gli elementi iconografico-concettuali del cono visuale, della prospettiva, della carta quadrettata o millimetrata, e soprattutto di righe, compassi, righelli e di altri strumenti di misura, corrispondono ad alcuni modi per farlo. Qualora alcuni di questi vengano associati tra loro, per Paolini danno prova dell'impossibilità di operare quella stessa misurazione, in quanto mai univoca.

Si veda, ad esempio, il *Senza titolo* del 1974 [cat.342]. L'illustrazione che rappresenta un righello (oltre a un compasso e al dorso di un libro, sul quale si leggono le lettere "Geogra" del titolo tagliato), è rifilata e applicata sulla fotografia della riga centimetrata posata sul foglio bianco: trattandosi di due immagini riprodotte in diversa scala, il centimetro indicato dal righello visibile nella prima non corrisponde a quello indicato dalla riga visibile nella

³⁷⁹ È opportuno ricordare che già in *Delfo* (1965) [D.85], Paolini si mostrava cieco (porta infatti un paio di occhiali scuri) dietro un telaio vuoto nelle vesti di un oracolo muto che si limita a guardare verso l'opera eventuale che, al di qua, anche noi spettatori stiamo osservando.

³⁸⁰ M. Merleau-Ponty, *Il corpo vissuto* (1942), Milano 1979, p. 209.

³⁸¹ G. Paolini, "Si collectionner signifie...", in *Collections d'artistes*, catalogo della mostra, Collection Lambert, Hôtel de Caumont, Avignone 2001, p. 81.

³⁸² Cfr.: "Rivista Rai", settembre-ottobre 1971, copertina. Il volto anziano di Leonardo e la scelta di renderlo cieco rispondono probabilmente al tema a cui è dedicato il numero della rivista: "La terza età".

³⁸³ Cfr.: A. Bonito Oliva, *Dentro il linguaggio* (1971), in *Paolini. Opere 1961/73*, cit., s.p.

seconda, ed entrambi non coincidono affatto con la misura reale che invece vorrebbero segnalare. A sinistra, inoltre, una polaroid è trattenuta con una graffetta metallica alla riproduzione della riga millimetrata. È Raffaella Perna a rilevare, in merito all'attività generale di Paolini, l'intento da essa sotteso di porre "dubbi circa l'effettiva possibilità di rappresentare oggettivamente il reale, persino nel caso della fotografia considerata generalmente un mezzo di registrazione obiettivo per il suo statuto di indice"³⁸⁴. L'urgenza del gesto paoliniano del misurare nasce forse da qui, dalla tecnica fotografica, esemplificata in quest'ultima opera dalla riproduzione della riga centimetrata, ma soprattutto da una polaroid, la quale, presentata al verso, non dà ancora a vedere la finzione che probabilmente reca impressa³⁸⁵.

Paolini sembra associare la definizione della fotografia data da Walter Benjamin³⁸⁶, all'intera prassi della rappresentazione: disegno, pittura e fotografia sono un occhio oggettivo ma al contempo origine di ogni illusione, corrispondendo alla riduzione in scala di qualcosa. L'immagine colta dall'obiettivo, o disegnata su un foglio, è considerata dall'artista una "copia critica del vero"³⁸⁷, di cui è sempre necessario mettere in luce la criticità: l'immagine della riga appoggiata su un foglio bianco, non è altro che è il modo più efficace per farlo.

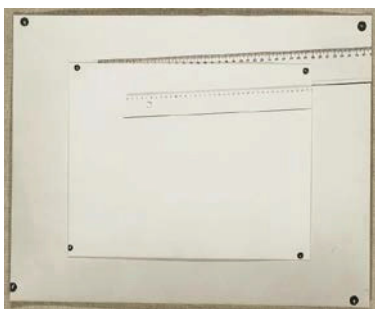
³⁸⁴ R. Perna, *L'autoriflessione di Giulio Paolini*, in Id., *In forma di fotografia. Ricerche artistiche in Italia dal 1960 al 1970*, DeriveApprodi, Roma 2009, p. 122.

³⁸⁵ Un ulteriore esempio è fornito dal *Senza titolo* del 1974 [cat.334], dove quattro frammenti lacerati di carta millimetrata, sostituendo gli angoli strappati della riproduzione del foglio bianco con la riga centimetrata, la inquadrano per mettere "a confronto due misure: la carta millimetrata dà conto della verità di misura di quello che stiamo guardando, mentre l'immagine in scala della riga centimetrata, sottende una misura trascritta in un'altra dimensione" [G.P.]. Composizione analoga è quella del *Senza titolo* (1967) [cat.85], ma con valenza diversa. La fotografia del foglio bianco con la riga centimetrata, per la prima volta non rifilata (si intravede il bordo nero che funge da cornice), è "trattenuta" agli angoli da quattro frammenti lacerati da una sua copia in negativo, ciascuno dei quali riproduce una puntina metallica. L'insieme è applicato al centro di un foglio bianco di dimensioni maggiori. La stessa valenza è invece attribuita alla fotografia della riga centimetrata nel *Senza titolo* del 1974 [cat.335], in cui un dettaglio lacerato dall'immagine fotografica della riga conclude una progressione di superfici diverse e sovrapposte (dalla più grande alla più piccola), accomunate dalle medesime proporzioni: un foglio bianco di supporto, un riquadro millimetrato, un foglio da disegno sul quale l'artista ha tracciato segni a mano libera, una piccola superficie di carta bianca. Le loro misure reali (*in primis*, la millimetratura) vengono come annullate dalla misura falsa segnalata dalla riga, che è lacerata per rendere visibile solo la centimetratura. "È una sorta di sipario che apre sullo spazio della rappresentazione, la cui finzione è 'misurata' dalla riga. È come se strappando la superficie della sua fotografia in negativo, ricomparisse in positivo, ma ridotta di scala" [G.P.].

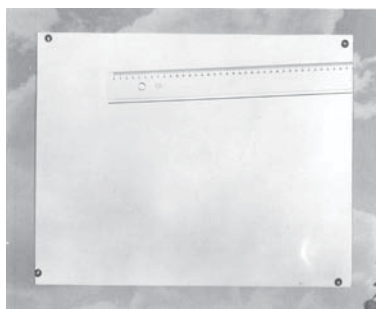
³⁸⁶ Cfr.: W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1955), Einaudi, Torino 2000, p. 41: Benjamin spiega come "la natura che parla alla macchina fotografica sia diversa da quella che parla all'occhio".

³⁸⁷ G. Paolini nell'intervista a N. Orengo, in "Libri Nuovi", a. VII, n. 1, Torino, giugno 1975, p. 8.

II.8. Misurare



[cat.75] *Senza titolo*, 1966



[cat.76] *Senza titolo*, 1966



[cat.77] *Senza titolo*, 1966



[cat.78] *Senza titolo*, 1966



[cat.79] *Senza titolo*, 1966



[cat.80] *Senza titolo*, 1966



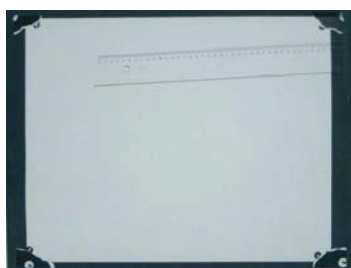
[cat.81] *Senza titolo*, 1966



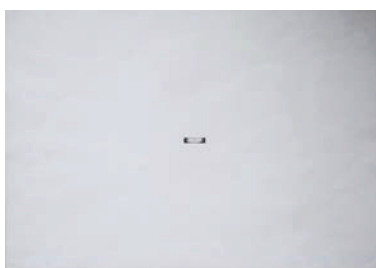
[cat.82] *Senza titolo*, 1966



[cat.84] *Senza titolo*, 1966-67



[cat.85] *Senza titolo*, 1967



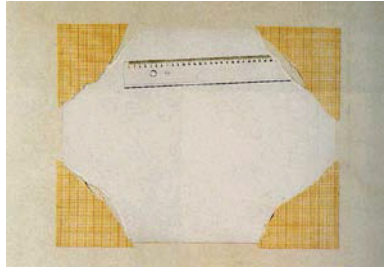
[cat.140] *Senza titolo*, 1968



[cat.141] *Senza titolo*, 1968



[cat.263] Senza titolo, 1973



[cat.334] Senza titolo, 1974



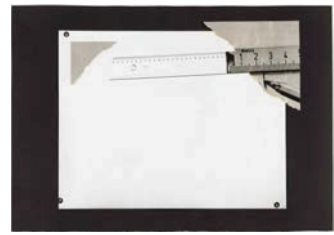
[cat.335] Senza titolo, 1974



[cat.342] Senza titolo, 1974



[cat.391] Osservatorio, 1975

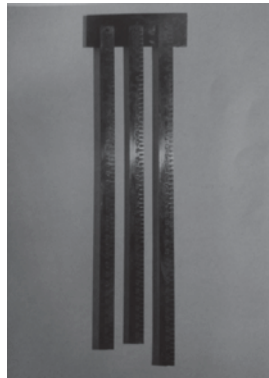


[cat.424] Senza titolo, 1976

Ulteriori opere citate nel paragrafo



[Fig.67] J. Johns, *No*, 1964



[Fig.68] R. Morris, *36 inches 3 times*, 1963-1970



[Fig.69 (D.13)] Senza titolo, 1961



[Fig.70] A. Steiner, *L'estetica del prodotto a la Rinascente*, 19-31 ottobre 1953



[Fig.71] *Affiche per le P.T.T. britanniche*, in "Graphis", n. 41, 1952, p. 226



[Fig.72] Copertina di "Rivista Rai", settembre-ottobre 1971

II.9. Mani-polare*

Dei lavori su carta ad oggi conosciuti, circa cinquanta presentano il medesimo motivo iconografico-concettuale quale soggetto principale o unico della rappresentazione: la mano.

Si tratta perlopiù di riproduzioni fotografiche scontornate da pubblicità edite su riviste dell'epoca, oppure rifilate assieme a parte del relativo sfondo. Nell'immagine originaria la mano è solitamente in grandezza naturale, in bianco e nero o a colori, e trattiene l'oggetto pubblicizzato dall'inserzione di cui fa parte. Rari sono gli esemplari in cui è sagomata su un foglio di carta millimetrata o colorata. Ancor più insoliti sono i lavori dove è delineata a matita, oppure tratta da un volume a stampa (di storia dell'arte, di ottica e di altro soggetto).

Tra le opere di grande formato realizzate tra il 1960 e il 1980, invece, la mano compare solo nove volte, ed è desunta perlopiù da riproduzioni di opere d'arte del passato sottendenti una riflessione sul tempo e sulla pittura, oppure si presenta sottoforma di un anonimo calco in gesso, anch'esso legato al tema dell'antico³⁸⁸. L'unico quadro in cui ad essere utilizzata è la fotografia di una mano tratta da una rivista coeva, è *Carnet* (1976) [fig.73 (D.325)], ma essendo inserita all'interno di una composizione tesa a porre in rilievo la complementarità delle due tele affiancate (l'una al recto e l'altra al verso), nonché delle immagini *ivi* applicate o disegnate, essa risulta un elemento tra i tanti, anziché il soggetto principale dell'opera.

Nei due decenni presi in esame, il motivo iconografico-concettuale della mano è quindi da considerarsi un *topos* precipuo soltanto della produzione su carta di Paolini. Analizzando i gesti che di volta in volta essa si trova a compiere, è possibile supporre la ragione di tale peculiarità. Prima di farlo, è tuttavia opportuno scoprirne i possibili modelli di riferimento.

Valentina Russo li individua nella grafica svizzera e milanese, facendo riferimento a lavori di Max Huber, Robert Delpire e ad alcune specifiche inserzioni pubblicitarie comparse sulla rivista "Graphis" tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio del decennio successivo³⁸⁹ [fig.74].

* Per le riproduzioni relative alle opere su carta di Paolini indicate come [cat.] e suddivise in tre tipologie (a cui nel testo si rimanda aggiungendo, dopo l'abbreviazione cat., "in I.", "in II.", o "III."), si veda: qui, pp. 233-234 (per la tipologia I.), 235 (per la tipologia II.) e 236-237 (per la tipologia III.); mentre per le *ulteriori immagini citate nel paragrafo* con l'etichetta [fig.] si veda: qui, p. 238.

³⁸⁸ Si fa qui riferimento, in particolare, alle opere: *Poussin che indica gli antichi come esempio fondamentale* (1968) [D.153] in cui la mano riprodotta è desunta dall'*Apoteosi di Omero* (1827) di Ingres; *Lo studio* (1968) [D.156] che riprende il dettaglio della mano dell'*Allegoria della pittura* (1665 ca.) di Vermeer; *Proteo (III)* (1971) [D.227], costituito da un calco in gesso di una mano anonima che va a sovrapporsi alla sagoma disegnata di quella dell'artista; *Senza titolo (Spoleto 3/7/1978)* [D.388] in cui il disegno di una mano femminile è fotografata da: *Opere di G. G. Winckelmann, prima edizione italiana completa*, Fratelli Giachetti, Prato, 1830-34, 12 voll., tavola XXXII, n. 88.

³⁸⁹ V. Russo, *Giulio Paolini e l'editoria a Torino negli anni Settanta*, cit., pp. 44 e 55: l'autrice fa riferimento alla copertina di un opuscolo promozionale e ad un pannello pubblicitario, entrambi realizzati da Huber per lo Studio Boggeri di Milano, rispettivamente nel 1940 e nel 1941; nonché alla pubblicità della carta da lettere

Ben più calzante e probabile risulta tuttavia il confronto con la copertina del volume *Schweizer Grafiker/Graphistes Suisses*³⁹⁰ [fig.75], in quanto effettivamente posseduto dall'artista, ma soprattutto con la disciplina grafico-pubblicitaria *tout-court*. Ad utilizzare immagini di mani all'interno dei rispettivi lavori, non sono soltanto i grandi maestri quali Albe Steiner, Max Huber o i grafici delle prestigiose "scuole" milanese e svizzera. Dallo spoglio di riviste "popolari" coeve si è riscontrato infatti come la maggior parte delle inserzioni pubblicitarie (da quelle delle penne Parker, a quelle della polaroid e di altri prodotti di consumo, ecc. [figg.76-78]) rappresentino il medesimo motivo della mano, colta solitamente nell'atto di trattenere l'oggetto da promuovere³⁹¹.

La ragione della diffusione di tale *topos* iconografico nella disciplina grafica e soprattutto in quella grafico-pubblicitaria, sta probabilmente nella sua valenza deittica, della quale gli artisti erano consapevoli fin dal Rinascimento. Lo dimostrano, ad esempio, le figure definite da Louis Marin "pathétiques d'encadrement", facendo riferimento all'*admonitor* o *advocator* di cui parla Leon Battista Alberti nel secondo libro del *De Pictura*³⁹². Così come lo dimostrano le opere analizzate da André Chastel nel volume *Il gesto nell'arte*: da Masaccio a Caravaggio, da Leonardo a Poussin, tutti gli autori moderni hanno fatto uso del "gesto che vuole attirare l'attenzione sull'oggetto stesso della rappresentazione"³⁹³. Se è vero che l'Alberti nel *De Pictura* dichiarava "E piacemi sia nella storia chi ammonisca e insegni a noi quello che ivi si facci, o chiami con la mano a vedere", è stato tuttavia Leonardo, scrive Chastel, a caricare quel gesto di un tale significato da farlo diventare "una sorta di gesto puro, che richiama l'attenzione davanti al mistero, codificandolo in tal modo come simbolo teofanico"³⁹⁴.

Nella pittura del Novecento, mani col medesimo valore deittico ricorrono in un artista considerato da Giulio Paolini un suo "parente stretto": Giorgio de Chirico³⁹⁵.

"Arjomari" pubblicata nel n. 84 di "Graphis" del 1959, e alla copertina di Robert Delpire per il volume *Encyclopédie essentielle*, edita sul numero 63/64 di "Graphis Annual".

³⁹⁰ K. Wirth, A. Wax Vogt, *Schweizer Grafiker / Graphistes Suisses*, Verlag Käser presse, Zurigo 1960.

³⁹¹ Le riviste a cui si fa riferimento sono: "L'Espresso", "L'Espresso colore", "Panorama", "Domina", "Vogue", "L'Europeo".

³⁹² Cfr.: L. Marin, *Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures*, cit., p. 70.

³⁹³ A. Chastel, *Semantica dell'indice*, in Id., *Il gesto nell'arte*, Editori Laterza, Bari 2008, p. 56.

³⁹⁴ *Ibidem*.

³⁹⁵ Cfr.: "Anni fa comprai un piccolo autoritratto a inchiostro di Giorgio de Chirico, che lo ritrae con indosso un cappello di un costume antico. Lo feci incorniciare in un portaritratti, e ancora oggi lo tengo in salotto come se fosse un parente stretto" [G.P.]. Con de Chirico Paolini condivide molti soggetti d'indagine, tra i quali: la sospensione e immobilità del tempo; l'autoritratto mascherato; le ombre; l'utilizzo della prospettiva e del calco in gesso; l'antico; la predisposizione per la messa in scena di figure anonime (manichini nel primo e sagome nel secondo). I riferimenti a de Chirico da parte dell'artista, sia nelle sue opere sia nei suoi scritti sono numerosissimi. Ci si limita pertanto a fornire soltanto i riferimenti bibliografici fondamentali: estratti da una conversazione con F. Fanelli, *Aiuto, sono inciampato in un Géricault*, in "Il Giornale dell'arte", n. 142, Torino, marzo 1996, p. 20; Sondaggio d'opinione, *L'Italia? Io la vedo in questo quadro* in "Tuttolibri" (supplemento del 222

Nell'*Autoritratto* del 1920 e l'*Autoritratto col busto di Euripide* del 1922-23 [figg.79-80], ad esempio, de Chirico si raffigura mentre trattiene e presenta una targa con due massime latine: "Nulla sine tragoedia gloria" e "Et quid amabo nisi quod rerum metaphysica est?"³⁹⁶. Paolini, dal canto suo, nel 1969-70 realizza un'opera su carta [cat.170, in I.] che rappresenta una figura maschile intenta ad infilarsi nel taschino una sorta di biglietto da visita, sul quale è riportata come "ragione professionale" la frase latina *Et quid amabo quod ænigma est?*, ovvero la stessa con la quale de Chirico aveva siglato nel 1911 un suo celebre autoritratto³⁹⁷.

Dall'Alberti a Leonardo, da Poussin a de Chirico, la pittura si rivela sì costellata di mani che indicano o presentano qualcosa, ma risultano perlopiù inserite in scene di ampio respiro, anziché elevate ad unici elementi d'immagine come invece succede sovente nella disciplina grafico-pubblicitaria. In quest'ultima, il valore deittico della mano è infatti strettamente necessario all'espressione del messaggio: è funzionale ad accentrare lo sguardo sul prodotto da promuovere al fine di renderlo il più possibile evidente ed "appetibile" all'eventuale

quotidiano "La Stampa"), 24 settembre, Torino 1983; *Senza titolo*, in *L'enigma ritrovato*, catalogo della mostra, Torino, Galleria In Arco, Torino 2001, s.p.; *Controcampo*, in *Giorgio de Chirico. Werke 1909-1971 in Schweizer Sammlungen*, catalogo della mostra, Winterthur, Kunstmuseum Winterthur, Winterthur 2008, pp. 219-221 e 224-226; *Gli uni e gli altri*, in *Giulio Paolini. Gli uni e gli altri. L'enigma dell'ora*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, Skira editore, Milano 2010, pp. 33-35 (in quest'ultima occasione, l'opera esposta presentava un ritratto di de Chirico inserito all'interno del disegno di una quadreria proiettata a parete).

³⁹⁶ È opportuno ricordare che nel 1966 esce il volume de "I Maestri del Colore" interamente dedicato a de Chirico: i due ritratti citati non sono pubblicati, ma vi sono riprodotti un autoritratto in costume del Seicento e lavori storici quali *Le muse inquietanti*. Inoltre, nel 1967, proprio alla Galleria d'Arte Moderna di Torino, si tiene la mostra *Le Muse inquietanti. I maestri del Surrealismo*, a cura di Luigi Carluccio e nel 1970, a Palazzo Reale di Milano si svolge un'importante antologica dell'artista a cura di R. Negri, F. Russoli, W. Schmied, oltre a una grande mostra al Palazzo dei Diamanti di Ferrara, *I de Chirico di de Chirico*, a cura di W. Schmied (cfr.: i rispettivi cataloghi). Infine, rilevante è l'inizio, a partire dal 1971, della pubblicazione del *Catalogo Generale di Giorgio de Chirico* (Electa, Milano), curato da Claudio Bruni Sakraischik.

³⁹⁷ Scontornato il revers della giacca e per un tratto anche la mano riprodotta in un'immagine di moda, Paolini ha inserito nei tagli così ottenuti, parte del "suo" biglietto da visita che corrisponde all'omonima edizione grafica realizzata nello stesso anno [N.5]. "Nel 1968 vidi l'autoritratto che Giorgio de Chirico dipinse e intitolò 'Et quid amabo quod ænigma est?'. Nessun sospetto può turbare la contemplazione (e il presentimento di quest'opera). Ho trascritto, ad imitazione della scrittura dell'Autore, il titolo del quadro" (G. Paolini, in *Verso i Settanta (1968-1970). Arte in Italia negli anni '70*, catalogo della mostra, Erice, Ex convento di San Carlo, a cura di Luciano Caramel, 1996, p. 142): non può riferirsi tuttavia alla mostra citata nella nota precedente, *Le muse inquietanti. I maestri del Surrealismo*, tenutasi alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Torino dal novembre 1967 al gennaio 1968, dove quell'opera non era esposta e pubblicata nel catalogo curato da Luigi Carluccio.

L'opera su carta si iscrive in un gruppo di lavori realizzati nel 1969, costituiti dalla trascrizione di massime latine - tra cui la medesima utilizzata per questo collage - su striscioni di tela o su targhe di metallo [D.183-185], oltre ad essere stata utilizzata nel 1980 per il manifesto della personale tenutasi presso il Museum of Modern Art di Oxford e, cinque anni più tardi, per la copertina del catalogo intitolato *Giulio Paolini. "Tutto qui"* (cit.). È necessario inoltre ricordare che nel 1972 Paolini si presenterà sulla scena internazionale pubblicando sulla copertina della retrospettiva del 1972 [fig.81], la fotografia della sua mano mentre trattiene un foglio bianco con sovrainpressi autore, titolo e casa editrice. Il foglio sembra in un certo senso porre *en abîme* il volume sul quale la sua immagine è pubblicata, e costituire al contempo un ulteriore "biglietto da visita" per l'artista medesimo. Si tratta della monografia curata da Celant in occasione della prima mostra retrospettiva tenutasi nel 1972 presso la Galleria Sonnabend di New York. La fotografia originale, che raffigura l'artista che nasconde il proprio volto dietro un foglio bianco, è stata scattata dalla futura moglie dell'artista, Anna Piva.

acquirente. L'inquadratura si limita pertanto a zoomare sugli elementi fondamentali per raggiungere tale scopo (la mano e l'oggetto da essa trattenuto).

È dunque la formazione grafica di Paolini a sembrare la ragione più probabile del ricorrere del motivo iconografico della mano all'interno del lavoro, sia per la valenza deittica attribuitale sia per la centralità conferitale a livello compositivo.

Nella maggioranza degli esemplari, l'artista si limita infatti a sovrapporre e/o a sostituire l'oggetto promosso nell'inserzione pubblicitaria originaria con un riquadro di carta bianca della medesima proporzione del supporto su cui l'insieme così ottenuto è applicato. La mano dà così l'impressione di trattenere/indicare/indurci a guardare lo spazio che la accoglie, messo *en abîme* dal riquadro bianco al centro. Posta di solito lievemente in aggetto rispetto al foglio sottostante, la mano sembra entrarvi dall'esterno per suggerire, come quella dipinta da Leonardo secondo Chastel, l'epifania di qualcosa di "sacro"; ovvero "l'idea di rappresentazione quale scommessa da verificare ogni volta. Nei miei lavori, la mano che presenta la stessa superficie sulla quale si posa, è la cifra e il congegno della rappresentazione. Induce cioè a chiedersi quale sia l'opera e quale sia il suo confine: è il piccolo quadrato trattenuto al centro oppure il supporto che include l'insieme?" [G.P.] [cfr.: **cat.146-149, 170, 172, 204, 244, 247, 308, 310, 355-357, 465-467, 471**, in I.].

La serie di opere su carta a cui l'artista fa riferimento, appaiono la premessa necessaria per il *Trionfo della rappresentazione*, un lavoro a carattere ambientale realizzato dall'artista nel 1983-84 [**fig.82 (D.507)**]: tre proiezioni rappresentano nove figure in livrea (i cosiddetti *valet de chambre*, che tanto ricordano i personaggi dei dipinti di Chardin) nell'atto di offrire, entro il disegno di uno spazio in prospettiva, i frammenti lacerati che sono applicati sulle tre pareti dell'ambiente dove avviene la proiezione. "La figura del *valet de chambre* rappresenta un'offerente anonimo la cui funzione è trattenere, veicolare e porgere qualcosa. L'atto del porgere qualcosa corrisponde a quello a cui è preposta ogni rappresentazione" [G.P.]. La mano offerente è dunque simbolo e tautologia dell'opera *tout-court*: i lavori su carta caratterizzati da tale motivo iconografico, circoscrivono l'attenzione a quel gesto, arrivando persino ad elidere colui il quale è deputato a compierlo.

In realtà, ad essere evocata dalla mano non è soltanto la rappresentazione in sé, ma, come ne *Las Meninas* di Velázquez secondo Foucault, è soprattutto il personaggio eliso dalla scena ad esservi implicitamente ritratto. Non a caso, per Paolini l'artista è "latore"³⁹⁸ (portatore) di

³⁹⁸ "Ho già sostenuto altre volte come l'artista non sia autore della "sua" opera, [...] ma di quell'opera sia soltanto attore – e dunque 'latore' – della sua rappresentazione" (G. Paolini, *Conto alla rovescia*, in A. Mattiolo, G. Paolini, *L'Ora X. Né prima né dopo*, catalogo della mostra, Napoli, Museo Archeologico Nazionale, Sala della Meridiana, Mondadori Electa, Napoli 2009, p. 15).

un'immagine³⁹⁹: da qui la logica deduzione per cui la riproduzione della mano offerente possa essere anche e soprattutto simbolo (o sineddoche) dell'autore medesimo, oltre che dell'opera.

Le premesse che confermano questa lettura sono individuabili nei quadri e nelle rispettive varianti su carta, dove l'artista si fa fotografare dal vero mentre compie un gesto analogo: in *1421965* [fig.83 (D.76)], *1/25* [D.80 e cat.50-51], *Diaframma 8* [D.81 e cat.52] e in *Anna-logia* [D.114], egli trattiene/sposta una tela vergine sulla cui superficie il nostro occhio è deitticamente magnetizzato. Questa serie di quadri, come scrive Germano Celant, oltre ad analizzare la potenzialità della fotografia di eternare un istante, “stabilisce la dimensione pratica del contesto arte e sostituisce [...] all'oggetto dell'indagine, colui che svolge l'indagine”⁴⁰⁰. Tre anni dopo, è Italo Calvino a puntualizzare che colui il quale svolge quell'indagine è sempre alla ricerca di “un'impersonalità assoluta”, di un “io cartesiano, categorico, grammaticale, anonimo”, libero dall'autobiografia personale⁴⁰¹.

Le affermazioni di Celant e di Calvino, se mutate e applicate ai “disegni” qui presi in esame, possono aiutare a chiarire meglio la duplice tensione in essi riscontrabile: da un lato, l'artista sente il bisogno di “zoomare” sulla mano, la quale, trattenendo una superficie cartacea, rinvia alla “dimensione pratica del contesto arte” di cui parla Celant; dall'altro, desidera renderla di “un'impersonalità assoluta” (non è più la sua, ma quella anonima di una pubblicità), come postula Calvino. In linea con le tele fotografiche prima citate, il soggetto d'interesse principale dei seguenti lavori su carta rimane la sua relazione dell'artista con l'opera: nello specifico, il suo rapporto operativo con il foglio bianco da disegno destinato alla rappresentazione. Un foglio che, non a caso, è possibile maneggiare e manipolare con molta più facilità rispetto alla tela.

Ecco forse spiegata la ragione principale della maggior frequenza del motivo iconografico-concettuale della mano nei “disegni” rispetto alle opere di grande formato dello stesso periodo: nella realtà, e quindi anche nella sua rappresentazione, la mano può compiere innumerevoli gesti con un riquadro di carta, a differenza dei pochi realizzabili con una tela più rigida e di ben più ampie dimensioni.

Il primo ad essere compiuto è quello tradizionale dello scrivere e/o del disegnare.

³⁹⁹ Esemplicativo è un esemplare del 1974 [cat.310, in I.], nel quale due mani presentano un piccolo collage costituito da un riquadro di carta millimetrata con applicato un dettaglio della riproduzione della riga millimetrata. È come se l'artista offrisse/presentasse un suo lavoro che, forse non a caso, somiglia molto ad un *Senza titolo* dello stesso anno [cat.335].

⁴⁰⁰ G. Celant, *Giulio Paolini*, cit., p. 50.

⁴⁰¹ I. Calvino, *La squadratura*, in G. Paolini, *Idem*, cit., p. X.

Il progetto originale per l'edizione grafica realizzata nel 1967 [cat.68, in II.]⁴⁰² e le sue varianti successive [cat. 109-111, 202, 242, in II.], riportano la sagoma cartacea della mano destra dell'artista, disegnata facendo scorrere la matita lungo il suo profilo, poi scontornata e applicata lievemente in aggetto su un foglio di carta del medesimo colore. Analoga alla mano riprodotta sulla tavola III dell'*Encyclopédie* di Diderot⁴⁰³, la sagoma sottende l'equivalenza tra scrittura e disegno: non ci è dato infatti di capire se quella impugnata è una matita o una penna, né se quanto delinearà sul foglio ancora intonso, sarà un disegno oppure un testo.

“Così come le parole ‘descrivono’ la scrittura, le immagini ‘scrivono’ la visione”⁴⁰⁴. Ad unire le due discipline vi è l'occhio che guarda. Gli scatti che documentano *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)* [fig.84 (D.188), e cat.166] mostrano, non a caso, la mano di Paolini mentre sta individuando e marcando con una matita l'area preposta alla visione di qualcosa. Mutuando il titolo di un contributo di Deidier, potremmo pertanto sostenere che la mano intenta a toccare il foglio con la punta di una matita o di una penna, sottende sempre *La lingua della visione*: né scrittura né disegno, ma il linguaggio quale puro magnete dello sguardo⁴⁰⁵.

Oltre a disegnare e/o a scrivere [cat.68, 109-111, 202-203, 242, 243, 307, 468, in II.], la mano sovente fotografa [cat.421, in III.], sfoglia e/o sceglie [cat.173, in III.] gli elementi per la rappresentazione, piega [cat.543, in III.] e/o accartoccia un foglio [cat.248, 303-305, in III.], strappa [cat.306, 309, 358, in III.] e/o incolla [cat.419⁴⁰⁶, 470, in III.] e/o cerca di nascondere una superficie [cat.359, in III.].

Alcuni esempi: se nel *Senza titolo* del 1970 la mano sembra sfogliare, scegliere o estrarre la carta geografica dell'Africa da un presunto libro (evocato da un riquadro di carta bianca

⁴⁰² Si tratta della prima edizione grafica realizzata dall'artista ed edita dalla casa editrice Ed. 912 di Lugano: si compone di cinquanta esemplari su carta fustellata in vari colori [N.1].

⁴⁰³ La stessa tavola sarà utilizzata da Paolini anche in opere successive [D.426 (1980) e D.513 (1984)]. Questa e altre tavole sciolte del volume furono comprate da Paolini a Parigi nei primi anni Sessanta [G.P.]: quella qui citata rappresenta la “vera maniera di tenere una penna”. Altre (intitolate *École de Dessain* e *Proportions de l'Hercule Farnèse*) costituiscono rispettivamente: l'oggetto contenuto in uno dei “Disegni” del 1964 [cat.27] e l'ingrandimento fotografico arrotolato presente nella scultura *Nesso* (1977) [D.374].

⁴⁰⁴ G. Paolini, estratto da R. Cavallini, intervista realizzata nel 2003 per la tesi di laurea *Giulio Paolini*, Università Ca' Foscari, Venezia, anno accademico 2003-2004, in G. Paolini, *Fuori programma*, in *Giulio Paolini*, cit., p. 42.

⁴⁰⁵ R. Deidier, *La lingua della visione: Calvino e Giulio Paolini*, in Id., *Le forme del tempo. Saggio su Italo Calvino*, Guerini Studio, Milano 1995, pp. 135-170.

⁴⁰⁶ Il gesto dell'incollare e/o celare è simulato anche da un'opera su carta del 1980 [cat.544]. Su un esemplare dell'invito alla sua prima mostra personale del 1964 tenutasi presso la Galleria La Salita di Roma, Paolini ha scritto la data di inaugurazione della collettiva *Il ritratto*, tenutasi nella stessa sede espositiva ma nel 1980, scrivendovi la relativa data di inaugurazione (“17 dic. 1980”) e disegnandovi il profilo di una mano. Applicato l'invito su un esemplare dell'edizione grafica [N.5] prodotta nel 1971 da Liverani, titolare de La Salita, il ritratto disegnato da Matisse raffigurato in quest'ultima appare in parte nascosto. “È la mano a nascondere mediante l'applicazione di quel foglio bianco datato. Matisse realizza un suo autoritratto, ma lo intitola genericamente *Portrait d'homme*: prima di me, trasferisce la sua identità d'autore in una figura che si definisce anonima” [G.P.].

applicato al supporto) [cat.173, in III.], nel *Senza titolo* del 1974 presenta un foglio accartocciato [cat.305, in III.]⁴⁰⁷ che sei anni dopo si mostrerà a sinistra piegato e a destra dispiegato [cat.543, in III.]; mentre nel *Senza titolo* del 1973 si sdoppia, colta nell'atto di accartocciare una superficie [cat.248, in III.]⁴⁰⁸. Inoltre, alle mani che tolgono la pellicola della polaroid appena scattata nel *Senza titolo* del 1976 [cat.309, in III.]⁴⁰⁹, fanno eco quelle che nel *Senza titolo* del 1976 sono poste in relazione ad una macchina fotografica: l'una indica l'obiettivo, l'altra presenta l'insieme così costituito [cat.421, in III.].

A essere narrato è quindi il percorso attraverso cui l'artista "tende" verso la realizzazione dell'opera; ovvero i gesti mediante i quali le dà corpo.

Se i gesti rinviano a quelli effettuati da Paolini, gli elementi manipolati dovranno necessariamente essere letti come il suo personale "nécessaire". Si veda, in proposito, il *Senza titolo* del 1978 [cat.469, in III.], dove il particolare di una fotografia scattata da Paolo Mussat Sartor ritrae le mani di Paolini mentre applicano il disegno di un occhio su una veduta marina. Tutt'attorno compaiono: in basso, una busta aperta dalla quale si intravede l'edizione grafica *Et quid amabo quod aenigma est?*; a destra, una serie di fogli che costituiscono una scala cromatica, il disegno di una matita e uno studio per *La visione è simmetrica?* [cat.211]; a sinistra, un foglio con applicata l'immagine di una cornice segmentata e lacerata, un piccolo riquadro di acetato e un foglio millimetrato che reca al centro il negativo raffigurante la scultura *Elegia* [D.196]⁴¹⁰. Questo è il ruolo che Paolini attribuisce ancora oggi all'autore: manipolare "un ridondante campionario o inventario di varianti, di autocitazioni e di elaborazioni che sempre si delineano, come elementi in gioco, sul tavolo da lavoro" [G.P.].

⁴⁰⁷ L'immagine originaria è tratta dall'inserzione pubblicitaria della macchina fotografica Kodak (che la mano trattiene e presenta), pubblicata su "L'Europeo", a. XXX, n. 29, 18 luglio, pp. 78-79.

⁴⁰⁸ L'immagine originaria, ruotata di 90°, è desunta dall'inserzione pubblicitaria relativa al profumo "Men's Club" di Elena Rubinstein (che la mano trattiene e presenta), pubblicata su "L'Europeo", n. 19, 10 maggio 1973, p. 106. "La carta millimetrata suggerisce, in quanto millimetrata e dunque immediatamente misurabile, che siamo di fronte a qualcosa dotato di una sua misura. Le due mani che nell'inserzione pubblicitaria originaria mostravano e trattenevano un oggetto, adesso vengono a patti con la misura dell'immagine che veicolano fino a dividerla" [G.P.].

⁴⁰⁹ Una delle due mani è omessa dallo strappo, ma sostituita da un'altra mano che non fa parte dell'immagine originaria, ma che compie il gesto del lacerare una superficie. Sopra la polaroid, l'artista applica la riproduzione di una figura femminile che guarda una fotografia. "La mano applicata a sinistra strappa un foglio, raddoppiando così il gesto di svolgere la copertura della fotografia appena scattata, visibile nell'immagine originaria" [G.P.].

⁴¹⁰ Da notare che l'occhio di *Elegia* fa eco e raddoppia l'occhio disegnato della fotografia di Mussat Sartor: lo specchio riflettente che nella scultura sostituisce la pupilla del David di Michelangelo, nella fotografia diviene un vuoto che lascia intravedere il sole della veduta marina sottostante. Ancora una volta, Paolini associa lo strumento del vedere ad un'immagine cosmica. Altro esemplare che mostra una sorta di nécessaire dell'artista è il *Senza titolo* del 1976 [cat.423, in III.], dove, sulla fotografia lacerata della riga centimetrata, una mano è intenta a misurare un'immagine mentre l'altra trattiene un "repertorio" fotografico. La lacerazione, che richiama il primo esemplare su carta ad oggi conosciuto, vuole contrapporsi alla regolarità delle due righe centimetrata riprodotte.

Postulate la rilevanza e la valenza simbolica del motivo iconografico-concettuale della mano, è possibile comprendere la scelta del gesto del manipolare quale chiave di lettura riassuntiva e conclusiva dell'intero *corpus* di opera su carta che il presente studio si prefigge di documentare.

Tra i gesti compiuti dalla mano, ne compaiono numerosi già analizzati in questo capitolo: siano essi raffigurati (come negli esemplari appena trattati), siano invece sottesi (come nei lavori esaminati nei paragrafi precedenti), costituiscono sempre la traccia (volutamente o meno) lasciata da un autore che, pur negando la propria presenza, continua a riflettere sul suo rapporto con un'opera eventuale.

Non a caso, il foglio che la mano trattiene è solitamente bianco, la matita che impugna non scrive alcunché, e la superficie che sceglie, strappa o lacera non viene fissata definitivamente su nessun supporto. L'artista, per Paolini, è infatti colui il quale si limita a mani-polare gli elementi della rappresentazione (la matita, la penna, il foglio bianco, millimetrato, ecc.), evitando di raggiungere una forma compiuta, per continuare invece a testare le possibili modalità di lettura e percezione di un'immagine, che parla del suo stesso farsi; ovvero degli strumenti ad essa preliminari o impliciti (autore compreso).

Come la grafica mira al “conseguimento del miglior equilibrio di elementi che concorrono alla leggibilità del prodotto”⁴¹¹, così l'arte di Paolini ha quale fine principale quello di veicolare immagini, disturbandole, modificandole, interrompendole, per indurci a leggere, non tanto il “prodotto” in sé (la rappresentazione), quanto i meccanismi che rendono efficace la sua finzione. *Così è (se vi pare)*: il pirandelliano “teatro nel teatro” viene dunque mutuato dall'artista per mettere in questione l'assolutezza della visione e aprire il sipario sulla sua relatività⁴¹².

Come farlo? È ancora una volta la mano a farsi carico del compito di mettere in scena quanto e come l'opera possa ingannare l'occhio di chi guarda.

Se nel *Senza titolo* del 1973 [cat.246, in III.], la mano, posta *en abîme*, esemplifica il valore deittico che le è proprio rinviando la visione all'infinito, verso il vuoto del foglio bianco che in realtà non ha profondità, nel *Senza titolo* del 1976 [cat.420, in III.] trattiene un

⁴¹¹ *Dizionario della lingua italiana*, Hoepli editore, 2013.

⁴¹² Il riferimento a Pirandello non è casuale: oltre ad essere stato più volte citato da Paolini (si vedano in particolare: *Due personaggi in cerca d'autore* - titolo dell'opera del 1996 [D.781] -, *Così è (se vi pare)* - titolo di uno dei testi introduttivi al libro *L'autore che credeva di esistere*, cit.), rinvia alla dimensione teatrale, sviluppata dall'artista a partire dagli anni Ottanta fino alla recente personale tenutasi al Macro di Roma, dove era esplicita attraverso l'utilizzo della semioscurità e delle “isole” di luce, nonché sottesa dal titolo shakespeariano della mostra e dal sottotitolo dell'opera inedita “*Sipario: buio in sala*”, 2013. Si ricorda inoltre che una delle letture di Paolini è il volume di Maurizio Fagiolo dell'Arco, *La scenografia*, Sansoni, Firenze 1973, nel quale l'autore approfondisce le modalità di strutturare la scena dal Rinascimento al Futurismo.

riquadro di cielo, sottendendo l'impresa impossibile, ma sempre tentata dall'artista, di raggiungere l'Assoluto incommensurabile e intoccabile⁴¹³.

Ma è soprattutto il *Senza titolo* del 1976 [cat.422, in III.] a rivelare le potenzialità illusioniste della rappresentazione. A sinistra, una mano scontornata e applicata al supporto, trattiene/presenta un foglio bianco che reca al centro il disegno di un esagono; a destra, una seconda mano si immette in quella forma, rivelandone la sua natura tridimensionale⁴¹⁴: “la mano svela l'illusione ottica e sottende la natura ambigua dell'immagine” [G.P.]. Come insegna lo stesso Arnheim, un cubo, se raffigurato in prospettiva angolare, appare analogo a una figura geometrica bidimensionale (un esagono)⁴¹⁵.

La parola e la mano: così Francesca Pasini intitola il contributo in cui sostiene una stretta connessione tra la modalità operativa messa in pratica da Paolini e il pensiero espresso in *L'arte e lo spazio* da Heidegger, che scrive: “il formare avviene nel modo di circoscrivere, come un includere e escludere rispetto al limite”; pertanto “l'arte è porre-in opera la verità”, inglobarla nello spazio destinato alla finzione⁴¹⁶. L'elemento che per antonomasia circoscrive uno spazio dove si “mette in opera” la verità, definendone il limite fisico e simbolico, è sicuramente la cornice, intesa come margine del foglio ma al contempo quale sipario della rappresentazione.

“Troveranno gli spettatori, entrando nella sala del teatro, alzato il sipario, e il palcoscenico [...] vuoto, perché abbiano fin da principio l'impressione di uno spettacolo non preparato”⁴¹⁷: questo è quanto desidera Pirandello per il suo teatro e Paolini per il suo lavoro: “l'autore è qualcuno che alza il sipario su una scena che aspetta di essere rivelata”⁴¹⁸. E, ancora una volta, è la sua mano a farlo.

Nel *Senza titolo* del 1973 [cat.245, in III.] l'artista lacera lungo l'asse mediano verticale un

⁴¹³ L'immagine della mano, già utilizzata per un esemplare precedente [cat.359, in III.] è tratta dall'inserzione pubblicitaria di Società per l'Industria dell'Ossigeno e altri Gas (SIO), edita su “L'Europeo”, a. XXXII, n. 13, 26 marzo 1976, p. 26: la mano in origine cercava di proteggere sotto di sé un germoglio.

Il concetto dell'inafferrabilità associato alla mano, alluso dall'opera sopra analizzata, è svolto anche dal *Senza titolo* del 1973 [cat.241, in III.]: alla riproduzione fotografica di una mano bagnata da un getto d'acqua, sono giustapposte il dettaglio di una superficie marina (a sinistra) e una superficie di carta blu (a destra) rifilata in corrispondenza del profilo della mano e lacerata al di là di quest'ultima. “Con la lacerazione adeguo la carta blu al movimento dell'acqua che la mano non può afferrare” [G.P.].

⁴¹⁴ L'immagine della mano di sinistra è tratta da “L'Europeo”, a. XXXI, n. 16, 17 aprile 1975, p. 106; l'immagine del cubo con la mano e dell'esagono sono invece desunte da *Tre dimensioni della luce*, in C.G. Mueller, M. Rudolph e i redattori di LIFE, *Luce e visione*, cit., p. 153.

⁴¹⁵ R. Arnheim, *Scatole in tre dimensioni*, in Id., *Arte e percezione visiva*, cit., pp. 217-222.

⁴¹⁶ F. Pasini, *La parola e la mano. Intervista a Giulio Paolini*, in “L'Illustrazione italiana”, nuova serie, a. V, n. 24, Milano, novembre 1985, pp. 20-24. Da ricordare che *L'arte e lo spazio* è il titolo anche dell'edizione grafica realizzata da Paolini nel 1983 [N.42].

⁴¹⁷ L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca di autore* (1921), Mondadori, Milano 2004, p. 23.

⁴¹⁸ L'artista in conversazione con S. Taylor, *A Conversation with Giulio Paolini*, in “The Print Collector's Newsletter”, vol. XV, n. 5, New York, novembre-dicembre, 1984, pp. 165-166 (trad. it. M. Disch).

suo ritratto che lo raffigura mentre tiene davanti a sé un foglio bianco⁴¹⁹. Applica poi sul supporto, a breve distanza l'una dall'altra, le due parti così ottenute, simulando l'apertura e la lacerazione di un potenziale libro da lui trattenuto. Sovrappone infine al suo ritratto, due particolari strappati da un periodico in lingua francese che raffigurano un'altra coppia di mani. "Si verifica una sorta di gioco di prestigio: le due mani ai lati del foglio sembrano aprire il sipario e produrre le lacerazioni visibili, compresa quella del libro che lacera e si apre nella mia mano" [G.P.]. Il sipario si apre, ma il palcoscenico, come in Pirandello, si rivela vuoto: nessuna immagine si rivela allo sguardo, nemmeno quella dell'autore, nascosto dietro il foglio⁴²⁰. Maestro di scena e attore si identificano così nella stessa persona. La mano, che è tautologia dell'autore, apre lo spazio scenico, ma non mostra niente se non se stessa e/o un suo raddoppiamento⁴²¹.

Alla fine del percorso all'interno della gestualità operativa e concettuale di Giulio Paolini, ad emergere è dunque un autore che, lasciato da parte il ruolo di demiurgo di una visione, mette a frutto la sua formazione grafica per indagare le modalità di costruzione, decostruzione, lettura e decifrazione di immagini preesistenti. Il non ruolo, che dagli anni Sessanta inizia ad attribuirsi, gli impone di evitare sempre più la comunicazione di un messaggio individuale, per parlare invece di altro da sé, ovvero di qualcosa di eterno come il linguaggio, nonché delle modalità di percepirlo. Così facendo, col passare del tempo, "*La tentazione di esistere*⁴²² si è dissolta: a rimanere è un *Cavaliere inesistente* che, abbandonando la ricerca di una possibile definizione del proprio essere (artistico e/o individuale) nei confronti del mondo, lascia che la sua storia diventi 'soltanto la storia della penna d'oca [...] che correva sul foglio bianco'"⁴²³; o meglio, nel caso specifico delle opere su carta di Paolini, la storia della mano che manipola di volta in volta gli elementi propri della rappresentazione.

⁴¹⁹ La fotografia originale è quella pubblicata sulla copertina della prima monografia su Paolini curata da Celant nel 1972. La medesima riproduzione costituisce anche le opere di grande formato *The Sens of the Past* (1972) [D.241] e *Play back* (1978) [D.398], nonché l'invito della personale tenutasi presso la Galleria D'Alessandro/Ferranti di Roma nel 1975.

⁴²⁰ Due esemplari rendono ancor più evidente la metafora teatrale [cat.445-446, in III.]: in entrambi, l'immagine di una mano sembra squarciare il sipario costituito da un foglio bianco applicato al supporto, ma al di là, ancora una volta, si profila una superficie vuota. Le immagini sono tratte da: *Opere di G. G. Winckelmann*, cit., tavola XXXII, nn. 87-88.

⁴²¹ Numerosi sono infatti gli esemplari in cui una mano trattiene un foglio sul quale l'artista ha applicato una seconda mano che compie un gesto analogo e differente. Cfr.: cat.308, in I. (versione su carta dell'edizione *Solitaire* del 1975 [N.16], che prende le mosse da un'opera su carta del 1968 [cat.146, in I.].

⁴²² Si cita il libro di E. Cioran, *La tentazione di esistere* (Adelphi, Milano 1984), in quanto considerato dall'artista tra i suoi *livres de chevet*.

⁴²³ I. Bernardi e M. Disch, *Giulio Paolini: L'autore che credeva di esistere. Un autoritratto in absentia*, in *Giulio Paolini. Sulla soglia*, cit., pp. 39-56. La frase posta tra virgolette all'interno della citazione è tratta da: I. Calvino, *Posfazione ai "Nostri antenati"* (Nota 1960), in *Calvino. Romanzi e racconti*, cit., p. 1218.

Il verbo “mani-polare” non è stato scelto né posto per caso a concludere il presente capitolo: non solo rinvia alla dimensione operativa dell’artista e allo strumento principale per porla in essere (le mani), ma contiene “polare”: ossia l’aggettivo che sembra caratterizzare l’intera sua produzione nonché la sua “struttura dell’immaginario”.

Germano Celant, nel 1972, aveva già parlato di “polarità”, intendendo però con tale termine la compresenza di esteticità e artisticità: la prima riferita al significante e la seconda al significato; l’una volta alla messa in risalto degli strumenti di lavoro come tali, l’altra tesa ad una riflessione più generale sulla pittura⁴²⁴.

In verità, come si è cercato fin qui di dimostrare, la polarità insita nel pensiero e nel fare paoliniano su carta, sembra essere ben più ampia e complessa: include opposte modalità operative e compositive, fonti artistico-letterarie (i libri) e fonti “popolari” (le riviste), sovrapposizioni e giustapposizioni di tempi contrari (il prima e il dopo), significati antifrastici sottesi da uno stesso segno o gesto, ecc. In altre parole, fa coesistere fino quasi a far coincidere l’immagine con la sua sparizione, nonché il fare e il non fare dell’autore nei confronti dell’opera.

Grazie alla bipolarità del suo gesto, l’artista giunge a prendere in esame gli elementi insiti nella rappresentazione da due punti di vista contrapposti, che, in quanto tali, sono capaci di farlo rimanere in bilico e in tensione tra il finito e l’infinito, tra il relativo e l’assoluto, tra il contingente e l’eterno. Si tratta, nello specifico, di quattro elementi: la superficie (affrontata con i gesti del *lacerare* e dell’*accartocciare*); il farsi dell’opera (con i gesti del *con-centrare* e del *dis-perdere*); la percezione (con i gesti del *duplicare* e dell’*interferire*) e la finzione (con i gesti del *simulare* e del *misurare*).

Stando *sulla soglia*, egli può infatti guardare ciò che sta sia al di qua e sia al di là di essa: come se fosse al centro di un panottico è in grado di osservare tutto ad una certa distanza e provare a disegnarlo. Il risultato (volontario o meno) è quanto Borges racconta nell’Epilogo de *L’artefice*: “Un uomo si propone il compito di disegnare il mondo. Trascorrendo gli anni popola uno spazio con immagini di province, di regni, di montagne, di baie, di navi, d’isole, di pesci, di dimore, di strumenti, di astri, di cavalli e di persone. Poco prima di morire, scopre che quel paziente labirinto di linee traccia l’immagine del suo volto”⁴²⁵.

Nella produzione su carta datata 1960-1980 è dunque già latente l’indagine sulla figura dell’autore che Paolini ha poi condotto a pieno sviluppo in tempi più recenti. Nell’intero suo

⁴²⁴ G. Celant, *Giulio Paolini*, cit., p. 14. Si ricorda che il 2 dicembre 1973, Giulio Carlo Argan introdurrà il ciclo di attività didattiche per il 1972-1973 della Galleria Nazionale d’Arte Moderna, con una conferenza dal titolo *L’artistico e l’estetico*.

⁴²⁵ J.-L. Borges, *Epilogo*, in Id., *L’artefice* (1960), collana “La scala”, Rizzoli, 1963, p. 211.

lavoro, egli si limita a guardare dalla soglia uno specchio (l'opera), che, come la caverna platonica, gli restituisce la visione di simulacri (gli elementi d'immagine), costituenti il suo patrimonio linguistico, e rinvianti (necessariamente, ma non volontariamente) alle controfigure di se stesso.

II.9. Mani-polare

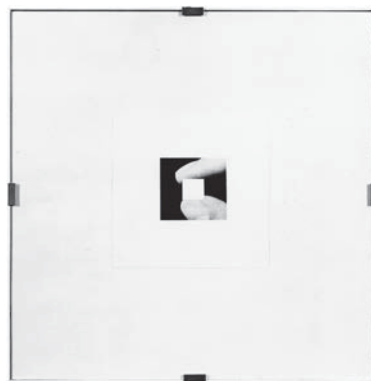
I. Trattenerre/presentare:



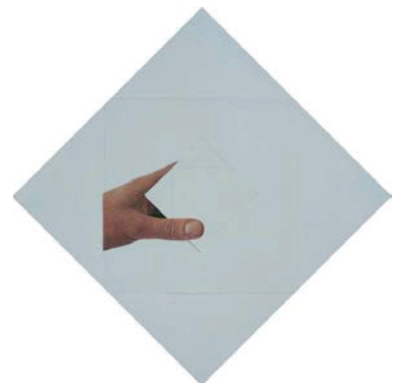
[cat.146] *Senza titolo*, 1968



[cat.147] *Senza titolo*, 1968



[cat.148] *Senza titolo*, 1969



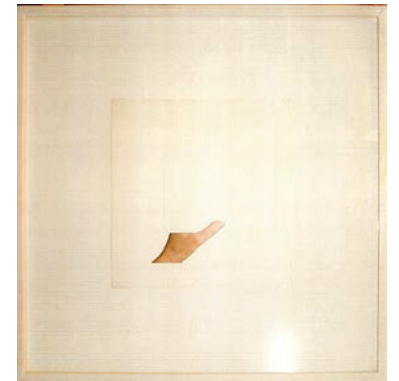
[cat.149] *Senza titolo*, 1969



[cat.170] *Senza titolo*, 1969-70



[cat.172] *Senza titolo*, 1970



[cat.204] *Senza titolo*, 1972



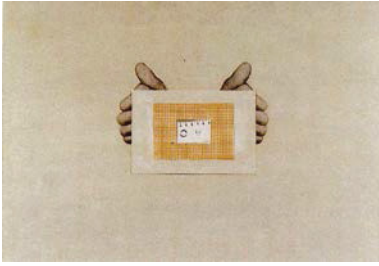
[cat.244] *Senza titolo*, 1973



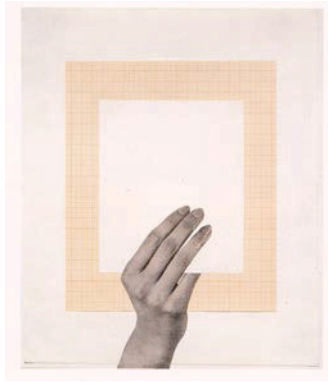
[cat.247] *Senza titolo*, 1973



[cat.308] *Senza titolo*, 1974



[cat.310] *Senza titolo*, 1974



[cat.355] *Senza titolo*, 1975



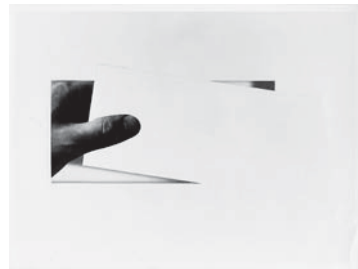
[cat.356] *Senza titolo*, 1975



[cat.357] *Senza titolo*, 1975



[cat.465] *Senza titolo*, 1978



[cat.466] *Senza titolo*, 1978



[cat.467] *Senza titolo*, 1978



[cat.471] *Senza titolo*, 1979

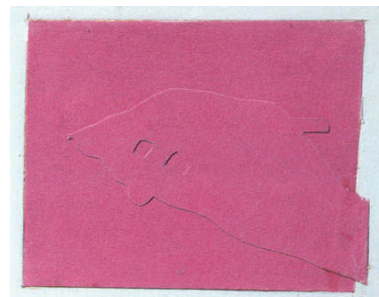
II. Scrivere/disegnare:



[cat.68] *Senza titolo*, 1966



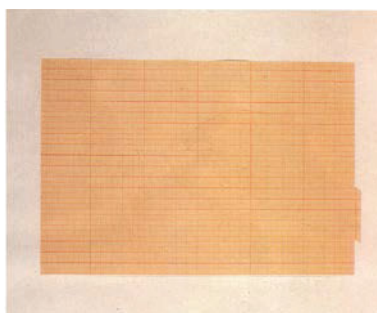
[cat.109] *Senza titolo*, 1967



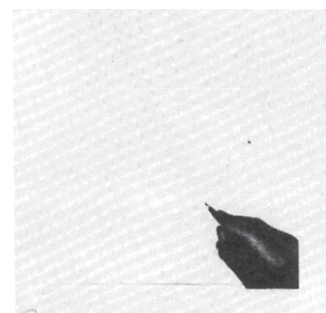
[cat.110] *Senza titolo*, 1967



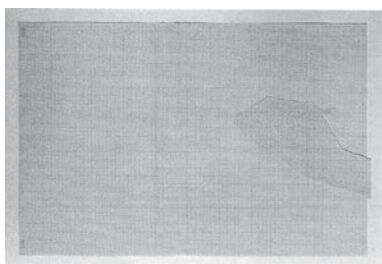
[cat.111] *Senza titolo*, 1967



[cat.202] *Senza titolo*, 1972



[cat.203] *Senza titolo*, 1972



[cat.242] *Senza titolo*, 1973



[cat.243] *Senza titolo*, 1973



[cat.307] *Senza titolo*, 1974



[cat.468] *Senza titolo*, 1978

III. Ulteriori gesti:



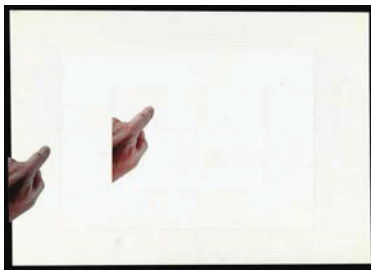
[cat.173] *Senza titolo*, 1970



[cat.241] *Senza titolo*, 1973



[cat.245] *Senza titolo*, 1973



[cat.246] *Senza titolo*, 1973



[cat.248] *Senza titolo*, 1973



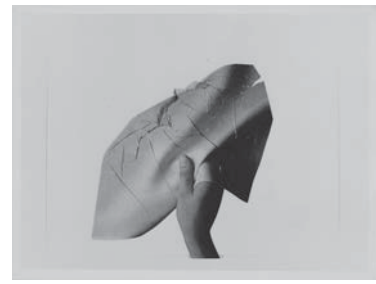
[cat.303] *Senza titolo*, 1974



[cat.304] *Senza titolo*, 1974



[cat.305] *Senza titolo*, 1974



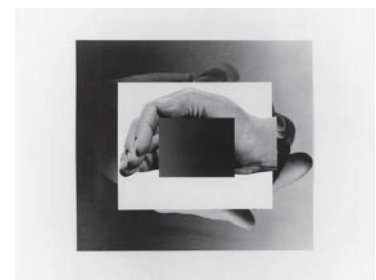
[cat.306] *Senza titolo*, 1974



[cat.309] *Senza titolo*, 1974



[cat.358] *Senza titolo*, 1975



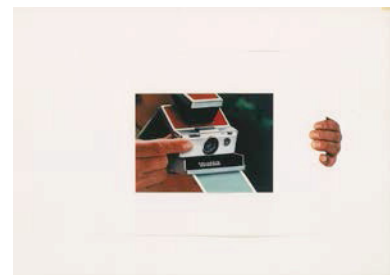
[cat.359] *Senza titolo*, 1975



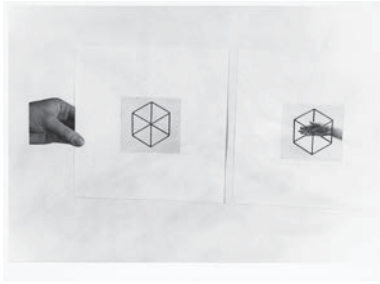
[cat.419] *Senza titolo*, 1976



[cat.420] *Senza titolo*, 1976



[cat.421] *Senza titolo*, 1976



[cat.422] *Senza titolo*, 1976



[cat.423] *Senza titolo*, 1976



[cat.445] *Senza titolo*, 1978



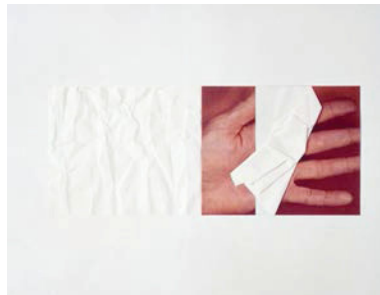
[cat.446] *Senza titolo*, 1978



[cat.469] *Senza titolo*, 1978



[cat.470] *Senza titolo*, 1978



[cat.543] *Senza titolo*, 1980

Ulteriori opere citate nel paragrafo



[Fig.73 (D.325)] *Carnet*, 1976



[Fig.74] Pubblicità della carta da lettere Arjomari, "Graphis", n. 84, 1959



[Fig.75] Copertina di K. Wirth, A. Wax Vogt, *Schweizer Grafiker / Graphistes Suisses*, Verlag Käser presse, Zurigo 1960



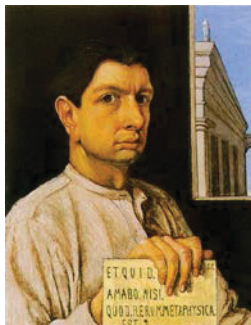
[Fig.76] Pubblicità delle copiatrici Gevafax, in "Panorama", a. VIII, n. 149, 20 febbraio 1969, p. 49



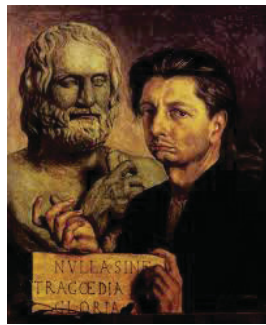
[Fig.77] Pubblicità della Polaroid, in "L'Espresso", a. XII, n. 20, 15 maggio 1966, p. 20



[Fig.78] Pubblicità della penna Parker 180, in "L'Europeo", a. XII, n. 20, 15 maggio 1966, p. 20



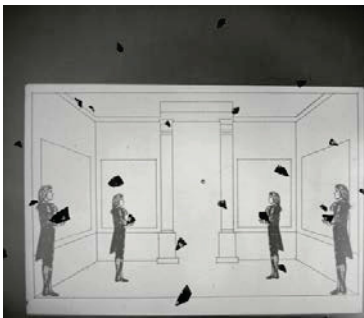
[Fig.79] G. de Chirico, *Autoritratto*, 1920



[Fig.80] G. de Chirico, *Autoritratto con busto di Euripide*, 1922-23



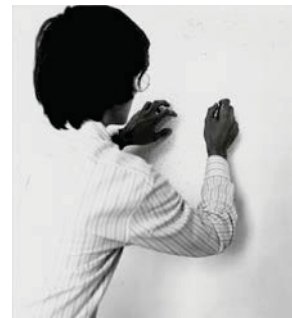
[Fig.81] Copertina e quarta di copertina di G. Celant, *Giulio Paolini*, Sonnabben Press, New York 1972



[Fig.82 (D.507)] *Trionfo della rappresentazione*, 1983-84



[Fig.83 (D.76)] *1421965*, 1965



[Fig.84 (D.188)] *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)*, 1969

Nota alle tabelle cronologico-gestuali relative alle opere su carta degli anni Sessanta e Settanta

Si è ritenuto opportuno far seguire al presente capitolo due tabelle (una per il decennio Sessanta e l'altra per il decennio successivo), le quali, indicando per ogni anno il numero di opere esemplificative di ciascuno dei gesti precedentemente analizzati, permettono di individuarne il momento del primo utilizzo e/o di maggior frequenza. La colonna di destra riferisce i gesti nel medesimo ordine con cui sono stati affrontati nei singoli paragrafi ad essi dedicati.

Nel caso in cui un gesto comprenda ulteriori gesti specifici (v. ad esempio il *lacerare*), si segnala soltanto il numero complessivo dei lavori inclusi in tali sottocategorie.

Al numero delle opere riconducibile ad un gesto è sempre associato, tra parentesi quadre, il relativo riferimento al catalogo generale (voll.II-III).

Dall'analisi delle tabelle così redatte, emergono due elementi particolarmente significativi:

- tutte le modalità gestuali menzionate prendono avvio nel corso del decennio Sessanta, in particolare tra il 1965 e il 1966 (anni in cui l'artista ne attua per la prima volta rispettivamente quattro e sette).

Nessun nuovo gesto viene applicato nel decennio successivo, che vede invece: da un lato, l'assenza del *prelevare un frammento per il tutto* e del *ricalcare*, nonché la riduzione della frequenza del *marcare il centro* (si annovera un solo esemplare datato 1975, contro gli otto realizzati tra il 1966 e il 1969), del *cancellare* (si menziona un solo esemplare datato 1973, contro i cinque realizzati tra il 1965 e il 1969) e del *misurare* (si vedano i sei esemplari datati tra il 1973 e il 1976, contro i dodici realizzati tra il 1966 e il 1968); dall'altro, un più vasto utilizzo di tutti gli altri gesti e, in generale, un notevole incremento della produzione su carta (in particolare tra il 1974-75).

Gli anni Sessanta costituiscono quindi per Paolini il periodo della vera e propria sperimentazione gestuale, mentre i Settanta il momento della rielaborazione dei *topoi* precedentemente delineati;

- numerosi gesti sono specificatamente approfonditi in un arco temporale molto circoscritto (da uno a tre anni), solitamente non coincidente con l'anno della loro prima applicazione: *l'accartocciare* e *il raddoppiare il quadro nel quadro* sono utilizzati per la prima volta rispettivamente nel 1963 e nel 1965, ma è solo nel 1974 che entrambi vengono reiterati in dieci e in nove opere; mentre *il confondere la decifrazione* emerge in un lavoro del 1966, ma è tra il 1974 e il 1975 che diviene la peculiare modalità operativa di ben nove esemplari. Emblematico è soprattutto il *mani-polare*, che dopo otto anni dalla sua prima attuazione, connota sedici opere realizzate tra il 1973 e il 1974, dieci tra il 1975 e il 1976 e otto nel 1978, divenendo così l'elemento iconografico-concettuale caratteristico dell'intera produzione su carta degli anni Settanta.

I rari casi in cui la maggior ricorrenza di un gesto coincide con l'anno della sua prima applicazione sono: il *ricalcare* (v. i sei esemplari realizzati nel 1961), il *riflettere specularmente* (v. i quattro lavori datati 1968), *l'interrompere la continuità dell'immagine* (v. le quattro opere del 1968) e il *misurare* (v. i nove esemplari realizzati nel 1966).

L'unico gesto la cui sperimentazione da parte dell'artista è circoscritta ad un solo anno (il 1961) è il *ricalcare*, mentre gli altri sono sempre ripresi e sviluppati in momenti più o meno successivi.

	1960	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969	1970
Lacerare	1 [cat.1]	1 [cat.2]	1 [cat.10]	1 [cat.11]							
							1 [cat.70]		1 [cat.127]	1 [cat.162]	
										3 [cat.155-157]	
Accartocciare				1 [cat.12]	3 [cat.33-35]				1 [cat.133]		
Concentrare					2 [cat.22, 24]	1 [cat.48]					
							2 [cat.71-72]	1 [cat.101]	3 [cat.124-126]	2 [cat.158, 160]	
							2 [cat.66-67]	4 [cat.104-107]	4 [cat.129-131, 144]	1 [cat.167]	
Disperdere					1 [cat.47]					1 [cat.176]	
Ricalcare		6 [cat.3-8]									
Duplicare									4 [cat.136-139]		
Interferire						1 [cat.61]			1 [cat.145]	1 [cat.150]	1 [cat.171]
						1 [cat.55]	2 [cat.64, 83]	1 [cat.86]		1 [cat.159]	
Simulare								4 [cat.98-100, 108]	1 [cat.135]	1 [cat.163]	
							2 [cat.65, 74]				
Misurare							2 [cat.63, 73]	2 [cat.102-103]	1 [cat.134]	3 [cat.161, 164-165]	
							9 [cat.75-82, 84]	1 [cat.85]	2 [cat.140-141]		
Mani-polare							1 [cat.68]	3 [cat.109-111]	2 [cat.146-147]	3 [cat.148-149, 170]	2 [cat.172-173]

	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980
Lacerare			1 [cat.231]							
						2 [cat.433-434]				
Accartocciare			2 [cat.249, 252]	10 cat.294-302, 408						
				3 [cat.343-344, 347]						
Con-centrare					1 [cat.390]					
			1 [cat.267]	4 [cat.332-333, 339-340]						
Dis-perdere	2 [cat.190-191]		3 [cat.235-237]	1 [cat.336]	1 [cat.389]					2 [cat.546-547]
Ricalcare										
				2 [cat.288-289]	1 [cat.378]					
Duplicare		1 [cat.205]	1 [cat.272]	9 [cat.273-277, 280, 282-283, 285]	2 [cat.272, 274]	1 [cat.415]				
Interferire	4 [cat.196-199]		2 [cat.234, 261]		1 [cat.403]	1 [cat.404]				
	1 [cat.200]		3 [cat.260, 262, 268]	4 [cat.286, 311-313]	5 [cat.364, 392-394, 402]	3 [cat.412, 418, 432]	1 [cat.435]			
			3 [cat.253, 257-258]	3 [cat.348-350]	1 [cat.361]				2 [cat.480, 482]	3 [cat.522-523, 542]
Misurare			1 [cat.263]	3 [cat.334-335, 342]	1 [cat.391]	1 [cat.424]				
Mani-polare		3 [cat.202-204]	8 [cat.241-248]	8 [cat.303-310]	5 [cat.355-359]	5 [cat.419-423]		8 [cat.445-446, 465-470]	1 [cat.471]	1 [cat.543]

III. GLI STUDI E LE VARIANTI: UN REPERTORIO VISIVO PER LA MEMORIA E L'ANALISI DELLA STORIA DELLA RAPPRESENTAZIONE

Premessa: le peculiarità delle opere e la metodologia adottata per analizzarle

Dal capitolo precedente è emerso come le opere su carta *tout-court* prendano le mosse dalla volontà dell'artista di verificare le potenziali forme che la carta può assumere (si veda il *lacerare* e l'*accartocciare*), le sue dimensioni (ne "ricalca" infatti i margini - v. l'*inquadrare* - e il centro - v. *marcare il centro* -), e soprattutto i gesti attraverso cui è possibile "manipolare" quella superficie, l'immagine da essa accolta, e la relativa visione.

Posto di fronte al foglio bianco per delineare un "disegno" *tout-court*, l'artista lascia affiorare un *modus operandi* e una *forma mentis* che hanno stretta familiarità con la grafica, in quanto accentra l'attenzione sulla dimensione della pagina, sui modi di presentarla/modificarla e sul conseguente effetto visivo. La riflessione sulla rappresentazione che ne deriva (nello specifico: sulla superficie e sul farsi dell'Opera, sulla sua percezione e finzione) sembra costituire l'esito, non la matrice, di tale processo "grafico". La rappresentazione così indagata è però da intendersi in senso lato: gli elementi ad essa inerenti, sopra citati tra parentesi, non si riferiscono ad una disciplina specifica (la pittura, il disegno, la grafica, o la scultura), ma all'atto stesso di mostrare qualcosa, cioè al gesto fondativo di ogni pratica artistica.

Posto invece di fronte al foglio bianco per studiare o variare la composizione di un lavoro già eseguito o da eseguire su un diverso *medium*, Paolini sembra mettere in pratica il procedimento opposto: è la rappresentazione ad essere ora il motore propulsivo e il principale centro d'interesse, mentre le caratteristiche e le potenzialità del supporto, nonché le possibilità di disturbare la percezione, vengono assunte come elementi da tener conto piuttosto che come fattori da analizzare specificatamente attraverso gesti ricorrenti. Questi ultimi, pur essendo gli stessi attuati negli esemplari su carta *tout-court*, anziché corrispondere a soggetti d'indagine in sé, divengono pertanto meramente funzionali a visualizzare un'immagine.

La ragione di tali presunte differenze tra le due tipologie di opere su carta, potrebbe risiedere nello specifico significato che il concetto di rappresentazione sembra assumere negli studi e nelle varianti delle edizioni grafiche, dei quadri, delle sculture e delle installazioni. Trattandosi per la maggior parte di studi e di varianti di quadri su tela, è probabile che inducano l'artista a svolgere una riflessione autoreferente sul linguaggio tradizionalmente

intrinseco a quel *medium*, ovvero sulla rappresentazione pittorica moderna, indagandone i principi da cui essa ha preso le mosse (la prospettiva e la proporzione, v. *mettere in prospettiva e proporzionare*), nonché la sua secolare storia (v. *ricordare e collezionare*).

Se è vero che negli stessi esemplari su carta *tout-court* sono sottese sia un'attenzione nei confronti delle proporzioni (corrispondenti perlopiù a quelle del primo quadro, *Disegno geometrico* [D.1]), sia una concezione dell'opera d'arte quale "antologia" di tutte le opere precedenti, è altrettanto doveroso constatare come entrambe non vengano trattate in modo specifico ed esplicito, a differenza di quanto accade negli studi e nelle varianti delle opere di grande formato. Ma è soprattutto l'ampio uso di riproduzioni raffiguranti dipinti e sculture di artisti del passato, nonché il frequente disegno di ambienti in prospettiva e di coni visuali, a distinguere maggiormente questa seconda tipologia di lavori dai "disegni" *tout-court* che, al contrario, presentano in rare occasioni quegli stessi soggetti iconografici.

La riflessione sulla rappresentazione pittorica, oltre ad implicare un'indagine sulla prospettiva, sulla proporzione, sull'opera come insieme di opere possibili e sulla storia dell'arte, sembra fare *pendant* ad un differente modo di affrontare il tema paoliniano del rapporto dell'autore con il "suo" lavoro. Se negli esemplari su carta *tout-court* l'autore non è quasi mai figurativamente presente, ma solo alluso da alcuni elementi iconografici (la mano, ad esempio), negli studi e nelle varianti dei lavori di grande formato appare spesso nella propria reale effigie, oppure nelle vesti di molteplici sue controfigure, reificando così un genere di rappresentazione da sempre connesso, non a caso, alla pittura: l'autoritratto.

Il presente capitolo si propone di prendere in esame gli studi e le varianti dei lavori di grande formato, cercando di approfondire quanto finora accennato. Per farlo, è tuttavia necessario affrontare un problema metodologico dettato da tre constatazioni.

La prima concerne le opere da prendere in esame, che sono perlopiù legate a quadri, sculture e installazioni, cioè alla produzione già puntualmente analizzata nel catalogo ragionato curato da Maddalena Disch¹. Delineare il significato di tutti gli esemplari su carta costituenti i relativi studi e varianti, comporterebbe pertanto una mera ripetizione di concetti *ivi* già espressi. D'altra parte, concentrarsi sulle differenze compositive tra la raffigurazione di

¹ M. Disch, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato 1960-1999*, Skira editore, Milano 2008. In calce alle didascalie delle opere su carta riprodotte nell'apparato iconografico del presente capitolo si cita il numero del suddetto catalogo (con l'abbreviazione [D.]), corrispondente alla scheda tecnico-descrittiva dell'opera di grande formato di cui l'esemplare su carta costituisce uno studio o una variante. Si fa lo stesso per gli studi e le varianti di edizioni grafiche, per le cui schede si rinvia ai due volumi del catalogo *Impressions graphiques*, Marco Noire, Torino, rispettivamente 1989 e 1995, mediante l'abbreviazione [N.]. Le opere su carta riprodotte nell'apparato iconografico sono suddivise in base ai due paragrafi che compongono il presente volume, alle tematiche *ivi* trattate e al numero progressivo corrispondente alla relativa scheda di catalogo (es. [cat.25]).

un medesimo soggetto iconografico su carta e quella su altri *media*, sarebbe altrettanto inopportuno, da un lato perché le discrasie tra le due risulterebbero spesso minime o comunque non influenti sulla valenza concettuale dei lavori di volta in volta analizzati; dall'altro perché non sarebbe possibile esimersi dalla descrizione delle corrispondenti opere di grande formato al fine di operare tali confronti.

La seconda constatazione riguarda i temi sottesi dai singoli esemplari (la storia dell'arte, la prospettiva, il ritorno alla proporzione del primo quadro, la collezione, l'autore), che sono già stati approfonditi in numerosi contributi e studi accademici dedicati all'artista, dove la sua ricerca è stata anche contestualizzata all'interno della sperimentazione nazionale e internazionale coeva².

La terza concerne l'obiettivo perseguito dalla presente ricerca, che non si prefigge di restituire né la poetica di Paolini nella sua totalità, né l'ampio e complesso contesto culturale in cui questa si inserisce, ma si propone, al contrario, di fornire una circoscritta e puntuale analisi del *corpus* su carta realizzato dall'artista dal 1960 al 1980, cercando di circoscriverne le peculiarità. Il prendere atto che queste ultime risultano più evidenti nei "disegni" *tout-court*, impone la necessità di attribuire un maggior peso a tale tipologia di opere rispetto alle altre, che, seppur su carta, sono strettamente connesse a quadri, sculture, edizioni grafiche ed installazioni.

A seguito delle suddette constatazioni, si è preferito evitare di ripetere informazioni già note relative sia al lavoro di Paolini sia al *milieu* artistico-culturale dove egli si è formato, in quanto ormai consolidate tra gli studiosi e troppo vaste per poter essere esaurite in poche pagine. Si è invece ritenuto più opportuno delineare un percorso che prenda spunto dalle opere per dimostrare la ricorrenza, l'interconnessione e la valenza principale dei cinque temi sopra accennati. Gli studi e le varianti su carta maggiormente esemplificativi non saranno quindi approfonditi dal punto di vista tecnico, filologico e/o concettuale, come lo sono invece stati i "disegni" *tout-court* esaminati nel capitolo precedente, ma saranno soltanto citati per

² Tra i numerosi si ricordano in particolare i contributi pubblicati nelle seguenti monografie, in quanto, a differenza di altri più generali, suddividono le tematiche trattate in voci specifiche alla maniera di un *vademecum* pronto per l'uso: G. Celant, *Giulio Paolini*, Sonnabend Press, New York 1972; *Giulio Paolini*, Università di Parma, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Quaderno n. 30, Parma 1976; F. Poli, *Giulio Paolini*, Lindau, Torino 1990; *Giulio Paolini. La voce del pittore - Scritti e interviste 1965-1995*, a cura di M. Disch, ADV Publishing House, Lugano 1995. Queste pubblicazioni, più di altre, sono state utilissime per delineare il percorso affrontato nei due paragrafi successivi: per dare spazio alle più specifiche dichiarazioni dell'artista e per non appesantire il testo con numerosi riferimenti generali a tali volumi, si indicano solo qui quali fonti principali da consultare per ulteriori approfondimenti.

spiegare meglio il tema di volta in volta preso in esame³. Così facendo è possibile al contempo fornire in modo più chiaro e sintetico i principi cardine del pensiero dell'artista, già accennati ma non approfonditi nei capitoli precedenti.

Tra le cinque tematiche, l'ultima (l'autoritratto) è apparsa meritevole di un'analisi specifica, poiché permette di "chiudere il cerchio", cioè di chiarire meglio la questione a cui il precedente capitolo sui gesti ha cercato di rispondere: quale sia il vero significato della non autorialità da sempre sostenuta dall'artista, ma troppe volte erroneamente scambiata dalla critica per un'impossibile astensione dall'azione.

III.1. Ricordare, mettere in prospettiva, proporzionare, collezionare*

Leggere la storia dell'arte in una prospettiva agonistica, quale incessante ripetere e negare l'esperienza di chi è venuto prima pur rimanendo all'interno del medesimo linguaggio, significa aderire a quella che nel 1973 Harold Bloom definì *L'angoscia dell'influenza*⁴ e che Charles Baudelaire aveva in un certo senso preannunciato, sostenendo la compresenza in ogni manufatto artistico di due realtà, l'una eterna e l'altra transitoria⁵.

³ Nei due paragrafi seguenti, il numero tra parentesi quadre, posto a seguito del titolo di ogni opera sviluppata dall'artista attraverso *media* diversi, farà riferimento solo al catalogo dei lavori su carta, mentre nell'apparato iconografico la relativa didascalia indicherà di quale/i lavoro/i di grande formato quell'esemplare costituisce uno studio o una variante, rinviando al catalogo ragionato curato da Maddalena Disch per le relative descrizioni tecniche, compositive e concettuali, ed evitando così di ricalcarne le schede. Si accennerà invece una lettura generale dei rari esemplari particolarmente significativi e degli studi o varianti delle edizioni grafiche, in quanto non descritte da alcuna pubblicazione, ma solo documentate dai già citati cataloghi editi da Marco Noire. Per le relative fonti iconografiche si rinvia invece al capitolo successivo della presente ricerca. Esistendo discrasie temporali tra le varie versioni di un lavoro su carta e su tela e nell'intento di riferirsi non a un esemplare in particolare, ma al tema generale da esso sotteso e condiviso da tutte le sue varianti precedenti e/o successive, si è spesso preferito non indicarne nel testo l'anno esatto di realizzazione. Dai titoli delle opere citate nei paragrafi si è inoltre optato per omettere la locuzione "studio per" al fine di evitare ripetizioni o fraintendimenti.

* Per le riproduzioni relative alle opere su carta di Paolini indicate come [cat.] e suddivise in base ai quattro verbi (o tematiche) citati nel titolo (a cui nel testo si rimanda aggiungendo, dopo l'abbreviazione cat., "in I.", "in II.", "in III.", o "in IV."), si veda: qui, pp. 271-274 (per la tematica I.), 275-278 (per la tematica II., suddivisa in "II.a" - pp. 275-277 - e "II.b" - p. 278 -), 279 (per la tematica III.) e 280-282 (per la tematica IV.).

⁴ H. Bloom, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia* (1973), Feltrinelli, Milano 1983.

⁵ Charles Baudelaire, ne *Il pittore della vita moderna* (1859), scrive che l'arte è composta da due realtà. La prima è eterna, preesistente, inimitabile che fa apparire "attuale" la stessa scultura classica: essa è legata a Mnemosine che non a caso è considerata fin dall'antichità la madre delle arti. L'artista lavora infatti sulla memoria, ovvero su un bagaglio di archetipi tecnici e visivi introiettati, che deve riordinare per poterli restituire. Da qui l'incidenza del passato come fondativo della produzione artistica: secondo Baudelaire, il pittore della vita moderna deve basarsi sul ricordo: deve guardare il modello, per poi rivolgere lo sguardo verso il materiale su cui sta lavorando, per poi tornare a osservare il modello, e così via. A questa realtà eterna si associa però una seconda dimensione legata al presente, all'effimero, alla moda del momento.

Paolini, definendo “giusto continuare a lavorare sui meccanismi eterni dell’arte”⁶, sembra essere in parziale disaccordo con tale concezione, risultando invece più affine al pensiero di Charles Blanc che ne *La grammatica dell’arte del disegno* (1867), elidendo una delle due dimensioni delineate da Baudelaire, definì l’opera d’arte un arresto del tempo, un’astrazione dal flusso transeunte del presente, una fissazione di qualcosa di permanente⁷. Per Paolini infatti, gli artisti non sono creatori, bensì meri veicoli di qualcosa di immutabile e di preesistente: il linguaggio della rappresentazione. La ragione delle molteplici consonanze riscontrabili confrontando i lavori degli uni e degli altri risiede, a suo parere, in tale patrimonio linguistico condiviso, anziché in un eventuale rapporto gerarchico tra allievo e maestro, oppure in una volontaria “imitazione” reciproca⁸. L’arte è dunque un eterno ritorno al punto di partenza: lo sostiene Paolini, così come Giulio Carlo Argan, scrivendo ne *Il revival* (1974) che ogni opera, pur inserendosi nel tempo lineare e progressivo della realtà contingente, reitera e attualizza il già detto⁹.

“Mi sono interessato dell’antico e alla storia dell’arte”, spiega meglio l’artista, “perché sempre ho avuto la convinzione che un artista contemporaneo debba certamente spiazzare le attese dello spettatore delineando un’immagine inaspettata, ma abbia anche l’obbligo di lasciarvi trasparire i segni di ciò che l’ha preceduta. La mia attenzione alla reiterazione di stilemi, elementi iconografici, proporzioni, nonché al doppio, al rispecchiamento, all’eco di qualcosa da parte di qualcos’altro, sottende la consapevolezza dell’impossibilità di entrare nell’universo artistico se non (ri)conoscendo una genealogia. Niente avviene per caso; tutto è radicato nel prima” [G.P.].

Sulla base di tale consapevolezza, dal 1967-68 egli intraprende un viaggio nel passato per cercare di scoprire il proprio “albero genealogico”¹⁰: la linea di discendenza costituita da

⁶ G. Paolini, in M. Vallora, *Povera ma bella*, in “Specchio” (supplemento del quotidiano “La Stampa”), Torino, 17 febbraio 2001, p. 109.

⁷ Cfr.: C. Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Veuve Jules Renouard, Parigi 1867.

⁸ Scrive Paolini per confermare l’assunto: “A indicare che il gusto (almeno il mio) non si viene formando dalla somma delle esperienze, dall’evoluzione di successive e progressive influenze ma, al contrario, tenda alla sottrazione, alla scoperta della matrice via via sempre precedente fino a presumere la cifra segreta, il segnale primario e irrinunciabile ancorché invisibile. Non mi riferisco, com’è ovvio, a una graduatoria di meriti corrispondenti alla precedenza cronologica di un episodio su un altro, ma al mistero di questo “prima”, alla vera incognita che ci porta a dimenticare il *che cosa* per insistere a trovare una risposta sul *come* e il *perché*” (G. Paolini, *Dopo tutto*, in “Flash Art”, anno XLII, n. 275, aprile-maggio 2009, p. 71).

⁹ Cfr.: G. C. Argan, *Il revival*, G. Mazzotta, Milano 1974.

¹⁰ Occorre ricordare che già nel 1963 aveva utilizzato riproduzioni di opere d’arte, ma nei termini di analisi del supporto. Si ricorda, tra le altre, *E* (1963) [D.41]: una riproduzione fotografica a colori di *Eleonora di Toledo* (1556) del Bronzino applicata su un supporto di masonite. È inoltre interessante segnalare che proprio nel 1963 esce il primo volume de “I Maestri del Colore”, dedicato a Mantegna, il quale dà il via ad una “riscoperta” di importanti artisti del passato, alcuni dei quali entreranno a far parte della “dinastia” delineata da Paolini nel corso della sua attività.

quegli artisti che, tramandatisi l'un l'altro il medesimo codice di rappresentazione, gli hanno permesso di divenire "pittore". Inizia così ad includere nei suoi lavori quadri del passato, ma distanziandoli e "rinnovandoli" attraverso l'obiettivo fotografico e/o mediante un artificio volto a spiazzare la visione (un inserto, una lacerazione, un intervallo, uno sdoppiamento¹¹). Non è pertanto corretto parlare di citazione e di tautologia, intendendo con entrambi i termini un'operazione volta alla copia esatta dell'originale: per Paolini la copia fotografica di un quadro del passato, sebbene identica, è funzionale ad evocare non se stessa, ma qualcos'altro che la trascende, ovvero il linguaggio che accomuna quel quadro a tutti gli altri, appartenenti alla medesima dinastia (la Storia dell'Arte)¹².

Di quella dinastia l'artista del presente è sempre epigono, ma è innanzitutto spettatore. La più evidente formulazione di tale convinzione paoliniana risiede nella tela *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* (1967) [D.140]: pur trattandosi di una copia fotografica identica all'originale (per soggetto e per dimensioni, ma in bianco e nero), l'opera, attraverso l'artificio del titolo, ci rende immediatamente consapevoli di essere di fronte non al quadro del Lotto, ma ad un altro. Il titolo del dipinto del 1505 (*Ritratto di giovane*) definisce il giovane il soggetto che subisce l'azione del ritrarre da parte del Lotto. Paolini ne inverte gli elementi e denomina la sua copia *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*: Lotto è ora colui il quale subisce l'azione del guardare da parte del giovane, che diviene il soggetto agente. È duchampianamente lo spettatore a fare il quadro e non più colui il quale lo dipinge. L'opera originale viene riletta nell'oggi e ricondotta in una "nuova" immagine di cui divengono spettatore l'autore (Lorenzo Lotto) e tutti coloro i quali, come lui, guardano il giovane (Paolini compreso)¹³.

¹¹ Emblematico di tale processo è *L'invenzione di Ingres* (1968) [D.154] in cui l'artista sovrappone l'*Autoritratto di Raffaello* di Ingres (1824) al vero *Autoritratto* di Raffaello (1506), in modo che il primo non coincida perfettamente con l'originale così da dare l'impressione di essere di fronte ad un'immagine sdoppiata.

¹² Per approfondimenti si veda: A. Madesani, *Conversazione fra Giulio Paolini e Angela Madesani*, in *Rubare l'immagine. Gli artisti e la fotografia negli anni '70*, catalogo della mostra, Milano, Spazio Labs, Edizioni Tega, Milano 2000, p. 72.

¹³ In linea con il postulato espresso da Borges nel racconto *Pierre Menard* (in Id., *Finzioni* (1955), pp. 36-47) per cui qualsiasi copia, pur identica formalmente all'originale, tradisce le esperienze di colui il quale ha provato a copiarla così come un libro non è mai lo stesso perché letto da persone e/o vissuto in momenti diversi, Paolini sostiene che l'autore sia lo spettatore. Il riferimento a Borges non è casuale. Lo scrittore argentino aveva a lungo riflettuto sulle traiettorie del tempo: convinto che in un tempo infinito non fosse possibile raggiungere il numero delle permutazioni possibili e che l'universo dovesse per forza ripetersi, aveva scoperto gli "eterni ritorni" presenti nella letteratura di ogni epoca, giungendo poi a definire la differenza fra autori e lettori banale e fortuita poiché attraverso la lettura anche il lettore esercita la propria creatività. Inoltre, prima di Paolini, Borges aveva dichiarato di non credere che l'identità verbale tra due opere comportasse l'uguaglianza, giacché ciascuna di esse ammetteva la libertà di composizione ed era legata al momento storico della sua composizione.

L'autore, divenuto spettatore, "guarda" gli artisti che lo hanno preceduto, omaggiandoli mediante ritratti (è il caso di Man Ray [cat.87 (e le sue varianti cat.188-189), 291, in I.]¹⁴, Jasper Johns [cat.88, in I.], Luciano Fabro [cat.90-91, in I.], Giorgio de Chirico [cat.291, in I.]); oppure rielaborando alcune loro opere (ad esempio quelle di Henri Rousseau [cat.124, in I.], Nicolas Poussin [cat.128, 440, 447-449, in I.], Yves Klein [cat.154, in I.], Cy Twombly [cat.192, in I.], Antonio Canova [cat.259, 450, 462 (e la variante cat.463) , in I.], Claude Lorrain [cat.409, in I.], Angelo Garino [cat.410, in I.], Johan Joseph Zoffany [cat.439, in I.], Lorenzo Bartolini [cat.525-527, in I.]; o anche solo evocandole attraverso il titolo e la struttura compositiva (è il caso dei lavori di Jacques-Louis David [cat.153, in I.], Giorgio de Chirico [cat.177-178, in I.], René Magritte¹⁵ [cat.388, in I.], Filippo Brunelleschi [cat.442, in I.]).

La scelta degli autori non è da considerarsi casuale. Si tratta spesso di maestri profondamente legati a un concetto di arte fondata sulla pittura, sui modelli antichi e sulla ricerca di perfezione; o meglio, sulla "trasparenza etimologica"¹⁶ dell'arte: quella dimensione originaria, antica, scissa dalla realtà contingente, dagli attuali canoni estetici, ma fondata su un

¹⁴ Si tratta del progetto per la prima edizione grafica realizzata dall'artista nel 1976 in cento esemplari numerati e firmati [N.21]. Un foglio di carta bianca reca applicate due sagome che, ritagliate probabilmente dal catalogo di una mostra, riferiscono ciascuna il nome e il cognome di Man Ray simulandone gli occhi. Applicate a breve intervallo l'una dall'altra sulla metà superiore del supporto, risultano infatti collocate nella medesima posizione in cui sarebbero apparsi i due occhi dell'artista statunitense se si fosse trattato di un ritratto fotografico vero e proprio. Le due sagome, così isolate, appaiono invece quali unici particolari riconoscibili di un suo presunto, ma invisibile, ritratto. "Mi interessava attribuire ad un nome composto da lettere il ruolo di organo della vista di un volto assente. L'artista sembra così guardarci attraverso il suo nome" [G.P.]. Gli occhi, oltre a sottendere il tema paoliniano della visione cieca (non riflettono alcunché), evocano Man Ray per doppia sineddoche: non si limitano a circoscrivere la sua identità nei dati anagrafici che riportano, ma includono in sé l'intera poetica dell'artista dadaista che aveva scelto la vista quale strumento privilegiato (mediante l'uso dell'obiettivo fotografico) e motivo iconografico-concettuale tra i più ricorrenti all'interno della propria attività (si ricordino, tra le altre, la fotografia di un occhio femminile trattenuta al pendolo di un metronomo - 1923 -, e quella delle lacrime di cristallo sulle guance di una donna dagli occhi bistrati - 1930 -). Proprio per la condivisa attitudine alla visione fotografica, Paolini dedicherà a Man Ray un secondo "ritratto" nel 1969 [D.170 e cat.291, in I.]: dapprima intitolato *Un ritratto (di Man Ray)* e poi *Contatto*, il quadro simula un *vis à vis* tra l'autoritratto dell'artista statunitense e il ritratto di de Chirico da lui realizzato. È interessante ricordare che proprio nel 1967 (dal 12 aprile) a Torino, presso la galleria La Bussola, si era tenuta la mostra *Omaggio a Breton (Antologia di pittori surrealisti)*, dove, tra gli altri artisti esposti comparivano Man Ray, Giorgio de Chirico, Marcel Duchamp, René Magritte, Francis Picabia, Henri Rousseau, tutti artisti citati da Paolini in alcune sue opere coeve; a cui era seguita l'importata mostra *Le muse inquietanti. I maestri del Surrealismo*, a cura di Luigi Carluccio, tenutasi alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Torino dal novembre 1967 al gennaio 1968.

¹⁵ Si tratta della versione su carta dell'omonima edizione grafica del 1992 [N.87] che mutua il titolo, *Les aventures de la dialectique*, dal volume scritto da Maurice Merleau-Ponty (Gallimard, Parigi 1955) e al contempo potrebbe evocare l'*Éloge de la dialectique* (1937) di René Magritte. L'opera nasce da una fotografia scattata da Anna Piva in Toscana: "mentre passeggiavo con mia moglie, fui sorpreso dal vedere un cipresso nato e cresciuto dentro una quercia. Unendo a quello scatto alcuni frammenti raffiguranti paesaggi diversi realizzai una compenetrazione di immagini, un montaggio di cielo su cielo e acqua su terra, per far eco alla compenetrazione arborea che avevamo visto con i nostri occhi. Le 'avventure' della dialettica sono le supposte contraddizioni a cui la dialettica può condurci. Nel mio collage, l'immagine in primo piano sembra lacerarsi per svelare la verità preesistente che nascondeva" [G.P.].

¹⁶ Cfr.: F. Poli, *Giulio Paolini*, cit., p. 45.

paradigma di bellezza ideale. Queste sono le caratteristiche esemplificate, ad esempio, dalle pitture murarie di Pompei, da cui Paolini nel 1979 trae la figura femminile fluttuante nell'aria che porge di volta in volta allo spettatore elementi iconografici diversi [cat.474-479, in I.].

Per recuperare l'“etimo” dell'arte è dunque necessario volgersi più indietro possibile, mutuando una dimensione “antioraria” del tempo. Il luogo che per antonomasia facilita tale impresa è il *Museo* (1970-73) [cat.179, in I. e 250], in quanto corrispondente al “tempio” della memoria. Il convento di San Domenico a Fiesole dove operò Beato Angelico, l'*atelier* di Cézanne a Aix-en-Provence e l'anonimo studio d'artista allestito nel 1921 in occasione di una mostra sull'arte marchigiana, sono soltanto alcuni dei luoghi nei quali, secondo Paolini, ha sostato la Musa etimologicamente legata al “museo”: *Mnemosine*¹⁷.

A questa è dedicato un ciclo di opere di cui si annovera uno studio su carta del 1979-80 [cat.518, in I.], che raffigura un cono prospettico costituito da identici riquadri bianchi, ciascuno contenente un carattere del nome della divinità citata nel titolo. Leggibile come un solo quadro che sfugge all'infinito o come tutti i quadri possibili (passati, presenti e futuri) visti in prospettiva, il disegno del cono prospettico, alla stregua dell'omonimo atlante warburghiano, postula la concezione paoliniana di opera quale “palinsesto”, in cui le epoche si annullano per lasciare spazio alla nozione di eterno presente, o meglio di presente non misurabile.

Esemplificativo di tale concezione è il *Senza titolo* del 1965 [cat.58, in I.], il quale, prima delle opere fin qui citate, attua un'evidente confutazione del tempo unilineare, progressivo e misurabile, attraverso l'aggiunta di una riproduzione fotografica della riga centimetrata sulla stampa fotografica del diagramma delle correnti artistiche del XX secolo già utilizzato nel quadro *174*¹⁸. L'inclinazione della riga coincide con quella delle linee del diagramma riprodotto, come a testimoniare il gesto originario che le ha determinate. All'eventuale divenire dei movimenti dell'arte moderna, si oppone quello della centimetratura che procede

¹⁷ Nell'esemplare su carta, la successione delle tre immagini sembra simulare una progressiva (ma impossibile) focalizzazione (o zoom ottico) dalla veduta d'insieme del paese, al finestrone visto dall'esterno, fino alla riproduzione dell'interno di uno studio. Nelle omonime edizione grafica [N.9] e opera di grande formato [D.253], Paolini aggiunge ulteriori cinque riproduzioni raffiguranti rispettivamente: la casa natale di Raffaello a Urbino, la ricostruzione del “teatrino” di Nicolas Poussin, l'*atelier* romano di Raffaello nel parco di Villa Borghese dipinto da Ingres, il dazio parigino dove prestò servizio Henri Rousseau, il Castello Estense della città in cui Giorgio de Chirico trascorse un periodo della sua attività.

¹⁸ L'immagine del diagramma è tratta dal manuale: K. Kranz, *La figura umana nei millenni*, in Id., *Capire l'arte moderna*, Edizioni di Comunità, Milano 1964, pp. 174-175. Si tratta di una variante del quadro *174* (1965) [D.91], il cui titolo si riferisce al numero della pagina in cui è riprodotto il diaframma nel volume suddetto. Del medesimo lavoro esistono anche due versioni su carta (1965) [cat.56-57].

all'indietro, "misurando" la storia dell'arte dal presente al passato¹⁹: la riga è infatti orientata in modo che lo zero sia tangente all'anno 1960 (anno di esordio dell'artista) indicato dal diagramma, mentre il trentasette alla più antica corrente da esso menzionata (lo Jugendstil). Il numero trentotto, che si intravede nella parte della riga aggettante dal margine inferiore della fotografia, evoca inoltre un potenziale svolgimento all'infinito sia della centimetratura sia della Storia dell'arte. L'opera mette esplicitamente in questione la concezione storica, lineare e progressiva del Tempo, ponendosi quale "manifesto" della ricerca artistica del suo autore che, come indica il catalogo della sua personale del 1999, è solito guardare *Da oggi a ieri*²⁰ per veicolare un'opera ancora a venire.

Da qui l'importanza dello sguardo "prospettico", inteso sia come magnete di ciò che è già stato, sia quale strumento per legittimare l'esistenza di ciò che potrebbe essere.

Paolini affronta esplicitamente l'atto del vedere ad esso connesso, a partire dal 1969 in *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)* [D.188]: il 15 luglio 1969 su fogli da disegno fissati alla parete del proprio studio, traccia una moltitudine di punti a matita, corrispondenti alla "quantità di spazio" che ha di fronte a sé. "*Vedo* è lo schema astratto e concettuale della visione, è la traduzione in cifre del fenomeno del vedere"²¹. Nella versione su carta dello stesso anno [cat.166, in II.a.] i nove elementi accostati a brevi intervalli sono recuperati da quegli stessi fogli a costituire una sorta di "cornice" per l'immagine fotografica, suddivisa in nove parti, raffigurante la relativa esecuzione mentre i punti a matita tracciati sulla fotografia ripetono e rinnovano quel primo momento: "l'atto del decifrare/disegnare il mio campo visivo è colto in due tempi diversi: il prima (la fotografia), cattura un gesto durato pochi minuti; il dopo (ciascun foglio punteggiato) testimonia quella medesima frazione temporale. Ciò che rimane di un'opera accoglie al suo centro il momento già avvenuto della sua realizzazione [G.P.]".

Il vedere così decifrato, è strettamente connesso al binomio paoliniano di autore-spettatore, così come lo era già stato in due progetti del 1963, mai realizzati. In *Orizzontale* [cat.13-14, in II.a.] l'osservatore sarebbe stato chiamato a guardare nell'intercapedine tra due pannelli sospesi orizzontalmente all'altezza dell'asse ottico, a breve distanza l'uno dall'altro, per

¹⁹ Il collage, spiega l'artista, "segnala due diverse possibilità di misurazione: il diagramma rappresenta il supposto divenire nel tempo dei movimenti dell'arte moderna; la fotografia della riga sottende il parallelo divenire di una centimetratura" [G.P.].

²⁰ Si fa qui riferimento al catalogo della mostra *Giulio Paolini. Da oggi a ieri*, Torino, GAM Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Hopefulmonster, Torino 1999.

²¹ G. Paolini, nell'intervista di A. Bonito Oliva, in *Paolini: opere 1961/73*, catalogo della mostra, Milano, Studio Marconi, Milano 1973, s.p. Si ricorda che è del 1970 la personale intitolata *Vedo*, tenutasi presso "QUI arte contemporanea" di Roma e presso la Galleria Notizie di Torino, a confermare l'interesse specifico da parte dell'artista per il tema della visione.

vedere non un'immagine, ma l'orizzonte di luce delimitato da questi ultimi; in *Ipotesi per una mostra* [cat.15, in II.a.] sarebbe stato indotto a osservare altri spettatori che al di là del vano d'ingresso ad una seconda sala espositiva li avrebbero a loro volta guardati²², anticipando così i lavori che dalla metà degli anni Settanta proporranno figure sdoppiate nell'atto di guardarsi l'un l'altra [cat.290, 376-377, 379-381, in II.a.]²³. Il manichino sottende inoltre una tipizzazione alla stregua delle figure/tipo negli specchi realizzati da Pistoletto proprio a partire dallo stesso 1963²⁴.

Portando a sviluppo l'indagine autoreferente sul linguaggio artistico avviata fin dai suoi esordi, Paolini ne esamina un ulteriore fattore (il vedere), nella sua essenza strutturale, evitando cioè di vincolarlo ad un oggetto specifico. In altre parole, propone visioni che prendono la forma di non visioni, o meglio di visioni cieche: in luogo di un soggetto dichiarato, l'opera presenta l'occhio e quindi, per sineddoche, lo spettatore come visto a sua volta, come unico soggetto/oggetto della rappresentazione.

“L'atto del vedere è la percezione di un'azione” conferma Rudolf Arnheim²⁵ e ancor prima Duchamp, convinto che non vi sia opera d'arte senza lo sguardo dello spettatore che la suggella come tale. Per Paolini l'osservatore convalida l'opera anche qualora non gli sia dato vedere alcuna immagine, ma soltanto lo spazio dove eventualmente potrebbe affiorarne una.

È interessante notare come il binomio tra il vedere e il non vedere sia un tema sotteso anche da alcuni lavori di altri artisti coevi: si ricordano, ad esempio, il pannello quadrangolare di gesso bianco sul quale Alighiero Boetti aveva scritto il titolo *I vedenti* imitando la scrittura

²² Il collage, nato come progetto espositivo per la mostra dallo stesso titolo da tenersi a Roma, alla Galleria La Tartaruga di Plinio De Martiis, ma mai realizzata, si compone di alcune sagome scontornate dalle fotografie scattate dal fotografo Franco Aschieri su commissione di Paolini, che raffigurano frontalmente e di tre quarti un manichino acquistato e abbigliato appositamente dall'artista. L'utilizzo dell'immagine di un manichino, moltiplicata e applicata all'interno di un disegno di un ambiente in prospettiva, simula la “folla” che avrebbe dovuto accogliere gli spettatori giunti in galleria. La scelta di utilizzare il vano di passaggio come cornice (o inquadratura) della visione di ciò che sta al di là, nonché la lastra di cristallo *ivi* inserita quale schermatura tra le due dimensioni (quella reale e quella della rappresentazione), sembrano inoltre annunciare la di poco successiva adozione da parte di Paolini del frame e del diaframma propri del mezzo fotografico, innalzato a privilegiato strumento operativo.

²³ Affine a tali riflessioni è il ciclo intitolato *Dimostrazione* (1974) [cat.293, in II.a.], che, ponendo di fronte due cavalletti con disegnato l'immagine l'uno dell'altro, “dimostra” la natura duplice del linguaggio: “Come in *Mimesi* i due sguardi della stessa figura contrapposta l'una all'altra creano un cortocircuito (il calco in gesso non è più oggetto della nostra visione, ma guarda se stesso, esaurisce il suo vedere nella sua propria riflessione), *Dimostrazione* è una tautologia: il primo elemento che registra, copia e riproduce un suo uguale, è una dimostrazione di cui non occorre l'enunciato, in quanto gratuita, ovvia, evidente, ma che pertanto può lasciare interdetti” [G.P.].

²⁴ Per approfondimenti sugli *Specchi* di Pistoletto si veda: qui, p. 263 (nota 63).

²⁵ R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli editore, Milano 1962 (prima pubblicazione in italiano del testo edito in inglese nel 1954), p. 36.

braille²⁶, l'autoritratto dove Giuseppe Penone si mostra “cieco” (*Rovesciare i propri occhi*, 1970), oppure *Il cubo invisibile* di Gino De Dominicis (1967). Paolini ha il merito di aggiungere a tale riflessione un ulteriore binomio, quello tra l'osservare e il vedere, che sembra far eco alla distinzione tra “*aspect*” e “*prospect*” delineato da Nicolas Poussin nel 1642 in una lettera indirizzata a Sublet de Noyer, consulente artistico di Richelieu²⁷. Per Paolini, così come per Poussin, l'osservare è il mero atto fisico di rivolgere l'occhio verso qualcosa, mentre il vedere implica la contemplazione razionale di ciò che abbiamo di fronte (un'immagine, uno spazio, o un vuoto): la contemplazione di un'opera d'arte è “una sorta di abbandono dello sguardo che è quasi all'opposto dell'osservazione. La contemplazione potrebbe cioè essere un modo di non veder più ‘la cosa’ per presumerne un'altra”²⁸.

Un non vedere che, dalla metà degli anni Settanta, si reifica spesso nell'immagine di un occhio da cui diparte un cono visuale incapace di cogliere qualcosa, se non il suo stesso riflesso²⁹. In alcuni lavori, Paolini raffigura infatti uno o più personaggi osservare se stessi nell'atto di guardarsi [cat.520-521, in II.a.] e/o la propria raffigurazione entro un quadro [cat.399, 438, in II.a.], mentre in altre opere è l'occhio in sé a vedere i suoi doppi perpetrare il medesimo atto della visione [cat.460, 464, 473, in II.a.]. Talora l'occhio può addirittura scomparire per lasciare la scena al cono ottico che include la sua copia speculare [cat.506, 514-515, in II.a.] e/o la riproduzione lacerata di un lavoro precedente dell'artista [cat.508, in II.a.], oppure, nella maggior parte dei casi, non riesce a circoscrivere del tutto le immagini con

²⁶ Cfr.: A. Boetti, in M. T. Roberto, *Alighiero Boetti 1966-1970, le parole e le cose*, in *Alighiero Boetti 1965-1994*, catalogo della mostra, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Mazzotta Editore, Milano 1996, p. 25: “guardavamo alla TV una trasmissione sui ciechi che parlavano dei ‘vedenti’. Dopo un po’ mi ha stravolto il fatto che io ero un ‘vedente’”, ricorda Boetti.

²⁷ N. Poussin, *Lettere sull'arte*, a cura di D. Carrier, Cernusco 1995, pp. 30-31: “Ci sono due modi di vedere gli oggetti: uno è semplice visione, l'altro è attenta considerazione. Vedere semplicemente non è altro che ricevere naturalmente nell'occhio la forma e la sembianza delle cose viste. Ma vedere un oggetto considerandolo, vuol dire che oltre la semplice e naturale ricezione della forma nell'occhio, si cerchi con un'applicazione particolare il modo di ben conoscere questo stesso oggetto: così si può dire che il semplice aspetto è un'operazione naturale, e quel che io chiamo il prospetto è un'azione della ragione, che dipende da tre cose: dal sapere dell'occhio, dal raggio visuale, dalla distanza dell'occhio dall'oggetto”.

²⁸ G. Paolini, *Contemplazione*, in G. Paolini, *Dall'Atlante al Vuoto in ordine alfabetico*, a cura di S. Risaliti, Mondadori Electa, Milano, 2010, p. 33.

²⁹ Occorre ricordare che il primo utilizzo dell'elemento iconografico del cono visuale compare nei numeri di “Rivista Rai” impaginati da Paolini, rispettivamente del luglio-agosto 1970 (pp. 50-51) e del novembre-dicembre del 1971 (copertina) per evocare, in entrambi i casi, il campo visivo di una cinepresa.

Tra le opere su carta *tout-court*, il cono visuale compare nel *Senza titolo* del 1978 [cat.461] associato all'occhio di due riproduzioni della figura maschile del *Monumento a Maria Luisa di Borbone* di Lorenzo Bartolini (nell'una colta per intero, nell'altra in primo piano), ma appare delineato mediante la riproduzione di una superficie di carta accartocciata, anziché attraverso un disegno.

le quali sembra entrare in contatto (solitamente frammenti di opere di Paolini di cui qualche angolo o frammento fuoriesce dal campo visivo [es. **cat.505, 507-513**, in II.a.]³⁰).

Come sostiene Maurice Blanchot, il vedere presuppone una distanza che permette di cogliere l'immagine nella sua totalità³¹. Essendone consapevole, Paolini delinea l'estensione di tale intervallo mediante linee di fuga prospettiche che dipartono dall'occhio, cercando di catturare qualcosa (l'opera) la cui visione è tuttavia sempre rinviata. Oscillando tra la volontà di vedere e la constatazione dell'impossibilità di farlo, l'occhio è assorbito in uno spazio vuoto, illusorio, irreali che lo pone di fronte ai suoi stessi limiti: l'immagine vista non è mai l'oggetto a cui rinvia, ma "la presenza nella sua assenza"³², la copia di un originale non presente, o meglio un sottile inganno percettivo.

In merito alla facoltà dell'occhio di lasciarsi trarre in inganno, occorre sottolineare come il cono visivo corrisponda all'elemento fondativo della prospettiva rinascimentale: una pratica che permette di rappresentare gli oggetti nello spazio, in modo da raggiungere, su una superficie bidimensionale, la finzione o illusione della terza dimensione. La visione mancata dell'occhio messa in scena da Paolini dalla seconda metà degli anni Settanta, potrebbe quindi derivare dall'indagine su quell'invenzione rinascimentale, da lui avviata fin dal 1972, tanto da poter essere considerata una sorta di sua particolare accezione. Nel *corpus* qui analizzato, se il disegno prospettico *tout-court* circoscrive e annuncia lo spazio della rappresentazione, il raggio che diparte dall'occhio decifra e inquadra quello più generale della visione.

Entrambi sembrano trovare i rispettivi prodromi in due opere degli anni Sessanta: *Disegno geometrico* del 1960 [D.1] e la già citata *Vedo* del 1969 [D.188]. La squadratura che nel primo individua il fuoco ottico della tela, e la puntinatura che nel secondo si fa più densa nell'area centrale della superficie delimitata dai fogli di carta, avevano infatti già postulato la visione come unicentrica. È dall'individuazione di quel punto di origine che risulta possibile delineare sia il raggio visivo dell'occhio, sia le linee di fuga dello spazio da esso decifrato. Uno spazio dove l'oggetto reale scompare per lasciare il posto alla sua immagine irreali: "la prospettiva apre e chiude, nello stesso istante, le porte della rappresentazione. Il punto di fuga all'infinito annulla pesi e misure: impossibile 'afferrare' l'oggetto, che scompare, inghiottito dalla stessa

³⁰ Per approfondimenti sul ciclo *Liber veritatis* si veda qui, pp. 48-49. Affine a tale ciclo per la tematica dello sguardo rivolto *ad infinitum* a cogliere una copia di se medesimo, è l'omaggio a Peppino Di Bennardo [cat.454]: Paolini ha infatti fatto in modo che uno dei personaggi colti dalla fotografia nell'atto di guardare qualcosa, sembri osservare un quadro (il riquadro di carta bianca applicato sulla riproduzione medesima) dove è delineata a matita la sua sagoma speculare e quella del presunto dipinto verso il quale si rivolge.

³¹ M. Blanchot, *Lo spazio letterario* (1955), Einaudi, Torino 1975, p. 17.

³² *Ivi*, p. 223.

struttura della prospettiva che lo ha reso visibile, ma incorporeo, al di là del piano della visione”³³.

Non stupisce che Paolini, dopo aver individuato la maggior parte dei suoi “parenti più stretti” nella storia dell’arte moderna, abbia sentito l’esigenza di riflettere sull’invenzione da cui questa ha preso le mosse, presentandola come una tautologia dello spazio eterno della rappresentazione, in cui il passato si confonde con il presente e viceversa.

Se in “*Senza titolo*” (1965) su sfondo di rovine classiche (1972) [cat.208, in II.b.] la costruzione prospettica include tra i reperti antichi il *Senza titolo* realizzato dall’artista nel 1965 [D.73] (il riquadro bianco al centro) “in modo da renderlo parte di un tempo ormai perduto, ma al contempo eterno” [G.P], in *La visione è simmetrica?* (1972) [cat.211, in II.b.] proietta all’infinito innumerevoli opere ancora a venire (riquadri bianchi squadrati mediante le sole diagonali)³⁴.

La prospettiva, intesa come strumento per circoscrivere l’area nella quale un’immagine può rendersi visibile, induce l’artista ad utilizzarla per rappresentare il luogo da sempre preposto alla contemplazione di “immagini”: l’ambiente espositivo, da lui considerato esclusivo ed eterno, poiché realtà altra e distante rispetto a quella contingente. L’esclusività e l’eternità di tale spazio è sovente sottolineata lasciandone fuori tutto ciò che è occasionale e transeunte: un’immagine specifica sospesa a parete, il suo autore, nonché lo spettatore.

Un riquadro di carta da lucido (in *Eclisse* del 1975 [cat.382, in II.b.]) e la riproduzione del verso di una tela (in *Senza titolo* del 1975 [cat.383, in II.b.]), applicati al centro del supporto, alludono ad un ipotetico quadro che, cieco come gli altri tre accolti entro le altrettante pareti disegnate, si presuppone sospeso sulla quarta parete che noi non possiamo vedere. È quella parete a chiudere la sala raffigurata e a renderla inaccessibile sia all’autore sia allo spettatore che si limitano ad osservarla a distanza, dall’esterno³⁵.

La costruzione prospettica così delineata implica una proiezione *ad infinitum*, non solo facendo idealmente convergere i margini degli elementi raffigurati in un unico punto di fuga, ma anche ponendo *en abîme* la superficie stessa del foglio su cui è disegnata. La parete di

³³ G. Paolini, *De la peinture*, in “Art press”, n. 172, settembre 1992, p. 51.

³⁴ Cfr.: “Il tema delle rovine appartiene semanticamente a qualche cosa di ritrovato. Le rovine sono lì a testimoniare quanto e quando prima ci fossero altre cose prima di quelle che vediamo oggi; allo stesso modo la prospettiva è un tracciato che porta indietro, che amplifica. Il tracciato prospettico è un che di teatrale, è come una falsariga di una scena teatrale che quindi - il teatro non può andare all’infinito, è fatto di pochi metri di profondità - è uno strumento per gonfiare, per far sprofondare al di là l’immagine che stiamo vedendo” [G.P.].

³⁵ Cfr.: “In entrambe le opere il foglio da disegno diviene la soglia di un ambiente che è già un’esposizione da trapiantare attraverso quella stessa superficie, senza tuttavia potervi entrare” [G.P.]. Analoga a livello compositivo per la presenza di una tela al verso che sembra chiudere l’ambiente espositivo allo spettatore che lo osserva dall’esterno è lo *Studio per “De Pictura”* del 1977 [cat.441] che tuttavia si iscrive nell’omonimo ciclo per la cui lettura si veda: qui, pp. 48-49.

fondo della sala espositiva può infatti coincidere con un quadro che, costituito da due riquadri simmetrici visti in prospettiva, si limita a raddoppiare l'immagine di partenza delineata sul foglio e da cui è inquadrato³⁶ (in *Inedito* del 1975 [cat.384, in II.b.]); oppure può presentare un foglio millimetrato accartocciato (in uno studio per *Equivalenza* del 1975 [cat.386, in II.b.]) o un riquadro bianco in lacerazione (in un secondo studio per la stessa opera [cat.387, in II.b.]), analoghi, per forma e tipologia di carta, al foglio di supporto³⁷.

Questo ritornare al punto di partenza posticipa, rinvia, ritarda la visione dello spettatore che crede di poter scorgere un'immagine nuova e invece è posto di fronte soltanto allo spazio in cui questa potrebbe manifestarsi. Accentua cioè la valenza da sempre attribuita da Paolini alla prospettiva: esso è un artificio per porre più in là la presenza dell'immagine³⁸.

La prospettiva unicentrica applicata dall'artista, se da un lato proietta lo spazio eterno della rappresentazione verso l'infinito, dall'altro lo riconduce al suo punto di origine (o di fuga), ovvero a *Disegno geometrico* del 1960 [D.1], mutuandone le proporzioni per rifilare il foglio di supporto sul quale è delineata³⁹.

È del 1970 la mostra *Un quadro* [D.204], che per prima ripropone la medesima immagine di *Disegno geometrico* in quattordici tele fotografiche, ciascuna delle quali è però firmata e titolata al verso con il nome di un autore immaginario e un titolo fittizio⁴⁰; ed è dell'anno successivo "*Disegno geometrico*" [D.232 e cat.180-181, 194-195, 206-207⁴¹, in III.] che, alla

³⁶ Il disegno di partenza è infatti costituito dalle due pareti laterali su ciascuna delle quali è raffigurato un riquadro cieco. "Sulla parete di fondo di uno spazio simulato si proiettano le pareti laterali. Il titolo sottolinea come non ci sia niente di edito: le due superfici laterali, anziché farci vedere il terzo elemento frontale, vi si proiettano ancora una volta in prospettiva" [G.P.]. In una seconda versione su carta [cat.385, in II.b.] il quadro "inedito" è invece costituito da un paesaggio marino che sembra sfondare la parete sulla quale dovrebbe essere sospeso.

³⁷ Entrambe sono riconducibili ad un ciclo di opere intitolate *Equivalenza*: "il titolo deriva dalla volontà di sottolineare l'equivalenza tra quadri e pareti in quanto appartenenti nella medesima visione prospettica" [G.P.]. La lacerazione di un "quadro" associata al disegno di una sala in prospettiva tornerà in un *Senza titolo* del 1980 [cat.524] dove, all'interno di un ambiente, la tela sembra essersi lacerata in tanti frammenti lasciando vuoto il suo telaio.

Il disegno di un ambiente espositivo associato alla figura retorica della *mise en abîme*, comparirà anche in un omaggio al gallerista Massimo d'Alessandro del 1975 [cat.363], ovvero l'anno della personale di Paolini presso la galleria romana d'Alessandro/Ferranti, il cui spazio costituisce l'elemento di fondo del collage, da porre *ad infinitum* mediante la costruzione prospettica.

³⁸ G. Paolini, nell'intervista di F. Pasini, in "L'Illustrazione italiana", nuova serie, anno V, n. 24, Milano, novembre 1985, p. 21. Si ricorda che lo stesso Merleau-Ponty definiva l'opera d'arte un racconto sul come e il perché un'immagine possa apparire agli occhi dello spettatore (cfr.: M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito* (1960), SE, Milano 1989, pp. 58-60).

³⁹ Per approfondimenti si veda: A. Bonito Oliva, in *Paolini: opere 1961/73*, cit., s.p.

⁴⁰ Cfr.: G. Celant, *Giulio Paolini*, Sonnabend Press, New York 1972, p. 91.

⁴¹ Negli studi per "*Disegno geometrico*" l'artista si limita solitamente ad ampliare il riquadro del suo primo quadro inserendovi talora un foglio di carta bianca, oppure delineando la sua ombra. Due esemplari risultano invece ben più complessi a livello compositivo. Nel primo [cat.194, in III.], un dettaglio fotografico lacerato che raffigura una riga centimetrata poggiata su un foglio bianco, è accolto al centro di un foglio di carta millimetrata anch'esso lacerato. L'insieme è inquadrato da una sequenza di fogli di dimensioni sempre maggiori

stregua dei lavori di grande formato realizzati fra il 1971 e il 1972 ed esposti alla Sonnabend Gallery a New York nel novembre del 1972 [D.232, 234-240]⁴², mutuano il parametro proporzionale di quel primo quadro. La squadratura, se ampliata, mantiene infatti inalterati i suoi assi portanti (le diagonali e le linee mediane), definendo pertanto il medesimo rapporto proporzionale tra la base e l'altezza della superficie che di volta in volta va a delineare.

L'attenzione per le proporzioni inserisce di nuovo l'artista in un tipo di ricerca "rinascimentale" perché volta al Bello ideale: le proporzioni date dalle misure di *Disegno geometrico* sono, non a caso, basate sulla proporzione aurea (il rapporto fra il lato maggiore - 60 cm - e quella del lato minore - 40 cm -, corrisponde alla differenza tra il lato minore e il segmento ottenuto sottraendo quest'ultimo dal lato maggiore).

Alla stregua di una infinita matrisca, tutte le opere possono dunque essere circoscritte e idealmente ritornare a quella prima tela. La loro progressione è solo apparente: l'artista rimane per sempre fermo al suo esordio. Da qui *Teoria delle apparenze* (1972) [cat.220-221, in III.] il cui titolo sta ad indicare una serie di opere virtuali (i riquadri ciechi disegnati: sono soltanto otto, ma potrebbero essere di numero infinito), che, condividendo le medesime proporzioni di *Disegno geometrico* e inscrivendosi entro le diagonali di quest'ultimo, alla fine costituiscono un unico lavoro. *Disegno geometrico* diviene così regesto o collezione di tutte le opere possibili.

Regesto, Indice, Repertorio, Antologia, Suite, Novero, Annali, Summa, Opera omnia, Collezione, sono i titoli di alcune opere⁴³ con cui Paolini, dal 1972 ca., teorizza la riduzione del molteplice all'uno e l'Arte come un'entità che, pur manifestandosi di volta in volta in un'opera sempre diversa, rimane una sfera invisibile, un volume impenetrabile, un quadro impossibile sospeso tra le ipotesi delle sue innumerevoli possibilità di definizione⁴⁴.

Se in *Indice* (1972) tutte le opere potenziali sono idealmente iscritte dall'artista in una trama di moduli a losanga [cat.222, in IV.], oppure in una fuga prospettica infinita [cat.223,

(rispettivamente: bianco, millimetrato e di nuovo bianco), applicati l'uno sull'altro: "se il frammento di carta millimetrata lacerato raccorda i due diversi bianchi – quello fotografico dello sfondo dell'immagine al centro e quello cartaceo del foglio bianco sul quale la riproduzione della riga centimetrata è applicata –, la riga dà conto di una misurazione differente e conflittuale rispetto alla misura segnalata dalla carta millimetrata" [G.P.]. Nel secondo [cat.195, in III.], un riquadro di carta bianca funge da sigillo per quattro stampe fotografiche, che rappresentano rispettivamente (dall'alto in basso, da sinistra a destra) un foglio bianco e tre particolari di altrettante opere dell'artista non riconoscibili con certezza.

⁴² Per approfondimenti si veda il volume edito in occasione della mostra citato nella nota precedente.

⁴³ Si fa riferimento a lavori di grande formato sviluppati spesso in più varianti, rispettivamente: D.244-245, 261, 265, 296, 335, 400; 240; 250; 258-263, 267-270, 273-274; 277, 332; 352-353, 368-369, 405, 825, 834; 370; 484; 786; 804.

⁴⁴ Quest'ultima parte del presente paragrafo è in parte tratta dal contributo *Collezione privata (1998) di Giulio Paolini. Un'opera / un percorso dal molteplice all'uno*, pubblicato dalla scrivente in "senzacornice. rivista online di arte contemporanea e critica", n. 4, settembre - ottobre 2012.

in IV.], nelle diverse versioni di *Idem* (1972-73) sono invece alluse: da tanti piccoli quadrati disseminati sul foglio a intervalli regolari [cat.224, in IV.]; da superfici rettangolari perimetrate da puntini a matita [cat.226, in IV.] o da linee a inchiostro, tracciate a cavallo di due fogli adiacenti [cat.227, in IV.]; da forme geometriche diverse, campite a matita o vuote, giustapposte a formare un mosaico [cat.228-230, in IV.]; da settantadue piccoli elementi quadrati, rotondi e triangolari contenuti entro una scatola cubica [cat.322-323, in IV.], ma disponibili a intervalli regolari su una parete a delineare la linea d'orizzonte [cat.324, in IV.], una cornice [cat.325-326, in IV.], tre ordini sovrapposti [cat.327, in IV.], oppure disseminabili entro uno spazio virtuale quale una veduta di rovine classiche [cat.328-329, in IV.] o un paesaggio desertico [cat.330, in IV.]. Tali insiemi di riquadri e/o di figure geometriche, pur delineando motivi iconografici diversi, sono identici nella sostanza (da qui il titolo "idem"), in quanto "contenitori" di qualcosa di illimitato nel tempo e nello spazio: "*Idem* evoca le opere che costituiscono la storia dell'arte e che sarebbe impossibile, nonché riduttivo, associare a un'immagine specifica in quanto a loro volta regesti delle immagini che le precedono" [G.P.].

L'opera intesa come collezione è strettamente connessa alla già citata volontà paoliniana di confutare il tempo, attuabile mediante la sovrapposizione di riproduzioni incongrue (per data di realizzazione e per soggetto) o raddoppiate [cat.314-315, 317, in IV.], oppure attraverso il ritorno (o *mise en abîme*) al foglio di supporto e/o della riproduzione di partenza [cat.316, 318-320, in IV.]⁴⁵.

"Tutte le opere del passato, del presente e del futuro, sono talmente correlate da costituire un unico insieme proprio come i brani che compongono una suite musicale" [G.P.]. Da qui il ciclo di lavori della metà degli anni Settanta denominato, appunto, *Suite*. Tra questi, uno risulta particolarmente esemplificativo del concetto musicale sotteso dal titolo. In *Suite N. 2* (1975) [cat.362], la fotografia posta al centro ritrae l'artista nel suo studio alle prese con il montaggio di un'opera del 1966 [D.100] che segue i tre piani fra loro perpendicolari dell'angolo di una stanza mediante tre superfici quadrate costituite ciascuna da due tele

⁴⁵ Le opere qui citate corrispondono ai sei collages originali per la cartella grafica intitolata *Collezione* (1974) [N.13], costituiti rispettivamente da una scacchiera di piccole immagini che funge da casellario di un insieme di altrettanti riquadri d'immagine eterogenee [cat.314, in IV.]; la riproduzione sdoppiata della muraglia cinese vista dall'alto e attraversata dalla scritta "horizon" desunta da un quadro di Magritte [cat.315, in IV.] (che poi ricomparirà lacerata a simulare un orizzonte "montuoso" vero e proprio in un *Senza titolo* dello stesso anno [cat.321]); un foglio bianco accartocciato che, applicato ad una superficie dipinta, rinvia al supporto visibile dagli angoli lacerati di quest'ultima [cat.316, in IV.]; l'immagine di una carta da gioco applicata su un LP e sulle lancette dell'orologio che fa da sfondo all'insieme così costituito [cat.317, in IV.]; la fotografia di Ugo Mulas all'ambiente allestito da Paolini in occasione di *Vitalità del negativo* (1970), la quale, essendo lacerata, lascia intravedere il foglio bianco di supporto [cat.318, in IV.]; la *mise en abîme* della riproduzione della moschea di *Isfahan* [cat.319-320, in IV.].

bianche triangolari. La fotografia è di formato quadrato, alla stregua di una delle tre superfici che l'artista sta montando e alla stregua di quella che si intravede appoggiata alla parete di fondo dello studio. Paolini prosegue a matita i margini di quest'ultima nonché le linee prospettiche dell'ambiente che la accoglie. Nello spazio così ampliato disegna tre riquadri in modo che sembrino appoggiati alle pareti e in due di essi inserisce solo una parte della fotografia di partenza. "Volendo sottolineare come un'opera nasca prendendo a pretesto l'immagine originaria (la fotografia al centro), ho fatto in modo che fosse il margine superiore di quest'ultima a dettare i limiti di entrambe le sue copie. È una suite, una sequenza di uno stesso brano, un gioco di specchi, o meglio una scena che si svolge tre volte nello stesso momento e nello stesso spazio" [G.P.]⁴⁶.

L'analogia tra l'opera-regesto e la musica viene condotta ad ulteriore sviluppo nel ciclo di lavori intitolati *Diapason* e realizzati alla fine degli anni Settanta: come quello strumento è preposto a ritmare i suoni, così l'arciere visibile nell'esemplare del 1980 [cat.545, in IV.] orchestra i riquadri ciechi che dissemina sul foglio e che alludono a tutte le opere potenzialmente esistenti⁴⁷.

È la potenzialità intrinseca a quelle superfici vuote a differenziare i lavori in cui Paolini affronta la nozione di opera/regesto dalla *Bôte-en-valise* di Marcel Duchamp che, decenni prima, era stata concepita quale sorta di catalogo in miniatura di tutta l'attività del suo autore. Se le riproduzioni fotografiche dei lavori dell'artista francese contenute nella valigia avevano annullato la concezione di opera come *unicum*⁴⁸, i riquadri ciechi di Paolini le restituiscono l'aura perduta, poiché alludono alle possibili declinazioni di un unico, originario, primigenio quadro, e al contempo alle ineludibili e intercambiabili (poiché equipollenti) riduzioni/ritorni ad esso.

Da qui la combinatorietà caratteristica dell'intera attività dell'artista, che appare pertanto simile al libro descritto da Calvino in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*: "quando questo libro sarà stampato lo userò per farne un'opera, tante opere. Poi me lo metteranno in un altro libro, e così via"⁴⁹. Come quel volume, i lavori di Paolini assumono lo statuto di "collezione"

⁴⁶ Nella terza versione (1975) [cat.411, in IV.], applica in corrispondenza di quadri che alcuni spettatori stanno osservando la copia ridotta dell'immagine dell'altare di Pergamo guardato da altri spettatori che costituisce il primo elemento del dittico.

⁴⁷ In una seconda versione su carta di un anno precedente [cat.484, in IV.], invece, un piccolo fregio di bronzo sottende, accorda e pone in sequenza una molteplicità di riquadri corrispondenti al rettangolo delle tele di cui il quadro si compone.

⁴⁸ Per approfondimenti si veda: E. Bonk, *Marcel Duchamp: The Portable Museum - An Inventory*, Thames & Hudson, Londra 1989.

⁴⁹ I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 176.

non solo quando costituiti da anonimi riquadri ciechi, ma anche e soprattutto qualora includano le riproduzioni di opere precedenti del loro stesso autore.

In *Parnaso* [cat.487-495, in IV.] e in *De pictura* [cat.498-504, in IV.], entrambi del 1979, i frammenti di nove lavori realizzati dall'artista durante gli anni Sessanta e Settanta fluttuano in modo centrifugo e centripeto entro rispettivamente un ambiente delineato da tre tele e una griglia di nove riquadri vuoti; ovvero all'interno di un unico spazio prospettico e onnicomprensivo capace di ridurre tutte le opere in una sola⁵⁰.

Il modello a cui far risalire l'accezione paoliniana del termine "collezione" potrebbe essere Jorge Luis Borges: la biblioteca di Babele da lui descritta è infatti costituita da molteplici gallerie, ciascuna "identica alla prima e a tutte"⁵¹. Pertanto: come i volumi *ivi* conservati, "pur diversi che fossero, constavano di elementi uguali: lo spazio, il punto, la virgola, le ventidue lettere dell'alfabeto"⁵² - ovvero i fondamenti della scrittura -, così le opere di Paolini, pur tra loro dissimili, sono accomunate dall'appartenenza al medesimo patrimonio linguistico, e quindi dalla combinazione dei suoi stessi elementi costitutivi. Alla stregua della biblioteca di Babele, l'attività dell'artista, data la sua combinatorietà, può quindi dirsi "*illimitata e periodica*. Se un eterno viaggiatore la traversasse in una direzione qualsiasi, constaterrebbe alla fine dei secoli che gli stessi volumi", o meglio le medesime opere, "si ripetono nello stesso disordine (che, ripetuto, sarebbe un ordine: l'Ordine)"⁵³. All'origine di quell'Ordine, scrive Borges, "deve esistere un libro che sia la chiave e il compendio perfetto *di tutti gli altri*"⁵⁴: quel volume, per Paolini, è *Disegno geometrico*, in quanto la squadratura, alla stregua del punto, della virgola, delle lettere dell'alfabeto per un testo, costituisce la premessa o la *conditio sine qua non* per delineare qualsiasi immagine.

Occorre inoltre constatare come Paolini concepisca quale collezione di opere possibili non solo i lavori appena citati, nati appositamente per riflettere sulla nozione di regesto, ma l'intera sua attività, che può essere definita una continua riduzione (o ritorno) del molteplice all'Uno; o meglio, una tensione verso l'*Aleph* borghesiano, verso quella sfera dell'Arte, la quale, pur tracciando il percorso apparentemente lineare della sua storia, resta impenetrabile, indivisibile, in sé conclusa.

Tale volontà di riduzione all'Uno richiama alla memoria Plotino, alluso non a caso dall'artista nel ciclo di lavori realizzati alla fine degli anni Settanta intitolati *Del bello*

⁵⁰ Per approfondimenti sui due cicli si veda: qui pp. 48-49.

⁵¹ J.-L. Borges, *La biblioteca di Babele*, in *Finzioni* (1955), Einaudi, Torino, 2011, p. 69.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ivi*, p. 78.

⁵⁴ *Ivi*, p. 75.

intelligibile. L'Uno, secondo Plotino, così come l'itinerario della Storia dell'arte che Paolini tenta di registare, “è, unicamente; e questo è è sempre; il *sarà* non ci sarà mai; ed anche nell'*allora* Egli è, poiché non v'è neppure il *passato*: non vi è certo lì una qualche cosa che sia trascorsa, ma tutto vi persiste immobile, perpetuamente, poiché è identico ed ama, per così dire, che il suo essere duri in quello stesso stato”⁵⁵. Negli studi su carta per *Del bello intelligibile* (1978) alcune riproduzioni di stampe dal soggetto classicheggiante (raffiguranti le rovine classiche, l'Ecole des Beaux-Arts, un colonnato, un tempio [cat.456-459, in IV.]) accolgono minuscoli riquadri evocanti gli elementi costitutivi l'omonimo ciclo di grande formato⁵⁶, ipotizzandone, come per le forme geometriche di *Idem*, infinite possibilità di collocazione, ma tutte racchiudibili in un'unica griglia (simbolo probabilmente della storia dell'arte), aperta su due lati poiché infinitamente ampliabile [cat.455, in IV.].

La storia dell'arte, che include le già citate nozioni di prospettiva e di proporzione, è dunque fatta confluire da Paolini nel più ampio concetto di collezione, il quale potrebbe essere definito il principio cardine dell'intero suo pensiero.

La ripetitività, la combinatorietà e la continua reiterazione dei gesti, degli elementi iconografici e degli stilemi, intrinseche al suo lavoro, trovano quindi ulteriore spiegazione nel postulato per cui “l'*opera omnia* non è l'assieme, dall'inizio alla fine, di un'esperienza conclusa, di quel certo numero di opere attribuite a quel certo autore: preesiste già dal primo istante, eterno ma sempre rinnovato e destinato a trasmettersi da un momento all'altro, da un'opera altra, da un autore all'altro”⁵⁷. La questione da cui la nozione di collezione, ma soprattutto l'intera attività di Paolini, prende le mosse non risiede tanto nel definire quanti e quali lavori, gesti, motivi iconografici o temi, possano far parte di quell'*opera omnia*, quanto nel delineare il ruolo dell'autore che li veicola, il quale è costretto ad affrontare continuamente presunte “nuove” imprese, destinate, in realtà, a ripetersi l'un l'altra.

⁵⁵ Plotino, *Enneadi*, V, IV.

⁵⁶ Il ciclo *Del bello intelligibile* è costituito da cinque lavori realizzati fra il 1978 e il 1982 [D.401-403, 448, 467], ciascuno costituito da litografie incorniciate (corrispondenti rispettivamente alle tavole il *Catalogo generale delle stampe tratte dai rami incisi posseduti dalla Calcografia Nazionale* - Libreria dello Stato, Roma 1953 -; da riproduzioni di autoritratti di artisti; da riproduzioni fotografiche di dipinti seicenteschi; da stampe tratte dal volume di Omar Calabrese, *Arti figurative e linguaggio* - Guaraldi Editore, Firenze 1977, pp. 144-155; da vedute di musei internazionali.

⁵⁷ G. Paolini, *Immagini riflesse*, in *Giulio Paolini. Catalogo ragionato 1960-1999*, a cura di M. Disch, Skira editore, Milano 2008, tomo 1, p. 15.

III.2. Autoritrarsi*⁵⁸

La riflessione sulla (non) autorialità corrisponde a uno dei principali fili conduttori dell'intera attività di Giulio Paolini su carta e non. Avviata nel 1965 e divenuta nel corso degli anni sempre più centrale, è stata sviluppata mediante molteplici artifici ed elementi d'immagine diversi, ma tutti riconducibili alla vocazione a non esserci dell'autore nei confronti dell'opera.

“È classico lo scrittore che ha un critico dentro di sé, e che associa tale critico ai propri lavori”, dichiara Valéry⁵⁹ e mette in pratica Paolini, optando, fin dalle prime opere, per una riflessione sui propri principi ed elementi costitutivi del proprio lavoro, tra cui c'è senza dubbio la figura dell'autore.

In un momento storico che vede lo sviluppo della ricerca concettuale sul linguaggio, e parallelamente la pubblicazione di volumi quali *Opera aperta* di Umberto Eco, *La morte dell'autore* di Roland Barthes, *Che cos'è un autore* di Michel Foucault⁶⁰, il tema dell'autore non poteva non essere affrontato da Paolini, così come da numerosi artisti coevi.

Il principale modo per farlo è l'autoritratto, genere “classico” per eccellenza. Se Cesare Tacchi nel maggio 1968 decide di cancellarsi come autore, dipingendo una lastra trasparente in modo da scomparire alla vista del pubblico posto al di là di quel vetro⁶¹, Boetti nello stesso anno si autoritrae *in negativo* per poi sdoppiarsi in due *Gemelli* e nella duplice figura di *Shaman- Showman*, riflettendo così sulla propria identità⁶².

Non sempre però l'autoritratto comporta la confutazione del ruolo tradizionalmente attribuito all'autore: in Michelangelo Pistoletto, ad esempio, corrisponde ad uno degli strumenti utili per indagare, oltre al rapporto tra la figura ritratta e lo sfondo che la accoglie, la

* Per le riproduzioni relative alle opere su carta di Paolini indicate come [cat.] si veda: qui, pp. 283-284.

⁵⁸ Il presente paragrafo è per la maggior parte tratto dal contributo della scrivente in corso di pubblicazione sul catalogo della mostra *Giulio Paolini. Essere o non essere*, Roma-Londra, MACRO-Whitechapel, Quodlibet, Macerata 2014, pp. pp. 83-96 [pp. 83-89 in italiano; pp. 90-96 in inglese]. Per le immagini delle opere citate si veda: qui, pp. 283-284.

⁵⁹ P. Valéry, *Situazione di Baudelaire* (1924), in *Verità*, Rizzoli, Milano 1971, p. 229.

⁶⁰ U. Eco, *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano 1962; R. Barthes, *La morte dell'autore* (1968), in Id., *Il brusio della lingua*, Torino 1988; M. Foucault, *Che cos'è un autore?* (1969), in M. Foucault, *Scritti letterari*, a cura di C. Milanese, Feltrinelli, Milano 1971, pp. 1-21.

⁶¹ Si fa riferimento alla *Cancellazione d'artista* operata in occasione della rassegna romana *Teatro delle Mostre* (Roma, Galleria La Tartaruga, 6-31 maggio 1968). Per approfondimenti si veda: I. Bernardi, *Attori e messa in scena: il succedersi delle mostre*, in Id., *Teatro delle Mostre, Roma, maggio 1968*, pp. 41-43.

⁶² Per approfondimenti si veda: G. De Giorgi, *Autoritratti di Boetti alla Galleria De Nieubourg*, in “senzacornice. rivista online di arte contemporanea e critica”, n. 10, aprile-giugno 2014.

visione dello spettatore che si riflette nello specchio⁶³, mentre in Giuseppe Penone implica una riflessione sulla (non) visione⁶⁴.

Forse più precocemente degli altri, Paolini, realizzando nel 1960 *Disegno geometrico* [D.1], avvia una riflessione sia sull'autore sia sulla visione dello spettatore. Giunge infatti a postulare implicitamente la morte dell'autore, ridotto a copista di qualcosa già implicito al *medium* utilizzato (la squadratura); nonché la cecità dell'occhio di chi guarda. "Lo spettatore, come l'autore, vede tutto e niente"⁶⁵, egli teorizza: lo spazio circoscritto dall'inquadratura è vuoto, ma in quel vuoto sono contenute tutte le immagini possibili.

Nelle opere successive, sebbene un'immagine compaia talvolta sul supporto, essa è comunque concepita dall'artista come presente ma "invisibile", poiché svanisce quale dichiarazione univoca ed assoluta, per trasformarsi borgesianamente in una *tabula rasa* che accoglie lo sguardo sempre diverso dell'osservatore, divenendone specchio e riflesso.

L'artista, per Paolini, deve rimanere in attesa di vedere un'immagine che gli preesiste e che innesca l'ambiguo processo del vedo/non vedo. Il suo compito si limita a quello di percepirla, copiarla, per poi veicarla ed esporla agli occhi di altri spettatori⁶⁶. Così facendo, si colloca tra la dimensione contingente, effimera, contraddittoria occupata dall'osservatore in cui si identifica, e quella eterna, immobile e inalterabile reificata dall'opera che veicola. Le dimensioni dell'autore, dell'opera e dello spettatore, risultano pertanto strettamente interdipendenti a causa del gioco di sguardi che da sempre l'immagine innesca e in cui l'autore ritratto diventa il suo primo spettatore⁶⁷.

Paolini esplicita per la prima volta quel gioco nel 1965 con *Delfo* [D.85]: l'artista immobile, a braccia conserte, guarda il telaio di fronte a sé. Gli occhiali scuri nascondono il suo sguardo, lo rendono cieco, ma non gli impediscono di rimanere in attesa di vedere

⁶³ I suoi autoritratti specchianti, realizzati fin dal 1963, non hanno pertanto la necessità di guardare verso di noi, possono farlo ma anche no: l'elemento fondamentale è lo sfondo specchiante, capace di inglobare nella rappresentazione lo spettatore e l'ambiente circostante. Paolini, come vedremo, lascia invece sempre ben distinte le due dimensioni che stanno rispettivamente al di qua e al di là della tela o del foglio di carta e che reciprocamente si osservano. Pistoletto, al contrario, ingloba la realtà nella rappresentazione mettendo in scena non uno scambio di sguardi, ma il suo raddoppiamento: l'osservatore vede la sua immagine riflessa che a sua volta lo guarda, anziché rivolgere gli occhi verso la riproduzione fotografica dell'artista ritratto. Avviene così un cortocircuito dello sguardo che trasforma la realtà in rappresentazione. Per approfondimenti sugli *Specchi* di Pistoletto si vedano in particolare i contributi pubblicati in: *Michelangelo Pistoletto: da Uno a Molti, 1956 - 1974*, catalogo della mostra, Roma, MAXXI, Mondadori-Electa, Milano 2011.

⁶⁴ Si fa riferimento a *Rovesciare i propri occhi* (1970): un ritratto ravvicinato dell'artista, che si fa fotografare con gli occhi ricoperti da lenti a contatto specchianti. Penone si rende cieco, inserendo un diaframma tra se stesso e il mondo che viene riflesso dalla lente. Tra l'osservatore e l'artista ritratto non c'è uno scambio di sguardi: a differenza di Paolini, l'opera per Penone non nasce dall'osservazione esterna dello spettatore, ma dall'interiorità del suo autore che rovescia i propri occhi per guardare dentro se stesso.

⁶⁵ G. Paolini, *Lo sguardo dello spettatore*, in *Giulio Paolini*, Fondazione Antonio Ratti, Como 2003, p. 15.

⁶⁶ Cfr.: E. Cicelyn, *Lo sguardo, istruzioni per il riuso*, in "Il Mattino", Napoli, 23 febbraio 1992.

⁶⁷ Cfr.: *ibidem*.

l'immagine dell'opera che ha davanti, né noi spettatori che al di qua del suo ritratto stiamo facendo lo stesso.

Un ulteriore modo per assistere a qualcosa su cui non può intervenire perché preesistente, è guardare una fotografia. “Con la fotografia ho modo di dilatare il linguaggio fino a includere nell'indagine i gesti e la figura dell'autore”⁶⁸, rivela Paolini in merito agli scatti che, realizzati dal fotografo Franco Aschieri, costituiscono le opere *1/25* (1965), *Diaframma 8* (1965) [cat.50-52], raffiguranti l'artista in via Lagrange, a Torino, mentre sposta o trasporta una tela. Se nella prima fotografia all'osservatore non è dato sapere se si tratti di un quadro compiuto oppure di una tela vergine, essendo visibile solo il verso, nella seconda si rivela il suo statuto di quadro ancora da compiersi (è infatti visibile il recto). Di fronte allo scatto, Paolini si riconosce nell'immagine di un autore anonimo che, limitandosi al gesto del trattenere la tela, si dichiara mero latore (dal latino *latus*, portatore) dell'opera: “quando il latore ‘afferra l'opera al volo’ e la porta alla vista, non compie un percorso prestabilito, ma del tutto occasionale”⁶⁹. L'afferrare l'opera al volo è il primo gesto che, per Paolini, l'Arte richiede di compiere all'artista, il quale, sebbene riflesso dal vero dallo specchio della fotografia, dà solo l'illusione di esserci. La sua identità anagrafica (o reale effigie) non è il soggetto del quadro che risulta invece essere il rapporto tra un autore presunto e un'opera eventuale colta nel momento originario dall'ottica fotografica.

Un'ottica che permette di eternare anche l'attimo in cui l'artista avvicina il pennello alla tela vergine nel vano tentativo di intervenirevi. In *Académie 3* (1965)⁷⁰ [cat.53-54] il segno pittorico a inchiostro e a mano libera resta però al di qua della sua figura lasciando intonsa quella superficie. Paolini rimane così spettatore-attore di una rappresentazione che, pur inglobandolo mediante l'obiettivo fotografico, ne evidenzia l'assenza: “Quanto posso intendere per dignità, per ‘qualità essenziale’ di un artista”, egli spiega, “non si deposita nella soluzione dell'esperienza, il progetto è irriducibile all'oggetto, l'immaginazione elude l'immagine, io non sono il quadro”⁷¹. Rispetto alla versione di grande formato, il taglio della sua figura in corrispondenza del margine inferiore della tela riprodotta, sembra accentuare tale concetto: l'artista si iscrive “nel” quadro, ma si cancella/nega attraverso il proprio segno pittorico.

⁶⁸ G. Paolini, in G. Celant, *Giulio Paolini*, Sonnabend Press, New York 1972, pp. 47-48.

⁶⁹ G. Paolini, *I sette peccati capitali*, relazione inedita (Università degli Studi di Bergamo, 10 marzo 2010).

⁷⁰ Nel primo scatto, Paolini, in posizione eretta, osserva a distanza la tela vergine che ha di fronte; nel secondo, lievemente chino, sembra invece accingersi a compiere un gesto pittorico su quella stessa superficie. Le due immagini traggono origine dalla sovrapposizione dei due negativi che costituiscono il *Senza titolo* del 1968 [cat.120].

⁷¹ G. Paolini, *Una lettera sul tempo*, in *Giulio Paolini*, catalogo della mostra, Galleria Notizie, Torino 1968, s.p.

Nonostante “cancelli” la propria immagine fotografica, l’autore, nel lavoro di Paolini, non scompare del tutto, ma ne viene allusa la sua identità molteplice, presentandolo di volta in volta nelle vesti di molteplici controfigure. Convinto, alla stregua di de Chirico, che l’arte sia contenuta nella sua storia, la quale rende tutti gli artisti copie di un unico Autore⁷², Paolini conduce così a ulteriore sviluppo il genere tradizionale dell’autoritratto, riformulandolo in un autoritratto “mascherato”.

Se nel 1967 si riconosce nel *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* [D.140] e al contempo nel Lotto e in tutti coloro che, come lui, guardano il giovane, tra il 1968 e il 1969, si maschera dietro l’effigie di tre pittori (Henri Rousseau [D.151 e il relativo studio **cat.122**], Nicolas Poussin [D.152] e un anonimo pittore orientale [D.177]), colti nell’atto di guardarci. Definendo quei quadri *Autoritratti*, Paolini si dichiara Pittore, oltre che spettatore: dichiara cioè la propria appartenenza al codice linguistico degli artisti raffigurati⁷³. Le tre controfigure, rivolgendo lo sguardo verso l’osservatore, interrogano l’autore-spettatore sulla sua stessa esistenza, chiedendogli quanti altri artisti ed opere costituiscano la lunga linea che egli intravede dietro le sue spalle⁷⁴.

Nei tre studi per *Autoritratto col busto di Eraclito e altre opere* (1971-72), Paolini attribuisce invece all’autore un diverso volto e un’ulteriore funzione. Sia su tela [D.234], sia su un foglio di carta millimetrata [**cat.182**], nonché su un foglio di carta da lucido [**cat.183**] applicato su una riproduzione di un crepuscolo, l’autore è raffigurato in frac, come un

⁷² L’arte per Paolini è “perennemente un gioco linguistico [...] un ‘a tu per tu’ con il modo di manifestarsi di volta in volta da un artista all’altro e da un’opera all’altra dello stesso artista” (appunti inediti da una conversazione tra Giulio Paolini e Lara Conte, 21-22 agosto 2007, di cui l’autrice ha concesso l’utilizzo alla scrivente nella sua tesi di laurea magistrale *Teatro delle Mostre, Roma, maggio 1968*).

⁷³ Dei tre, su carta esiste soltanto lo studio per il primo. Si tratta del collage originale della tela fotografica dallo stesso titolo [D.151], esposta il 9 maggio 1968 alla Galleria La Tartaruga di Roma in occasione della rassegna *Teatro delle Mostre*. Nell’originale, alcuni inserti sono desunti da riproduzioni a colori, mentre su tela l’immagine è stampata in b/n. Nella metà inferiore del foglio di supporto, è applicata, in posizione centrale, una stampa fotografica scontornata dell’autoritratto di Henri Rousseau (*Moi-même. Portrait-paysage*, 1890), tratta dal volume monografico de *I Maestri del colore* (Fabbri Editori, 1966), a cura di Carla Lonzi. Alle spalle del pittore, Paolini ha inserito numerosi ritratti fotografici di personaggi dell’ambiente artistico dell’epoca. Sullo sfondo, il cielo con nubi, ritagliato dal medesimo dipinto del Doganiere, suggella l’incontro tra personaggi distanti nel tempo, ma uniti sotto il segno dell’Arte. Come in *Ipotesi per una mostra* del 1963 [D.51 e cat.15], se realizzata, avrebbe messo in scena uno scambio di sguardi tra due pubblici, posti l’uno al di qua e l’altro al di là del varco d’ingresso alla sala espositiva, *Autoritratto* fa lo stesso: rende possibile una seconda direzione della visione all’interno della tradizionale concezione del quadro come “finestra aperta sul mondo”: non solo noi spettatori guardiamo al di là della finestra, ma al di là di essa altri spettatori guardano verso di noi. L’opera esiste grazie ad un reciproco scambio di sguardi capace di trasformare l’“autore” ritratto in spettatore tra gli spettatori. A otto anni di distanza, l’opera su carta, stampata poi su tela, tornerà ad “impossessarsi” del suo supporto originario: le immagini fotografiche che i riquadri bianchi dell’edizione *Cahier d’art* [N.14] nascondono, corrispondono infatti a tre copie della veduta espositiva dell’*Autoritratto* su tela durante il *Teatro delle Mostre*.

⁷⁴ È quella linea e il codice ad essa connesso, che l’artista vuole indagare. Per farlo, afferma Francesco Poli, trasforma l’opera nell’esibizione del retroscena, ovvero delle condizioni fisiche di esistenza dell’artefatto artistico. Cfr.: F. Poli, *Giulio Paolini*, cit., p. 12.

“maestro di cerimonia”⁷⁵ in procinto di alzare il sipario per permettere la visione di una o più immagini (i “suoi” (ri)quadri⁷⁶ delineati sullo sfondo). Sebbene i tratti del volto corrispondano a quelli reali dell’artista, la figura dell’autore, assumendo le sembianze di una sagoma vuota alla stregua dei riquadri alle sue spalle, sottende l’impossibilità di definirne un’identità specifica⁷⁷.

L’artista, per Paolini, ogni qualvolta si ponga di fronte a un foglio o a una tela, deve affrontare la sfida intrinseca a quei *media*: la discrasia tra realtà tridimensionale e contingente, e la rappresentazione bidimensionale ed eterna. Da qui l’identificazione dell’autore con un duellante in *Elegia in una scena di duello* (1972). Sia su tela [D.236], su un foglio di carta millimetrata [cat.210] e su un foglio di carta da lucido applicato sulla riproduzione di un prato con alcuni alberi [cat.201], sono raffigurati due duellanti con le sembianze dell’artista che si contendono *Elegia* [D.196], una scultura realizzata dall’artista tre anni prima, la quale, essendo caratterizzata da un frammento di specchio incastonato nella pupilla del calco in gesso dell’occhio del David di Michelangelo, sottende la possibilità di un raddoppiamento speculare. Paolini, disegnandola al centro della scena come oggetto della contesa, definisce il vedere la causa e lo scopo della sfida intrinseca ad ogni rappresentazione: premio di cui si imporrà l’eventuale vincitore al termine della disputa, l’occhio specchiante del David è al contempo il motivo scatenante di quest’ultima, in quanto, rispecchiando il primo duellante, ha generato il suo doppio che innesca la competizione irrisolvibile (le spade dei due contendenti sono infatti “bloccate” poiché coincidenti) tra copia e originale, tra realtà e rappresentazione⁷⁸.

⁷⁵ L’artista, *Una costellazione, un mosaico indeterminato, una sola, unica forma...*, in *Arte povera in collezione*, catalogo della mostra, Rivoli, Castello di Rivoli Museo d’Arte Contemporanea, Charta, Milano 2000, p. 198.

⁷⁶ Tra i molteplici riquadri delineati a matita alle sue spalle, l’artista immagina esserci un’opera su tela del 1963 [D.31], ad oggi dispersa, la quale presentava al recto una superficie monocroma e al verso la riproduzione di un busto di Eraclito. Quanto nell’opera del 1963 il busto di Eraclito era invisibile per lo spettatore (perché posto al verso della tela), tanto più lo diventa cinque anni dopo all’interno della fuga prospettica di quadri ciechi.

⁷⁷ La figura dell’artefice, comparsa qui per la prima volta, introduce una controfigura che Paolini riprenderà, in forma stilizzata, a partire dal 1979 [D.414 e cat.520-521]. La figura in frac è ricalcata da un volume di moda conservato ancora oggi dall’artista (A. Sandre, *Il costume nei tempi*, Scuola Taglio Moderno, Torino 1954, p. 268), ma ricorda molto anche l’eroe di fumetti Fantomas in cui già Magritte si era identificato. Il titolo dell’opera richiama inoltre alla memoria la celebre poesia dedicata a Eraclito da Jorge Luis Borges nel 1969, ma soprattutto il dechirichiano *Autoritratto con busto di Euripide*. Per questo suo autoritrarsi per controfigure e feticci, intrapresa tra il 1967-68, Paolini potrebbe aver preso spunto da de Chirico che era solito ritrarsi mascherato con un diverso abito d’epoca e al quale la Galleria d’Arte Modera di Torino dedica ben due sale all’interno della mostra *Le Muse inquietanti. I maestri del Surrealismo*, a cura di Luigi Carluccio (cfr.: il relativo catalogo).

⁷⁸ Cfr.: “Ecco perché (come il duellante *abbandona* la spada – ed è questa, non lui, a toccare il bersaglio – non vuole vedere né tanto meno constatare l’atto appena compiuto), l’artista sempre più si allontana – più non guarda – l’opera che sarà guardata da altri” (G. Paolini, *La pittura abbandonata*, in *Ancora un libro*, a cura di B. Corà, I libri di A.E.I.U.O., Editrice Inonia, Roma 1987, p. 57).

Durante gli anni Settanta, Paolini prosegue la sua indagine sulla storia dell'arte, guardandosi ancora più indietro fino ad identificarsi in una figura antica togata in *Delfo III* (1977) [cat.443], nell'Eros di Centocelle in *Cratilo* (1978) [cat.451-453], oppure nel massimo esempio di bellezza perseguito (l'*Hermes* di Prassitele) in *Ritratto dell'artista come modello* (1980) [cat.534-538]: tutti personaggi raffigurati, non a caso, nell'atto (che per Paolini caratterizza l'autore) di trattenere/presentare/guardare un'opera potenziale (un riquadro bianco) dietro il quale al contempo si nascondono⁷⁹.

Dalla presenza fotografica, passando attraverso il nascondimento/travestimento, l'artista, dal 1980 in poi, giungerà a postulare l'assenza (quasi) completa dell'autore dalla scena. Vi lascerà soltanto abiti, cappelli a cilindro, frac, ma anche oggetti d'affezione (fogli, matite, cavalletti, sedie) ad attestarne per metonimia il ritiro dalla rappresentazione.

Un ritiro che in un'installazione del 1981 [D.464]⁸⁰ e nei due precedenti studi su carta [cat.540-541] viene assimilato alla tragica caduta di Icaro. L'identificazione dell'autore con tale personaggio mitologico non è tuttavia nuova. Già nel 1967, egli aveva rivelato a Carla Lonzi l'intenzione di applicare su un piccolo riquadro in plexiglas da sospendere a parete, un proprio ritratto in modo che la sua figura risultasse a testa in giù: "il titolo è 'ICARO' [...] ma la C e la A e la R sono tra parentesi in modo che potrebbe essere anche 'IO'⁸¹. Dopo quella prima idea, quel personaggio torna ad essere alluso in uno studio per *La caduta di Icaro* (1980) [cat.540]: una mano (che per sineddoche rinvia all'autore) tenta invano di avvicinarsi

⁷⁹ Quell'atto corrisponde infatti al gesto attribuito da sempre da Paolini all'autore. Affine alle opere citate nel testo è un *Senza titolo* del 1980 [cat.533] dove una misteriosa figura acefala con cilindro e mantello sembra essere dimidiata tra il quadro e la superficie bianca su cui esso è disegnato a matita (la figura compare anche in un coevo esemplare [cat.532], associata tuttavia ad una riproduzione fotografica dell'*Autoritratto* (1883) di Ingres, in modo che la mano sinistra dei due soggetti raffigurati vada a coincidere). Se l'*Hermes* di Prassitele è per Paolini la figura emblematica dell'antico per la sua bellezza e l'*Eros* di Centocelle da lui "soprannominato" *Cratilo* rinvia al personaggio platonico che postula il linguaggio come copia di se stesso, la figura anonima col cappello a cilindro richiama la controfigura adottata dal 1980 in poi del prestigiatore capace di far uscire dal cappello a cilindro una proliferazione di fiori, utilizzata nelle due varianti di *Voici mes fleurs* [cat.546-547].

⁸⁰ Nella versione ambientale de *La Caduta di Icaro* [D.464] i componenti dell'abito da cerimonia trattenuti dalle tele sospese al soffitto (ciascuna associata al simbolo convenzionale di un pianeta del sistema solare), il frac a terra, le sedie (in particolare l'unica riversa), evocano l'artista che, fallito il tentativo di toccare Venere/l'Opera (la tela orientata al fronte su una delle basi di plexiglas), precipita sulla Terra (l'abito riverso sulla tela rovesciata distesa al suolo).

⁸¹ G. Paolini, in C. Lonzi, *Giulio Paolini*, in "Collage", n. 7, Palermo, maggio 1967, pp. 44-46. Il ritratto in questione corrisponde a quello utilizzato per un esemplare su carta del 1966 dove la figura dell'artista ritratto compare, forse non a caso, a testa in giù [cat.58]: l'opera trae origine dalla fotografia utilizzata per realizzare il quadro *1421965* del 1965 [D.76] che raffigura l'artista di spalle, nel proprio studio, nell'atto di spostare una grande tela bianca. Da quell'immagine, Paolini ha scontornato la propria sagoma, in modo da isolare la superficie ancora vergine della tela e chi la afferra. Quattro riquadri bianchi di dimensioni progressivamente più piccole sono applicati l'uno sull'altro ad accogliere il ritratto dell'artista il cui volto è nascosto da un quinto riquadro bianco di dimensioni ancora inferiori. I cinque riquadri, assieme alla tela riprodotta (con la quale condividono le medesime proporzioni), risultano tra loro sovrapposti in modo sfalsato e in ordine sparso, a evocare una tragica caduta.

e impugnare una riproduzione arrotolata raffigurante un cielo, da sempre simbolo per Paolini dell'infinità e inafferrabilità dell'Opera.

La metafora, qui sottesa, dell'opera come "rotolo", ovvero quale immagine impossibile da afferrare e da vedere nella sua essenza, potrebbe aver preso le mosse da *Cariatide* (1979) [D.418 e la variante su carta del 1980 **cat.539**], dove il *Jeune homme, marchant, de profil à droit* di Pierre-Paul Prud'hon è raffigurato nell'atto di svolgere e riavvolgere attorno ad una colonna, un foglio di carta bianca stropicciato e disseminato di frammenti di opere potenziali. L'autore, secondo Paolini, è qualcuno che, come il giovane di Prud'hon, veicola un'immagine che continuamente appare e scompare, o meglio, rimane latente in attesa di ricomparire. È in questa polarità che risiede il vero significato della paradossale, dichiarata e non del tutto veritiera presenza/assenza dell'autore nell'opera: l'autore ha il compito di captare un'immagine dal passato e di restituirla nel presente postulandola però come inconclusa, poiché in attesa che il suo stesso autore o uno diverso la recuperi nel futuro.

"Nel tema della *Caduta di Icaro* ho trovato il modo di sottolineare la fragilità e l'inconsistenza della figura dell'autore" [G.P.], che, per Paolini, è destinato a rimanere in equilibrio precario tra l'esserci e il non esserci. Lo dimostra il secondo studio per la *Caduta di Icaro* (1980) [**cat.541**]. Su un foglio bianco, una colonna è delineata da quattro riproduzioni fotografiche applicate a breve distanza l'una dall'altra: due riproducono un cielo, una la parte inferiore della colonna Traiana e una il suo piedistallo. Dall'immagine di quest'ultimo, l'artista scontorna una delle numerose figure scolpite per applicarla più in basso, in prossimità di una sfera, in modo che sembri rimanervi in punta di piedi⁸². Ad essere evocato è Icaro che dal cielo (la parte superiore della colonna) cade sulla terra (la sfera), ma vi rimane in equilibrio precario. "Se nel 1967 Icaro volava in alto lasciando una scia multicolore, dalla fine degli anni Settanta cade, cercando però di mantenere, nella sua precarietà, un equilibrio, una sua integrità" [G.P.].

Nei decenni successivi, l'artista sottrarrà invece alla figura dell'autore tale integrità fino a rendere evidente la finzione del suo ruolo presunto, alludendovi mediante elementi sconografico-teatrali quali teatrini, sipari, proiettori⁸³ e controfigure comico-teatrali⁸⁴.

⁸² La scelta dell'immagine non è dettata da una motivazione precisa, se non dall'esigenza di utilizzare la riproduzione di una figura in posizione eretta che potesse sembrare in punta di piedi.

⁸³ Per quanto concerne le installazioni, l'utilizzo del proiettore accentua l'inconsistenza dell'autore, in quanto lo renderà una presenza/assenza impalpabile su uno schermo atto ad accogliere una visione in perpetuo apparire e scomparire. Si veda, ad esempio, *Les fausses confidences* (1983), dove il proiettore gli permetterà di manifestarsi sulla tela nelle vesti dell'*Indifférent* di Watteau.

⁸⁴ Si ricordano, a titolo esemplificativo, il *valet de chambre* de *Il trionfo della rappresentazione* (1983-84), il prestigiatore di *Tutto qui* (1985) e l'acrobata di *Crystal Palace* (1997).

Autoescludendosi dalla scena, Paolini ribadisce di esserne spettatore mutuando nella pratica artistica l'elemento che, secondo la radice etimologica del termine, caratterizza il teatro: l'occhio (θεάομαι significa infatti guardare, essere spettatore).

È la rappresentazione stessa (artistica e/o teatrale), data la sua finzione, a far credere all'autore di esserci, in quanto lo induce a guardare e a credere a ciò che vede. Da qui *L'autore che credeva di esistere*, titolo sia del libro pubblicato dall'artista nel 2012⁸⁵, sia dell'installazione posta a conclusione della recente personale romana interamente dedicata al quel tema. Paolini, già dal titolo, sottende la parabola che la figura dell'autore subisce dai primi lavori del 1965 a quelli di oggi: da oracolo inerte (in *Delfo*), visivamente presente ma muto, diviene figura inconsistente e invisibile che, da dietro le quinte, dichiara espressamente il suo esilio dalla rappresentazione.

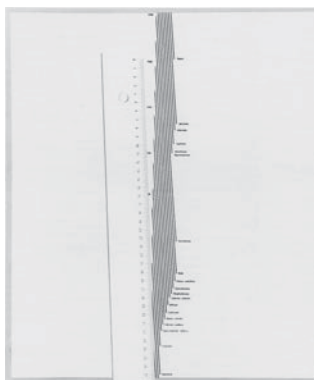
Al termine di questo percorso tra le opere di grande formato e soprattutto tra i relativi studi e varianti, occorre sottolineare la loro evidente differenza rispetto ai disegni *tout-court*: ben più complessi per quanto concerne i soggetti iconografici e le tematiche di volta in volta affrontate, nonché continuamente evocanti la storia dell'arte e/o gli elementi ad essa preliminari o intrinseci, i primi perdono tuttavia quella forza e quell'evidenza del gesto riscontrati nei secondi.

Operando una sintesi (che, in quanto tale, è però da considerarsi forzata), potremmo affermare che la carta, utilizzata senza pensare ad una già avvenuta o possibile trasposizione in altro supporto, è adoperata perlopiù come “messaggio” in sé, induce cioè l'artista ad indagarne la sua struttura e soprattutto le sue potenzialità percettive. Di fronte ad un disegno *tout-court* è la traccia del gesto effettuato dall'autore a divenire spesso il principale soggetto d'immagine o comunque a catturare l'attenzione dell'osservatore, mentre negli studi e nelle varianti delle opere di grande formato sono i soggetti iconografici (spesso tratti dalla storia dell'arte) a fare altrettanto. Ad emergere nei “disegni” *tout-court* è dunque il grafico di formazione che si interessa alla pagina/all'immagine e al suo effetto percettivo, mentre negli studi e nelle varianti è piuttosto il “Pittore” che ricorda e analizza la storia intravista alle sue spalle.

⁸⁵ G. Paolini, *L'autore che credeva di esistere*, Johan & Levi editore, Milano 2012.

III.1. Ricordare, mettere in prospettiva, proporzionare, collezionare

I. Ricordare:



[cat.58] *Senza titolo*, 1966.

La riproduzione del diagramma, priva dell'immagine della riga centimetrata, costituisce due opere su carta del 1965 [cat.56-57] e il quadro 174 dello stesso anno [D.91-92]



[cat.87] *Man Ray*, 1967?

Cfr.: le varianti su carta del 1971 [cat.188-189] e l'edizione grafica *Senza titolo* (*Man Ray*) del 1976 [N.21]



[cat.88] *Jasper Johns*, 1967

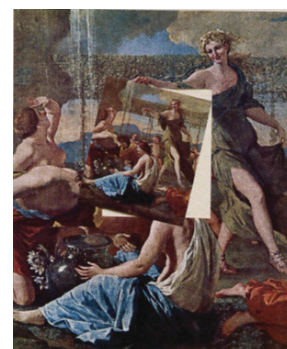
Cfr.: *Jasper Johns*, 1967 [D.131]



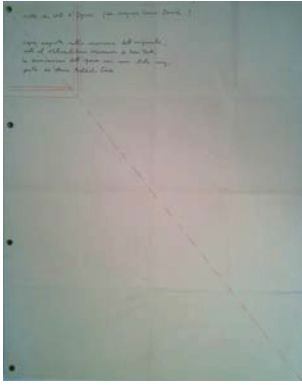
[cat.90-91] *To L. F.*, 1967
Cfr.: *To L. F.*, 1967 [D.143]



[cat.124] *Studio per "Foresta col sole al tramonto"*, 1968
Cfr.: *Foresta col sole al tramonto* (*H. R.*), 1968 [D.159]



[cat.128] *Studio per "Nel bel mezzo del dipinto Flora sparge i fiori, mentre Narciso si specchia in un'anfora d'acqua tenuta dalla ninfa Eco"*, 1968
Cfr.: *Nel bel mezzo del dipinto Flora sparge i fiori, mentre Narciso si specchia in un'anfora d'acqua tenuta dalla ninfa Eco*, 1968 [D.150]



[cat.153] *Studio per "Mlle du Val d'Oignes"*, 1969
 Cfr.: *Mlle du Val d'Oignes* (da Jacques-Louis David), 1969 [D.182]



[cat.154] *Studio per "Relief planétaire (IKB)"*, 1969
 Cfr.: *Relief planétaire (IKB)*, 1969 [D.167]



[cat.177] *Quam raptim ad sublimia*, 1970
 Cfr.: *Giulio Paolini*, 1969 [N.4] e la variante su carta del 1970 [cat.178]



[cat.179] *Museo*, 1970-71
 Cfr.: l'omonima variante su carta del 1970-73 [cat.250], l'opera di grande formato [D.253] e l'edizione grafica [N.9] degli stessi anni



[cat.192] *Cy problem*, 1971
 Cfr.: *Cy problem*, 1967 [D.130] e la sua successiva riformulazione [D.210]



[cat.259] *Venere e Marte*, 1973
 Cfr.: *Venere e Marte*, 1973 [D.249]



[cat.291] *Contatto*, 1974
 Cfr.: *Contatto*, 1969 [D.170]



[cat.388] *Les aventures de la dialectique*, 1975
Cfr.: *Les aventures de la dialectique*, 1992 [N.87]



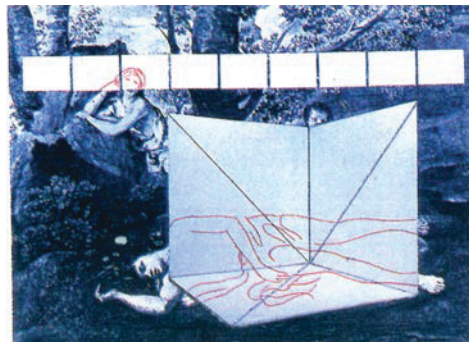
[cat.409] *Apollo e la Sibilla Cumana*, 1976?
Cfr.: *Apollo e la Sibilla Cumana*, 1976 [D.331]



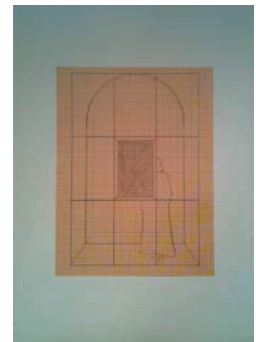
[cat.410] *Studio per "La Ronde"*, 1976
Cfr.: *La Ronde*, 1977 [D.350]



[cat.439] *Sir Lawrence Dundas and His Grandson*, 1977
Cfr.: *Sir Lawrence Dundas and His Grandson*, 1977 [D.351]



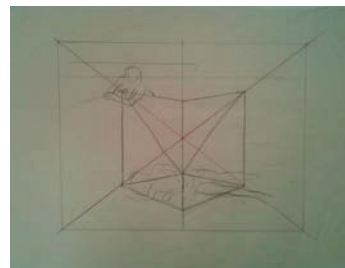
[cat.440] *Studio per "Eco e Narciso"*, 1977
Cfr.: *Eco e Narciso*, 1977-78 [D.376]



[cat.442] *Studio per "De pictura"*, 1977
Cfr.: *De pictura (La Trinità)*, 1977 [D.367]



[cat.447] *Studio per "Eco e Narciso"*, 1978
Cfr.: *Eco e Narciso*, 1977-78 [D.376]



[cat.448] *Studio per "Eco e Narciso"*, 1978
Cfr.: *Eco e Narciso*, 1977-78 [D.376]



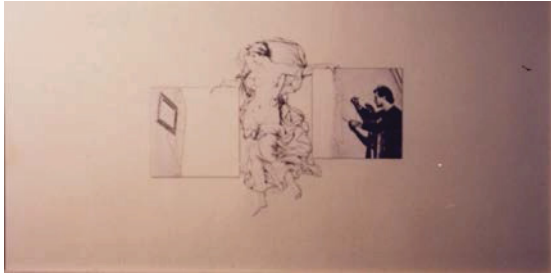
[cat.449] *Eco e Narciso*, 1978
Cfr.: *Eco e Narciso*, 1977-78 [D.376]



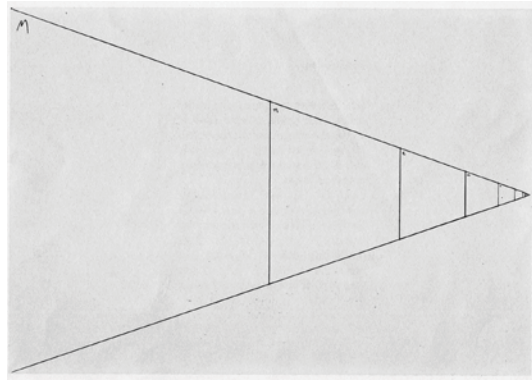
[cat.450] *Senza titolo*, 1978
Cfr.: *Le tre Grazie*, 1977-78 [D.379-381]



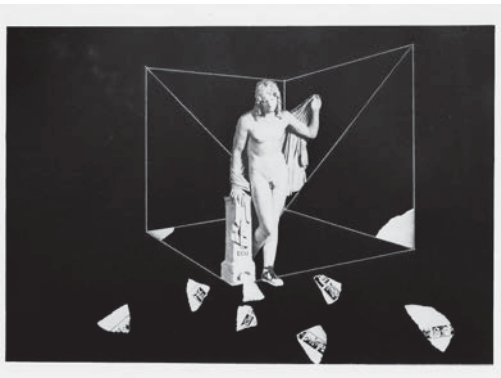
[cat.462] *Le tre Grazie*, 1978.
Cfr.: la variante su carta [cat.463] e l'omonima del 1978 [N.32]



[cat.474] *Senza titolo*, 1979 (e varianti cat.475-479)
Cfr.: *Pendant*, 1979 [D.409, 430] e
Statement, 1979 [N.35]



[cat.518] *Studio per "Mnemosine"*, 1979-80
Cfr.: *Mnemosine*, 1979-80 [D.420] e la variante
successiva [D.426]



[cat.525] *Studio per "Eco e Narciso"*, 1980
Cfr.: *Studio per "Eco e Narciso"*, 1980-81
[D.447]



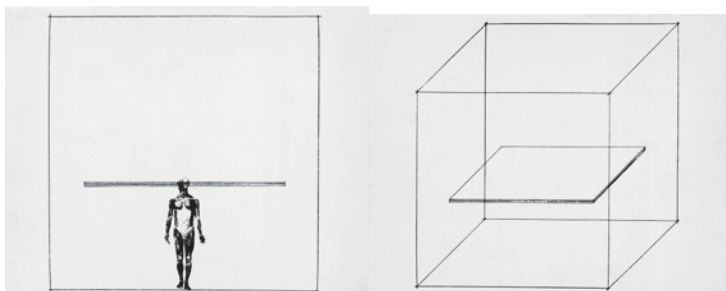
[cat.526] *Studio per "Eco e
Narciso"*, 1980
Cfr.: *Studio per "Eco e
Narciso"*, 1980-81 [D.447]



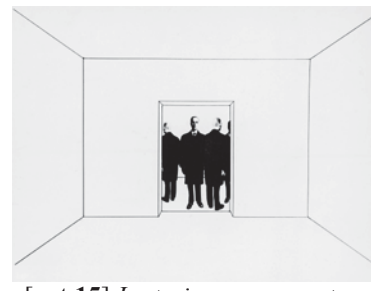
[cat.527] *Studio per "Eco e
Narciso"*, 1980
Cfr.: *Studio per "Eco e
Narciso"*, 1980-81 [D.447]

II. Mettere in prospettiva:

II.a. Inquadrare lo spazio della visione



[cat.13] *Orizzontale*, 1963. Si veda anche la versione cat.14
Cfr.: *Orizzontale*, 1963 [D.50]



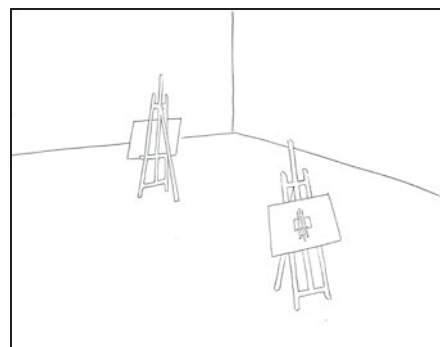
[cat.15] *Ipotesi per una mostra*,
1963
Cfr.: *Ipotesi per una mostra*, 1963
[D.51]



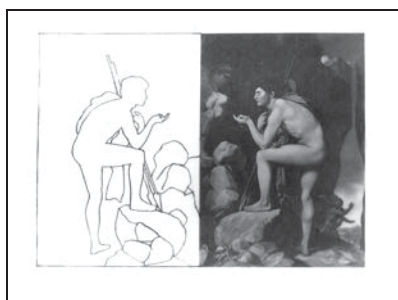
[cat.166] Da “*Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)*”, 1969
Cfr.: *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)*, 1969
[D.188] e le riformulazioni D.189, 276



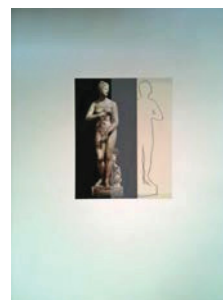
[cat.290] *Studio per Mimesi*, 1974?
Cfr.: *Mimesi*, 1975 [D.283]



[cat.293] *Senza titolo*, 1974. Si veda
Cfr.: la variante su carta dello stesso anno [cat.292],
l'opera di grande formato *Dimostrazione* (1974)
[D.272] e le sue varianti successive [D.299, 300, 312]



[cat.376] *Edipo e la Sfinge*, 1975
Cfr.: *Edipo e la Sfinge*, 1976 [D.329]



[cat.377] *Studio per “Mimesi”*, 1975
Cfr.: *Mimesi*, 1975-76 [D.330]



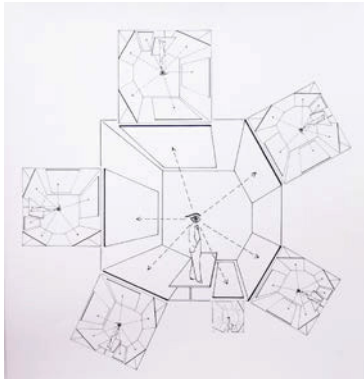
[cat.379] *Studio per "Mimesi"*,
1975
Cfr.: *Mimesi*, 1975 [D.285]



[cat.380] *Studio per "Mimesi"*,
1975
Cfr.: *Mimesi*, 1975 [D.284]



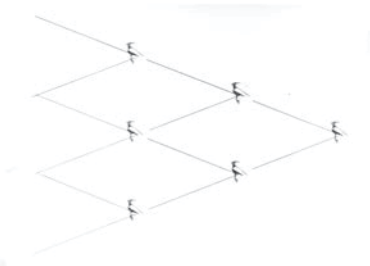
[cat.381] *Studio per "Mimesi"*, 1975
Cfr.: *Mimesi*, 1975 [D.286]



[cat.399] *Tromp l'oeil*, 1975
Cfr.: la variante su carta dell'anno successivo
[cat.407] e l'edizione grafica *Tromp l'oeil* del 1977
[N.26]



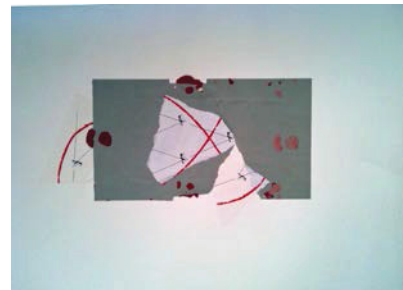
[cat.438] *La Perspective Pratique*, 1977
Cfr.: *La Perspective Pratique*, 1977 [N.27]



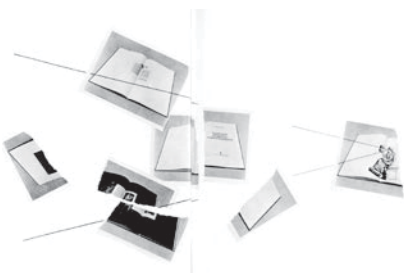
[cat.460] *Studio per "Del bello intelligibile"*, 1978
Cfr.: le varie versioni del ciclo *Del bello intelligibile*, 1978-82 [D.401-403, 448, 467] e l'omonima edizione grafica del 1978 [N.30]



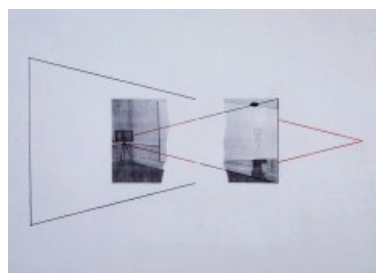
[cat.464] *Studio per "Enneadi"*, 1978
Cfr.: le varie versioni del ciclo *Del bello intelligibile*, 1978-82 [D.401-403, 448, 467] e l'omonima edizione grafica del 1978 [N.30]



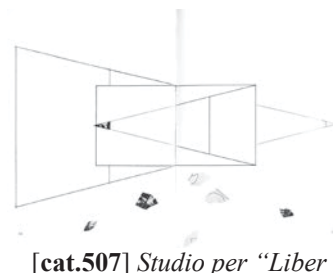
[cat.473] *Senza titolo*, 1979
Cfr.: le varie versioni del ciclo *Del bello intelligibile*, 1978-82 [D.401-403, 448, 467] e l'omonima edizione grafica del 1978 [N.30]



[cat.505] *Studio per "Liber veritatis"*,
1979
Cfr.: *Liber veritatis*, 1977 [D.346, 396, 406, 408, 415]



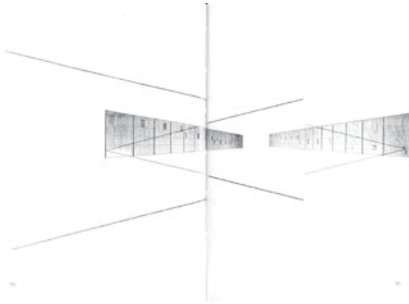
[cat.506] *Studio per "Liber veritatis"*, 1979
Cfr.: *Liber veritatis*, 1977 [D.346, 396, 406, 408, 415]



[cat.507] *Studio per "Liber veritatis"*, 1979
Cfr.: *Liber veritatis*, 1977 [D.346, 396, 406, 408, 415]



[cat.508] Studio per "Liber veritatis", 1979
Cfr.: *Liber veritatis*, 1977 [D.346, 396, 406, 408, 415]



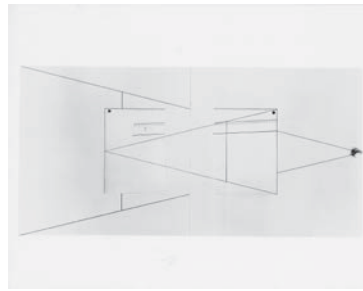
[cat.509] Studio per "Liber veritatis", 1979
Cfr.: *Liber veritatis*, 1977 [D.346, 396, 406, 408, 415]



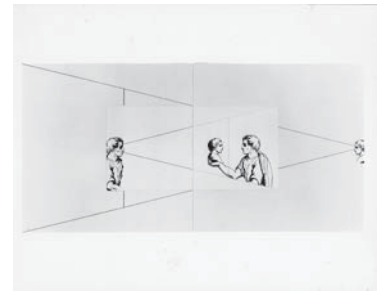
[cat.510] Studio per "Liber veritatis", 1979
Cfr.: *Liber veritatis*, 1977 [D.346, 396, 406, 408, 415]



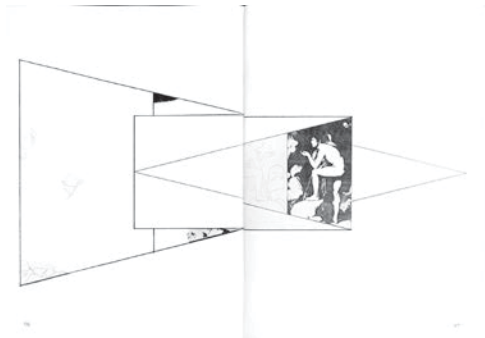
[cat.511] Studio per "Liber veritatis", 1979
Cfr.: *Liber veritatis*, 1977 [D.346, 396, 406, 408, 415]



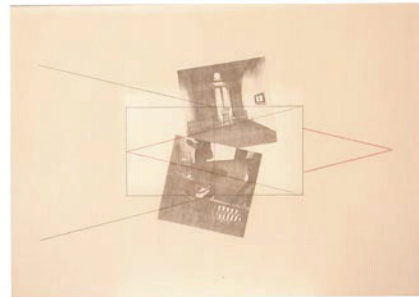
[cat.512] Studio per "Liber veritatis", 1979
Cfr.: *Liber veritatis*, 1977 [D.346, 396, 406, 408, 415]



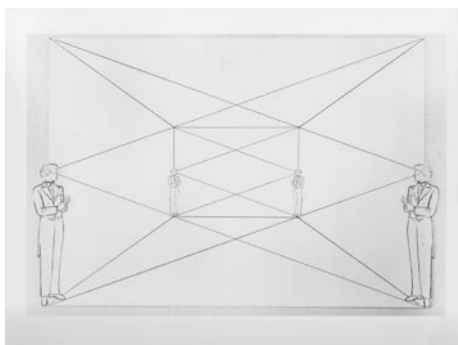
[cat.513] Studio per "Liber veritatis", 1979
Cfr.: *Liber veritatis*, 1977 [D.346, 396, 406, 408, 415]



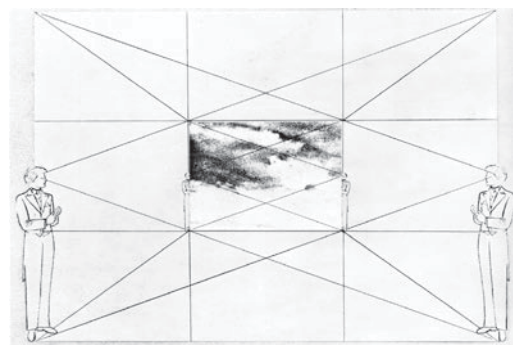
[cat.514] Studio per "Liber veritatis", 1979
Cfr.: *Liber veritatis*, 1977 [D.346, 396, 406, 408, 415]



[cat.515] Studio per "Liber veritatis", 1979
Cfr.: *Liber veritatis*, 1977 [D.346, 396, 406, 408, 415]



[cat.520] Studio per "Enfin seuls", 1980
Cfr.: *Enfin seuls*, 1980 [D.421]

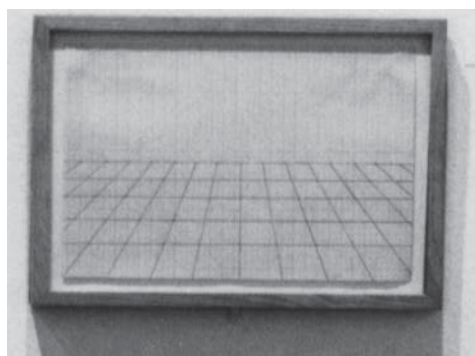


[cat.521] Studio per "Enfin seuls", 1980
Cfr.: *Enfin seuls*, 1980 [D.421]

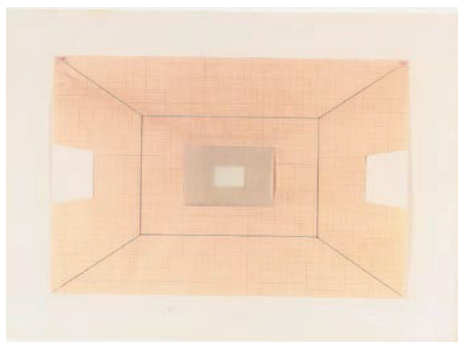
II.b. Annunciare lo spazio della rappresentazione



[cat.208] Studio per “Senza titolo” (1965) su sfondo di rovine classiche”, 1972
Cfr.: “Senza titolo” (1965) su sfondo di rovine classiche, 1972 [D.235]



[cat.211] Senza titolo, 1972?
Cfr.: La visione è simmetrica?, 1972 [D.237]



[cat.382] Studio per “Eclisse”, 1975
Cfr.: Eclisse, 1975 [D.311] e la versione successiva [D.320]



[cat.383] Senza titolo, 1975
Cfr.: Nadir, 1975 [D.305]



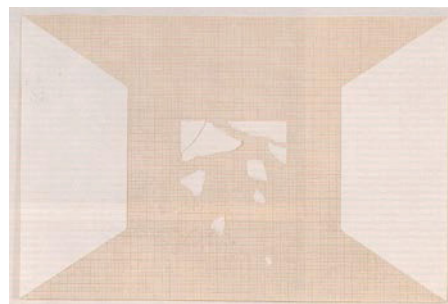
[cat.384] Studio per “Inedito”, 1975
Cfr.: Inedito, 1976 [D.337]



[cat.385] Senza titolo, 1975
Cfr.: Inedito, 1976 [D.337]

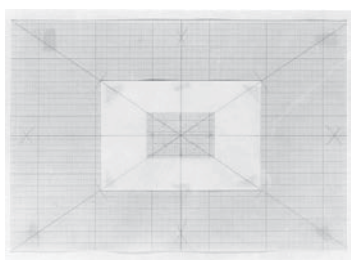


[cat.386] Studio per “Equivalenza”, 1975
Cfr.: Equivalenza, 1975 [D.279] e le varianti successive [D.280-282]

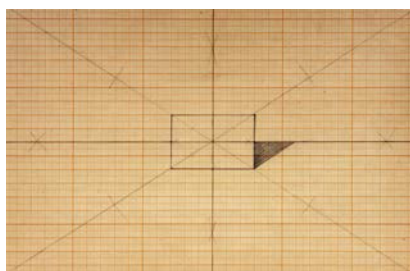


[cat.387] Studio per “Equivalenza”, 1975
Cfr.: Equivalenza, 1975 [D.279] e le varianti successive [D.280-282]

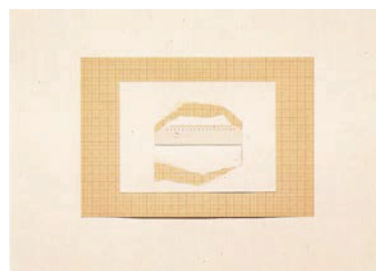
III. Proporzionare:



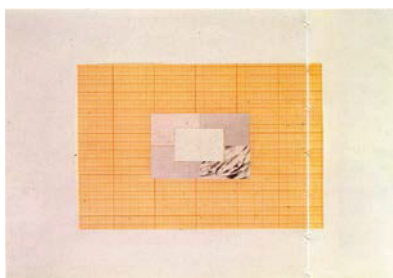
[cat.180] *Studio per "Disegno geometrico"*, 1971
Cfr.: "*Disegno geometrico*", 1971
[D.232]



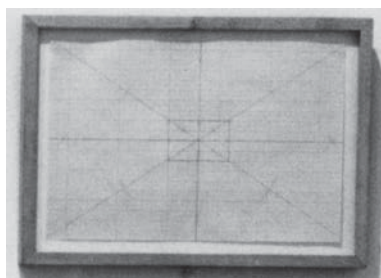
[cat.181] *Studio per "Disegno geometrico"*, 1971
Cfr.: "*Disegno geometrico*", 1971
[D.232]



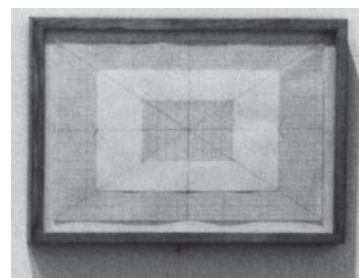
[cat.194] *Studio per "Disegno geometrico"*, 1971
Cfr.: "*Disegno geometrico*", 1971
[D.232]



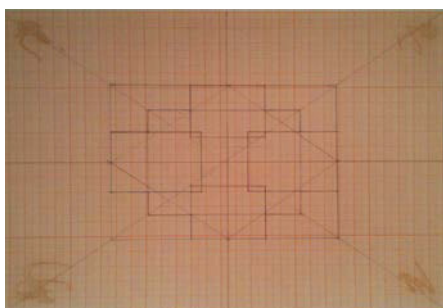
[cat.195] *Studio per "Disegno geometrico"*, 1971
Cfr.: "*Disegno geometrico*", 1971
[D.232]



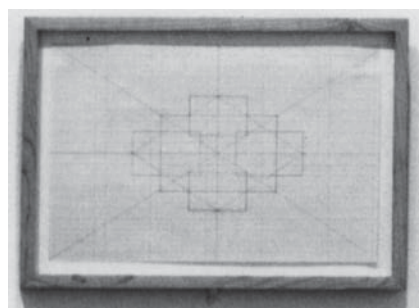
[cat.206] *Senza titolo*, 1972?
Cfr.: "*Disegno geometrico*", 1971
[D.232]



[cat.207] *Senza titolo*, 1972?
Cfr.: "*Disegno geometrico*", 1971
[D.232]

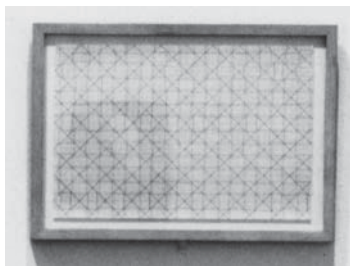


[cat.220] *Studio per "Teoria delle apparenze"*, 1972
Cfr.: *Teoria delle apparenze*, 1972 [D.239]

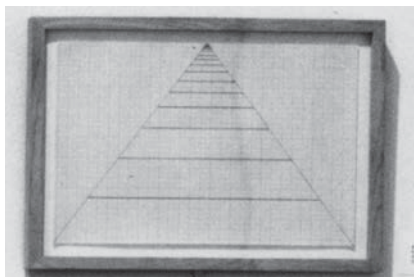


[cat.221] *Studio per "Teoria delle apparenze"*, 1972?
Cfr.: *Teoria delle apparenze*, 1972 [D.239]

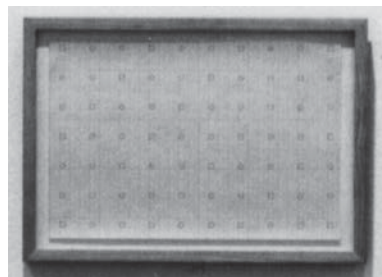
IV. Collezionare:



[cat.222] *Studio per "Indice delle opere inscritto in un motivo decorativo", 1972?*
Cfr.: *Indice delle opere inscritto in un motivo decorativo, 1972* [D.240]



[cat.223] *Senza titolo, 1972?*
Cfr.: *Indice delle opere inscritto in un motivo decorativo, 1972* [D.240]



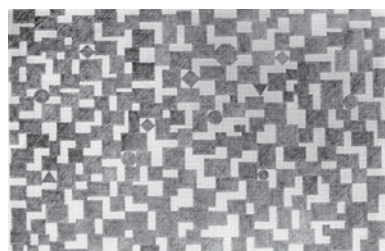
[cat.224] *Senza titolo, 1972?*
Cfr.: *Indice delle opere inscritto in un motivo decorativo, 1972* [D.240]



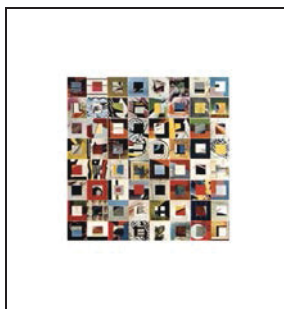
[cat.226] *Studio per "Idem", 1972*
Cfr.: *Idem (registro delle opere come motivo a punti multicolori), 1972* [D.244]



[cat.227] *Studio per "Idem (II)", 1972-73*
Cfr.: *Idem II (registro delle opere come motivo a linee fosforescenti), 1972-73* [D.245]



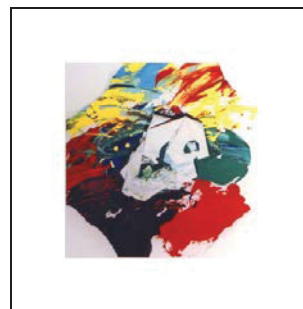
[cat.228] *Studio per "Idem (III)", 1973.*
Cfr.: le varianti su carta [cat.229-230], l'edizione grafica *Idem (III)*[N.10] e *Idem III (registro delle opere come motivo a spazi adiacenti)* [D.261], tutti del 1973



[cat.314] *Collezione, 1974*
Cfr.: *Collezione, 1974* [N.13]



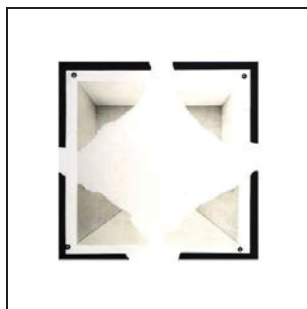
[cat.315] *Horizon, 1974*
Cfr.: *Collezione, 1974* [N.13]



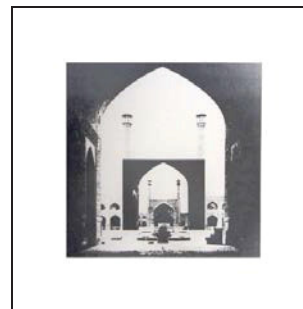
[cat.316] *Antologia, 1974*
Cfr.: *Collezione, 1974* [N.13]



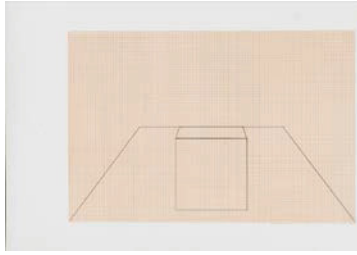
[cat.317] *Monitor, 1974*
Cfr.: *Collezione, 1974* [N.13]



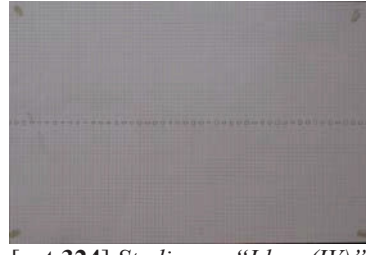
[cat.318] *Epidauro, 1974*
Cfr.: *Collezione, 1974* [N.13]



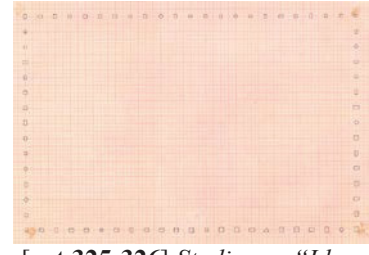
[cat.319-320] *Isfahan, 1974*
Cfr.: *Isfahan, 1974* [D.271]
Collezione, 1974 [N.13]



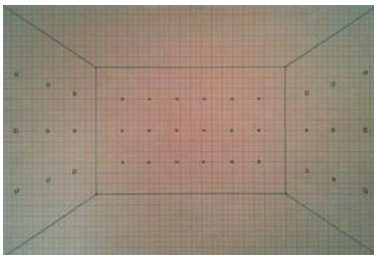
[cat.322-323] Studio per "Idem (IV)", 1974
Cfr.: *Idem IV (registro delle opere come motivo a figure geometriche sparse)*, 1974 [D.265-266]



[cat.324] Studio per "Idem (IV)", 1974
Cfr.: *Idem IV (registro delle opere come motivo a figure geometriche sparse)*, 1974 [D.265-266]



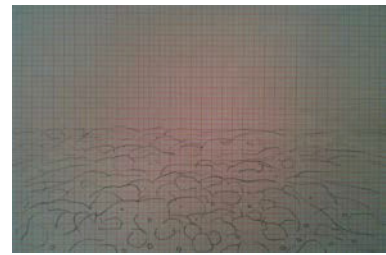
[cat.325-326] Studio per "Idem (IV)", 1974
Cfr.: *Idem IV (registro delle opere come motivo a figure geometriche sparse)*, 1974 [D.265-266]



[cat.327] Studio per "Idem (IV)", 1974
Cfr.: *Idem IV (registro delle opere come motivo a figure geometriche sparse)*, 1974 [D.265-266]



[cat.328-329] Studio per "Idem (IV)", 1974
Cfr.: *Idem IV (registro delle opere come motivo a figure geometriche sparse)*, 1974 [D.265-266]



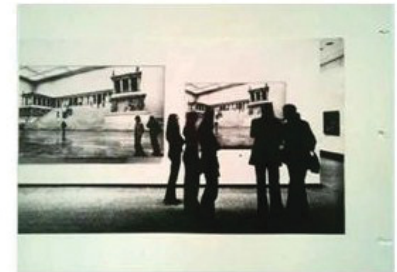
[cat.330] Studio per "Idem (IV)", 1974
Cfr.: *Idem IV (registro delle opere come motivo a figure geometriche sparse)*, 1974 [D.265-266]



[cat.362] Senza titolo, 1975
Cfr.: *Suite N. 2*, 1975 [N.18]



[cat.411] Suite n. 3, 1976
Cfr.: *Suite n. 3*, 1976 [D.332] e *Suite N. 3*, 1976 [N.22]



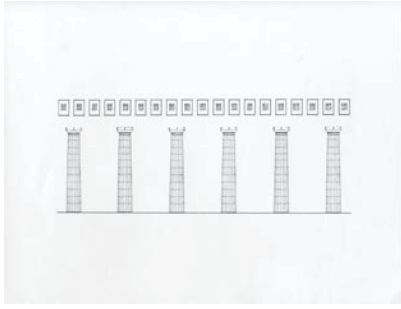
[cat.455] Studio per "Del bello intelligibile". Disegno sulla progressione delle opere, 1978
Cfr.: le varie versioni del ciclo *Del bello intelligibile*, 1978-82 [D.401-403, 448, 467] e l'omonima edizione grafica del 1978 [N.30]



[cat.456] Studio per "Del bello intelligibile", 1978
Cfr.: le varie versioni del ciclo *Del bello intelligibile*, 1978-82 [D.401-403, 448, 467] e l'omonima edizione grafica del 1978 [N.30]



[cat.457] Studio per "Del bello intelligibile", 1978
Cfr.: le varie versioni del ciclo *Del bello intelligibile*, 1978-82 [D.401-403, 448, 467] e l'omonima edizione grafica del 1978 [N.30]



[cat.458] Studio per "Del bello intelligibile", 1978
Cfr.: le varie versioni del ciclo *Del bello intelligibile*, 1978-82 [D.401-403, 448, 467] e l'omonima edizione grafica del 1978 [N.30]



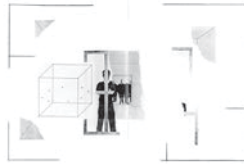
[cat.459] Studio per "Del bello intelligibile", 1978
Cfr.: le varie versioni del ciclo *Del bello intelligibile*, 1978-82 [D.401-403, 448, 467] e l'omonima edizione grafica del 1978 [N.30]



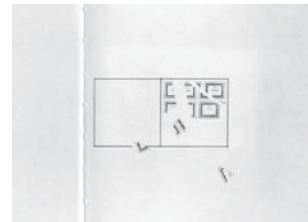
[cat.484] Studio per "Diapason", 1979
Cfr.: *Diapason*, 1979-80 [D.428-429]



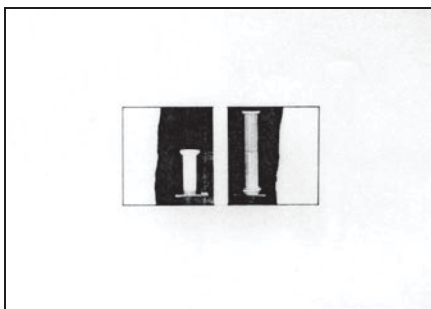
[cat.487-495] Uno degli Studi per "Parnaso", 1979
Cfr.: *Parnaso*, 1977 [D.375, 384, 394, 395, 404, 416]



[cat.498-504] Uno degli Studi per "De pictura", 1979
Cfr.: *Studio per "De pictura"*, 1977 [D.344-345, 367, 385, 412, 417]



[cat.516] Studio per "Liber veritatis", 1979
Cfr.: *Liber veritatis*, 1977 [D.346, 396, 406, 408, 415]



[cat.517] Studio per "Liber veritatis", 1979
Cfr.: *Liber veritatis*, 1977 [D.346, 396, 406, 408, 415]



[cat.545] Senza titolo, 1980
Cfr.: *Diapason*, 1979-80 [D.428-429]

III.2. Autoritrarsi



[cat.50-51] *Senza titolo*, 1965
Cfr.: *1/25*, 1965 [D.80]



[cat.52] *Diaframma 8*, 1965
Cfr.: *Diaframma 8*, 1965 [D.81]



[cat.53] *Senza titolo*, 1965
Cfr.: *Acadèmie 1*, 1965 [D.82]



[cat.54] *Senza titolo*, 1965
Cfr.: *Acadèmie 1*, 1965 [D.82]



[cat.120] *Senza titolo*, 1968
Cfr.: *Acadèmie 1*, 1965 [D.82]



[cat.122] *Autoritratto*, 1968
Cfr.: *Autoritratto*, 1968 [D.151]



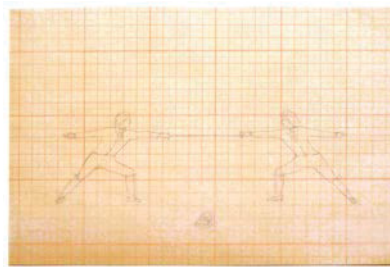
[cat.182] *Studio per "Autoritratto col busto di Eraclito e altre opere"*, 1971
Cfr.: la versione su carta del 1972 [cat.209] e l'opera di grande formato "*Autoritratto col busto di Eraclito e altre opere*", 1971-72 [D.234]



[cat.183] *Studio per "Autoritratto col busto di Eraclito e altre opere"*, 1971
Cfr.: la versione su carta del 1972 [cat.209] e l'opera di grande formato "*Autoritratto col busto di Eraclito e altre opere*", 1971-72 [D.234]



[cat.201] *Studio per "Elegia in una scena di duello"*, 1971-72
Cfr.: "*Elegia in una scena di duello*", 1972 [D.236]



[cat.210] *Studio per "Elegia in una scena di duello"*, 1972
Cfr.: "*Elegia in una scena di duello*", 1972 [D.236]



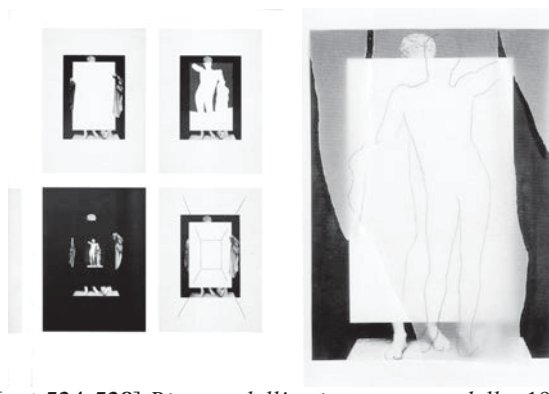
[cat.443] *Delfo (III)*, 1977
Cfr.: *Delfo (III)*, 1977 [D.372]



[cat.451] *Studio per "Cratilo"*, 1978
Cfr.: *Cratilo*, 1978 [D.397]



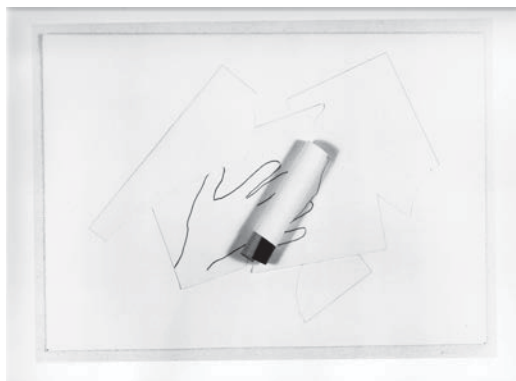
[cat.453] *Studio per "Cratilo"*, 1978
Cfr.: *Cratilo*, 1978 [D.387] e
Senza titolo (Cratilo), 1978 [N.31]



[cat.534-538] *Ritratto dell'artista come modello*, 1980
Cfr.: *Ritratto dell'artista come modello*, 1980 [D.433-434] e *Ritratto dell'artista come modello*, 1980 [N.37]



[cat.539] *Studio per "Cariatide"*, 1980
Cfr.: *Cariatide*, 1979 [D.418] e la versione successiva [D.422]



[cat.540] *Studio per "La caduta di Icaro"*, 1980
Cfr.: *La caduta di Icaro*, 1981 [D.464]



[cat.541] *Studio per "La caduta di Icaro"*, 1980
Cfr.: *La caduta di Icaro*, 1981 [D.464]

IV. MATERIALI E STRUMENTI DI LAVORO

IV.1. Carte e strumenti del disegnatore¹

“Tavolo da gioco”: così Giulio Paolini definisce solitamente il suo tavolo da lavoro, facendo riferimento ad una specifica modalità operativa che lo induce continuamente a “mescolare le carte” [G.P.], cioè a ri-utilizzare i medesimi strumenti, materiali, stilemi ed elementi iconografici, combinandoli tra loro in modo sempre diverso e mai definitivo. Tale processo sottende la convinzione per cui ogni opera d’arte, “pur sfidando l’artista nella ricerca della ‘mossa decisiva’ (ovvero di un’immagine nuova ed originale) per vincere la partita, resta sempre la stessa” [G.P.].

La componente ludica e duchampiana intrinseca al modo di operare paoliniano viene esplicitamente dichiarata già nel titolo di alcune opere: *Solitaire* corrisponde alla prima edizione grafica del 1975 [N.16]; *Suspence* al libro di scritti del 1988, la cui copertina verde “evoca subito un tavolo da gioco” dove l’autore si accinge “a disporre le varie e mutevoli facce di un *solitario*”²; infine, *Castelli di carte* (1993) [D.711] si compone di otto collages su cartoncino verde che, accostati a brevi intervalli e accogliendo alcune carte da gioco, alludono ad otto carte di un solitario³.

¹ Giacché il *corpus* di opere documentato da questa ricerca corrisponde solo agli esemplari ad oggi conosciuti e non è pertanto definibile con certezza onnicomprensivo della produzione su carta realizzata dall’artista dal 1960 al 1980, si è preferito evitare di specificare l’anno e/o il periodo corrispondente al primo e/o al più frequente utilizzo di ciascuno dei materiali e degli strumenti citati nel presente paragrafo, così come il relativo primato o meno rispetto alla produzione di grande formato: ulteriori lavori su carta eventualmente rintracciabili in sede di una più mirata e ufficiale catalogazione ragionata, oppure datazioni finora supposte e in futuro passibili di confutazione, potrebbero infatti contraddire datazioni e primati qui azzardati. Ci si limiterà pertanto a fornire tra parentesi, a titolo esemplificativo, il riferimento ad un’opera su carta che presenta il materiale o lo strumento di volta in volta preso in esame (solitamente si segnalerà il lavoro che ad oggi attesta la prima comparsa di quell’elemento, oppure ad un esemplare particolarmente significativo); mentre si indicherà in nota la prima comparsa di quest’ultimo nell’ufficiale produzione di grande formato dell’artista documentata dal catalogo ragionato curato da Maddalena Disch (Skira, Milano 2008). Soltanto nel caso in cui un materiale o uno strumento sia stato adoperato in rarissime occasioni, si elencheranno tutte le opere che ne dimostrano lo specifico uso.

² G. Paolini, in *Suspence. Breve storia del vuoto in tredici stanze*, Hopefulmonster editore, Firenze 1988, p. 9. Il titolo del libro fa riferimento ad uno dei possibili modi di disporre le carte da gioco illustrati dall’artista all’inizio di ciascuno dei tredici capitoli che lo compongono: “Le carte (scritti, immagini) [...] costituiscono l’esposizione - proprio così si usa definire la distribuzione delle carte del *solitario* sul piano del tavolo - e sono dunque i valori e le figure (tredici) corrispondenti ai semi (quattro) che sono anche le pareti di una stanza. [...] protagonista è la carta (la faccia) mancante, quella nascosta alle regole del gioco (di riflessi) a guidare l’itinerario dell’osservazione”.

³ Fra le carte disposte al verso e al recto sono sparsi i tasselli di una riproduzione fotografica di *Le château de cartes* (1737 ca.) di Jean-Baptiste-Siméon Chardin a cui Paolini rende implicito omaggio.

Per Paolini il fare arte corrisponde in un certo senso al giocare a carte, così come per Calvino lo scrivere si identifica col raccontare una partita ai tarocchi⁴: è uno svago solitario e “inutile” poiché privo di qualsivoglia effetto sulla realtà circostante, ma altrettanto indispensabile per colui il quale sente l’urgenza di confrontarsi con il linguaggio nella vana ricerca di scoprirne la verità. Si tratta di un gioco rischioso, “proibito”⁵ e necessitante di strumenti definibili pertanto *Les instruments de la passion* (1986) [D.581]⁶: l’artista è vittima sacrificale in nome dell’Arte, poiché chiamato al doppio gioco di spettatore e attore di una partita che “non potrà mai avviarsi, né tantomeno concludersi, perché sia l’uno che l’altro sono ospiti, e non titolari, dello stesso luogo: il luogo dell’opera, ovvero lo spazio dove l’opera ha luogo”⁷.

Gli “strumenti della passione” utilizzati da Paolini all’interno della sua produzione su carta, possono essere suddivisi in quattro principali tipologie: i fogli di carta (scelti sia come supporti, sia come elementi d’immagine), gli strumenti da lavoro veri e propri (matite, inchiostri, righe e simili), le fonti iconografiche (libri e riviste dalle quali sono tratti alcuni elementi adoperati per i collages), e le fotografie di queste ultime, o dell’artista o di situazioni contingenti. Una volta disposti sul tavolo da lavoro, Paolini si accinge di volta in volta a mescolarli e combinarli tra loro, rispettando sempre le “regole del gioco” della rappresentazione, cioè quelle dell’equilibrio, della politezza, della proporzione, della permanenza all’interno dei margini della superficie, della parzialità (l’immagine non è mai data come conclusa né definitiva) e del silenzio (cioè della non espressione del messaggio).

Incluso perlopiù nella ricerca concettuale, nessuno studioso ha finora approfondito il suo lavoro dal punto di vista prettamente operativo. Si riscontrano, al contrario, numerose dichiarazioni di Paolini stesso, già edite o raccolte dalla scrivente, che dimostrano invece

⁴ Si fa qui riferimento al romanzo di Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, Einaudi, Torino 1973, p. 10: “Quando le carte affiancate a caso mi davano una storia in cui riconoscevo un senso, mi mettevo a scriverla”. Occorre sottolineare che il primo riferimento di Paolini al gioco delle carte è di poco successivo rispetto all’uscita del romanzo di Calvino e corrisponde all’anno in cui lo scrittore redige la presentazione del suo primo libro di scritti (G. Paolini, *Idem*, Einaudi, Torino 1975).

⁵ *Abat-jour (giochi proibiti)* (1986) [D.567] è infatti il titolo di un’opera che postula la rappresentazione quale gioco proibito, in quanto conduce l’artista ad abbandonare il proprio ruolo (alluso per metonimia da un cappello a cilindro posato su una scacchiera), consapevole dell’impossibilità di vincere la sfida contro il linguaggio.

⁶ Si tratta di una serie di installazioni realizzate da Paolini a partire dal 1988 [D.581, 588, 602, 613, 810], dove alcuni strumenti da lavoro (righe, goniometri, cornici vuote ecc.) sono disposti su un tavolo costituito da un piano di plexiglas appoggiato su due cavalletti di legno dipinti di nero.

⁷ G. Paolini, in *Giulio Paolini. Von heute bis gestern / Da oggi a ieri*, catalogo della mostra, Graz, Neue Galerie im Landesmuseum Joanneum, Graz, Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 1998, p. 338. *Doppio gioco* (1997) [D.791] è anche il titolo di un progetto mai realizzato, ideato dapprima per lo scalone d’accesso al Neues Museum di Weimar, poi per uno scalone esterno della Galleria Nazionale d’Arte Moderna a Roma. Sulla sommità di una scala due identiche figure maschili compiono due gesti diversi, ma simultanei: l’uno disegna su una superficie quadrata, mentre l’altro si limita ad osservare.

l'importanza di tale aspetto, in quanto “tecnica e medium [...] sono parte essenziale, materia stessa dell'immagine dell'opera. [...] Al pari dell'identità nominale dell'opera (la sua scheda anagrafica: l'autore, il titolo, la data...) anche la sua consistenza materiale (tecnica, misure...) è un dato “in codice”, parte di un assieme, termine linguistico”⁸. Da qui l'esigenza di comprendere le valenze attribuite dall'artista a ciascun materiale e le ragioni della relativa scelta.

Già nel 1967 Paolini, intervistato da Carla Lonzi, aveva espresso la necessità di rimanere fermo ad una tecnica e ai materiali tradizionali per alludere alla figura del Pittore⁹. Diciassette anni dopo, spiegherà meglio che “i materiali differenti di cui mi servo non sono tecniche formative dell'immagine, sono materiali che riferiscono di qualcosa, sono già, a loro volta, copie”¹⁰. Taylor sostiene dunque a buon diritto che quei materiali hanno la caratteristica di rivelarsi sempre per ciò che sono: corrispondono cioè all'immagine della superficie che delimitano e che attualizza lo spazio circoscritto da tutti gli artisti del passato, del presente e del futuro¹¹.

Tra i numerosi materiali prescelti, alla base della produzione documentata dalla presente ricerca, vi è naturalmente la carta. Non si tratta soltanto del tradizionale riquadro di carta bianca, ma anche di fogli quadrettati, millimetrati, a righe, colorati, argentati, di acetato e da lucido.

È necessario premettere che la carta, rispetto alla tela, ai gessi e agli altri *media* prettamente artistici, per Paolini ha innanzitutto una valenza affettivo-familiare. Il padre, dopo aver lavorato per dieci anni all'Istituto di Arti Grafiche di Bergamo, nel 1952 si era trasferito con la famiglia a Torino dove aveva intrapreso l'attività di rappresentante grafico-cartario: “per disegnare”, ricorda l'artista, “non dovevo recarmi a comprare i fogli nei negozi di belle arti, ma potevo utilizzare quelli che facevano parte del campionario custodito da mio padre nel suo ufficio” [G.P.]. Da qui la varietà dei supporti cartacei utilizzati dal 1960 al 1980, ma soprattutto la ricorrenza di fogli bianchi in pasta di legno sbiancata, anziché dei tradizionali

⁸ G. Paolini, intervistato da C. Costanzo nel giugno 2005 per la tesi di laurea *Le Installazioni di Giulio Paolini al Mart di Rovereto*, Università degli studi di Palermo, anno accademico 2004-2005. Estratto ripubblicato da Paolini all'interno del suo scritto *Fuori programma* in *Giulio Paolini. Fuori programma*, catalogo della mostra, Bergamo, GAMeC Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2006, p. 80.

⁹ Cfr.: G. Paolini, in C. Lonzi, *Giulio Paolini*, in “Collage”, n. 7, Palermo, maggio 1967, pp. 44-46: “dal momento che non do vita a insiemi ottici, estetici, diciamo, che ambiscono a diventare proposte formali vere e proprie, cioè di avanzamento del gusto, allora anche il supporto più degno di questa idea sia così, come è sempre stato”.

¹⁰ G. Paolini, in N. Orengo, *Paolini: il mio quadro lo crea anche lo spettatore*, in “Tuttolibri” (supplemento del quotidiano “La Stampa”), 24 febbraio 1984, p. 3.

¹¹ Cfr.: S. Taylor, *A Conversation with Giulio Paolini*, in “The Print Collector's Newsletter”, vol. XV, n. 5, New York, novembre-dicembre 1984, pp. 165-169.

fogli da disegno in cotone. I primi erano venduti dal padre e quindi immediatamente reperibili, ma non erano resistenti alla luce e al tempo: ciò ne spiega l'ingiallimento o trascolorimento riscontrabile in molte opere degli anni Sessanta [v. ad esempio cat.28, 33, 98, 162].

Inoltre, come già detto, dopo le scuole medie inferiori Paolini aveva frequentato l'Istituto Tecnico Industriale per le Arti Grafiche e Fotografiche di Torino, dove si era dovuto confrontare con la progettazione della pagina stampata, per poi svolgere un anno di praticantato nello studio di grafica e pubblicità di Carlo Repetto, seguito da un periodo di lavoro nell'ufficio di rappresentanza grafico-cartaria di suo padre durato fino al 1963¹². Il foglio di carta ha quindi costituito da principio il *medium* più familiare e di più immediata disposizione per approcciarsi all'arte.

Da qui l'utilizzo di numerose tipologie di fogli di carta non solo nei "disegni", ma anche nei quadri: dalla tela che chiude un telaio sul verso trasformandolo in un contenitore di frammenti di carta velina colorata e/o dipinta in *Senza titolo* (1960) [D.3], al campionario di cartoncini "Plakat Carton" disposti a intervalli regolari a costituire l'omonimo lavoro del 1962 [D.14], fino alla versione di *Una poesia* del 1966 [D.109], dove i nove caratteri che compongono il titolo sono scritti su altrettanti elementi cartacei diversi¹³.

"Ogni volta i mezzi, gli strumenti, i materiali che mi trovo ad adoperare sono concessioni che mi permettono per il piacere di mettere alla prova un elemento o un altro, per ottenere un certo risultato, un certo effetto"¹⁴, dichiara l'artista. Provando ad indagare se esiste effettivamente una correlazione tra il significato sotteso dalle opere e le tipologie di carta scelte per realizzarle, è possibile rintracciare due specifiche valenze attribuite a queste ultime: la prima allude all'idea di trasparenza, ovvero ad uno spazio che lascia "intravedere" tutte le immagini possibili, ed è espressa mediante il foglio bianco, colorato, argentato, da lucido e di acetato; la seconda è invece connessa all'idea di misura ed è reificata attraverso il foglio di carta quadrettato, millimetrato, e a righe.

Il foglio bianco, alla stregua della tela vergine e/o preparata adoperata nei quadri¹⁵, è per Paolini l'emblema dello spazio della rappresentazione, cioè del vuoto entro il quale qualsiasi

¹² M. Disch, *Biografia*, in Id., *Giulio Paolini. Catalogo ragionato*, cit., vol.II, p. 1031.

¹³ Si tratta rispettivamente di un foglio di carta bianca, di un foglio millimetrato, di un foglio bianco con tracciato perimetrale prestampato, di un cartoncino grigio, di un foglio di carta da lucido, di un foglio di carta protocollo, di un foglio di carta da musica, di una busta bianca e di un foglio quadrettato.

¹⁴ G. Paolini, in E. Clausen, *La vocazione teatrale dell'opera d'arte*, in "art'o", n. 12, Bologna, autunno 2002, p. 37.

¹⁵ È opportuno specificare che tele bianche compaiono in cinque opere su carta [cat.9, 36, 263, 390, 437], mentre tele grezze costituiscono lo sfondo di altri quattro esemplari [cat.61-62, 75 e 81], alla stregua delle ancor più rare

opera potrebbe apparire. Utilizzato dal suo primo “disegno” [cat.1] fino ad oggi, prende significato non tanto dall’essere privo di immagine (anche un foglio colorato può infatti esserlo), quanto dall’assenza di colore che lo connota. Se l’opera deve rimanere allo stadio di progetto non concluso, l’artista, sempre teso verso un assoluto onnicomprensivo, non può limitarsi a presentare un solo colore, che peraltro sigla qualcosa come specifico e definitivo, ma ha il compito di proporre la nozione stessa di colore in potenza: “nella mia opera che si chiede ‘come potrebbe essere’, il colore non fa in tempo ad arrivare”¹⁶. Alla stregua di *Le Vide* di Yves Klein, il bianco di Paolini implica un’esperienza trascendente in una dimensione spazio-temporale illimitata: è uno schermo vuoto che, in quanto tale, esclude l’autorialità così come uno stile specifico, includendo e lasciando intravedere tutti gli autori e gli stili possibili.

Solo a partire dal 1965, ma molto raramente, al foglio bianco si aggiungono o si sostituiscono fogli o cartoncini colorati, scelti o per rafforzare l’effetto visivo degli elementi *ivi* applicati di cui costituiscono un *pendant* cromatico [es. cat.107], oppure per omologare le immagini o i segni grafici che accolgono [es. cat.55], o anche come semplici e minimali strisce di colore [es. cat.98].

Ancor più rari sono i fogli o i frammenti di carta argentata (solo in cat.101, 186, 262, 368), la quale, anziché per le sue qualità riflettenti, viene adoperata soltanto come puro elemento cromatico¹⁷.

Alquanto frequenti sono invece fogli e cartoncini neri, utilizzati a partire dal 1966 per fare eco [es. cat.63] o per porsi in contrasto [es. cat.102] con il colore della riproduzione *ivi* applicata, oppure per simulare il verso di una polaroid che cela la riproduzione al recto [es. cat.341], altresì per alludere al negativo di una fotografia invisibile perché ancora da sviluppare [es. cat.116].

tavole e pannelli di compensato o di masonite. Questi materiali non sono tuttavia da considerarsi specifici della produzione su carta dell’artista, in quanto le tele bianche sono perlopiù utilizzate quali elementi d’immagine equipollenti a pennelli, matite e simili; le tele grezze, durante gli anni Sessanta, servivano a rafforzare l’“effetto quadro” dei collages che ad oggi l’artista suggerisce, se possibile, di staccare dal supporto originario e di applicare su un cartone o di incorniciare entro una teca di plexiglas; infine, le tavole [cfr.: ad esempio cat.56] e i pannelli di compensato [cat.59] o di masonite [cat.117], così come il vetro [cat.522-523], sono spesso frutti di un’aggiunta successiva operata dai relativi proprietari per regioni espositive.

¹⁶ G. Paolini, in N. Orengo, *Paolini: il mio quadro lo crea anche lo spettatore*, in “Tuttolibri”, cit., p. 3. Nello stesso mese e anno, l’artista torna sull’argomento, spiegando meglio: “Il colore è un fattore aneddotico che sigla una situazione definitiva, compiuta. Il mio lavoro, al contrario, si ferma sempre alla soglia dell’opera: è sempre progetto. Resta in equilibrio sui confini dell’immaginazione. La gamma cromatica equivale all’assenza di colore: riunire tutti i colori significa visualizzare la nozione stessa di colore, concretizzarne l’universo, raggiungere il bianco. Non sento alcun bisogno di privilegiare un colore” (C. Grenier, *Giulio Paolini*, in “Flash Art”, n. 2, Milano, febbraio 1984, pp. 40-41).

¹⁷ L’unico esemplare in cui Paolini utilizza la carta argentata è utilizzata quale specchio riflettente è l’omaggio a Luis Buñuel del 1971 [cat.187] che ritrae il regista nell’atto di presentare una presunta immagine allo spettatore, la quale, essendo costituita da un riquadro di carta argentata, si limita invece a restituire sulla sua superficie l’occhio di chi la sta osservando.

Utilizzato in circa trenta esemplari dal 1965 al 1980, il foglio colorato, argentato o nero, assolve una funzione analoga a quella del riquadro bianco: seppur maggiormente definito a livello cromatico, si limita a circoscrivere la superficie di ogni potenziale visione¹⁸.

Lo stesso scopo è condiviso da materiali ancor meno usuali all'interno della produzione su carta dell'artista, quali il polietilene (solo nel *Senza titolo* del 1962 [cat.9]), l'acetato (in un esemplare dei "Disegni" del 1964 [cat.21] e poi in cat.66, 96-97, 132) e la carta da lucido (nel *Senza titolo* del 1962 [cat.10] e successivamente in cat.22, 183, 201, 290 e 377): tre materiali, tesi a rispondere all'urgenza "di non nascondere nulla, di dar conto di ogni momento costitutivo delle opere. È bene che la perlustrazione dell'occhio avvenga senza divieti, che tutto sia leggibile e trasparente"¹⁹.

Il polietilene serve infatti a sospendere nel vuoto gli elementi *ivi* applicati senza mostrarsi, "funge da supporto ma non si annuncia" [G.P.], mentre l'acetato, ben più rigido e spesso, va a costituire un filtro tra l'immagine al di là e il nostro sguardo al di qua: è uno spazio virtuale e al contempo materiale, che si lascia attraversare dall'occhio, ma per ricondurlo alla bidimensionalità della propria superficie che si mostra quale foglio in sé.

La carta da lucido, data la sua opacità e dichiarata presenza, "è invece un diaframma che permette di ricalcare (o di copiare) un'immagine, nonché una copertura che cela e al contempo lascia intravedere ciò che sta al di là" [G.P.]: rinvia dunque alla nozione di "copia", ossia ad un'immagine sovrapponibile all'originale, ma incapace sia di sostituirvisi completamente, sia di annullare la distanza tra se stessa e ciò che copia.

Alla stregua del plexiglas utilizzato nelle opere di grande formato a partire dal 1967 [D.116], il polietilene, l'acetato e la carta da lucido possono essere definiti "antimateriali": più o meno invisibili poiché trasparenti, circoscrivono, senza modificare in alcun modo, lo spazio della rappresentazione, presentandolo quale diaframma etereo, atemporale e aperto verso l'Assoluto²⁰.

Legati invece al concetto di misura sono i fogli di carta quadrettata (utilizzati soltanto nel 1961-62 in cat.2-8), i riquadri di carta a righe (con la funzione di elementi d'immagine, anziché di supporto, in tre esemplari dei "Disegni" del 1964 [cat.20, 34-35]), nonché la ben

¹⁸ Nella produzione di grande formato realizzata dal 1960 al 1980, i primi fogli colorati, ma di carta velina, compaiono nel *Senza titolo* del 1960 [D.3] a sottendere il concetto di repertorio cromatico contenuto entro un telaio vuoto; non si riscontra invece l'utilizzo della carta argentata, mentre un foglio nero di supporto è presente in *Souvenir (II)* del 1971 [D.219], "anticipato" dai frammenti di carta nera lacerata applicati su tela in *Honfleur (II)* (1969-71) [D.211].

¹⁹ G. Paolini, in A. Di Genova, *Citazioni d'artista*, in "Il manifesto", Roma, 10 marzo 1996.

²⁰ Nella produzione di grande formato realizzata dal 1960 al 1980, il polietilene compare per la prima volta in alcuni quadri del 1961-62 [D.8-14 e 17], il foglio di acetato in *Una poesia* del 1966 [D.108], la carta da lucido in un'altra versione di quest'ultima opera realizzata nello stesso anno [D.109].

più frequente carta millimetrata prediletta a partire dal 1971 [es. cat.180] fino a tutti gli anni Settanta²¹. Il comune denominatore delle tre tipologie di carta risiede nell'essere caratterizzate da una trama stampata, preesistente e quindi anonima, che funge da guida per un eventuale disegno e allo stesso tempo definisce, squadra e misura la superficie sulla quale esso potrebbe venir delineato.

La carta millimetrata, in particolare, dato il suo fitto e preciso tracciato, è per Paolini “un’immagine preesistente; è già un disegno, che però attende di essere ulteriormente definito e interpretato. Si tratta di un’autocertificazione della carta che si dà come misurata, che dichiara la sua dimensione e ne permette la constatazione.” [G.P.]. È probabilmente per queste sue caratteristiche di misurabilità e di squadratura che viene scelta come supporto per “studiare” e/o per “variare” le opere di grande formato: oltre a far apparire il disegno come già scritto sul foglio, costituisce una sorta di reticolato proporzionale simile a quello solitamente delineato dai pittori per trasferire un’immagine sulla tela²². Se invece ampia quanto il supporto, ma accartocciata e adoperata quale elemento d’immagine [es. cat.248], rinvia sempre alla superficie che la accoglie, suggerendo allo spettatore di essere di fronte ad uno spazio specifico, delimitabile e misurabile. Per il suo costituire un disegno in sé, può inoltre comparire sottoforma di riquadro o di frammento lacerato all’interno di opere concepite quali inventari [es. cat.262], oppure come una delle molte entità che corrompono l’immagine di partenza [es. cat.397].

Queste due funzioni sono assolte anche da riquadri e frammenti di carta bianca, nera colorata e argentata, nonché dalle riproduzioni fotografiche il cui studio sarà affrontato nell’ultimo paragrafo di questo capitolo (cfr.: qui, pp. 305-312). La varietà di elementi cartacei diversi applicati ad un supporto [es. cat.312], rinvia sia al già citato concetto paoliniano di “collezione”, sia allo studio di rappresentanza grafico-cartaria del padre dell’artista, nonché all’*atelier* del Pittore che per antonomasia è sempre intento a “trafficare con le carte per realizzare una ‘nuova’ opera” [G.P.].

È inoltre opportuno sottolineare che quando le suddette tipologie di carta si presentano sottoforma di fogli bucati [cat.35 e 231] e/o strappati [es. cat.1-2], l’intento di Paolini è sempre quello di mettere in evidenza la rispettiva preesistenza, il loro essere stati prelevati da

²¹ Nella produzione di grande formato realizzata dal 1960 al 1980, il foglio quadrettato compare per la prima volta in alcuni quadri del 1962 [D.18-19]; il foglio a righe in *Una poesia* del 1966 [D.109], e quello millimetrato in *Note di un pittore* (1963) [D.40].

²² Come emerge anche dall’intervista di Mirella Bandini del 1972, la carta millimetrata per Paolini è sempre legata alla necessità di squadrare il foglio, di far trasparire al di sopra e al di sotto un reticolo spaziale attinente allo spazio su cui l’artista si trova a lavorare (cfr.: M. Bandini, *Intervista a Giulio Paolini*, in “prospects. Note d’arte contemporanea redatte da Luciano Inga-Pin”, n. 1, Milano, marzo-aprile 1972, s.p.).

qualche blocco di appunti o album da disegno, al fine di confutare l'ipotesi che si tratti di qualcosa creato *ex-novo*.

Per quanto infine riguarda i formati dei supporti e dei riquadri di carta *ivi* applicati, si riscontrano perlopiù superfici rettangolari e tra loro proporzionate, che delineano, qualora inscritte l'una nell'altra, un evidente cono visuale. Il rapporto proporzionale tra altezza e larghezza di ciascun foglio corrisponde spesso a ca. 2/3 [es. cat.1], ovvero alla stessa proporzione che connota la tela di *Disegno geometrico* (1960) [D.1], a sancire un continuo e voluto ritorno da parte dell'artista al suo primo quadro. I meno frequenti formati quadrato [es. cat.8], rotondo [es. cat.72]) e a losanga [es. cat.106]), sono invece funzionali a creare una simmetria tale da magnetizzare lo sguardo al centro della superficie, dove Paolini solitamente applica frammenti d'immagine rotondeggianti, volti a raddoppiare e a porre in evidenza il fuoco ottico dell'opera²³.

Sul tavolo da lavoro, accanto ai fogli di carta, sono sempre presenti alcuni strumenti del mestiere. Innanzitutto la matita, scelta fin dal 1960 per tracciare un segno [cat.1] e poco dopo come soggetto iconografico [cat.37-38]²⁴: “ho più familiarità con la matita rispetto all'inchiostro, che invece impugno quando si tratta di delineare una linea dritta o una costruzione aulica come la squadatura. Non avendo quasi mai l'esigenza di conferire il chiaroscuro ad una forma, la utilizzo quando desidero effettuare un gesto non del tutto controllato, più spontaneo” [G.P.]. Strumento prescelto anche per apporre la data e la firma su ciascun lavoro, la matita è il *medium* che, come sostengono Massimo D'Alessandro e Luisa Laureati, “esalta il valore del disegno come *probità dell'arte*”²⁵: pone in evidenza il primato di quest'ultimo quale mezzo aderente all'originalità del pensiero da cui ogni immagine scaturisce. La matita è solitamente nera, a volte rossa per rendere più evidente un tracciato proporzionale [es. cat.153], o un cono prospettico-visuale [es. cat.505-515]²⁶, o uno specifico elemento iconografico [es. cat.364 e 472]; può però essere bianca, se utilizzata su supporti colorati [es. cat.63, 484, 525], e solo raramente colorata [es. cat.425-431]. A volte sostituita

²³ Nella produzione di grande formato realizzata dal 1960 al 1980, il primo supporto di formato quadrato è il telaio vuoto del *Senza titolo* del 1961 [D.11], il primo di formato rotondo è *Buenos Aires (sineddoche)* del 1965 [D.88], il primo a losanga è *Atlante* dell'anno successivo [D.113].

²⁴ Nella produzione di grande formato realizzata dal 1960 al 1980, il primo tracciato a matita compare nel *Senza titolo* del 1961 [D.7], mentre non si riscontrano matite presentate quali unici soggetti dell'opera.

²⁵ M. D'Alessandro e L. Laureati (a cura di), *Giulio Paolini. Le cose, materia di disegno*, in “disegno industriale”, n. 13, Roma, 2005, p. 97. La matita è stata inoltre paragonata da Paolini ad un diamante, in quanto la nota marca di strumenti da disegno “Koh-i-noor” significa alla lettera “Montagna di luce”, ma soprattutto per le innumerevoli sfaccettature che può rivelare una volta lasciata scorrere liberamente su un foglio (cfr.: G. Paolini, in *Giulio Paolini. Da oggi a ieri*, cit., p. 36).

²⁶ “Il segno rosso serva a denotare un intervento aggiuntivo e/o a demarcare meglio il cono visuale” [G.P.]. Da ricordare che l'inchiostro rosso era stato utilizzato per la prima volta assieme a quello nero in *Disegno geometrico* (1960) [D.1].

dall'inchiostro nei lavori su carta bianca e colorata, è invece onnipresente quando si tratta di disegnare su carta fotografica, millimetrata e da lucido. Primo strumento del disegnatore, è senza dubbio il prediletto da Paolini forse perché il solo a delineare un tracciato che può essere cancellato: la precarietà del suo tratto sembra quindi accordarsi alle immagini a cui dà luogo, concepite quali entità sospese tra l'apparire e lo scomparire.

Data invece l'opposta indelebilità del tratto, l'inchiostro (adoperato frequentemente a partire dal 1961 [cat.2]), e i più rari segni a smalto (utilizzato nel 1965 a seguito del soggiorno romano di due anni precedente, v. cat.55), all'anilina (scelta nello stesso anno [cat.83]), a pastello [cat.93-94 e 227] e a pennarello (es. cat.254, 440), sono invece utili per delineare un tracciato preciso [es. cat.2], per cancellare/nascondere qualcosa [es. cat.86], oppure per unire/rendere equivalenti elementi d'immagine diversi [es. cat.159]²⁷. Se utilizzati quali elementi iconografici di un'opera [es. cat.165], assumono la medesima valenza del pennello [cat.39], dei tubetti di colore [cat.40], della spatola [cat.41], dello straccio sporco [cat.42], della tela grezza [cat.36], della busta da lettere [cat.23] contenuti in alcuni "Disegni" del 1964. Alla stregua dei barattoli di vernice e dei pennelli di Jasper Johns, corrispondono ad occasioni per parlare del linguaggio artistico in sé mediante gli strumenti ad esso preliminari²⁸. *Arte come arte*, scrive infatti Celant in merito alla produzione dell'artista, mettendone in luce la volontà di accentrare l'attenzione sulle convenzioni e sugli elementi che informano a priori tutti gli aspetti intrinseci al concetto di "arte": una volontà, spiega il critico, che unisce Paolini non solo a Jasper Johns, ma anche a Ad Reinhardt e a Henry Flynt, i quali hanno parimenti liberato il linguaggio dalla funzione comunicativa, simbolica, illusoria per presentarlo come entità del tutto autoreferente²⁹.

Ulteriori strumenti del mestiere, solitamente presenti sul tavolo da lavoro dell'artista, sono quelli di misura (la riga, il tiralinee, la squadra e il compasso), nonché quelli funzionali a trattenere uniti gli elementi di ciascun collage (la colla, il nastro adesivo, le puntine e i fermagli metallici).

²⁷ Nella produzione di grande formato realizzata dal 1960 al 1980, il primo utilizzo dello smalto risale a *Torquato Tasso* del 1963 [D.29], dell'anilina a *Fleischfarbe* del 1965 [D.77], mentre non si riscontra alcun tracciato né a pastello né a pennarello.

²⁸ Il barattolo di vernice e i tubetti di colore, nonché i pennelli e una spatola compaiono in alcune opere di grande formato rispettivamente del 1961 [D.11-12] e del 1964 [D.61-62].

²⁹ Cfr.: G. Celant, *Arte come oggetto e arte come arte*, in Id., *Giulio Paolini*, Sonnabend Press, New York 1972, p. 8.

Se i primi, nonostante siano preliminari all'opera e dunque invisibili³⁰, rinviano alla dimensione progettuale-architettonica di quest'ultima ed alla già citata riflessione paoliniana sull'atto del misurare, i secondi sottendono la necessità di intervenire il meno possibile sul foglio da disegno. La colla, utilizzata fin dal 1960 [cat.1], è infatti solitamente posta in corrispondenza solo dei quattro angoli del foglio o al centro di un piccolo frammento lacerato “per non fissare troppo un elemento su un altro e/o sul supporto” [G.P.]. I punti metallici [cat.11, 17, 19], le strisce di nastro adesivo [cat.74, 120, 139, 174, 197], le puntine da disegno [es. cat.46] e i fermagli [es. cat.116], adoperati fin dalla metà degli anni Sessanta, sottolineano parimenti la precarietà del “disegno” e la presenza delle superfici che trattengono: “sono strumenti per fermare qualcosa su una superficie in modo provvisorio, mobile e non definitivo. Li scelgo per dar conto del fatto che non si tratta di un unico foglio, ma di due o più superfici trattenute assieme. L'opera deve indurre a chiedersi perché queste superfici sono trattenute e che cosa nascondono al di là” [G.P.]. A differenza della colla, sono lasciate ben visibili e rinviano esplicitamente allo strumentario del Pittore, alla stregua dei pennelli e dei tubetti di colore, che, come già detto, compaiono talora quali unici elementi d'immagine³¹.

È infine doveroso evidenziare la specifica valenza che in tre lavori del 1967-68 [cat.116, 119, 121] assume il fermaglio metallico: trattenendo uno o più negativi fotografici, allude al processo di sviluppo durante il quale la pellicola viene appesa nella camera oscura in attesa che le immagini da essa celate divengano visibili³². La scelta di non applicare il negativo al

³⁰ Nella produzione di grande formato realizzata dal 1960 al 1980, il tiralinee e il compasso sono utilizzati fin da *Disegno geometrico* del 1960 [D.1] e il primo diviene per la prima volta soggetto d'immagine nel *Senza titolo* del 1961 [D.13].

³¹ Nella produzione di grande formato realizzata dal 1960 al 1980, il nastro adesivo è utilizzato per la prima volta nel *Senza titolo* del 1961 [D.7], la puntina da disegno riprodotta in *Eterna* del 1965 [D.70] e vera in *Souvenir* del 1971 [D.217], mentre non si riscontrano fermagli metallici.

³² Per quanto concerne le tre opere, si specifica che:

- nel *Senza titolo* del 1967 [cat.116], il soggetto della stampa fotografica (un busto di Saffo) trova riscontro nella scultura omonima realizzata dall'artista un anno più tardi [D.144] e costituita da due negativi montati verso contro verso fra due sagome di plexiglas, a loro volta trattenuti in una base circolare dello stesso materiale. Non si tratta né del primo né dell'ultimo riferimento alla poetessa greca, allusa nel quadro *Decima musa* del 1966 [D.111], nonché in alcune opere di grande formato [D.160, 163, 439] e su carta degli anni Settanta [cat.530-531]. È inoltre necessario notare come nei due successivi esemplari su carta [cat.530-531], Paolini evochi di nuovo la tecnica fotografica mediante una contrapposizione tra superfici bianche e nere, nonché attraverso la scelta di delineare il profilo di Saffo in positivo [cat.530] (scontornandola su un foglio nero in modo da renderla visibile sul foglio bianco sottostante) e in negativo [cat.531] (scontornando frammenti di carta bianca in modo da renderla visibile sul foglio nero e sulla veduta marina sottostante). “I due omaggi a Saffo del 1980 evocano il mio interesse per il passato e, seppur presentando la poetessa in assenza, offrono pertanto al nostro sguardo i ritratti che li hanno preceduti” [G.P.]. È interessante infine sottolineare come nel secondo esemplare l'occhio di Saffo sia fatto coincidere con il sole presente nella veduta marina sottostante, replicando il consueto binomio paoliniano visione-elemento cosmico, mentre nel primo corrisponda all'occhio della Saffo raffigurata nel 1967 in *Saffo* [cat.116] che a sua volta contiene la scultura dell'anno successivo ad essa dedicata [D.160].

- Nel *Senza titolo* del 1968 [cat.119], quattro strisce di pellicola fotografica trattenute con altrettanti fermagli metallici su un foglio di carta bianca, riproducono ciascuna tre fotogrammi dell'artista in posa nel suo studio mentre indossa una tunica bianca ed impugna nella mano destra *Averroè* [D.138] e nella mano sinistra il volto di

supporto, sottende una sua “sacralità” e autonomia rispetto all’autore che ne fa uso: serve per non toccarlo, per lasciarlo nella sua originalità³³. La sua esibizione è inoltre un tributo alla tecnica fotografica quale atto magico e miracoloso: il negativo è un miracolo perché permette che l’immagine si manifesti da sé, mediante la sola esposizione alla luce³⁴.

Dopo la carta bianca, la fotografia è il materiale più utilizzato all’interno della produzione di Paolini qui presa in esame: può essere presentata sottoforma di negativo, di diapositiva, di polaroid reale, o soltanto allusa mediante un riquadro nero applicato su un foglio bianco. Può inoltre coincidere con una riproduzione ritagliata da una rivista, desunta da un libro o scattata per fissare una situazione contingente. In ogni caso, dal 1965 diviene il fondamentale strumento operativo paoliniano per indagare lo statuto della rappresentazione. Data l’importanza e il suo molteplice utilizzo, si è preferito affrontarne l’analisi specifica nei due paragrafi seguenti.

IV.2. Riviste e settimanali; monografie e tavole relative alla storia dell’arte; all’antico; all’architettura e alla prospettiva; pubblicazioni letterarie e di varia natura*

Il boom economico degli anni Sessanta include anche l’editoria d’arte. “Arte Oggi”, “Bit”, “Collage”, “D’Ars Agency”, “Domus”, “Flash Art”, “Marcatre”, “Metro”, “Senzamargine”, “Casabella”, sono solo alcune testate di periodici che, assieme a contributi pubblicati su riviste quali “L’Espresso”, “Panorama”, “L’Europeo”, “Vogue”, “Domina”, si interessano

Saffo [D.144]. Si tratta degli scatti realizzati da Anna Piva per la tela fotografica del 1968 intitolata *Delfo II* [D.146].

- Nel *Senza titolo* dello stesso anno [cat.121], un solo negativo fotografico è trattenuto sul foglio bianco con un fermaglio metallico. L’immagine che riproduce (al rovescio) è il particolare della figura della Libertà dipinta da Henri Rousseau nel suo quadro *La liberté invitant les artistes à prendre part à la 22ème exposition des artistes indépendants* (1906). Il medesimo soggetto era già stato utilizzato da Paolini nella scultura *La libertà (H. R.)* realizzata un anno prima in due esemplari [D.126 e 161]. Per approfondimenti sul rapporto tra l’artista e Rousseau si veda: qui, pp.

³³ La stessa valenza è sottesa anche nel *Senza titolo* del 1968 [cat.120] dalla scelta di trattenere con due strisce di nastro adesivo gli altrettanti negativi fotografici che tre anni prima avevano dato luogo alla tela emulsionata *Académie 3* [D.82], nonché alle sue varianti su carta [cat.53-54].

³⁴ Nella produzione di grande formato realizzata dal 1960 al 1980, il primo utilizzo del negativo trattenuto con una puntina metallica ad un telaio corrisponde alla prima versione dell’opera *Souvenir* (1971) [D.217].

* Per le riproduzioni relative ai testi citati, indicate come [fig.] e suddivise nelle cinque tematiche riferite nel titolo del presente paragrafo (a cui nel testo si rimanda aggiungendo, dopo l’abbreviazione fig., “in I.”, “in II.”, “in III.”, “in IV.”, o “in V.”) si veda: qui, pp. 313-319 (per la tematica I.), 320-326 (per la tematica II.), 326-329 (per la tematica III.), pp. 330-331 (per la tematica IV.), 331-334 (per la tematica V.). Nell’apparato iconografico l’immagine di ciascun testo è associato all’opera su carta, indicata in didascalia con l’etichetta [cat.], di cui costituisce la fonte. Le didascalie relative alle opere su carta segnalano anche ulteriori esemplari su supporto cartaceo, di grande formato e/o grafici, realizzati fino al 1980, nei quali compare una medesima immagine desunta da una specifica pubblicazione.

della situazione artistica coeva, italiana e internazionale. Accanto a queste, si sviluppano sperimentazioni editoriali autogestite quali ad esempio: “Cartabianca”, “Made In”, “Qui Arte contemporanea”, “Nac”, che assumono una posizione rilevante all’interno del dibattito critico e culturale dell’epoca³⁵. Nascono e/o si sviluppano inoltre case editrici quali Einaudi, Il Saggiatore, Lerici, Laterza, Vallecchi, Boringhieri, La Nuova Italia, che intraprendono una collaborazione sempre più intensa con artisti e grafici d’avanguardia, tra cui Bruno Munari, Mimmo Castellano, Enzo Mari, Mario Mariotti³⁶. È sempre più diffusa infine, la pubblicazione di opuscoli e cataloghi di mostre prodotti sia da spazi espositivi istituzionali, sia soprattutto dalle gallerie d’arte private, al fine di diffondere la conoscenza relativa alla propria attività. Grazie a tale ampio sviluppo editoriale, gli artisti possono tenersi sempre aggiornati sulle ricerche artistiche, grafiche e letterarie allora in corso, incrementando filiazioni, affinità e interscambi tra sperimentazioni geograficamente e culturalmente distanti³⁷.

Nella Torino degli anni Cinquanta-Sessanta, i luoghi preposti alla diffusione della cultura italiana ed internazionale coeva sono soprattutto la Galleria d’Arte Moderna e la Società Promotrice di Belle Arti (si ricordano ad esempio le mostre dedicate al confronto tra artisti francesi e italiani), alcune gallerie d’arte contemporanea tra cui quella di Luciano Pistoì che già nel giugno del 1959 ospita il gruppo giapponese Gutai, ma soprattutto la biblioteca dell’United States Information Service (USIS)³⁸.

Con la fine della guerra mondiale, gli Stati Uniti si impegnarono “nel campo dell’educazione e della formazione mentale degli italiani, per avviarli a una visione democratica della vita”³⁹ mediante le cinque sedi dell’USIS ubicate rispettivamente a Roma,

³⁵ Per approfondimenti sulle riviste qui citate si vedano in particolare: G. Maffei e P. Peterlini, *Riviste d’arte d’avanguardia. Gli anni Sessanta e Settanta in Italia*, Sylvestre Bonnard, Milano 2005; L. Conte, *Le riviste, la critica e l’informazione in Italia*, in Id., *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti 1966-1970*, Electa, Milano 2010, pp. 206-213. Si ricordano inoltre gli studi altrettanto basati sulle riviste, ma applicati su un arco cronologico più esteso rispetto agli anni Sessanta e/o Settanta: G.C. Sciolla, *Riviste d’arte fra Ottocento ed Età contemporanea Forme, modelli e funzioni*, Skira, Milano 2004 e *Arte moltiplicata. L’immagine del ’900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, Mondadori, Milano 2013.

³⁶ Per approfondimenti sulle collaborazioni tra editori e artisti si veda: V. Russo, *Giulio Paolini e l’editoria a Torino negli anni Settanta*, tesi di laurea, Università di RomaTre, 2008.

³⁷ Lara Conte, ad esempio, ha posto ben in luce quanto le ricerche processuali siano state recepite dagli artisti italiani anche grazie a recensioni e contributi apparsi su riviste di settore tra il 1967 e 1968 (cfr.: L. Conte, *Le riviste, la critica e l’informazione in Italia*, in Id., *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti 1966-1970*, cit., pp. 223-229).

³⁸ Per approfondimenti sull’attività culturale ed artistica dei luoghi qui citati si vedano: *Un’avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970*, catalogo della mostra, Rivoli, Castello di Rivoli Museo d’Arte Contemporanea, a cura di G. Celant, P. Fossati, I. Gianelli, Charta, Milano 1993 e *Torino sperimentale 1959-1969. Una storia della cronaca. Il sistema delle arti come avanguardia*, a cura di Luca Massimo Barbero, Allemandi Editore, Torino 2010.

³⁹ R. Faenza e M. Fini, *Gli americani in Italia*, Milano, Feltrinelli, 1976, p. 142.

Milano, Firenze, Napoli e Palermo; le quali, facilitate in tale missione anche dall'emittente radiofonica Voice of America (Voa), erano preposte alla distribuzione del materiale di studio all'esterno, all'organizzazione delle biblioteche americane, all'archiviazione ed alla proiezione dei filmati propagandistici prodotti dagli uffici informativi, all'organizzazione di mostre e conferenze, alla creazione di stretti rapporti con la cultura locale. Le biblioteche e le *reading rooms* che si trovavano presso le cinque sedi USIS, custodivano ognuna circa 2.500 titoli e dai 200 ai 300 periodici (di cui il 25% in lingua italiana), erano inoltre frequentate da circa 10-12.000 persone al mese e prevedevano orari di apertura prolungati anche nelle fasce serali e la domenica. Sale di lettura furono in seguito allestite nei consolati di Genova, Torino, Bari e Bologna, come primo passo per l'apertura di una sede USIS presso quelle stesse città⁴⁰.

Ed è proprio frequentando la biblioteca dell'USIS di Torino che Paolini scopre la rivista "Metro", da un cui specifico numero (4-5), uscito nel maggio 1962, desume le riproduzioni fotografiche per realizzare due suoi lavori⁴¹ [fig.87-89, in I.]. Quel numero si apre ponendo al lettore la domanda (*U.S.A.: verso la fine della pittura astratta?*) e attraverso alcuni contributi cerca di darne una risposta affermativa⁴². Paolini sembra cogliere subito tale responso, intraprendendo, proprio a partire da quell'anno, una progressiva reiconizzazione della pittura, svolta attraverso l'utilizzo di immagini raffiguranti opere d'arte del passato ed elementi tratti da inserzioni pubblicitarie edite su riviste coeve.

A differenza della ricerca sviluppata parallelamente dalla Scuola di Piazza del Popolo (si pensi, ad esempio, ai *Sali d'argento* di Giosetta Fioroni, che spesso "ricalcano" ritratti di modelle pubblicate su riviste quali "L'Europeo" o su volumi di varia natura⁴³ [figg.85-86]), Paolini non condivide la critica romana nei confronti degli stereotipi culturali-popolari, ma

⁴⁰ Le informazioni qui citate sono state fornite alla scrivente da Gimena Campos Cervera, ricercatrice presso l'Information Resource Center U.S. Embassy Rome - Office of Public Affairs. Chiara di Stefano nella sua tesi di dottorato *Gli Stati Uniti alla Biennale. Le Strategie espositive e la diffusione dell'arte americana in Italia intorno al padiglione di Venezia, 1948-1958* (Ca' Foscari-Iuav-Università di Verona, a.a. 2012-13), ha ben delineato l'influenza dell'USIS sull'attività espositiva del Padiglione americano della Biennale, nonché le relative modalità operative attuate in campo artistico-culturale.

⁴¹ "Frequentavo la biblioteca americana dell'USIS che, a differenza della biblioteca civica, possedeva testate molto prestigiose di arte contemporanea, tra cui 'Art News', 'Art in America' e 'Art International'. L'articolo su Jasper Johns, pubblicato su "Metro" nel 1962, fu per me una vera e propria scoperta perché, prima di allora, non avevo visto né letto niente su quell'artista" [G.P.].

⁴² Il numero citato annovera i seguenti contributi (in ordine di pubblicazione): *U.S.A.: Verso la fine della pittura «astratta?»*; G. Dorfles, *Attualità di David Smith - David Smith: A lesson in modernity*; A. Grote, *Guido Strazza: il segno, lo spazio, la realtà*; B. A., *Morris Louis, Romantic optic symbols*; W. Grohmann, *Piero Dorazio, o del ritorno alla qualità in pittura*; P. D., *or a Return to Quality in Painting*; L. Carluccio, *Luigi Parzini: una poetica tormentata visione*; F. Russoli, *Emilio Rodriguez Larrain*; A. Kuenzi, *Valenti: des nouveaux collages*; L. Steinberg, *Jasper Johns*; C. Belloli, *Vasarely, et l'intégration*.

⁴³ Il rinvenimento della fonte del quadro di Giosetta Fioroni riprodotto nell'apparato iconografico del presente capitolo, è stato possibile grazie allo spoglio de "L'Espresso colore" che nel 1967 dedica un ampio articolo al libro da cui è tratta l'immagine utilizzata dall'artista: G. Marmori, *Venere nasce adesso*, in "L'Espresso colore", n. 24, 17 settembre 1967, p. 24.

utilizza questi ultimi per svolgere una riflessione sulla natura della rappresentazione. Parallelamente, preferisce all'artigianalità del gesto del dipingere, propria delle colature di colore dei quadri di Schifano, l'anonima appropriazione di riproduzioni preesistenti: si limita a fotografarle o strapparle dalla pagina a stampa originaria, per poi applicarle ad un supporto cartaceo. Se si tratta di immagini edite su riviste d'arte di particolare valore quali "Metro" ed "Emporium"⁴⁴ [fig.90, in I.], o su cataloghi di mostre, oppure su monografie, preferisce fotografarle, al fine di mantenere intonse tali pubblicazioni. Se invece si tratta di immagini edite su quotidiani o settimanali, data la loro natura più divulgativa, opta solitamente per lo strappo o per il ritaglio⁴⁵.

Tra i settimanali quali "L'Espresso" [fig.91, in I.], "L'Espresso colore" [fig.92, in I.] e "Panorama", è opportuno rilevare l'importanza assunta da "L'Europeo" che, ampiamente diffuso e caratterizzato da puntuali reportage a colori, vede tra i suoi autori Oriana Fallaci e Saverio Vertone; la presenza del quale, essendo un caro amico dell'artista, conosciuto tramite Luciano Pistoï, potrebbe spiegare l'assiduo ricorrere di riproduzioni ritagliate da tale rivista all'interno della produzione su carta qui presa in esame [figg.93-113, in I.]⁴⁶. Se è vero che nelle stesse opere di grande formato realizzate tra il 1960 e il 1980, alcune immagini sono desunte da settimanali e periodici coevi [es. D.28, 34, 44-46], la loro minor quantità rispetto a quella riscontrabile nei "disegni" coevi rende tale modalità operativa maggiormente peculiare di questi ultimi.

Da quotidiani e periodici, Paolini è solito strappare, rifilare o scontornare filetoni grafici, dettagli di vedute paesaggistiche, mani, volti e pattern ottici, mentre da cataloghi di mostre e da libri desume riproduzioni raffiguranti perlopiù disegni, quadri e sculture del passato, utilizzate parimenti sia nei suoi collages sia nei suoi quadri e nelle sue installazioni. Occorre tuttavia specificare che la sua volontà di collocarsi all'interno di una storia dell'arte "che

⁴⁴ Cfr.: "Mio padre era stato per alcuni anni il direttore dell'Istituto di Arti Grafiche di Bergamo che editava "Emporium", una delle rarissime riviste di storia dell'arte pubblicate all'epoca, che era diretta da Attilio Podestà, genovese e amico di famiglia. Per cui in casa mia c'erano numerose annate di 'Emporium' che io sfogliai con molta curiosità" [G.P.]. La scrivente ha proceduto ad uno spoglio completo della rivista, consultabile online (http://www.artivisive.sns.it/progetto_emporium.html), rilevando tuttavia come Paolini, nonostante la dichiarata familiarità con essa, ne abbia desunto soltanto due immagini, per di più da uno stesso numero.

⁴⁵ Cfr.: "I frammenti originali lacerati che compaiono nei miei lavori sono tratti da settimanali, da rotocalchi, da depliant o da opuscoli, ma non da riviste di arredamento, di arte e di architettura né da libri che invece non avrei mai osato strappare" [G.P.].

⁴⁶ Per rinvenire le immagini utilizzate dall'artista nei suoi lavori, la scrivente ha proceduto ad uno spoglio sistematico dei numeri editi tra il 1960 e il 1980 delle più diffuse seguenti riviste d'attualità e di moda, quali "L'Espresso", "L'Espresso colore", "Panorama", "L'Europeo", "Vogue" e "Domina", dimostrando così l'evidente importanza de "L'Europeo" che appare quale pressoché unica fonte di immagine.

trattenga in superficie [...] pochi ed essenziali fatti salienti”⁴⁷, si unisce alla ben più sentita esigenza di impossessarsi di un’iconografia, sia colta sia popolare, ma in ogni caso “occasionale, quasi involontaria. L’immagine, quando compare, è come l’immagine dell’immagine, quasi a giustificare l’essenza stessa del quadro”⁴⁸.

Tale atto appropriativo è dunque da considerarsi maggiormente connesso al parallelo utilizzo della fotografia, concepita quale copia obiettiva del vero, piuttosto che alla predilezione paoliniana per la storia dell’arte, per un determinato autore o per uno specifico soggetto iconografico.

Una volta individuate le monografie e le riviste utilizzate dall’artista, sarebbe pertanto vano cercare di scoprire il motivo per cui egli ha scelto una determinata figura, analizzando il soggetto raffigurato, l’impaginazione grafica e i suoi possibili nessi con il contributo da cui è desunta. È l’immagine in sé, ovvero la sua composizione, a dettarne il prelievo e l’elaborazione da parte di Paolini, non il tema da essa sotteso, né il testo di cui funge da corredo. In altre occasioni, la selezione può invece derivare dall’esigenza di includere in un lavoro una determinata forma/figura: il successivo spoglio di libri e riviste è funzionale soltanto a trovarla, ed anche in questo caso non implica un interesse nei confronti della pagina sulla quale è riprodotta⁴⁹.

La ricerca delle fonti può invece rivelarsi molto utile su più fronti: aiuta a comprendere il processo operativo attuato dall’autore per realizzare i suoi collages; in alcuni casi chiarifica il significato delle opere su carta prese in esame⁵⁰; in altri serve ad avvalorare e/o a confutare le relative datazioni⁵¹; ma soprattutto, se circoscritta ai volumi ancora oggi posseduti dall’artista, risulta preziosissima per individuare lo specifico orizzonte artistico-culturale che ha influito sul suo lavoro.

È questo lo scopo che si prefigge di perseguire il presente paragrafo che, invece di delineare un più generale e al contempo meno esaustivo confronto tra l’appropriazionismo di

⁴⁷ G. Paolini, in *Fontana. Luce e colore*, catalogo della mostra, Genova, Palazzo Ducale, Skira editore, Milano 2008, p. 128.

⁴⁸ G. Paolini, in G. Celant, *Giulio Paolini*, cit., p. 30.

⁴⁹ Cfr.: “È l’ambiguità di un’immagine o l’esigenza di un elemento ad indurmi a far propria un’immagine e ad indicarmi i modi per manipolarla: non mi interessa mai il soggetto riprodotto dal punto di vista del contenuto” [G.P.].

⁵⁰ È il caso del *Senza titolo* del 1973 [cat.254]: la scoperta che l’immagine e il riquadro centrale con il testo in francese sono stati desunti dallo stesso volume [fig.122, in II.] nel quale il secondo costituisce la didascalia della prima, ha permesso di comprendere come il significato dell’opera sia la cancellazione/sostituzione della figura con le parole che la descrivono.

⁵¹ È il caso del *Senza titolo* del 1966 [cat.81]. L’individuazione del numero de “L’Europeo” (n. 3, 13 gennaio 1966, pp. 32-37 [fig.93, in I.]) da cui l’artista ha rifilato la pagina con due illustrazioni relative alla guerra in Vietnam, ha permesso di confutare la precedente datazione dell’opera basata sull’iscrizione non autografa “Giulio Paolini 1965”, visibile al retro della tavola rivestita di tela su cui il collage è applicato.

Paolini e quello operato da artisti coevi, preferisce citare le principali letture del primo, suddividendole per argomento e tipologia, in modo da delineare una sorta di “biblioteca” capace di definire meglio il retaggio culturale da cui le opere fin qui esaminate hanno tratto le mosse⁵².

È però necessario premettere che non tutti i volumi ancora oggi conservati da Paolini hanno costituito le fonti iconografiche per i suoi collages, ma, sono comunque da considerarsi alquanto influenti per l’elaborazione di stilemi, modalità operative e concettuali.

Si ricordano in proposito le pubblicazioni relative alla disciplina grafica, quali i numeri della rivista “Graphis Annual”, il libro sulla sperimentazione svizzera *Schweizer Grafiker/Graphistes Suisses*⁵³, il *Trattato di architettura tipografica* di Carlo Frassinelli⁵⁴, e *Codice ovvio* di Bruno Munari⁵⁵.

Lo stesso può dirsi di alcuni testi letterari, filosofici e artistici che potrebbero aver suggerito le riflessioni paoliniane sul monocromo (*Monochrome Malerei*⁵⁶), sulla storia dell’arte (*Ultime tendenze nell’arte d’oggi* di Gillo Dorfles⁵⁷, *De pictura* di Leon Battista Alberti⁵⁸ e *I pittori dell’immaginario* di Giuliano Briganti⁵⁹), sull’autoritratto dell’artista (*Autoritratto* di Carla Lonzi⁶⁰), sul suo essere una controfigura (*Hermaphrodito* di Alberto Savinio⁶¹), sulla fotografia (*La fotografia* di Ugo Mulas⁶² e *La Chambre claire* di Roland Barthes⁶³), sulla componente teatrale della rappresentazione (*La scenografia* di Maurizio Fagiolo dell’Arco⁶⁴) e su quella ludica (*Il libro completo degli scacchi* Adriano Chicca e

⁵² Le fonti di seguito citate corrispondono ad alcuni volumi conservati da Paolini nel suo studio, o citati nei suoi scritti o nel catalogo ragionato curato da Maddalena Disch, oppure rinvenuti dalla scrivente attraverso la consultazione di numerosi testi conservati nelle biblioteche torinesi, scelti in base all’anno e all’analogia tematica con il soggetto delle immagini utilizzate per i singoli esemplari. Si omettono invece le monografie non possedute né dichiarate come lette dall’artista, ma citate nel cap.II quali possibili influenze, in quanto solo supposte, così come i volumi utilizzati quali fonti per le opere di grande formato e/o grafiche.

⁵³ K. Wirth, A. Wax Vogt, *Schweizer Grafiker / Graphistes Suisses*, Verlag Käser presse, Zurigo 1960. Un confronto tra i volumi di seguito citati e la poetica dell’artista è già stato accennato nel cap.II a cui si rimanda.

⁵⁴ C. Frassinelli, *Trattato di architettura tipografica*, Torino 1940.

⁵⁵ Relativamente alla disciplina grafica, costituisce invece una fonte iconografica il *Catalogo del Museo Bodoniano di Parma* (a c. di A. Ciavarella), Parma, 1968, dalla cui p. 64 Paolini ha desunto l’immagine [fig.127, in V.] utilizzata in un *Senza titolo* del 1971 [cat.185].

⁵⁶ *Monochrome Malerei*, catalogo della mostra, Leverkusen 1960.

⁵⁷ G. Dorfles, *Ultime tendenze nell’arte d’oggi*, Feltrinelli, Milano 1961.

⁵⁸ L.B. Alberti, *De pictura*, Laterza, Bari 1975.

⁵⁹ G. Briganti, *I pittori dell’immaginario*, Electa, Milano 1977.

⁶⁰ C. Lonzi, *Autoritratto*, De Donato, Bari 1969. Lucio Fontana, *Concetti spaziali*, Einaudi, Torino 1970.

⁶¹ A. Savinio, *Hermaphrodito*, Einaudi, Torino 1974.

⁶² U. Mulas, *La fotografia*, Einaudi, Torino 1973.

⁶³ R. Barthes, *La Chambre claire*, Gallimard-Seuil, Parigi 1980.

⁶⁴ M. Fagiolo dell’Arco, *La scenografia*, Sansoni, Firenze 1973.

Giorgio Porreca⁶⁵), nonché sul concetto di assoluto e di atemporalità (*La forma e l'intelligibile* di Robert Klein⁶⁶).

La cifra nel tappeto di Henry James⁶⁷ sembra costituire la dimostrazione più evidente di come i libri di narrativa siano adoperati da Paolini quali fonti non solo di immagini, ma soprattutto di pensieri mutuabili e applicabili all'arte. È quel romanzo infatti a postulare la necessità dell'autore di abdicare al proprio ruolo per ricercare una verità che alla fine si scoprirà essere irraggiungibile. Qualsiasi opera (artistica o letteraria), spiega infatti James, risulta assimilabile a un tappeto orientale di cui a ciascun osservatore o lettore è dato cogliere solo uno degli innumerevoli fili colorati che lo costituiscono; ovvero una delle infinite e cangianti possibilità di interpretazione. I molteplici fili del tappeto, citati nel titolo del racconto, sottendono un'unica, paradossale e ossimorica "cifra", ma corrispondente al postulato secondo il quale un'opera esiste esclusivamente in relazione ad ogni sguardo che la rivela⁶⁸. Questa lettura, unita ai racconti di Borges⁶⁹, può forse aver costituito una delle matrici del postulato paoliniano per cui "spossessato di sé, l'artista (il naufrago) rischia davvero [...] di ostinarsi a ricercare qualcosa dalla quale invece, pur senza rendersene conto, è già posseduto. [...] è colui che davvero si cala nella ricerca della verità pur sapendola irraggiungibile"⁷⁰. Il quadro che deriva da tale ricerca "non ha un autore ma avrà uno spettatore, anzi due (voi e io) [...]: se tutti, ognuno per sé, potremmo bene immaginarlo, come potremmo davvero vederlo?"⁷¹.

Altrettanto numerosi sono i volumi, per la maggior parte inerenti alla storia dell'arte del passato, adoperati quali vere e proprie fonti d'immagine. Tra i molti si ricordano: il manuale *Capire l'arte moderna* di Kurt Kranz, sul quale è pubblicato il diagramma lineare che rappresenta l'indice di durata delle correnti d'avanguardia dall'inizio del XX secolo fino agli

⁶⁵ A. Chicca e G. Porreca, *Il libro completo degli scacchi*, Mursia, Milano 1964.

⁶⁶ R. Klein, *La forma e l'intelligibile*, Einaudi, Torino 1975.

⁶⁷ Henry James, *La cifra nel tappeto*, Nuova Accademia, Milano 1960.

⁶⁸ *Ibidem*. Il romanzo racconta le vicende di un giovane critico letterario che, incaricato di scrivere un articolo sull'ultimo romanzo di Hugh Vereker, si appresta ad incontrare il noto scrittore, il quale gli rivela un importante segreto: tutti coloro che fino ad allora hanno scritto su di lui sono stati incapaci di "vedere" la cifra nel tappeto, ovvero l'idea originaria a cui ogni suo scritto, dopo il primo, rinvia. Per riuscire a farlo, egli sostiene, è necessario calarsi così a fondo nello studio dei suoi testi da averne una visione d'insieme, a volo d'uccello. Solo così è possibile che si manifesti la Verità: il senso primo e ultimo delle sue parole. Il giovane critico accetta la sfida e affronta l'impresa, immolando la propria esistenza alla ricerca di quella Verità, scoprendo solo alla fine essere del tutto vana.

⁶⁹ Si fa riferimento in particolare ai racconti: *L'Aleph* (in J.-L. Borges, *L'Aleph* (1949), Adelphi, Milano 2011, pp. 123-138) per la ricerca dell'assoluto, e *Pierre Menard, autore del Chisciotte* (in Id., *Finzioni* (1955), pp. 36-47) per il ruolo attribuito allo spettatore.

⁷⁰ G. Paolini, *Il luogo della rappresentazione*, 1984, in "Quaderni di teatro", anno VIII, n. 31, Firenze, febbraio 1986, pp. 61-63

⁷¹ *Fuori l'autore*, in *Contemplator enim*, Galleria Christian Stein, Milano, Hopefulmonster editore, Firenze 1991, p. 36.

anni Sessanta (dallo “Jugendstil” fino alla “Pop Art”)⁷² [fig.117, in II.]; nonché i cataloghi delle mostre *Johan Zoffany, 1733-1810*⁷³ [fig.118, in II.], *Lorenzo Bartolini*⁷⁴ [figg.119-121, in II.] e la monografia su *L’Ecole de Fontainebleau*⁷⁵ [fig.122, in II.].

Di particolare rilievo e di frequente uso sono inoltre alcuni volumi de “I Maestri del Colore” e de “I Classici dell’arte” [figg.123-136, in II.] che per la stampa a colori, di grande formato e ad un costo non elevatissimo ebbero un effetto dirompente non solo sul lavoro di Paolini, ma anche sul contesto artistico-culturale degli anni Sessanta⁷⁶. Gli artisti a cui quei testi sono dedicati, corrispondono spesso a quelli definiti da Paolini suoi “parenti stretti” (Rousseau, Poussin, Canova, Ingres, Watteau), e le immagini delle opere *ivi* pubblicate di cui egli si appropria, possono essere scelte anche per la relativa impaginazione. È il caso de *Le Grazie* di Antonio Canova [fig.130, in II.], che riprodotte sia al fronte sia al verso su due pagine affiancate del numero 213 de “I Classici dell’Arte” (1976), sembrano aver dettato la composizione del *Senza titolo* del 1978 [cat.450].

Strettamente connesso alla storia dell’arte del passato è il tema dell’antico, che trova sviluppo attraverso l’appropriazione di immagini edite su specifiche monografie, quali *Costumes of the Greeks and Romans* di Thomas Hope⁷⁷ [figg.137-138, in III.], *Pleasure of Ruins* di Rose Macaulay⁷⁸, *Empire style designs and ornaments* di Joseph Bennat⁷⁹ [fig.139, in III.], il catalogo della mostra “Pompèi”⁸⁰ e *Taste and the Antique* di Francis Haskell & Nicholas Penny⁸¹. Tali volumi, spiega Paolini, “sono alcuni tra i titoli dei libri che ho allineato sugli scaffali della mia libreria. Lavorare con le rovine, per me, è un modo per indugiare sui vuoti, sugli intervalli”⁸².

⁷² K. Kranz, *Capire l’arte moderna*, Edizioni di Comunità, Milano 1964, pp. 174-175.

⁷³ *Johan Zoffany, 1733-1810*, a cura di Mary Webster, National Portrait Gallery, Londra, 1976.

⁷⁴ *Lorenzo Bartolini, mostra delle attività di tutela*, Prato, Palazzo Pretorio, Centro Di, Firenze 1978.

⁷⁵ *Tapisseries*, in Sylvie Beguin, *L’Ecole de Fontainebleau*, Editions des Musées Nationaux, Parigi 1972.

⁷⁶ Per approfondimenti sull’importanza de “I Maestri del Colore” si veda il contributo di F. Fergonzi pubblicato in *Emporium. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, a cura di G. Bacci, M. Ferretti e M. Fileti Mazza, Edizioni della Normale, Pisa 2009.

⁷⁷ T. Hope, *Costumes of the Greeks and Romans*, Dover Fashion and Costumes, Londra 1962.

⁷⁸ R. Macaulay, *Pleasure of Ruins*, Thames and Hudson, Londra-New York 1964. Da questo volume (p.72) l’artista mutuerà l’immagine delle rovine della Biblioteca di Pergamo, utilizzata nel 1981-82 per una serie di opere su carta e di grande formato [D.451, 470-77].

⁷⁹ J. Bennat, *Empire style designs and ornaments*, Dover Pictorial Archives, Londra 1974.

⁸⁰ *Pompèi*, catalogo della mostra, Parigi, Institut français de Naples, a cura di L. Mascoli, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, Parigi 1981.

⁸¹ F. Haskell & N. Penny, *Taste and the Antique*, Yale University Press, New Haven and Londra, 1981. Da questo volume (p.72) l’artista mutuerà alcune figure di statue antiche, utilizzate nel 1981-82 per una serie di opere su carta e di grande formato [D.451, 470-77].

⁸² V. Trione, *Giulio Paolini: preferirei non esserci*, in “Corriere della Sera”, 23 dicembre 2012 p. 27.

A questi si uniscono l'incisione di una pittura murale di Pompei [fig.140, in III.] e il volume relativo alle tavole di Winckelmann⁸³ [figg.141-147, in III.], nonché le tavole originali dell'*Encyclopedie* di Diderot e D'Alambert, che, comprate a Parigi nei primi anni Sessanta come tavole sciolte [figg.148-149, in III.], rendono evidente come l'attenzione per l'arte del passato fosse connaturato in Paolini ben prima della successiva deriva postmodernista dell'arte italiana e soprattutto non avesse alcuna accezione di critica al sistema massmediatico attribuitole invece dalla coeva ricerca pop romana.

Una possibile spiegazione della precocità di tale interesse, potrebbe risiedere nell'assiduo rapporto con i libri che, dato il lavoro del padre, l'artista aveva maturato fin dall'infanzia. Tra i numerosi "libri di famiglia" [G.P.], si annoverano infatti il catalogo della mostra su Lorenzo Lotto del 1952, dal quale desumerà il ritratto per la sua celebre opera del 1967⁸⁴, nonché *Il costume nei tempi* di Antonio Sandre, da cui ricalcherà la controfigura in frac per alludere all'artista quale maestro di cerimonia⁸⁵ [fig.154, in V.].

In famiglia potrebbe essere maturata anche la sua inclinazione per l'architettura e la prospettiva, data la laurea in architettura del fratello Cesare. Da qui la presenza nella sua libreria di testi quali *Perspective* di Jan Vredeman de Vries⁸⁶ [fig.150, in IV.] e *Traité de perspective* di Pierre Descargues⁸⁷ [figg.151-152, in IV.] ed il riferimento ad una tavola del *Libro di Antonio Labacco appartenente all'architettura* del 1558⁸⁸ [fig.153, in IV.].

Ulteriori argomenti che l'artista approfondisce mediante specifiche letture sono il museo (*Il Museo oggi: architettura, restauro, ordinamento* di Michael Brawne⁸⁹ [fig.156, in V.]), il tempo (il libro francese *Cycles et rythmes* di Robert Tocquet⁹⁰ e *Quarta dimensione: Tempo*⁹¹ [fig.157, in V.]), la visione (*Luce e visione* di C.G. Mueller, M. Rudolph e i redattori di LIFE⁹² [fig.158, in V.]), la magia (*L'arte della magia* di Alexander Adrion⁹³ [fig.159, in V.])

⁸³ *Opere di G. G. Winckelmann, prima edizione italiana completa*, Fratelli Giachetti, Prato, 1830-34, 12 voll. Non è dato sapere se i libri e le tavole così antiche siano stati scoperti dall'artista, frequentando la biblioteca civica di Torino, oppure su riviste coeve che potrebbero averne ripubblicato alcune immagini.

⁸⁴ *Lorenzo Lotto*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Ducale, Venezia 1953. Scorrendo le pagine del libro, emerge chiaramente il motivo per cui Paolini ha scelto, tra i molti riprodotti, proprio quel ritratto: è l'unico anonimo (cioè che non rappresenta un esponente di una specifica professione) e raffigurato frontale, cioè con gli occhi che guardano al di qua della tela.

⁸⁵ A. Sandre, *Il costume nei tempi*, Scuola Taglio Moderno Torino, 1954.

⁸⁶ J. Vredeman de Vries, *Perspective*, Dover, Londra 1968.

⁸⁷ P. Descargues, *Traité de perspective*, Éditions du Chêne, Parigi 1976.

⁸⁸ *Il tempio dorico passato*, in A. Labacco, *Libro di Antonio Labacco appartenente all'architettura*, Roma 1558.

⁸⁹ M. Brawne, *Il Museo oggi: architettura, restauro, ordinamento*, Edizioni di Comunità, Milano 1965.

⁹⁰ R. Tocquet, *Cycles et rythmes*, Planète, Parigi 1969.

⁹¹ S. A. Goudsmit et al., *Quarta dimensione: Tempo*, Time Inc.-Mondadori, Milano 1967

⁹² C.G. Mueller, M. Rudolph e i redattori di LIFE, *Luce e visione*, Mondadori, Milano 1968.

⁹³ A. Adrion, *L'arte della magia*, Gabriele Mazzotta editore, Milano 1979.

e la letteratura (*Voyeur* di Alain Robbe-Grillet⁹⁴ [fig.160, in V.], *Borges par lui-même*⁹⁵, *Dedicato a Raymond Roussel e alle sue "Impressions d'Afrique"*⁹⁶ [fig.161, in V.], *Pensieri e Le provinciali* di Blaise Pascal⁹⁷ [figg.162-163, in V.]).

Altre fonti sono invece legate non ad un interesse personale, bensì ad occasioni specifiche. Si veda, ad esempio, il cartello-locandina realizzato da Paolini per il proprio intervento nell'ambito della rassegna *Teatro delle Mostre* (Roma, Galleria La Tartaruga, 9 maggio 1968), il quale reca al centro un frammento strappato dal manifesto generale dell'evento [fig.164, in V.], raffigurante il particolare della Colonna Traiana che per sineddoche rinvia a Roma, sede della mostra. In proposito, si ricorda anche l'omaggio a Paolo Fossati costituito dalla pagina 510 dell'elenco telefonico Sip di Torino [fig.165, in V.] dal quale l'artista ha ritagliato un riquadro in corrispondenza del nominativo dell'amico per poi fotografare la pagina privata di quella sua parte, trascrivervi infine di proprio pugno, nello spazio vuoto così ottenuto, il nome, il cognome, l'indirizzo e il numero di telefono dello stesso.

Dal vaglio delle fonti datate *ante* 1980, ad emergere è il ritratto di un autore colto, eclettico, amante non solo dell'arte, ma soprattutto della pagina stampata in quanto tale. Da qui il suo frequente dedicarsi alla scrittura di testi e/o alla pubblicazione di libri.

I libri sono per lui "luoghi ermeticamente chiusi, involucri vuoti, formulati dalla nostra immaginazione (dalla nostra presunzione): appena socchiusi però si aprono al confronto, alla verifica, si trasformano in prove aperte di esercizio del linguaggio, punti di fuga, prospettive e riflessi"⁹⁸. Costituiscono dunque un luogo di incontro, di immaginazione e di memoria; non contengono nulla di necessario, ma tutto l'essenziale per configurare una realtà diversa da quella contingente.

L'individuo moderno, scrive Gianni Vattimo, si forma imparando a leggere e riferendosi a testi già scritti: il libro è sempre sinonimo di libertà e, nel caso di Paolini, corrisponde ad un culto nei confronti del silenzio, della riflessione e della meditazione che la lettura sempre

⁹⁴ A. Robbe-Grillet, *Il voyeur*, Einaudi, Torino 1962.

⁹⁵ E.R. Monegal, *Borges par lui-même*, Seuil, Parigi 1970. Da questo volume Paolini desume l'immagine utilizzata nel quadro *Belfast (sineddoche)* del 1971 [D.206].

⁹⁶ *Dedicato a Raymond Roussel e alle sue "Impressions d'Afrique"*, a cura di C. Ripa di Meana e S. Zanon Dal Bo, Rizzoli, Milano 1964.

⁹⁷ B. Pascal, *Pensieri e Le provinciali*, Einaudi, Torino rispettivamente 1962 e 1972.

⁹⁸ G. Paolini, in "Boîte", anno 01, n. 03, Lissone (Milano), autunno 2009, s.p. Per ulteriori dichiarazioni relative al suo rapporto con il libro si vedano: gli estratti da una conversazione con C. Bonvicini, pubblicati con il titolo *Intervista a Giulio Paolini*, in "Charta", anno 12, n. 62, Venezia, gennaio-febbraio 2003, p. 48.; G. Pesci Enriques, I. Guzman, *Le dimensioni infinite della carta. Intervista a Giulio Paolini*, in "Teca", n. 0, Bologna, settembre, 2011, rivista semestrale on-line, cfr.: <http://www.teca.patroneditore.it/n00a2011Pesci-Paolini.html>.; *Un libro è un libro*, in *Giulio Paolini. Pagine*, catalogo della mostra, Biblioteca civica d'arte Luigi Poletti, Modena, APM, Carpi, Modena 2002, pp. 17-18.

comporta⁹⁹. L'esperienza del libro, conclude il filosofo, risulta la chiave fondamentale per accedere alla poetica di Paolini: “la purezza ‘igienica’ di tutte le sue opere pittoriche [...] si sforza in definitiva di riprodurre la bellezza e la perfezione della pagina di stampa”¹⁰⁰.

Piuttosto che le coeve ricerche pop, citazionistiche e postmoderne, è dunque, ancora una volta, la sua formazione grafica a dettare i modi operativi per la realizzazione delle opere su carta: è infatti il grafico, non il pittore, ad avere solitamente il compito di impaginare immagini scattate da qualcun altro, cioè di sceglierle, ritagliarle, scontornarle, ridurle, ingrandirle, combinarle tra loro, al fine di rendere la pagina pulita ed equilibrata.

IV.3. Fotografie: la “banca dati” e l’Archivio Mario Sarotto*

Confrontando le date delle opere su carta di Paolini con quelle delle fonti da cui sono desunti i relativi elementi d’immagine, e tenendo conto della frequente reiterazione di questi ultimi (cfr.: didascalie dell’apparato iconografico del presente capitolo, pp. 313-334), emerge come le riproduzioni lacerate da riviste coeve possano essere utilizzate ad anni di distanza dal loro prelievo, e soprattutto come, alla stregua delle immagini prescelte da monografie e cataloghi, possano ricomparire in esemplari successivi, qualora l’artista ne abbia avuto a disposizione uno scatto e/o alcune copie di esso.

In attesa di essere inclusi in un collage, i dettagli lacerati da pagine a stampa, così come le fotografie e le relative copie, sono depositi e conservati ancora oggi da Paolini nella cosiddetta “banca dati” [G.P.], ossia una cassettera dove egli ha suddiviso quelle immagini per soggetti iconografici, tra i quali si annoverano: mani di varia natura e provenienza (ritagliate da riviste, oppure da autoritratti fotografici di Paolini); cornici di molteplici forme e dimensioni; frammenti raffiguranti la calligrafia dell’artista; dettagli di quadri di Giorgio De Chirico; bandiere; elementi e scene inerenti al teatro e ai giochi da tavolo; immagini naturalistiche e cosmiche (cieli, mari, fiori); figure di varia natura come ad esempio il maestro di cerimonia in frac, o Paolini stesso ripreso durante l’allestimento di una mostra; fotografie del suo studio e/o della sua abitazione¹⁰¹.

⁹⁹ Cfr.: *Giulio Paolini, il libro, la libertà, ivi*, p. 9.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 10.

* Per le riproduzioni relative ai documenti fotografici citati, indicati come [fig.], si veda: qui, pp. 335-336.

¹⁰¹ Cfr.: “Quando ho necessità di utilizzare un determinato soggetto, lo vado sempre a cercare o tra i volumi collocati sugli scaffali della mia libreria, oppure nella cassettera” [G.P.].

È necessario specificare che le fotografie originali, le relative copie e le eventuali copie delle copie, utilizzate per i collages o riposte nella “banca dati”, non sono mai di mano dell’artista, il quale fin dagli esordi ne ha sempre delegato la realizzazione ad un fotografo professionista.

Tale modalità operativa trova spiegazione da un lato nella diffusione del *medium* fotografico all’interno della ricerca artistica degli anni Sessanta¹⁰²; dall’altro, nella parallela esigenza coeva (e in particolare paoliniana) di mettere in pratica la *morte dell’autore* privandolo di una qualsivoglia facoltà d’azione; infine, nell’effettiva difficoltà da parte degli artisti (fino all’arrivo delle più agevoli e immediate polaroid) di utilizzare le complesse e costose macchine da presa, nonché di provvedere autonomamente alle successive fasi di sviluppo e di stampa.

Giulio Paolini si avvale per la prima volta di una fotografia per il quadro *Senza titolo* del 1962 [D.21], concependola quale mero elemento tra i molteplici possibili¹⁰³. Durante i due anni successivi, gli scatti, qualora compaiono nei suoi lavori, continuano a svolgere la

¹⁰² Durante gli anni Sessanta numerosi artisti scelgono la fotografia come *medium*, spinti dall’esigenza di una nuova oggettività dopo il soggettivismo del movimento informale. Le mostre inglesi *Parallel of Life and Art* del 1953 e *This is Tomorrow* del 1956 danno avvio al processo di conoscenza, appropriazione e rielaborazione dei processi tecnici tipici di tale tecnica e delle sue modalità di visione. Autori quali Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Gerhard Richter optano per la fotografia, appropriandosi della sua moltiplicabilità e dunque della sua valenza sovversiva nei confronti della concezione auratica dell’opera d’arte intesa come *unicum*. Successivamente, negli anni della Contestazione studentesca, è ancora una volta la serialità del *medium* fotografico ad incentivarne l’utilizzo da parte degli artisti che desiderano annullare il valore economico dei rispettivi lavori. Influenti in tale riflessione sono alcune pubblicazioni coeve. Ne *Il medium è il messaggio* Marshall McLuhan postula infatti che il messaggio trasmesso da un *medium* non è costituito dal suo contenuto, bensì dal *medium* stesso, il solo capace di produrre un mutamento all’interno dei rapporti interpersonali. È quindi necessario analizzare di ciascun *medium* i criteri strutturali in base ai quali organizza la comunicazione, giacché sono questi a suscitare negli utenti-spettatori determinati comportamenti e modalità di pensiero (cfr.: M. McLuhan, *Il medium è il messaggio* (1967), Roma, Feltrinelli, 1967. Questa teoria trova sviluppo a partire da studi editi precedentemente, quali: M. McLuhan, *La comunicazione di massa* (1960), Firenze, La Nuova Italia, 1966 e *Gli strumenti del comunicare* (1967), Milano, Il Saggiatore, 1967). Pochi anni prima Marcuse aveva già messo in luce il potere della tecnologia di controllare le forze sociali (cfr.: H. Marcuse, *L’uomo a una dimensione* (1964), Einaudi, Torino, 1967, p. 8), anticipando il pensiero di Filiberto Menna secondo cui l’esperienza estetica deve essere qualcosa di massificato e di accessibile a tutti, in modo da dissolversi nella società (cfr.: F. Menna, *Profezia di una civiltà estetica: saggio sull’avanguardia artistica e sul movimento dell’architettura moderna*, Roma, Lerici editore, 1968). A partire dalla seconda metà degli anni Sessanta e nel decennio successivo, grazie allo sviluppo delle performances, la fotografia diviene il mezzo di registrazione per documentare oggettivamente tali eventi effimeri; parallelamente, grazie alla diffusione dell’Arte Concettuale, il *medium* fotografico diventa strumento principe per una riflessione sull’idea stessa di arte. Per approfondimenti sull’uso della fotografia da parte degli artisti si veda: R. Perna, *In forma di fotografia. Ricerche artistiche in Italia dal 1960 al 1970*, DeriveApprodi, Roma 2009, nonché i contributi di G. Sergio *Informazione, documentazione, opera: le funzioni dei media nelle pratiche delle neoavanguardie tra il 1968 e il 1970*, “Ricerche di storia dell’arte”, 88, 2006, pp. 63-82 e *Art is the copy of art. Italian photography in and after arte povera*, in *Light Years: Conceptual Art and the Photograph 1964-1977*, catalogo della mostra, Chicago, The Art Institute of Chicago, a cura di Matthew S. Witkovsky, Yale University Press, 2011, pp. 163-171.

¹⁰³ Cfr.: G. Celant, *Giulio Paolini*, Sonnabend Press, New York 1972, pp. 28-29. L’opera è costituita da dodici unità ritagliate da fotografie di alcuni disegni di Achille Perilli, disposte a intervalli regolari e in ordine arbitrario, su un supporto di masonite.

funzione di occasionali soggetti d'immagine, per divenire, solo a partire dal 1965, mezzi privilegiati per una riflessione sulla valenza tautologica (o di copia) implicita alla rappresentazione (in *Duepiudue* [D.69], in *Eterna* [D.70] e in alcune sue varianti su carta [cat.46, 112-113, 169¹⁰⁴]), nonché sul rapporto dell'autore con la "sua" opera (cfr.: i ritratti che raffigurano Paolini nel suo studio o per strada [D.76, 80, 81; cat.50-52]). Tra il 1967-68, la fotografia inizia ad essere adoperata anche quale principale strumento operativo per l'appropriazione di opere d'arte del passato. In linea con il pensiero di Roland Barthes, Paolini postula così l'eternità del tempo sottesa dallo scatto che, per sua natura, presentifica il passato nell'oggi e nel domani, annullando la consueta distinzione tra presente, passato e futuro¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Il *Senza titolo* del 1965 [cat.46] si compone di quattro elementi tra loro equivalenti e indivisibili. Comune denominatore, nonché primo elemento dell'opera, è la stampa fotografica raffigurante un foglio da disegno trattenuto negli angoli superiori con due puntine (marca "Eterna"), che reca al centro una fotografia di se stessa, proporzionalmente ridotta. In ciascuna delle quattro stazioni, l'insieme fotografico è applicato su un supporto cartaceo bianco che, essendo di dimensioni maggiori, ne costituisce una sorta di *passee-partout*. Salvo nel primo caso, un secondo foglio di carta bianca interferisce tra le due immagini fotografiche in modo di volta in volta diverso: nel secondo elemento, "incornicia" la fotografia più piccola dalla quale aggetta, replicando così la sequenza del supporto bianco "inquadrante" l'immagine fotografica più grande *ivi* applicata; nel terzo elemento, copre del tutto l'immagine di dimensioni inferiori come se la fotografia di fondo, anziché una copia di se stessa, presentasse il supporto bianco che accoglie l'insieme; nel quarto elemento, al contrario, rende invisibile la fotografia più grande alla quale si sostituisce come "supporto" della sua copia ridotta. "L'opera mette in scena la 'crescita' (o presa progressiva di spazio) di un foglio bianco che, di stazione in stazione, funge da supporto e/o da sipario dell'immagine di partenza, fino ad arrivare ad occupare l'intera superficie della fotografia di dimensioni maggiori, isolando al centro il suo doppio, ossia il soggetto di questo lavoro, quanto fatto e quanto resta da osservare" [G.P.]. I due *Senza titolo* del 1967 [cat.112-113] e l'analoga variante del 1969 [cat.169], recano applicata al centro di un foglio nero una riproduzione fotografica del foglio medesimo, proporzionalmente ridotta. Sono dunque da considerarsi concettualmente accostabili all'opera sopra analizzata, giacché "il nero fotografico non è altro che l'immagine del colore del foglio stesso" [G.P.].

¹⁰⁵ Cfr.: G. Paolini, in E. del Drago, *Giulio Paolini, citazioni d'autore*, in "Il manifesto", Roma, 14 agosto 2002, p. 13. Tale convinzione fornisce la chiave di lettura per leggere due esemplari su carta che, omaggiando implicitamente la fotografia, mettono in scena visioni che non potrebbero convivere sulla stessa superficie perché corrispondenti al prima e al dopo lo scatto. *Dispari* (1973) [cat.264] si compone di tre ritratti fotografici femminili in bianco e nero, applicati a intervalli regolari su un cartoncino bianco. Ciascun ritratto accoglie al centro una diversa riproduzione fotografica che raffigura (da sinistra a destra): tre scatole di rullini fotografici chiusi, un individuo intento a scattare una foto, una scatola aperta che lascia intravedere il rullino al suo interno. I tre ritratti fotografici appaiono posposti rispetto alle tre immagini che sottendono il processo fotografico che li ha prodotti: dalla fase preliminare in cui il rullino non è ancora stato utilizzato, all'istante in cui un fotografo compie lo scatto, fino al momento in cui la pellicola dopo il suo utilizzo viene riposta nella scatola in attesa di essere sviluppata. "I tre volti sembrano nascondersi dietro al momento in cui stanno per essere immortalati, o stanno per esserlo o lo sono già stati. Il titolo *Dispari* rinvia sia al numero degli elementi sullo sfondo e di quelli ad essi sovrapposti, sia alla disparità esistente tra ciò che vediamo riprodotto (i tre volti) e il momento anteriore o posteriore che li precede (evocato dalla sequenza delle tre immagini più piccole)" [G.P.]. Nel *Senza titolo* (1973) [cat.265] invece, in corrispondenza dell'asse mediano orizzontale del foglio di carta bianca di supporto, Paolini ha applicato, a breve distanza l'una dall'altra, tre riproduzioni fotografiche che rappresentano rispettivamente (da sinistra a destra): uno sguardo femminile, una macchina fotografica e un secondo sguardo femminile. Ciascuna riproduzione accoglie al centro un riquadro bianco sul quale è applicata un'immagine diversa: il sole che sorge dietro le montagne; un otturatore che riflettere una forma rotonda; la luna in cielo. L'opera ci fa supporre che il sole al tramonto e la luna corrispondano a ciò che gli occhi delle due figure femminili stanno rispettivamente guardando, così come l'immagine dentro l'otturatore sia quella verso cui è rivolta la macchina fotografica. La cornice bianca che inquadra le tre visioni sembra trasformarle in altrettante fotografie temporalmente successive all'atto del vedere.

L'anonimato da sempre perseguito dall'artista, assieme alla "sacralità" da lui attribuita al mezzo fotografico, spiegano ancor meglio la sua scelta di demandare l'esecuzione di ogni singolo scatto ad un fotografo professionista: "non ho mai realizzato una fotografia perché ne sono troppo devotamente rispettoso: un mezzo così sofisticato necessita un trattamento adeguato. Inoltre, se tutto ciò che ci circonda è destinato a perire, l'immagine fotografica, pur essendo una finzione, conserva un elemento di indiscutibile absolutezza, atemporalità e dunque di verità. La sua ricorrenza nel mio lavoro è dettata dalla mia necessità di oggettività, di fornire un'immagine come preesistente" [G.P.].

Dal 1963 al 1965 ca. il fotografo a cui Paolini si rivolge è Franco Aschieri. Sue sono le fotografie dei manichini comprati e vestiti dall'artista per formulare il progetto di *Ipotesi per una mostra* del 1963 [D.51 e cat.15], e suoi sono i ritratti fotografici dell'artista datati 1965 [D.76, 80, 81; cat.50-52]. Dopo il suo suicidio avvenuto attorno alla metà degli anni Sessanta, Aschieri viene sostituito da Mario Sarotto¹⁰⁶, che ancora oggi ricorda: "Paolini veniva spesso nel mio studio chiedendomi di fotografare un'immagine. Capitava anche che successivamente avesse necessità di utilizzare il medesimo soggetto fissato tempo addietro sulla pellicola. Ero solito pertanto conservare i negativi degli scatti, in modo da potergliene fornire le copie"¹⁰⁷.

Nel corso degli anni, Sarotto ha così conservato gran parte dei negativi delle riproduzioni che Paolini di volta in volta gli chiedeva di realizzare e che recentemente ha donato all'archivio dell'artista. La relativa archiviazione e inventariazione svolta dalla scrivente, si è rivelata utilissima sia per comprendere meglio l'*iter* attraverso cui dalla scelta del soggetto riprodotto su una pagina a stampa l'artista giunga all'elaborazione di un collage, sia per mettere in luce aspetti più generali del suo modo di lavorare non solo su carta.

Tra i circa ottocento negativi fotografici, più della metà sono infatti scatti richiesti da Paolini per documentare i propri quadri (quattrocento negativi ca.), le proprie edizioni grafiche (trentasei negativi) e le proprie opere su carta (novantasette negativi), al duplice scopo di un'archiviazione personale e di eventuali pubblicazioni future. A questi si aggiungono due scatti raffiguranti altrettante opere giovanili dipinte rispettivamente nel 1951 e nel 1956, oltre a cinque negativi che riproducono alcuni inviti a personali e soggetti relativi

¹⁰⁶ Sarotto aveva un laboratorio fotografico, ma per un periodo di tempo aveva lavorato per alcune gallerie torinesi quali Il Punto, la Stein, la Gissi, e la galleria di Sperone e, grazie a tale frequentazione, conosce Giulio Paolini (cfr.: M. Sarotto in conversazione con la scrivente, Torino 15 gennaio 2013).

¹⁰⁷ M. Sarotto in conversazione con la scrivente, Torino 15 gennaio 2013. Lo stesso Paolini ricorda: "prima dell'avvento della fotocopiatrice che ha sostituito nel mio lavoro la macchina fotografica, mi recavo da Mario Sarotto chiedendogli di riprodurre le immagini pubblicate su libri, da riviste, da cataloghi, che avrei voluto inserire in un mio lavoro. Dopo una settimana, Sarotto mi consegnava la fotografia sviluppata nelle dimensioni che desideravo e/o alcune copie da conservare per eventuali usi futuri" [G.P.].

alla sua attività¹⁰⁸. Questa prima parte dell'Archivio Sarotto sembra dimostrare come l'artista, pur dichiarandosi un non autore, sia ben consapevole dell'importanza del suo lavoro, tanto da cercare di documentarlo per tutelarne la memoria e per garantirne la diffusione.

Oltre ad una piccola sezione di ventidue negativi raffiguranti alcune opere di artisti italiani facenti parte della collezione privata di Giulio e Anna Paolini, la rimanente parte dell'Archivio Sarotto è costituita da circa duecento scatti riproducenti figure, oggetti e pagine a stampa utilizzate dall'artista quali immagini e/o fonti d'immagine. Si citano a titolo esemplificativo: la pila di fogli sovrapposti e trattenuti con una puntina metallica [fig.166], la pagina del catalogo della mostra su Lorenzo Lotto che raffigura il *Ritratto di giovane* [fig.167], alcune tavole edite nei volumi de "I Maestri del Colore", de "I Classici dell'arte" [fig.168], e i pochi dettagli delle inserzioni pubblicitarie pubblicate su "L'Europeo" [fig.169].

Per praticità Sarotto era solito fotografare non soltanto l'illustrazione prescelta, ma anche parte della pagina su cui era edita: la possibilità di vederne l'impaginato, ha permesso di avere conferma o meno dell'utilizzo da parte di Paolini di specifiche pubblicazioni.

Osservando i negativi, è stato inoltre possibile constatare che, qualora fosse necessario fissare sulla pellicola una riproduzione lacerata da una rivista, Sarotto aveva l'abitudine di appoggiarla o puntarla su un supporto nero. I margini scuri (o sfridi) così inclusi nello scatto [cfr.: fig.169] erano poi tagliati via da Paolini e a volte riutilizzati in lavori successivi come elementi cromatici.

Qualora egli desiderasse, al contrario, isolare una figura dallo sfondo originario o ampliare il margine circostante, Sarotto provvedeva ad applicare quattro strisce di nastro adesivo lungo i bordi dell'immagine, in modo che, una volta terminato lo sviluppo, l'area occupata dal nastro adesivo apparisse vuota e bianca [fig.170].

Sei negativi rivelano invece un particolare artificio messo in atto dal fotografo per rispondere all'esigenza di Paolini di utilizzare un'illustrazione vista in prospettiva [figg.171-176]: appoggiando su un piano orizzontale il volume sul quale era riprodotta e fotografandola di sbieco "sono riuscito ad ottenere", spiega Sarotto, "una prospettiva molto forte anche grazie al grandangolo, che, a differenza di un obiettivo tradizionale, tende a deformare il soggetto e ne permette la ripresa da molto vicino"¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Si tratta dell'anello d'argento datato 1967, l'immagine utilizzata in un'edizione grafica inedita del 1975 destinata a Ugo Ferranti, la copertina del catalogo *Melanconia ermetica* (Parigi, G. Maeght Lelong, 1985), la locandina della personale tenutasi alla Galleria Christian Stein di Milano nel 1987, e l'invito della personale tenutasi alla Galerie Jule Kewenig di Frechen-Bachem nel 1999.

¹⁰⁹ M. Sarotto in conversazione con la scrivente, Torino 15 gennaio 2013.

Oltre ai circa ottocento negativi conservati, altrettanto interessanti risultano le buste originali che li contengono, in quanto presentano scritte autografe del fotografo corrispondenti al numero dello scatto; e/o al cognome dell'artista committente; e/o al titolo e all'anno dell'opera, oppure ad un nome o ad una breve definizione che annuncia il soggetto della fotografia *ivi* contenuta; e/o ad alcune indicazioni relative al tipo di stampa e di carta (solitamente mat) da utilizzare, e/o al numero di copie richieste, e/o alle dimensioni in cui l'artista desiderava che uno scatto fosse sviluppato¹¹⁰. Qualora sulla pellicola fosse impressionato più di uno scatto, oppure fossero visibili vari elementi iconografici riprodotti nella pagina del volume fotografato, Sarotto era solito delineare una croce al verso della relativa busta, in corrispondenza dell'unica immagine che l'artista desiderava far stampare¹¹¹.

Gli scatti potevano essere stampati sia su carta fotografica, qualora raffiguranti elementi iconografici da includere in opere su carta o in lavori di grande formato¹¹²; sia su tela emulsionata, se corrispondenti ad un'opera necessitante di prendere la forma di quadro vero e proprio. In questa seconda eventualità, il processo di elaborazione dell'immagine risultava ben più complesso: “la tela emulsionata”, spiega Sarotto, “era venduta in grandi rotoli di 1000 x 10000 cm che potevano essere dispiegati solo in camera oscura. Una volta tagliata la superficie necessaria, la si distendeva per proiettarvi e fissarvi l'immagine impressionata sul negativo che si era posto sotto l'ingranditore. Per svilupparla erano necessari tre bagni, di cui quello funzionale al fissaggio consisteva nel tenere la tela per una o due ore nell'iposolfito di sodio. La tela doveva poi essere lavata e infine distesa ad asciugare”¹¹³.

Lo scatto originario, prima di essere proiettato sulla tela emulsionata, spesso doveva essere corretto: il tratto rosso che, sul verso di alcuni negativi, copre parte delle figure *ivi* riprodotte

¹¹⁰ In base alle dimensioni richieste, Sarotto provvedeva ad utilizzare pellicole di piccolo, medio o grande formato. Come ricorda il fotografo, se uno scatto doveva essere molto ingrandito nella fase di sviluppo, era preferibile adoperare una pellicola piana di grande formato affinché fosse più elevata la qualità di ripresa e di stampa, evitando così di sgranare l'immagine. Se invece lo scatto doveva essere ridotto o sviluppato in grandezza naturale, si poteva optare per una pellicola di formato inferiore. La scelta del formato dettava a sua volta quella del tipo di macchina fotografica: Sarotto era solito utilizzare una Hasselblad per realizzare fotografie di piccole dimensioni e una Sinar per quelle più grandi. Cfr.: M. Sarotto in conversazione con la scrivente, Torino 15 gennaio 2013.

¹¹¹ Emblematica per la quantità e il dettaglio delle indicazioni per la stampa fornite da Paolini a Sarotto, è la busta contenente il negativo raffigurante una figura desunta dal *Traité de perspective* (cit.) di Descargues e utilizzata per la prima volta nell'installazione *Hortus clausus* del 1981 [D.442]. Le indicazioni appuntate dal fotografo sono le seguenti: “Tenere figura tutta a sinistra come su bozzetto (non togliere niente però carta al vivo della figura)”, annota il fotografo, specificando inoltre: “Altezza figura 170 cm. Tenere in alto oltre la figura cm 100 di carta Bianca, tenere in basso dopo i piedi cm 230 carta bianca. Tutto in un pezzo. Carta MAT. Altezza 133” [fig.177].

¹¹² Occorre sottolineare come in alcune occasioni la stampa su carta fotografica sia stata utilizzata per riprodurre l'ingrandimento di uno scatto che, applicato su tavola, è andato a costituire un quadro vero e proprio (cfr.: D.76).

¹¹³ M. Sarotto in conversazione con la scrivente, Torino 15 gennaio 2013.

e/o dello sfondo, serviva a colmare gli interstizi bianchi presenti sulla superficie dell'immagine proiettata dall'ingranditore, affinché risultasse uniforme¹¹⁴ [fig.178].

Altre volte, erano necessari accorgimenti più complessi. I negativi raffiguranti un medesimo scatto che sovente Sarotto sovrapponeva e tratteneva con una striscia di nastro adesivo, si differenziavano per la tipologia di pellicola utilizzata: l'una tradizionale, l'altra "al tratto" [fig.179]. La pellicola al tratto era funzionale per dar luogo a riproduzioni molto contrastate, prive di quei mezzi toni e piccoli dettagli presenti nell'immagine originaria fotografata, e che una pellicola tradizionale invece conservava. Proiettando i due negativi sovrapposti, Sarotto poteva dunque ottenere un'immagine capace di riprodurre ogni particolare di quella originaria, senza però rinunciare al forte contrasto tra i bianchi e i neri voluto dall'artista¹¹⁵.

È grazie al processo di stampa su tela emulsionata che dal 1965 Paolini ha potuto realizzare molti dei suoi quadri, tra cui si citano *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* (1967) [D.140] e gli *Autoritratti* (1968) nelle vesti di Rousseau e di Poussin [D.151 e 152]. Il bianco e nero che distanzia questi lavori dai dipinti del passato che riproducono, non corrisponde ad una scelta estetica, bensì ad un obbligo: è necessario infatti tener conto che in quel periodo la stampa su tela emulsionata non prevedeva il colore.

La diffusione della fotocopiatrice avvenuta negli anni Novanta, ha ridotto drasticamente la necessità da parte di Paolini di appellarsi a fotografi professionisti quali Mario Sarotto e successivamente Paolo Mussat Sartor, ma non ha mutato in alcun modo il significato intrinseco al suo lavoro e sotteso dal relativo processo di esecuzione: "l'opera che [l'artista] realizzerà e firmerà come sua altro non sarà che la copia, tanto perfetta quanto perfettamente inutile, di un originale senza titolo e senza data"¹¹⁶. Le fotografie e le fotocopie realizzate da mano altrui, sono da considerarsi modi paritetici per esautorare l'artista dal suo presunto ruolo di creatore unico di un'immagine nuova ed originale: hanno la funzione di "interporre una distanza [...] tra l'autore e l'opera"¹¹⁷.

Se la storia dell'arte si è più volte occupata di analizzare la valenza che la fotografia ha assunto per alcuni artisti, sia come *medium* "creativo" sia ai fini della documentazione relativa ad opere e ad eventi espositivi, raramente ha indagato quanti e quali fotografi professionisti

¹¹⁴ Cfr.: M. Sarotto in conversazione con la scrivente, Torino 15 gennaio 2013.

¹¹⁵ Cfr.: M. Sarotto in conversazione con la scrivente, Torino 15 gennaio 2013.

¹¹⁶ G. Paolini, *Così è (se vi pare)*, in *L'autore che credeva di esistere*, Johan & Levi editore, Milano 2012, pp. 33-37.

¹¹⁷ G. Paolini, in A. Ladopoulou, intervista realizzata nell'aprile 2005 pubblicata dall'artista all'interno del suo scritto *Fuori programma* in *Giulio Paolini. Fuori programma*, catalogo della mostra, GAMeC Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2006, p. 80.

abbiano svolto dietro le quinte un ruolo cardine per l'esecuzione materiale dei lavori dei singoli autori¹¹⁸. Prendere in esame tale aspetto potrebbe permettere di definire il ruolo da questi ultimi attribuito a se stessi e alla fotografia, ma soprattutto di delineare la storia "materiale" delle opere prese in analisi, comprendendone pertanto meglio il significato.

¹¹⁸ Si ricorda in proposito il contributo di Suzanne Penn intitolato *La complicità dei materiali* (in *Michelangelo Pistoletto. Da uno a molti*, catalogo della mostra, Roma, MAXXI, Electa, Milano 2011, pp. 160-185), nel quale l'autrice delinea il rapporto intercorso a partire dal 1962 tra Michelangelo Pistoletto e i fotografi (Paolo Bressano in particolare, ma anche Paolo Mussat Sartor e Paolo Pellion) di cui egli si è servito per realizzare gli scatti che hanno dato luogo ad alcuni *Quadri specchianti*. L'autrice mette bene in luce come quasi tutti gli scatti siano stati eseguiti in studio alla presenza di Pistoletto e come sia stato sempre quest'ultimo a studiare le rappresentazioni, a mettere i modelli in posa, a scegliere le inquadrature e l'illuminazione. L'artista, scrive Suzanne Penn, era solito lavorare con Bressano anche all'ingrandimento dei negativi e alla successiva stampa, per poi dedicarsi autonomamente alle successive fasi di realizzazione dell'opera. In un primo tempo si limitò a scontornare le figure dagli ingrandimenti così ottenuti per applicarle su lastre di acciaio inossidabile; in seguito iniziò a sperimentare il trasferimento di stampe a base di gelatina su carta velina, provvedendo in prima persona allo sviluppo. Dalla lettura di questo contributo risulta evidente come Pistoletto, pur adoperando lo stesso *medium* di Paolini, abbia un'opposta concezione del ruolo dell'autore: quanto Paolini fa un passo indietro rispetto al fotografo limitandosi a dargli alcune indicazioni sul da farsi, tanto Pistoletto è regista, attore e creatore onnipresente in ogni fase del suo lavoro.

IV.2. Riviste e settimanali; monografie e tavole relative alla storia dell'arte; all'antico; all'architettura e alla prospettiva; pubblicazioni letterarie e di varia natura



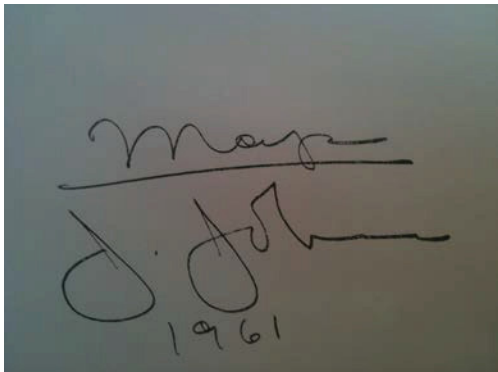
[Fig.85] S. Haskins, *Five Girls*, 1962, s.p.



[Fig.86] G. Fioroni, *Ragazza TV*, 1964-65

I. Riviste e settimanali:

FONTI



[Fig.87] G. Dorfles, *Jasper Johns e lo hand-made object*, in "Metro", n. 4-5, Milano, maggio 1962, p. 85

OPERE SU CARTA



[cat.70] *Senza titolo*, 1966



[Figg.88-89] L. Steinberg, *Jasper Johns*, in "Metro", n. 4-5, maggio 1962, p. 86 (ritratto) e p. 93 (*The Flags*, 1958)



[cat.88] *Jasper Johns*, 1967

Il medesimo ritratto di Jasper Johns era già stato utilizzato per l'omonimo quadro realizzato nel 1966 [D.131]



[Fig.90] Luigi Panzini e Cesare Peruzzi: lo studio di un pittore, in "Emporium", a. LIV, n. 322, 1921, p. 243



[cat.179] Museo, 1970-71

Ulteriori opere, rispettivamente su carta, di grande formato e grafiche, nelle quali è utilizzata la stessa immagine sono: cat.250, D.253 e N.9.

La dea alata ritratta sulla copertina del medesimo numero di "Emporium" sarà mutuata per il disegno a parete dell'opera *La dea Iride*, 1969 [D.195]



[Fig.91] Pubblicità della compagnia aerea "Alitalia", in "L'Espresso", a. XI, n. 21, 23 maggio 1965, p. 29



[cat.80] Senza titolo, 1966



[Fig.92] s.a., *Incontri. Cy Twombly*, in "L'Espresso colore", n. 3, 21 gennaio 1968, p. 23



[cat.225] Senza titolo, 1972: una diapositiva di Claudio Abate nasconde il ritratto di Twombly



[Fig.93] R. Orlando, *La politica in jet*, in "L'Europeo", a. XXII, n. 3, 13 gennaio 1966, p. 37



[cat.81] Senza titolo, 1966



[Fig.94] s.a., *Il Congo in fiamme*, in "L'Europeo", a. XXII, n. 15, 7 aprile 1966, p. 42



[cat.82] *Senza titolo*, 1966



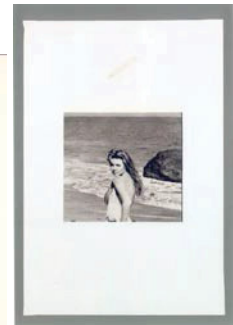
[Fig.95] O. Fallaci, *Dio, non farmi morire*, in "L'Europeo", a. XXIV, n. 2, 11 gennaio 1968, pp. 26-27



[cat.141] *Senza titolo*, 1968

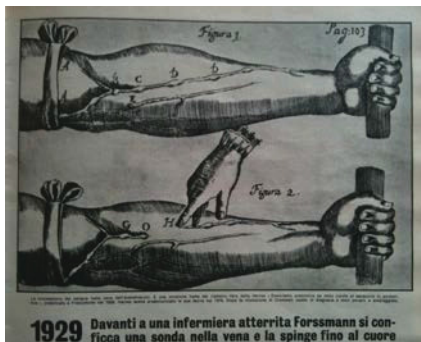


[Fig.96] M. Aba, *Che ve ne sembra dell'Italia?*, in "L'Europeo", a. XXIV, n. 2, 11 gennaio 1968, pp. 42-43, 44



[cat.142] *Senza titolo*, 1968: a sinistra, particolare del recto; a destra, il verso

L'immagine della bandiera è invece scontornata da una fotografia dell'opera di Paolini intitolata *Averroè* (1967) [D.138]



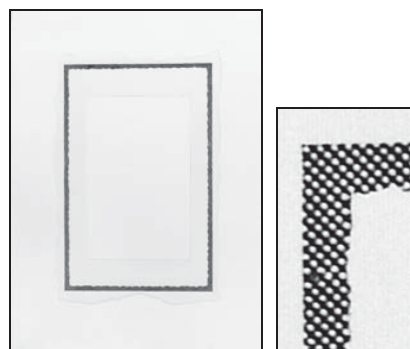
[Fig.97] G. Azzolina e G. Gerosa, *Come la medicina ha compiuto la sua avventura nel cuore*, in "L'Europeo", a. XXIV, n. 4, 25 gennaio 1968, p. 39



[cat.143] *Senza titolo*, 1968



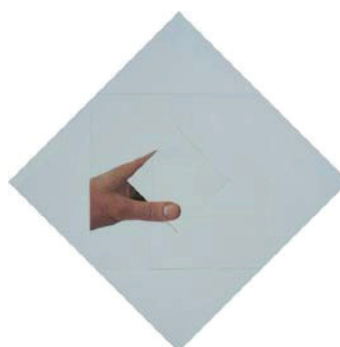
[Fig.98] *La settimana vista da Lavall*, in “L’Europeo”, a. XXIV, n. 32, 8 agosto 1968, p. 10: a destra, dettaglio



[cat.145] *Senza titolo*, 1968: a destra, dettaglio



[Fig.99] Pubblicità della cinepresa “Kodak”, in “L’Europeo”, a. XXV, n. 18, 1 maggio 1969, p. 88



[cat.149] *Senza titolo*, 1969



[Fig.100] Pubblicità della “Compagnia Latina di Assicurazioni”, in “L’Europeo”, a. XXV, n. 23, 5 giugno 1969, p. 92



[cat.150] *Senza titolo*, 1969



[Fig.101] Pubblicità della marca di abbigliamento “Lubiam”, in “L’Europeo”, a. XXIX, n. 13, 29 marzo 1973, p. 126



[cat.247] *Senza titolo*, 1973



[Fig.102] Pubblicità del profumo “Men’s Club” di Helena Rubinstein, in “L’Europeo”, a. XXIX, n. 19, 10 maggio 1973, p. 106



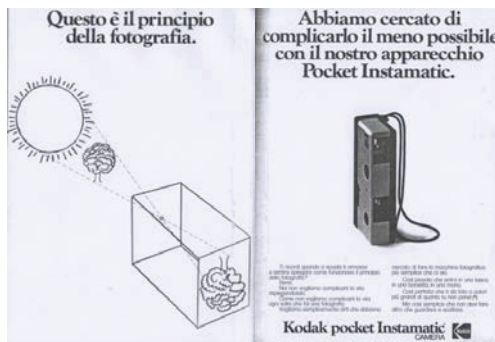
[cat.248] Senza titolo, 1973



[Fig.103] Pubblicità del whisky “Glen Grant”, in “L’Europeo”, a. XXX, n. 19, 9 maggio 1974, p. 157



[cat.282] Senza titolo, 1974: l’immagine sullo sfondo corrisponde alla metà superiore dell’inserzione pubblicitaria



[Fig.104] Pubblicità della “Pocket Instamatic camera Kodak”, in “L’Europeo”, a. XXX, n. 19, 9 maggio 1974, pp. 102-103



[cat.294] Senza titolo, 1974



[Fig.105] Pubblicità della pellicola “Kodak”, in “L’Europeo”, a. XXX, n. 29, 18 luglio 1974, pp. 78-79



[cat.305] Senza titolo, 1974

Ulteriori opere nelle quali è utilizzata la stessa immagine sono: l’esemplare su carta cat.308 e l’edizione grafica *Solitaire* del 1975 [N.16]



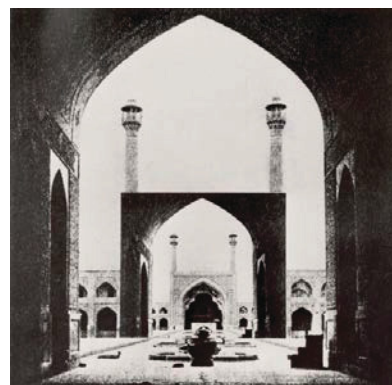
[Fig.106] Pubblicità della compagnia aerea “British airways”, in “L’Europeo”, a. XXX, n. 21, 23 maggio 1974, p. 133



[cat.311] Senza titolo, 1974



[Fig.107] Pubblicità della compagnia aerea “Iran air”, in “L’Europeo”, a. XXX, nn. 1-2, 10 gennaio 1974, p. 75: a destra, particolare



[cat.319] Isfahan, 1974

Ulteriori opere nelle quali è utilizzata la stessa immagine sono: l’esemplare su carta cat.320, l’omonima tela [D.271] e l’edizione grafica *Collezione* [N.13]; tutte dello stesso anno



A sinistra: [Fig.108] Pubblicità della marca di abbigliamento “Cassera”, in “L’Europeo”, a. XXX, n. 16, 18 aprile 1974, p. 46

A destra: [Fig.109] Pubblicità delle lenti “Bausch & Lomb”, in “L’Europeo”, a. XXX, n. 21, 23 maggio, p. 145



[cat.337] Senza titolo, 1974

Ulteriori opere su carta nelle quali è utilizzata l’immagine applicata sullo sfondo sono: cat.338-339



[Fig.110] Pubblicità della “Sambuca Molinari”, in “L’Europeo”, a. XXX, n. 14, 4 aprile 1974, p. 104



[cat.350] Senza titolo, 1974



[Fig.111] Pubblicità della “Società per l’industria dell’ossigeno e altri gas”, in “L’Europeo”, a. XXXII, n. 13, 26 marzo 1975, p. 26

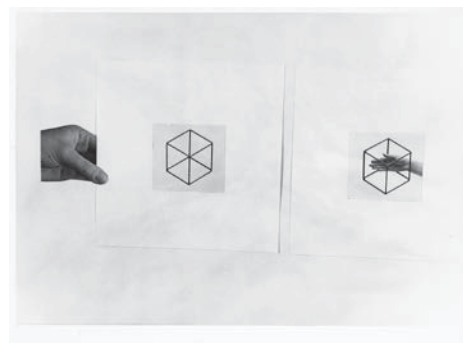


[cat.359] Senza titolo, 1975

Ulteriori opere su carta nelle quali è utilizzata la stessa immagine della mano di dimensioni più piccole sono: cat.420, 471



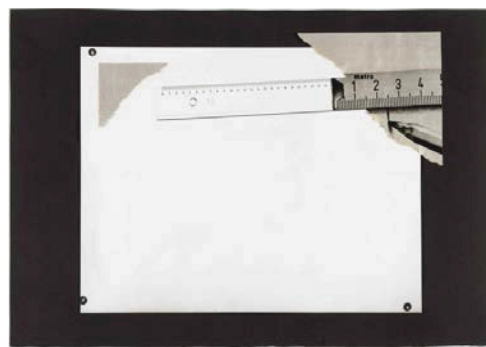
[Fig.112] Pubblicità del dentifricio “Valda f3”, in “L’Europeo”, a. XXXI, n. 16, 17 aprile 1975, p. 106



[cat.422] Senza titolo, 1976: l’immagine del cubo a sinistra e della mano a destra, sono invece desunti da fig.130



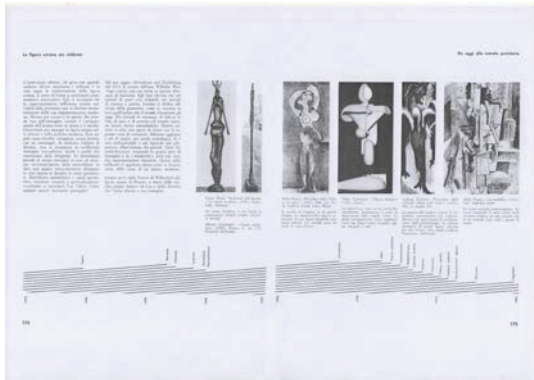
[Fig.113] Pubblicità dell’azienda pubblicitaria “JWT Italia”, in “L’Europeo”, a. XXXII, n. 43, 22 ottobre 1976, p. 74 (supplemento “Speciale ‘L’Europeo’ Nautica”)



[cat.424] Senza titolo, 1976

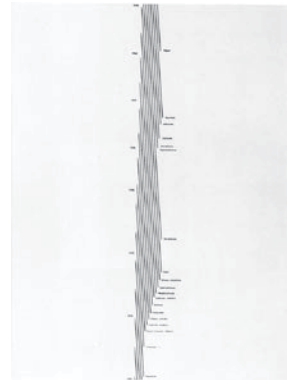
II. Monografie e tavole relative alla storia dell'arte:

FONTI



[Fig.117] K. Kranz, *La figura umana nei millenni*, in Id., *Capire l'arte moderna*, Edizioni di Comunità, Milano 1964, pp. 174-175

OPERE SU CARTA



[cat.56] 174, 1965

Ulteriori opere su carta nelle quali è utilizzata la stessa immagine sono: **cat.57-58**.

Il medesimo diagramma era già comparso in due omonime opere di grande formato del 1965 [D.91-92]



[Fig.118] J. Zoffany, *Sir Lawrence Dundas and His Grandson* (1969), in *Johan Zoffany, 1733-1810*, a cura di Mary Webster, catalogo della mostra, National Portrait Gallery, Londra 1976, p. 50



[cat.439] *Sir Lawrence Dundas and His Grandson*, 1977

La stessa immagine compare anche nell'omonimo quadro del 1977 [D.351]



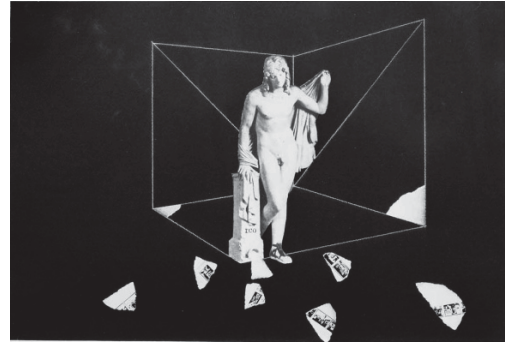
[Figg.119-120] L. Bartolini, *Monumento a Maria Luisa di Borbone, Regina d'Etruria* (Lucca, Piazza Grande, 1826-1843), in *Lorenzo Bartolini*, catalogo della mostra delle attività di tutela, Prato, Palazzo Pretorio, Centro Di, Firenze 1978, pp. 274 e 272



[cat.461] *Senza titolo*, 1978



[Fig.121] L. Bartolini, *Narciso*, in *Lorenzo Bartolini*, catalogo della mostra delle attività di tutela, Prato, Palazzo Pretorio, Centro Di, Firenze 1978, p. 68



[cat.525] *Studio per "Eco e Narciso"*, 1980

Ulteriori opere su carta nelle quali compare la stessa immagine di *Narciso* sono: cat. 526-527.

Nel volume da cui l'artista ha desunto la figura di *Narciso* e le figg.91-92, sono riprodotti anche il particolare delle mani di due figure facenti parte del *Monumento Demidoff* (1830-49, p. 281) e alcune vedute di *Giunone* (1823-1832, p. 49), utilizzate da Paolini rispettivamente in *Apollo e Dafne* del 1978 [D.382] e ne *Il giudizio di Paride* dello stesso anno [D.383]



[Fig.122] *La jeunesse perdue au profit des serpents* (arazzo da un affresco del Bronzino), in S. Beguin, *L'École de Fontainebleau*, Editions des Musées Nationaux, Parigi 1972, p. 338, n. 444 e didascalica a p. 339



[cat.254] *Senza titolo*, 1973

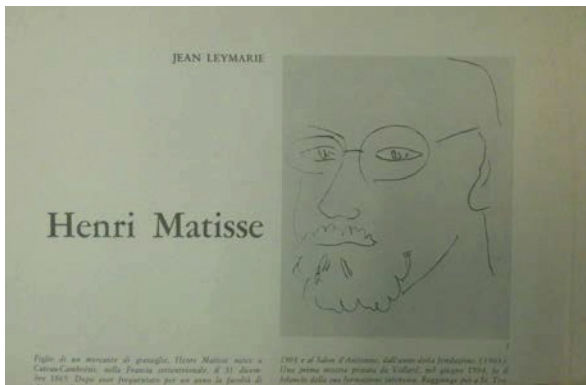


[Fig.123] C. Corot *Une matinée, danse des nymphes* (1850), in "I Maestri del colore. Corot", n. 103, Fratelli Fabbri editore 1965, tav. IX



[cat.366] *Quadrante (Une matinée: la danse des Nymphes vers 1850)*, 1975

La stessa immagine compare nell'omonima opera di grande formato del 1975 [D.289]



[Fig.124] J. Leymarie, *Henri Matisse*, in “I Maestri del Colore. Matisse”, n. 50, Fratelli Fabbri editore, Milano 1965



[cat.544] *Henri Matisse: Portrait d'homme*, 1980
Lo stesso ritratto era già comparso nell'omonima edizione grafica del 1970-71 [N.5]



[Fig.125] H. Rousseau, *Autoritratto* (1907), in “I Maestri del colore. Rousseau”, n. 148, Fratelli Fabbri editore, Milano 1966, tav. IV



[cat.122] *Autoritratto*, 1968
Lo stesso ritratto era già comparso nell'omonima opera di grande formato dello stesso anno [D.151]



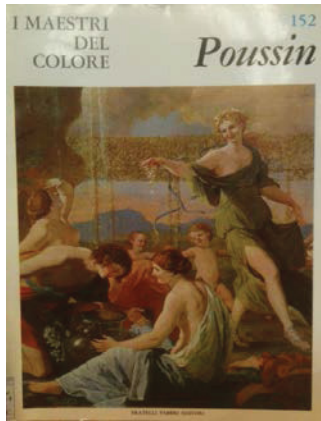
[Fig.126] H. Rousseau, *Foresta col sole al tramonto* (1907), in “I Maestri del colore. Rousseau”, n. 148, Fratelli Fabbri editore, Milano 1966, tav. XIII



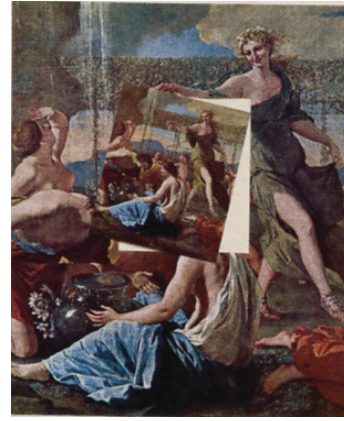
[cat.124] *Studio per "Foresta col sole al tramonto"*, 1968

La stessa immagine compare nel quadro omonimo del 1968 [D.159].

Nel volume da cui è stata desunta, è riprodotta anche l'opera di Rousseau intitolata *Fiori di poeta* (1980) che ha ispirato il quadro di Paolini *Fleurs de poete* (H. R.), 1967 [D.135]



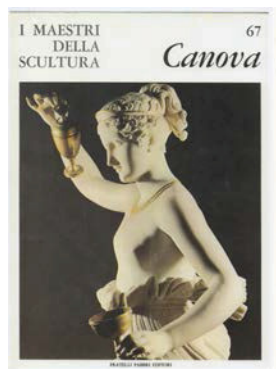
[Fig.127] N. Poussin, *Il regno di Flora* (particolare), in copertina de "I Maestri del colore. Poussin", n. 152, Fratelli Fabbri editore, Milano 1966



[cat.128] *Studio per "Nel bel mezzo del dipinto Flora sparge i fiori, mentre Narciso si specchia in un'anfora d'acqua tenuta dalla ninfa Eco"*, 1968

La stessa immagine compare nell'omonimo quadro del 1968 [D.150].

Dal volume da cui è stata desunta, è riprodotto anche l'*Autoritratto* di Poussin del 1649 (tav. XVI) utilizzato da Paolini per il suo *Autoritratto* del 1968 [D.152]



A sinistra: [Fig.128] A. Canova, *Ebe* (1816), in copertina de "I Maestri della Scultura. Canova", n. 67, Fratelli Fabbri editore 1966

A destra: [Fig.129] A. Canova, disegno preparatorio per *Ebe* (1816), in "I Classici dell'Arte. L'opera completa di Canova", n. 213, Rizzoli, Milano 1976, p. 119, scheda n. 213



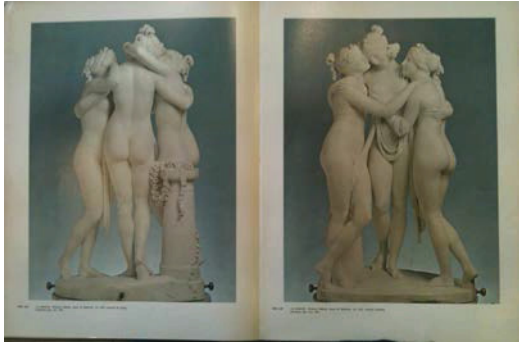
Veronica Guarini di rapporto col Giacomino di Thorvaldsen (1802-05). Per il D'Este si eredi la legarono al busto versione del (1964) sarebbero rimasti nella casa.



[cat.413] *Senza titolo*, 1976?: sotto, le due metà del disegno preparatorio di *Ebe* applicate all'interno del primo e dell'ultimo riquadro dell'opera su carta.

La stessa immagine della scultura di *Ebe* di profilo compare nell'opera di grande formato *Palais des Mirages* del 1976 [D.326] in associazione con una riproduzione della medesima, ma vista frontalmente, e con una fotografia di *Paride* (1810-16), entrambe desunte da "I Classici dell'Arte. L'opera completa di Canova" (tav. II e XLVII).

Nel volume da cui è stato desunto il disegno di *Ebe* è invece riprodotto *Orfeo* del 1775-76 (tav.I), la cui immagine sarà utilizzata da Paolini nell'omonima installazione del 1976 [D.328]



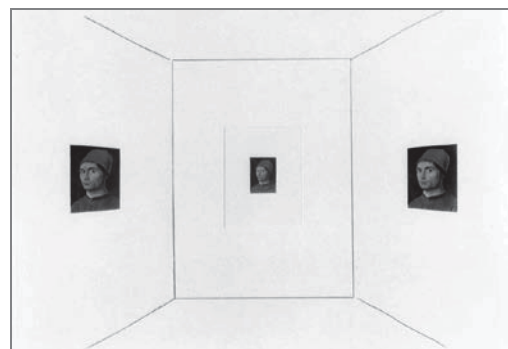
[Fig.130] A. Canova, *Le Grazie* (1812), in “I Classici dell’Arte. L’opera completa di Canova”, n. 213, Rizzoli, Milano 1976, tavv. LIV-LV



[cat.450] *Senza titolo*, 1978



[Fig.131] A. da Messina, *Ritratto d'uomo* (1473), in “I Classici dell’arte. Antonello da Messina”, n. 10, Rizzoli, Milano 1967, tav. XIII

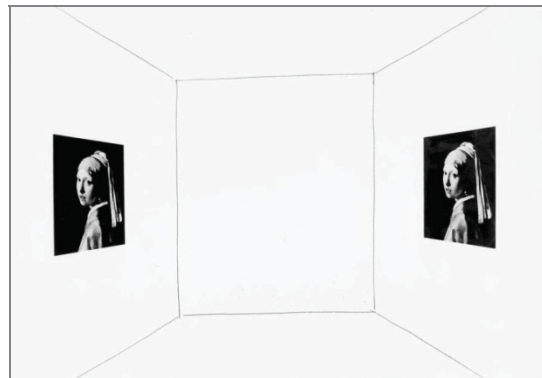


[cat.381] *Studio per “Mimesi”*, 1975

Lo stesso ritratto compare nell’omonima opera di grande formato del 1975 [D.286]



[Fig.132] J. Vermeer, *Ragazza col turbante* (1665 ca.), in “I Classici dell’arte. Vermeer”, n. 11, Rizzoli, Milano 1967, tav. XXXV



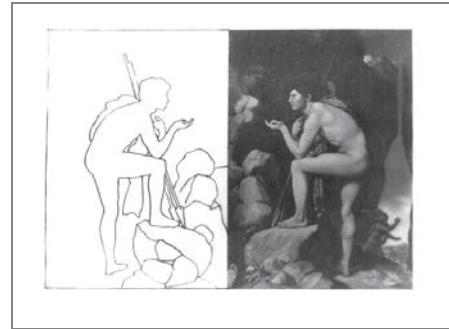
[cat.380] *Studio per “Mimesi”*, 1975

La medesima fonte è utilizzata nell’omonima opera di grande formato del 1975 [D.284].

Nello stesso volume è riprodotto *L’atelier* (1665) di cui Paolini utilizza il particolare della mano del pittore che dipinge nel suo quadro *Lo studio* del 1968 [D.156]



[Fig.133] J.-A. D. Ingres, *Edipo e la Sfinge* (1808), in "I Classici dell'arte. Ingres", n. 19, Rizzoli, Milano 1968, tav. VII



[cat.376] *Edipo e la Sfinge*, 1975
La stessa immagine compare in un'opera su carta [cat.514], nell'omonimo lavoro di grande formato del 1976 [D.329] e in *Liber veritatis* del 1979 [D.408]



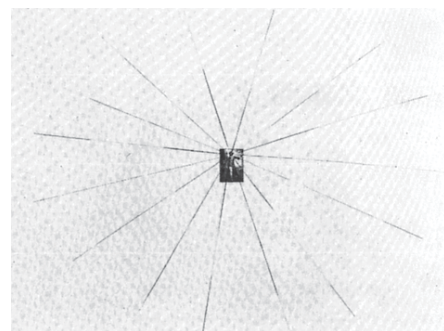
[Fig.134] J.-A. D. Ingres, *La grande odalisca* (1814, particolare), in "I Classici dell'arte. Ingres", n. 19, Rizzoli, Milano 1968, tav. XXVII



[cat.379] *Studio per "Mimesi"*, 1975
La stessa immagine compare nell'omonima opera di grande formato del 1975 [D.285].
Nel volume da cui è stata desunta, sono riprodotti anche l'*Apoteosi di Omero* del 1827 (tav.XXXVI: particolare del ritratto di Poussin che indica la figura di Omero), l'*Autoritratto di Raffaello* del 1824 (n. 112, p. 101) e il particolare della firma di Ingres apposta sul ritratto di Philibert Rivière (p. 85), i quali saranno utilizzati da Paolini per realizzare rispettivamente: *Poussin che indica gli antichi come esempio fondamentale* (1968) [D.153], *L'invenzione di Ingres* (1968) [D.154] e *Un segreto* (1969) [D.192]. Il titolo *Apoteosi di Omero* sarà inoltre mutuato dall'artista nell'omonima installazione/messa in scena realizzata nel 1970-71 [D.224]



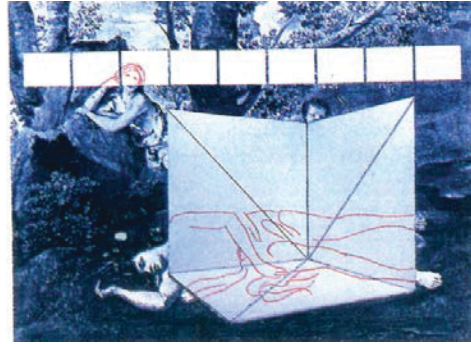
[Fig.135] Jean-Antoine Watteau, *L'Indifférent* (1717), in "I Classici dell'arte. Jean-Antoine Watteau", n. 21, Rizzoli, Milano 1968, tav. XI



[cat.483] *Senza titolo*, 1979
La stessa immagine compare in un'opera su carta [cat.528] e nell'edizione grafica *Les Fausses Confidences* del 1980 [N.38]



[Fig.136] N. Poussin, *Echo e Narciso* (1627 ca.), in "I Classici dell'arte. Poussin", n. 72, Rizzoli, Milano 1974, tav. ILIV



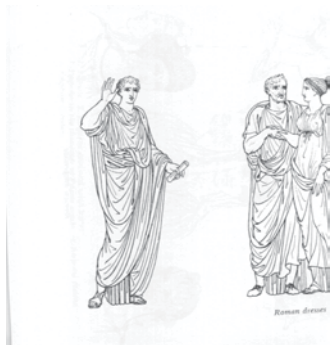
[cat.440] *Studio per "Eco e Narciso"*, 1977.

Le superfici bianche che costituiscono l'area sulla quale Narciso è riverso corrispondono all'installazione di Paolini intitolata *Narciso* e realizzata nel 1966 [D.95], mentre la sequenza di riquadri bianchi che attraversano la figura di Eco evocano l'opera *Eco* (1976) dello stesso artista [D.339-341].

La stessa immagine di *Echo e Narciso* di Poussin compare in alcune opere su carta [cat.447-449] e nel quadro del 1977-78 [D.376]

III. Monografie e tavole relative all'antico:

FONTI



[Fig.137] *Roman dresses*, in T. Hope, *Costumes of the Greeks and Romans*, Dover Pictorial Archives, Londra 1962, tav. 285

OPERE SU CARTA



[cat.443] *Delfo (III)*, 1977

La stessa figura compare nell'omonima opera di grande formato del 1977 [D.372] e in forma stilizzata in: *Liber veritatis* [D.415], *Parnaso* [D.416] e *De Pictura* [D.417] del 1979



[Fig.138] *Clio from a statue in the Villa Borghese*, in T. Hope, *Costumes of the Greeks and Romans*, Dover Pictorial Archives, Londra 1962, tav. 109



[cat.519] *Clio*, 1978-80

La stessa figura era già stata utilizzata per l'omonima opera di grande formato del 1977 [D.371, 377]



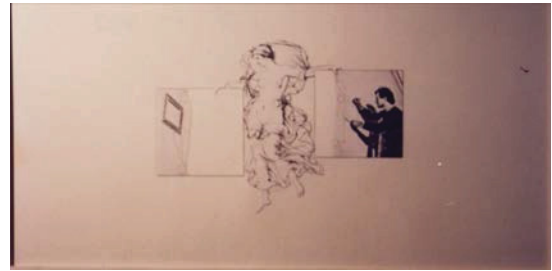
[Fig.139] J. Beunat, *Empire Style Designs and Ornaments*, Dover Pictorial Archives, Londra 1974, n. 41



[cat.486] *Studio per "Parnaso"*, 1979? La stessa figura era già stata utilizzata nell'omonima opera di grande formato del 1977 [D.404]



[Fig.140] *Pitture antiche Pompei*, in *L'Italia descritta e dipinta con le sue isole di Sicilia, Sardegna, Elba, Malta, Eolie, di Calipso, ecc. : secondo le ispirazioni, le indagini ed i lavori de' seguenti autori ed artisti : Di Chateaubriand*, Torino 1837-1838, vol. II, tav. 14



[cat.474] *Senza titolo*, 1979 La stessa figura compare in ulteriori opere su carta [cat.475-479], nell'opera di grande formato *Pendant* del 1979 [D.409, 430] e nell'edizione grafica *Statement* del medesimo anno [N.35]



[Fig.141] *Quinto Lollius Alcmena Scultore*, bassorilievo, in *Opere di G. G. Winckelmann, prima edizione italiana completa*, Fratelli Giachetti, Prato 1830-34, vol. XIII, tav. CLXV, n. 364



[cat.437] *Senza titolo*, 1977 Un'ulteriore opera su carta nella quale è utilizzata la stessa immagine è cat.513



[Fig.142] *Clietennestra ed Electra*, in *Opere di G. G. Winckelmann, prima edizione italiana completa*, Fratelli Giachetti, Prato 1830-34, vol. XIII, tav. CXLVI, n. 325



[cat.444] *Senza titolo*, 1977-78 La stessa figura compare nell'opera di grande formato *Mnemosine* del 1980 [D.426]



[Fig.143] *Mani*, in *Opere di G. G. Winckelmann*, prima edizione italiana completa, Fratelli Giachetti, Prato 1830-34, vol. XIII, tav. XXXII, n. 88



[cat.445] *Senza titolo*, 1978
La stessa immagine compare nel quadro *Senza titolo (Spoleto, 3/7/1978)* del 1978 [D.388]



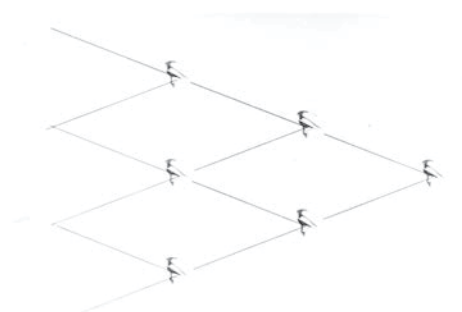
[Fig.144] *Mani*, in *Opere di G. G. Winckelmann*, prima edizione italiana completa, Fratelli Giachetti, Prato 1830-34, vol. XIII, tav. XXXII, n. 88



[cat.446] *Senza titolo*, 1978
La stessa immagine era già stata utilizzata nell'edizione grafica *Sei illustrazioni per gli scritti sull'arte antica di Johann J. Winckelmann* del 1977 [N.29]



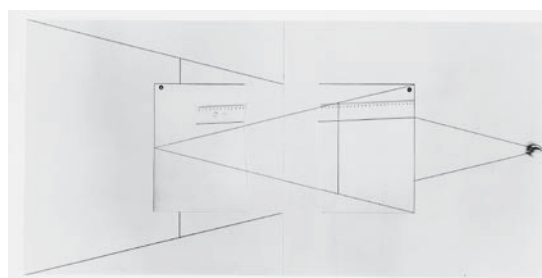
[Fig.145] *Occhio di un Bacco*, in *Opere di G. G. Winckelmann*, prima edizione italiana completa, Fratelli Giachetti, Prato 1830-34, vol. XIII, tav. XXV, n. 60



[cat.460] *Studio per "Del bello intelligibile"*, 1978
La stessa immagine compare in tre ulteriori opere su carta [cat.464, 473, 510] e nel lavoro di grande formato *Liber veritatis* del 1978 [D.396]



[Fig.146] *Occhio di un Bacco*, in *Opere di G. G. Winckelmann*, prima edizione italiana completa, Fratelli Giachetti, Prato 1830-34, vol. XIII, tav. XXV, n. 60



[cat.512] *Studio per "Liber veritatis"*, 1979



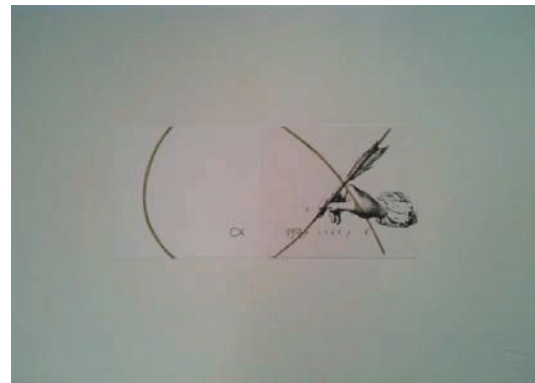
[Fig.147] *Fronte di un Ercole*, in *Opere di G. G. Winckelmann, prima edizione italiana completa*, Fratelli Giachetti, Prato 1830-34, vol. XIII, tav. XXV, n. 62



[cat.511] *Studio per "Liber veritatis"*, 1979

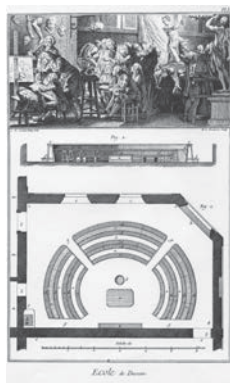


[Fig.148] *Art d'ecrire*, in D. Diderot, J. D'Alembert, *Encyclopedie, ou Dictionnaire raisonne des sciences, des arts et des metiers, par une societe de gens de letters*, 1770-1778, tav. 126



[cat.472] *L'Aleph*, 1979

La stessa immagine compare nell'omonima edizione grafica *Collezione* del 1979 [N.34] e nell'opera di grande formato *Mnemosine* del 1980 [D.426]



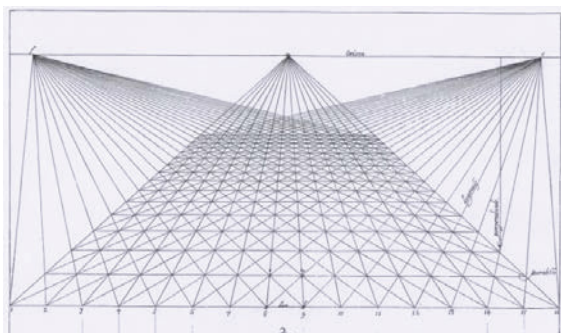
[Fig.149] *École de Dessin*, in D. Diderot, J. D'Alembert, *Encyclopedie, ou Dictionnaire raisonne des sciences, des arts et des metiers, par une societe de gens de letters*, 1770-1778, tav. 1



[cat.27] *Senza titolo (dalla serie dei "Disegni")*, 1964
Una terza tavola sciolta della medesima pubblicazione posseduta dall'artista è la numero XXXIII raffigurante *Ercole* che sarà utilizzata per la scultura *Nesso* del 1977 [D.374]

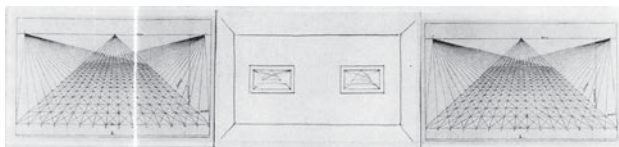
IV. Monografie e tavole relative all'architettura e alla prospettiva:

FONTI



[Fig.150] J. Vredeman de Vries, *Perspective*, Denver Publications, Inc., New York 1968, tav. 2

OPERE SU CARTA



[cat.367] *Quadrante*, 1975

Nel volume da cui l'immagine è stata desunta, sono pubblicate alcune tavole che Paolini utilizzerà nel 1975 per realizzare l'opera di grande formato *Perspective* [D.309]



[Fig.151] J. Dubreuil, *La perspective pratique* (1642-49), in P. Descargues, *Traité de perspective*, Harry N. Abrams Inc. Publishers, New York 1977, p. 97, n. 77

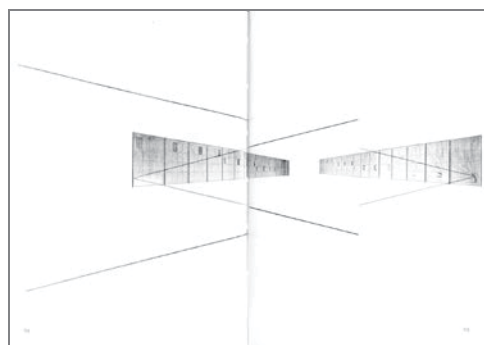


[cat.438] *La Perspective Pratique*, 1977

La stessa immagine compare nell'omonima edizione grafica del 1977 [N.27]



[Fig.152] *How to make an inscription on a high wall so that the letters at both the upper and lower levels will seem to be of equal height* P. Descargues, *Traité de perspective*, Harry N. Abrams Inc. Publishers, New York 1977, p. 87, n. 62



[cat.509] *Studio per "Liber veritatis"*, 1979

La stessa immagine era già stata utilizzata per l'omonima opera di grande formato del 1977 [D.370]. Nel volume da cui è stata desunta, è riprodotto un disegno (v. pagina iniziale del capitolo sul 19° secolo) che sarà mutuato da Paolini nell'opera di grande formato *Diorama* del 1979 [D.407]



[Fig.153] *Il tempio dorico passato*, in A. Labacco, *Libro di Antonio Labacco appartenente all'architettura*, Roma 1558, p. 30.



[cat.542] *Senza titolo*, 1980

V. Pubblicazioni letterarie e di varia natura:

FONTI



[Fig.154] Da "Minister's Gazette of fashion", in A. Sandre, *Il costume nei tempi*, Scuola Taglio Moderno, Torino 1954, p. 268

OPERE SU CARTA



[cat.182] *Studio per "Autoritratto col busto di Eraclito e altre opere"*, 1971

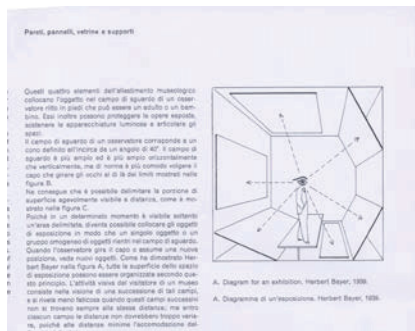
La stessa sagoma compare in ulteriori quattro opere su carta [cat.183, 209, 520-521], nell'omonimo quadro del 1971-72 [D.234] e in forma stilizzata e/o in parte variata nelle seguenti opere di grande formato: *Incognita* del 1979 [D.414, 438], *Enfin seuls* del 1980 [D.421], *Scena di conversazione* del 1979-80 [D.423]



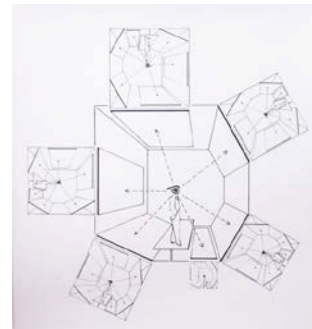
[Fig.155] *Alfabeto bodoni*, in *Catalogo del Museo Bodoniano di Parma*, a cura di A. Ciavarella, Parma 1968, p. 64



[cat.185] *Senza titolo*, 1971?



[Fig.156] H. Bayer, *Diagram for exhibition* (1909), in M. Brawne, *Il Museo oggi*, Edizioni di Comunità, Milano 1965, p. 181



[cat.399] *Trompe-l'oeil*, 1975

La stessa immagine compare in un'altra opera su carta [cat.407] e nell'omonima edizione grafica del 1977 [N.26]

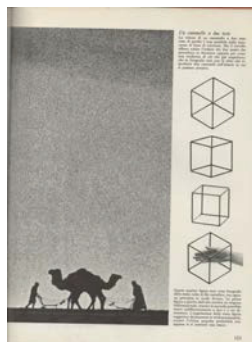


[Fig.157] *L'ora base americana*, in AA.VV., *Quarta dimensione: Tempo*, Time Inc.-Mondadori, Milano 1967, p. 8

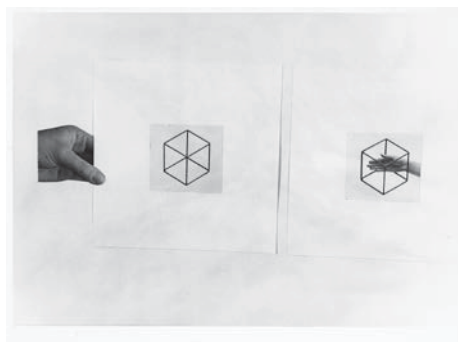


[cat.317] *Monitor*, 1974

La stessa immagine dell'orologio compare in un'altra opera su carta [cat.365], nelle opere di grande formato *If* del 1970-71 [D.205] e *Dodici vedute* (Spoleto, 3/7/1978) del 1978, nonché nell'edizione grafica *Collezione* del 1974 [N.13]



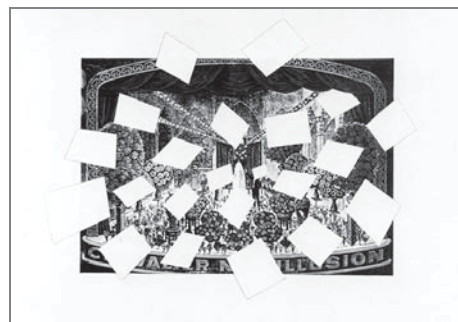
[Fig.158] Fotografie di un cubo di filo metallico, in Conrad G. Mueller, Mae Rudolph e redattori di LIFE, *Luce e visione*, Mondadori, Milano 1968, p. 153



[cat.422] *Senza titolo*, 1976

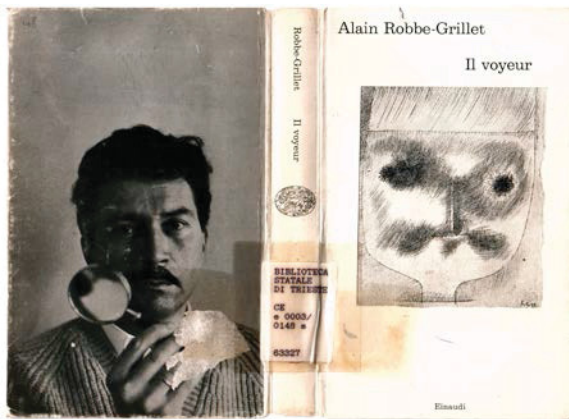


[Fig.159] *Chevalier Nic (Niels Hansen)*, litografia, in A. Adrion, *L'arte della magia*, Mazzotta, Milano 1979, pp. 72-73



[cat.546] *Voici mes fleurs*, 1980

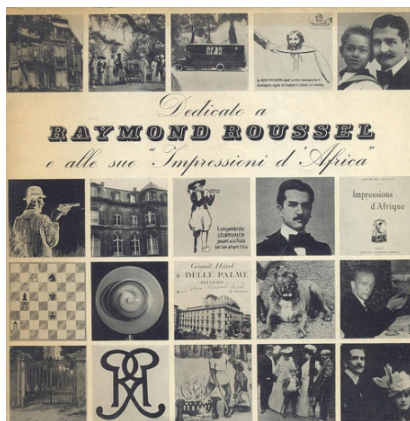
Un'ulteriore opera su carta nella quale è utilizzata la stessa immagine è cat.547



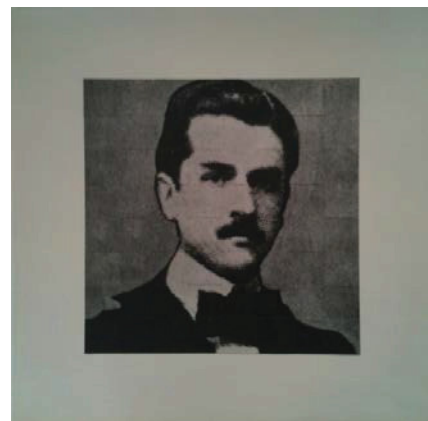
[Fig.160] Quarta di copertina di A. Robbe-Grillet, *Il voyeur*, Einaudi, Torino 1962



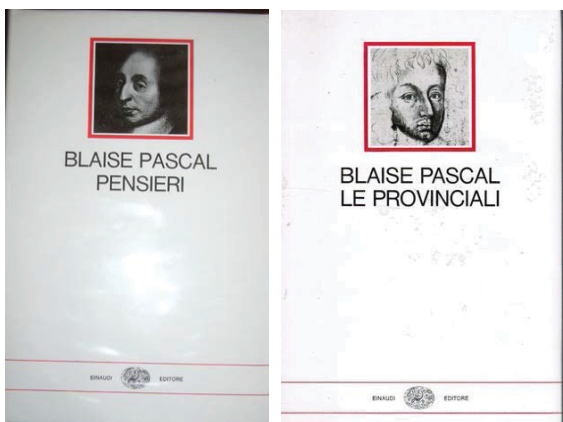
[cat.89] *Alain Robbe-Grillet*, 1967
Lo stesso ritratto compare nell'omonimo quadro del 1967 [D.142]



[Fig.161] Copertina di AA.VV., *Dedicato a Raymond Roussel e alle sue "Impressions d'Afrique"*, Rizzoli, Milano 1964



[cat.398] *Locus Solus*, 1975
Lo stesso ritratto compare nelle omonime edizione grafica ed opera di grande formato, rispettivamente del 1975 e 1976 [N.20 e D.322].



[Fig.162-163] Copertine di B. Pascal, *Pensieri* e *Le provinciali*, Einaudi, Torino rispettivamente 1962 e 1972



[cat.414] *Senza titolo*, 1976



[Fig.164] Locandina del *Teatro delle Mostre*, Roma, Galleria La Tartaruga, maggio 1968: a destra, particolare



[cat.123] *Autoritratto*, 1968: a destra, particolare



[Fig.165] *Elenco telefonico Sip di Torino*, Torino 1967, p. 510



[cat.114] *Senza titolo*, 1967

IV.3. Fotografie: la “banca dati” e l’Archivio Mario Sarotto



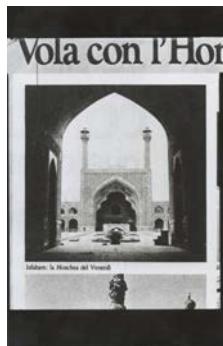
[Fig.166] Negativo della pila di fogli che l’artista ha appositamente sovrapposto e fatto trattenere da una puntina metallica



[Fig.167] Negativo della pagina del catalogo della mostra *Lorenzo Lotto* 1952



[Fig.168] Negativo della copertina de “I Maestri della Scultura. Canova”, n. 67, Fratelli Fabbri editore 1966



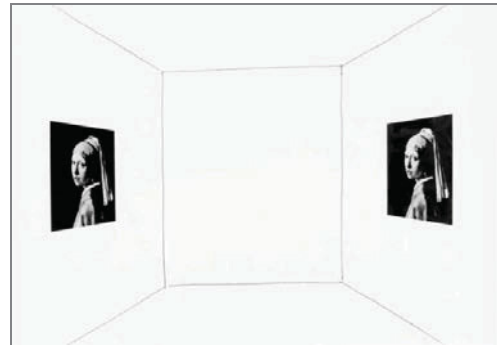
[Fig.169] Negativo di una pagina de “L’Europeo”



[Fig.170] Negativo di un disegno di Paolini, inquadrate da quattro strisce di nastro adesivo

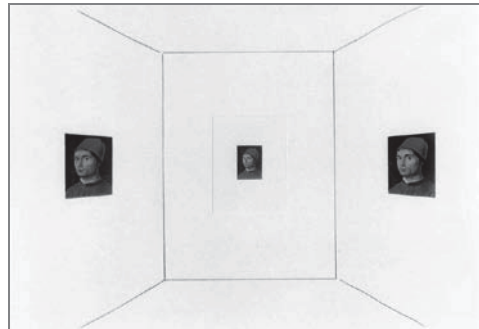
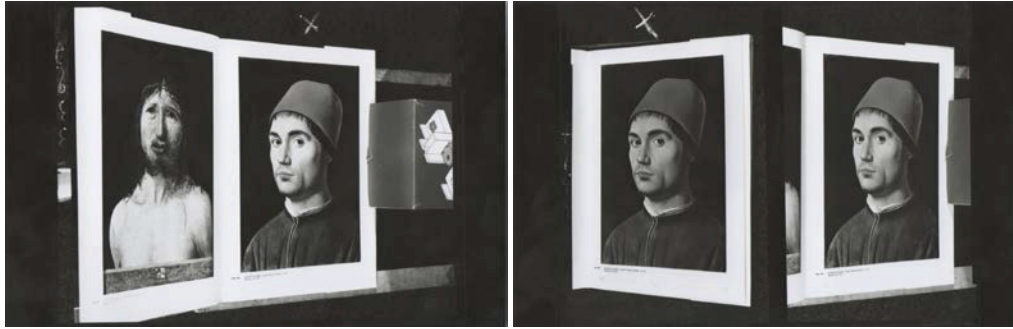


A sinistra: [Figg.171-172] Due negativi di una pagina de “I Classici dell’Arte. L’opera completa di Vermeer”, dai quali Paolini rifila le illustrazioni del medesimo quadro per poi applicarle sul foglio bianco, realizzando così lo *Studio per “Mimesi”*, 1975 (a destra) [cat.380]

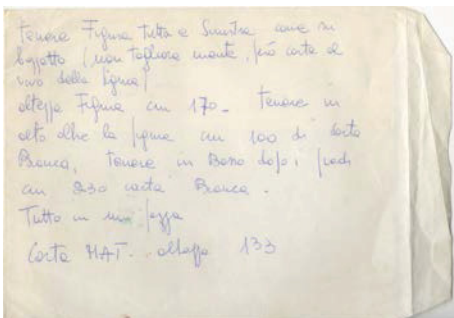


A sinistra: [Figg.173-174] Due negativi di una pagina de “I Classici dell’Arte. L’opera completa di Ingres”, dai quali Paolini rifila le illustrazioni del medesimo quadro per poi applicarle sul foglio bianco, realizzando così lo *Studio per “Mimesi”*, 1975 (a destra) [cat.379]





In alto: [Fig.175-176] Due negativi di una pagina de “I Classici dell’Arte. L’opera completa di Antonello da Messina”, dai quali Paolini rifila le illustrazioni del medesimo quadro per poi applicarle sul foglio bianco, realizzando così lo *Studio per “Mimesi”*, 1975 (a destra) [cat.381]



[Fig.177] Verso della busta che contiene il negativo raffigurante la sagoma della figura utilizzata in *Hortus clausus* (1981) [D.442]



[Fig.178] Verso del negativo di un disegno di Paolini, sulla cui superficie è evidente il rosso coprente steso dal fotografo



[Fig.179] Due negativi sovrapposti che raffigurano un *valet de chambre* per *Trionfo della rappresentazione* (1983-84) [D.507]

V. DI-SEGNO: LA DUPLICE VALENZA DELL'IMMAGINE

V.1. Disegno = collage, fotografia e scrittura*

Dopo aver delineato un percorso tra le tipologie, i gesti e temi ricorrenti del *corpus* di opere su carta prese in esame dalla presente ricerca, e dopo aver analizzato i materiali che le costituiscono, rimane da chiedersi quale significato assumano le tecniche scelte dall'artista per realizzarle.

Innanzitutto, il “disegno”: un termine che non solo rinvia all'atto del delineare a matita un segno su qualsiasi tipo di *medium*, ma che viene spesso mutuato dalla critica per indicare un qualsiasi lavoro su supporto cartaceo.

Paolini sembra fornirne una prima definizione in due serie di lavori del 1964 intitolati, appunto, “Disegni”. Ad accomunarli è un foglio di carta da disegno ripiegato, di dimensioni variabili, contenente un elemento di volta in volta diverso: un foglio di carta (bianca [cat.16-19], a righe [cat.20, 34, 35], di acetato [cat.21], da lucido [cat.22]); una riproduzione fotografica [cat.24-26, 30, 31-32]; una pagina tratta da un volume a stampa [cat.29, 33]; uno strumento pittorico (una tela [cat.36], una matita [cat.37], un pennino [cat.38], un pennello [cat.39], tre tubetti di colore [cat.40], una spatola [cat.41], uno straccio [cat.42]); oppure un oggetto di altra natura (una busta da lettere [cat.23], una tavola dell'*Encyclopédie* [cat.27], un riquadro ritagliato da un libro scolastico con il nome e cognome dell'artista iscritti però da suo padre [cat.28], un fazzoletto [cat.43], una pietra [cat.44] e, nella seconda serie di esemplari, una banconota da 1000 lire con a sinistra l'effigie di una delle tre grazie della *Primavera* di Botticelli¹ [cat.45]). La firma e la data “Giulio Paolini 1964” è sempre posta al

* Per le riproduzioni relative alle opere su carta di Paolini, indicate come [cat.], si veda: qui, pp. 349-351. Trattandosi perlopiù di cicli di lavori su carta, anziché di unica, se ne riproduce solo il primo esemplare, rinviando invece alle schede di catalogo (voll.II-III) per la visione delle successive varianti. Nell'apparato iconografico le relative riproduzioni sono impaginate seguendo l'ordine in cui sono citate nel testo. Per le sole due immagini, indicate come [fig.] in quanto relative non ad un lavoro singolo ma all'allestimento di alcuni esemplari, si veda invece: qui, p. 349.

¹ Si ricorda che questa seconda serie fu realizzata per l'esposizione collettiva *12 giorni La Salita grande vendita* (Galleria La Salita, Roma, 19.12.1964 - 5.1.1965) dove le opere degli artisti invitati erano state esposte come se fossero oggetti a basso costo entro banchi vendita presi a prestito da un grande magazzino (cfr.: qui, pp. 33-34). È interessante constatare l'analogia di tale seconda versione con un lavoro, oggi disperso, di tre anni successivo [cat.115] che si componeva di un foglio da disegno, firmato e datato al verso, sul quale Paolini avevo scritto con dei timbrini inchiostriati la cifra “1000000”, in modo che l'opera coincidesse con il suo ipotetico, ma improbabile prezzo di vendita: “Era una provocazione, un'ipotesi stravagante: un milione sarebbe stato un prezzo alto anche per un quadro, e lo era ancor più per una delle mie carte che allora non si vendevano quasi per niente” [G.P.].

recto del foglio ripiegato, in alto a sinistra, mentre l'oggetto ad esso associato vi può essere applicato a collage o più spesso appoggiato².

Apparentemente affini al *ready-made* di Duchamp per l'utilizzo della firma quale significante dell'opera, nonché alla presentazione da parte di Jasper Johns degli strumenti del pittore come unici soggetti d'immagine³, i "*Disegni*" di Paolini assumono una ben diversa valenza. Secondo l'idea originaria, la scritta autografa e l'oggetto contenuto avrebbero dovuto risultare invisibili agli occhi dell'osservatore: i *Disegni* erano stati concepiti per starsene chiusi, appoggiati e sovrapposti a costituire una pila di fogli bianchi⁴. "Il titolo 'disegni', posto tra virgolette, è volto a disorientare l'osservatore che si trova ad osservare opere che sono e al contempo non sono (o non sono ancora) disegni: lo sono, in quanto ne hanno la medesima natura (il supporto); non lo sono perché al loro interno non presentano alcun segno grafico, ma un oggetto e per di più mobile⁵. Contraddicono così la concezione tradizionale del disegno quale immagine incorniciata a parete alla stregua di un quadro" [G.P.].

La serie sottende inoltre una preliminare riflessione sulla preesistenza dell'opera rispetto all'autore e all'osservatore: il primo si astiene da qualsiasi intervento grafico (l'insieme costituito dal foglio/contenitore e dall'oggetto/contenuto non necessita di ulteriori aggiunte), mentre il secondo si trova di fronte ad un disegno che, essendo ripiegato e dunque nascosto, contrappone la sua assolutezza ai limiti propri dello sguardo incapace di vederlo⁶.

La messa in questione dell'opera come immagine, dell'autore e della presunta ovvietà del fatto percettivo di osservarla, sono funzionali a far corrispondere il disegno alle sue stesse premesse (i materiali o gli strumenti che ne permettono la manifestazione), ma soprattutto allo spazio che potrebbe accoglierlo (il foglio bianco).

Dal 1964 in poi, Paolini ha più volte ribadito la medesima concezione del disegno in alcuni scritti e interviste.

² Cfr.: nota d'archivio di M. Disch.

³ Si ricorda che Paolini aveva visto per la prima volta il suo lavoro sul numero di "Metro" del 1962. Cfr.: qui, pp. 94, 137 (nota 170).

⁴ Si veda in proposito la fotografia fatta realizzare appositamente dall'artista per documentare la serie [fig.1]. Una vera e propria pila di fogli bianchi, concepita come strumentario necessario all'artista per la realizzazione di qualsiasi disegno, costituirà quattro anni dopo l'opera intitolata *Nécessaire* [D.145].

⁵ Al fine di non contraddire tale effetto di precarietà e mobilità, nell'allestimento oggi suggerito da Paolini che prevede l'esposizione dei fogli aperti anziché chiusi, l'oggetto deve essere posizionato in modo da apparire sfalsato, caduto, non fissato al supporto [fig.181]. Per approfondimenti sulle tipologie odierne di allestimento si vedano le annotazioni della scheda 16-44.

⁶ G. Paolini, *Idem*, Giulio Einaudi editore, Torino 1975, p. 42: "Nei 'disegni' datati 1964, l'idea è di escludere qualsiasi tipo di intervento o di manipolazione diretta. Il foglio sigla perciò soltanto i termini di una pura coincidenza (la firma e l'anno) e trattiene, ma non elabora, quel dato materiale (un altro foglio, la matita, una riproduzione, uno strumento di lavoro) che risulta così implicato in un progetto senza intenzione né finalità".

Sei anni dopo, dichiara infatti che “la tecnica è la stessa immagine del quadro, il disegno (l’immagine voluta da questi materiali) non è altro che la corretta presentazione dei materiali stessi”⁷. Il disegno non esprime pertanto alcun messaggio, ma è veicolo di una riflessione autoreferente sul linguaggio⁸.

L’anno successivo, intervistato da Mirella Bandini sulla mostra appena tenuta alla Galleria Sonnabend di New York costituita da opere che riprendono *Disegno geometrico* (1960) [D.1] quale parametro proporzionale, definisce il disegno un diaframma, o visione in trasparenza, che si pone tra la sua produzione precedente e quella successiva⁹. Non è una tecnica, bensì uno schermo; o meglio uno spazio preposto a contenere qualcosa di potenziale: “il disegno è secondo me disegno quando è un qualcosa che linearmente delinea una situazione spaziale; quindi si propone come disegno della superficie, non come disegno in quanto esercizio del segno (cioè disegnare in quanto progettare, in quanto visualizzare una gabbia ottica)”¹⁰. L’artista sembra qui rivelare involontariamente la ragione per cui nel 1960 ha definito la sua prima tela *Disegno* [D.1]: quel termine non si riferisce alle linee mediane e diagonali *ivi* tracciate, ma alla scansione spaziale da queste creata sulla superficie¹¹.

In altri termini, il disegno, secondo Paolini, corrisponde allo sguardo che si configura sul foglio come decifrazione del suo campo visivo (si vedano innanzitutto i segni a matita che costituiscono *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)*, 1969 [D.188]).

⁷ G. Paolini, in A. Bonito Oliva, *Dentro il linguaggio* (1971), in *Paolini. Opere 1961/73*, catalogo della mostra, Milano, Studio Marconi, Milano 1973, s.p.

⁸ Cfr.: R. Cavallini, intervista realizzata nel 2003 per la tesi di laurea *Giulio Paolini*, Università Ca’ Foscari, Venezia, anno accademico 2003-2004.

⁹ G. Paolini, in M. Bandini, *Intervista a Giulio Paolini*, in “prospects. Note d’arte contemporanea redatte da Luciano Inga-Pin”, n. 1, Milano, marzo-aprile 1972, s.p.: “Questi quadri dovrebbero essere come il diaframma che si pone tra i miei lavori precedenti e il modo che oggi ho di vederli. La visione perciò si concretizza in una configurazione non di descrizione veristica, ma di appropriazione astratta del modo del disegno di rendere questo tipo d’immagine”. Per ulteriori approfondimenti su tale concezione si veda anche: E. Di Raddo, *La filosofia dell’arte sregolata da Paolini*, in “La Provincia”, Como, 6 luglio 2002.

¹⁰ G. Paolini, in M. Disch, *Giulio Paolini. La voce del pittore. Scritti e interviste 1969-1995*, ADV Publishing House, Lugano 1995, pp. 40-41.

¹¹ Occorre ricordare che Paolini definirà “disegni”, non solo le due serie omonime del 1964, ma anche i quindici fogli di *Apollo e Dafne* del 1971 [D.223] così denominati in occasione della loro prima esposizione presso la Libreria Stampatori di Torino: ciascun “disegno” è costituito da elementi di varia natura (un foglio di carta millimetrata, segni a matita, una citazione scritta, una riproduzione ecc.), posti al centro di un foglio di carta delle medesime misure del disegno *Apollon gardant le troupeau d’Admète* (1664) di Nicolas Poussin, che costituisce il primo elemento dell’opera. Un ulteriore richiamo esplicito al disegno è costituito da *Il vero (modo e ordine per disegnare ...)* del 1973 [cat.251], ovvero una variante dell’omonima opera di grande formato del 1971-72 [D.243]: sul frontespizio del trattato intitolato *Vero modo et ordine per disegnar* (Venezia, 1608), è applicato un foglio di carta accartocciata della medesima natura e dimensioni del supporto che accoglie l’insieme.

Disegnare è nominare qualcosa, come sostiene Roberto Cavallini¹², ma è soprattutto progettare: ovvero non attribuire all'immagine una forma nuova e definitiva, ma limitarsi a "mettere ordine" tra gli elementi che potrebbero costituirla, portarli in superficie¹³. Il segno grafico, quando compare, è pertanto guidato dal reticolato stampato sul foglio (v. le opere su carta del 1961-62 [cat.2-8]) o implicito alla tela, oppure da una riga, o dai contorni dell'immagine che l'artista vuole ricalcare.

Paolini è tuttavia consapevole dell'esistenza di due modi di concepire il disegno: l'uno corrisponde al segno veloce tracciato istintivamente sulla carta, l'altro è una presenza-assenza, una traccia invisibile che detta i confini e i modi della rappresentazione. Optando per questa seconda definizione, dichiara che "il disegno è la dimora dell'immagine"¹⁴, cioè lo spazio preposto a contenerla¹⁵, nonché una falsariga nascosta che lascia intravedere, al di là dei segni contingenti, gli elementi eterni della pratica artistica¹⁶.

Le principali ragioni della concezione paoliniana del disegno come squadratura, potrebbero risiedere nella sua formazione grafica e, ancor prima, nella sua familiarità con il reticolo tipografico proprio di libri e riviste, nonché in una propria inclinazione espressa fin dall'infanzia. Si cita infatti il ricordo secondo cui, da bambino, era solito delineare delle vedute di campi sportivi poiché colpito dall'"effetto della folla che faceva cornice al riquadro verde"¹⁷. Il disegno come cornice, reticolato o squadratura, rinvia inoltre al concetto di soglia,

¹² Cfr.: R. Cavallini, intervista realizzata nel 2003 per la tesi di laurea *Giulio Paolini*, Università Ca' Foscari, Venezia, anno accademico 2003-2004.

¹³ Cfr.: G. Paolini, in M. D'Alessandro, L. Laureati (a cura di), *Giulio Paolini. Le cose, materia di disegno*, in "disegno industriale", n. 13, Roma, 2005, p. 100: "più che di disegno si debba parlare di progetto, nel senso che il disegno prende corpo nero su bianco su una pagina, su un foglio, il progetto invece spinge dal di dentro, ma finché non si traduce in disegno rimane una spinta in se stesso. Io sono, come dire, malato di progettualità; e non so disegnare, nel senso che disegno progettando, cioè mi trovo a istituire delle forme nello spazio, costruire qualche cosa senza però la presunzione che questo qualche cosa costituisca una forma e quindi diventi se stesso grazie al disegno. [...] quando voi dite che mi metto alla costruzione di un'opera, in realtà la metto a posto, faccio ordine".

¹⁴ G. Paolini, *Fuori programma*, in *Giulio Paolini. Fuori programma*, catalogo della mostra, Bergamo, GAMEC Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea; Carrara, Accademia di Belle Arti Giacomo Carrara, Silvana Editoriale, Milano 2006, p. 97.

¹⁵ Cfr.: *ibidem*.

¹⁶ Cfr.: G. Paolini, *Segnali all'orizzonte*, in Id., *Quattro passi. Nel museo senza muse*, Giulio Einaudi editore, Torino 2006, p. 62: "Che cos'è, ancora, un disegno? La combinazione, così rara e così ovvia, che tutte le cose si trovino mirabilmente al loro posto. Una visione "a volo d'uccello" o una visione ad occhi chiusi. [...] Fotografia e disegno sembrano insomma possedere in comune, condividere l'attitudine – che vorrei chiamare vocazione – a far trasparire; la trasparenza non ha fine, tende all'infinito, non fa "immagine" ma fa "immaginare", vedere sempre al di là del limite contingente".

¹⁷ Cfr.: G. Paolini in conversazione con M. Disch, Torino, 3 maggio 2005. Di quel periodo, Paolini ricorda al contempo che, all'età di otto anni, aveva partecipato e vinto il concorso nazionale di disegno bandito sul "Corriere dei Piccoli" dalla ditta di penne Aurora e presieduto da Felice Casorati. I soggetti dei due piccoli acquerelli inviati (formato cartolina postale) erano strettamente legati al contesto di vita genovese: uno raffigurava una "mattonata", ovvero la striscia di mattoni al centro delle caratteristiche scalinate genovesi; l'altro

di margine, di varco, attorno cui ruota l'intero suo pensiero¹⁸: un confine che se da un lato distingue l'al di là con l'al di qua; dall'altro circoscrive uno spazio potenzialmente infinito e onnicomprensivo.

L'artista (che, come già detto, sulla propria carta di identità ha indicato "disegnatore" quale ragione professionale) attribuisce pertanto il primato al disegno; tecnica in cui sembra includere tutte le altre.

Il collage, la fotografia e la scrittura, seppur diverse nella forma, sono identiche nella sostanza: ciascuna corrisponde, spiega Paolini, al "modo più invisibile, meno corporeo di dare evidenza a quello che volevo realizzare"¹⁹. Nessuna è dunque da preferire rispetto alle altre, in quanto l'arte, in realtà, corrisponde alla tecnica: è grazie al diaframma invisibile costituito da quest'ultima che l'artista può sottrarre dallo spazio contingente quello proprio dell'opera²⁰.

In verità, è opportuno constatare l'evidente predilezione da parte dell'artista nei confronti di una delle modalità operative sopra citate: il collage. Messa in pratica fin dal 1960 (v. il *Senza titolo* [cat.1]), è sicuramente la più aderente alla poetica paoliniana dell'impersonalità dell'autore: si basa infatti sull'appropriazione di fogli di carta e di riproduzioni già stampate su volumi e riviste, ritagliate e applicate su un foglio in modo che nessuna nasconda mai completamente quella sottostante²¹. Alla stregua del disegno, il gesto implicito al collage si riduce così alla "messa in ordine" degli elementi preesistenti che lo costituiscono.

Occorre ricordare che nel 1961 si era tenuta al Moma di New York l'importante mostra *The art of assemblage*, nel cui catalogo Seitz aveva fornito una doppia definizione del collage: quello di tipo esistenzialista, comprensivo di oggetti affettivi o comunque legati alla vita personale dell'artista, e quello di tipo grafico/oggettivo, concepito quale mera accumulazione di elementi d'immagine diversi²². Paolini si colloca (involontariamente) in tale seconda accezione, accrescendola però di un'ulteriore valenza: facendo convivere sullo stesso foglio riproduzioni fotografiche realizzate in tempi diversi, il collage diviene strumento utile per confutare la tradizionale nozione del tempo unilineare e progressivo. La polisemia e la

una figura che si tuffa nel mare. Paolini tentò di recuperare i due disegni presso la ditta Aurora (fabbrica di penne stilografiche) che aveva indetto il concorso, senza però ottenere alcun successo.

¹⁸ Per il tema della soglia si veda: qui, pp. 76-77.

¹⁹ G. Paolini, in C. Lonzi, *Giulio Paolini*, in "Marcatré", n. 37-38-39, Milano, maggio 1968, pp. 81-82.

²⁰ Cfr.: *ibidem*.

²¹ Cfr.: "Il tratto a matita disegna, annuncia 'ex novo' un flusso originale che sgorga all'istante. Il riporto a collage certifica un'esistenza anteriore che ora si manifesta sul foglio" [G.P.]. Il disegno "si disegna da sé [...] e non spiega il perché" (G. Paolini, in Id., *Giro di boa*, Exit Edizioni, Lugo - Ravenna - 1998, p. 24).

²² Cfr.: W.C. Seitz, *The Art of Assemblage*, New York, Museum of Modern Art, New York 1961.

commistione di elementi eterogenei ad esso intrinseche, rinvia inoltre alla dimensione dechirichiana dell'enigma²³.

L'impersonalità e l'atemporalità cercate mediante la tecnica del collage, possono tuttavia essere ottenute anche attraverso la fotografia, la quale fissa un istante in modo obiettivo e anonimo²⁴ qualora - è il caso di Paolini - l'artista demandi la sua esecuzione a qualcun'altro. Collage e fotografia possono quindi essere considerate coerenti e complementari: entrambe sono sinonimi della nozione paoliniana di disegno, in quanto visualizzazioni di qualcosa che è già stato, capaci di definire/riquadrate uno spazio. In particolare, la fotografia (dal greco *φῶς*, luce; e *γραφία*, disegno), la quale, etimologicamente e concettualmente, è, alla stregua della tradizionale pratica disegnativa, una "copia dal vero".

Copia dal vero è il titolo di un ciclo di opere di grande formato [D.278, 303, 306, 307, 321] e su carta. In uno studio su carta realizzato attorno al 1975 [cat.368], cinque riquadri disegnati copiano in formato ridotto la successione degli altrettanti elementi sottostanti (rispettivamente: un foglio bianco, la fotografia della riga centimetrata poggiata su un foglio da disegno, un foglio di carta argentata, un foglio di carta millimetrato). Se la fotografia è da sempre preposta a fornire un doppio del reale, il disegno per Paolini può limitarsi a delineare una copia della copia; ossia il doppio della fotografia medesima²⁵.

Lo dimostrano anche gli studi su carta di *Quadrante* (1975), costituiti da due riproduzioni fotografiche di una stessa immagine (nel primo del dipinto di Corot *Une matinée: la danse des Nymphes* del 1850 [cat.366]; nel secondo una tavola desunta da un libro sulla prospettiva²⁶ [cat.367]), che il disegno posto tra l'una e l'altro cerca di copiare in forma astratta entro la parete di fondo di un ambiente delineato a matita²⁷. E lo dimostra altresì un

²³ Cfr.: G. Paolini, intervista realizzata da M. Disch per il volume *Giulio Paolini. La voce del pittore*, cit., p. 298: "Sovrapporre un foglio sull'altro, mettere in questione quale dei due si debba mostrare. Confondere il prima e il dopo, mescolare le carte, di molte farne una. Esitare sul da farsi o rimettere tutto in gioco, in prospettiva".

²⁴ Per approfondimenti sulla valenza della fotografia si veda: A. Madesani, *Conversazione fra Giulio Paolini e Angela Madesani*, in *Rubare l'immagine. Gli artisti e la fotografia negli anni '70*, catalogo della mostra, Milano, Spazio Labs, Edizioni Tega, Milano 2000, pp. 72-74.

²⁵ Seppur maggiormente complesso, affine a *Copia dal vero* è il *Senza titolo* del 1976 [cat.413] dove tre riquadri disegnati a matita "copiano" il perimetro di altrettante riproduzioni dell'immagine della *Ebe* di Antonio Canova (utilizzata da Paolini nello stesso anno anche in *Palais des Mirages* [D.326]), che si presume costituiscano una sequenza continua assieme all'unica rimasta visibile e applicata al supporto. Paolini fa in modo che *Ebe* offra con la mano destra una copia di se stessa e con la mano sinistra trattenga un'immagine (un piccolo riquadro bianco) che tuttavia non ci mostra. Due delle infinite ipotesi su quale immagine *Ebe* stia celando, sono suggerite dalle due piccole riproduzioni applicate in corrispondenza del primo e dell'ultimo riquadro disegnato: le due metà di uno stesso schizzo realizzato dallo scultore prima di scolpire la statua medesima.

²⁶ L'immagine è tratta da J. Vredeman de Vries, *Perspective*, Denver Publications, Inc., New York, 1968.

²⁷ *Quadrante* è il titolo di ciclo di opere sviluppato non solo su carta, ma anche su tela [D.287-289]. Affine all'esemplare descritto nel testo è un *Senza titolo* del 1975 [cat.365], dove al centro dell'inquadratura prospettica delineata a matita, due identiche fotografie di un orologio affiancano un disegno, che a sua volta "copia dal vero", in proporzione ridotta, le due immagini fotografiche inscritte sulla parete di fondo dell'ambiente virtuale

esemplare appartenente al ciclo *Illustrazione* [cat.369-371], dove nove riquadri disegnati a matita su altrettanti fogli di carta, “copiano” in formato ridotto la forma e la disposizione delle nove riproduzioni fotografiche sulle quali sono sovrapposti²⁸. “La fotografia e il disegno che la copia, sottendono l’identità tra due istanti che in verità corrispondono ad un prima e un dopo” [G.P.].

Nelle opere di Paolini, il disegno, oltre a “declinarsi” nel collage e nella fotografia, appare equivalente e complementare anche alla scrittura.

Occorre premettere che negli anni Sessanta caratteri alfanumerici compaiono nei lavori di innumerevoli artisti tra cui si ricordano: Piero Manzoni, Alighiero Boetti, Jannis Kounellis, gli esponenti della Poesia visiva e soprattutto quelli dell’arte concettuale. Pur non potendo negarne alcune analogie, il lavoro di Paolini si discosta notevolmente da tali ricerche, avvicinandosi piuttosto al postulato magrittiano per cui la parola ha la facoltà di sostituirsi e/o negare l’immagine, essendo essa stessa un’immagine²⁹. È inoltre interessante ricordare che nel 1963, presso la Galleria Il Punto di Torino, si tiene la mostra *Disegni e parole*, curata da Luigi Carluccio, nel cui catalogo l’illustrazione di ciascuna opera esposta è associata ad un testo redatto da intellettuali, poeti, scrittori che la richiama³⁰.

È senza dubbio lo sconfinamento interdisciplinare, precipuo degli anni Sessanta, a facilitare la commistione tra discipline diverse, ma, nel caso specifico di Paolini, è soprattutto la sua formazione a costituirne la ragione principale: la disciplina grafico-pubblicitaria

disegnato (l’immagine dell’orologio riproduce l’ora ufficiale americana ed è tratta da S.A. Goudsmit, R. Clairborne, *Quarta dimensione: tempo*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1967, p. 8). Una composizione analoga era già comparsa in un *Senza titolo* del 1973 [cat.269], dove due riproduzioni della medesima immagine sono giustapposte rispettivamente al di qua e al di là di un foglio di carta bianca, sul quale un disegno a matita raffigura, in dimensioni ridotte, i quadrati visibili negli altri due elementi, nonché la firma dell’artista da questi inquadrata, ma resa del tutto illeggibile. Non si tratta della prima comparsa del nome e cognome dell’artista quale elemento d’immagine in grado di indurre una copia o un raddoppiamento: “nel 1971 mi recai, assieme a mia moglie, a Liverpool, dove si teneva la mostra *New Italian Art: 1953-71*. In quell’occasione, ci fu una conferenza nell’auditorium del museo: su due sedie allineate in prima fila trovai due cartoncini con scritto rispettivamente ‘Signor Paolini’ e ‘Signora Paolini’. Ritagliati a metà, li ho invertiti e applicati su un foglio bianco, tirando poi una ‘conclusione’ a quella sequenza arbitraria di nomi attraverso un perimetro disegnato al loro esterno che copia quello delineato sul foglio” [G.P.]. Alla stregua dei due lavori *Buster Keaton* e *Constance Charpentier*, realizzati nel 1970 [D.198-199] dove le due figure sono evocate mediante i caratteri che costituiscono i rispettivi nomi, questa opera su carta del 1971 [cat.184] allude due individui senza mostrarne alcuna immagine.

²⁸ Le riproduzioni, applicate al centro di nove fogli bianchi, ordinati in tre file orizzontali, raffigurano particolari di ambienti interni di Pompei. Dello stesso ciclo fanno parte ulteriori due lavori su carta. Nel primo [cat.369], una sequenza di riquadri di carta argentata si sovrappone a quella di particolari fotografici di un edificio antico con colonne; nel secondo [cat.370] le metà di riquadri bianchi a cui l’artista ha sovrapposto alcune immagini ricalcano in formato ridotto i riquadri lacerati sui quali erano applicate, e che costituiscono un *Senza titolo* del 1976 [cat.416], poi riproposto come parte centrale del trittico dello stesso anno [cat.417].

²⁹ Per il rapporto tra Paolini e l’arte concettuale si veda: G. Celant, *Giulio Paolini*, Sonnabend Press, New York 1972, pp.6-12, mentre per il rapporto con Magritte si rimanda a: M. Fagiolo, *Glossario*, in *Giulio Paolini*, Università di Parma, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Quaderno n. 30, Parma 1976, p. 19.

³⁰ Cfr.: *Disegni e parole*, catalogo della mostra, Torino, Galleria Il Punto, Torino 1963.

insegna infatti ad ottenere l'effetto percettivo voluto attraverso scritte e immagini, da considerarsi elementi equivalenti per l'espressione del messaggio. L'artista priva la grafica della sua finalità precipua, ma mantiene l'intercambiabilità tra parola e disegno che la connota: utilizza la parola, così come il disegno, anziché per comunicare qualcosa, per decifrare uno spazio³¹.

Si veda, ad esempio, il ciclo di *Una poesia* [cat.69], intrapreso dal 1966, dove i caratteri che compongono il titolo sono riportati a mano (a inchiostro o con matite colorate) su uno [cat.93-94] o più fogli disposti in modo sfalsato [cat.95], a intervalli regolari, in modo da renderli parte di una griglia che scandisce lo spazio di una possibile visione³². Ancor più esemplificativo dalla valenza spaziale che la parola assume nel lavoro di Paolini, è il progetto per *Lo spazio* (1967) [D.120 e cat.92]: sulle pareti di un ambiente, otto sagome di legno compensato, corrispondenti ai caratteri del titolo, sono dislocate all'altezza dell'asse ottico (160 cm da terra) e a distanza reciproca corrispondente a 1/8 del perimetro dell'ambiente, in modo che "le lettere dell'alfabeto prendono forma e posizione: si collocano cioè secondo una metrica dettata dal loro stesso significato"³³. In modo simile, i caratteri in plexiglas che costituiscono i titoli di *Dove* e *Qui* (1967) [D.116-117] sono disposti a terra, rispettivamente in cerchio (oppure in ordine sparso), e uno sopra l'altro, a circoscrivere lo spazio evocato da ciascun avverbio.

Nei lavori suddetti il titolo segue la metrica spaziale dettata dal rispettivo significato: *Una poesia* ricalca la griglia sottesa al foglio bianco, *Qui* è collocata nel punto che indica, *Dove* circoscrive l'area che segnala, *Lo spazio* si disloca lungo le pareti dello spazio che definisce. Così facendo, la lettura dei caratteri che li compongono si accompagna/corrisponde al movimento dello sguardo dello spettatore che si accinge ad osservarli ("*Dove*" è, non a caso, l'anagramma di "vedo").

³¹ Cfr.: "Quando la parola assume una disposizione spaziale particolare, può diventare un'immagine [G.P.]".

³² Si tratta di una delle varianti su carta della serie di quadri intitolata *Una poesia* (1966) [D.107-109], che esiste anche come edizione grafica (1967) [N.2]. La disposizione spaziale del titolo riesce inoltre a visualizzare e dar forma ad un criterio strutturale intrinseco ad ogni componimento poetico: "una poesia ha sempre una sua metrica: scrivere 'Una poesia' collocando i nove caratteri entro una griglia, significa conferirle, anziché la metrica che le è propria, quella distintiva di un disegno" [G.P.]. *Una poesia* non costituisce la prima comparsa della scrittura nel lavoro dell'artista: occorre ricordare *Disegno di una lettera* [D.4] che nel 1961 aveva postulato la complementarità di scrittura e disegno mediante una "A" delineata a inchiostro sulla tela quale unico elemento d'immagine. Una "a"; o meglio una "α" ricomparirà a quasi venti anni di distanza, in un esemplare del 1979 [cat.472], in cui una mano, alla stregua di quella costituente la prima edizione grafica di Paolini, è colta nell'atto di scrivere un segno corrispondente all'*aleph* borgesiano, al fine di sigillare due riquadri di carta accostati (il medesimo segno appare iscritto a matita anche sul primo riquadro bianco, in basso a destra). Utilizzato in diversi lavori dei primi anni Ottanta (cfr.: a titolo indicativo nelle opere di grande formato *Mnemosine*, 1980, D.426, 513, 514), il particolare della mano è tratto dall'*Encyclopédie* di Diderot, in cui il disegno corredato di nove cifre illustra didatticamente la "vera maniera di tenere una penna" per scrivere.

³³ G. Paolini, *Fuori programma* in *Giulio Paolini. Fuori programma*, cit., p. 80.

Più complessi sono invece i due studi su carta del 1967 [cat.96-97] per altrettante opere di grande formato [D.128-129]: le iscrizioni in tre lingue diverse del verbo coniugato all'infinito "Morire / Mourir / To Die", e del sostantivo complementare, "Amore / Amour / Love", sono disposte ciascuna a costituire i raggi di una ruota su un foglio di acetato dal profilo circolare. La "o" che accomuna le tre parole è posta come perno di tale rotazione di verbi intercambiabili perché riconducibili al medesimo significato.

Negli anni Settanta, la scrittura è invece utilizzata da Paolini per evocare e "descrivere" qualcosa di invisibile e, in quanto tale, di indescrivibile (l'Opera d'arte). Al fine di ribadire l'impossibilità di parlarne, egli sostituisce i caratteri alfanumerici adoperati nel decennio precedente con una grafia illeggibile e automatica. A differenza delle scritture analoghe che caratterizzano i lavori di numerosi artisti quali Man Ray, Giuseppe Capogrossi, Carla Accardi, e Hanne Darboven, la grafia di Paolini sottende una riflessione dechirichiana sull'enigma e indecifrabilità della rappresentazione.

Emblematici in proposito sono due cicli di opere realizzati tra il 1972 e il 1973. I lavori facenti parte del primo [cat.213 e D.238] sono costituiti da trame delineate su uno o più riquadri di carta millimetrata a simulare alcuni fogli che, disposti a griglia e riempiti di scritte illeggibili, sottendono la possibilità di un'eventuale, ma indecifrabile descrizione del disegno medesimo³⁴. I lavori facenti parte del secondo [cat.219, 214 e 218; D.255 e le varianti successive D.297, 625, 628] hanno invece in comune una progressiva suddivisione di una griglia delineata a matita che, infittendosi da elemento a elemento, si sostituisce come "disegno" alla calligrafia automatica, giungendo a corrispondere al disegno della trama millimetrata del supporto. "La messa a confronto della scrittura con il disegno (e viceversa), è volta a far emergere non la scrittura (che è illeggibile), né il disegno (che risulta ovvio perché preannunciato dalla millimetratura), ma il foglio di supporto." [G.P.]. Il disegno e la scrittura sono dunque altrettanto funzionali a far trasparire e a decifrare l'essenza dell'opera che corrisponde alla superficie su cui è delineata³⁵.

³⁴ Anticipa il ciclo, un *Senza titolo* del 1971, dove il disegno tracciato a matita al centro del foglio millimetrato, riproduce otto pagine riempite di "appunti" indecifrabili [cat.193]. I primi esemplari del ciclo risalgono invece al 1972 e sono costituiti rispettivamente da uno [cat.213] e da due fogli millimetrati [cat.214]. Varianti particolari, tutte datate 1972, sono rispettivamente: quella dove ciascuno degli otto fogli di appunti disegnati si differenzia dall'altro per la quantità di spazio occupato dalla scrittura automatica [cat.215]; quella in cui quattro frammenti di una riproduzione dell'opera *Appunti per la descrizione di un quadro datato 1972* sono applicati su un foglio millimetrato a segnalare gli altrettanti angoli di un rettangolo virtuale della medesima proporzione degli otto quadri esposti [cat.216]; ed infine quella in cui i frammenti lacerati di una fotografia indecifrabile in bianco e nero di una o più opere di Paolini, sono accolti entro una trama regolare di riquadri disegnata a matita su un foglio di carta millimetrata [cat.217].

³⁵ Per quanto concerne la scrittura automatica, occorre rilevare come, tra il 1973 e il 1974, su carta e non su altri *media*, essa venga associata dall'artista al motivo iconografico del libro: delineata sopra una pagina lacerata

A metà tra la scrittura decifrabile di *Una poesia* e quella indecifrabile di *Ennesima*, si collocano le crittografie realizzate attorno al 1976 [cat.425-431], nelle quali il nome e cognome dell'artista, il titolo e la data dell'opera, sono scritti l'uno sull'altro, con colori diversi e a caratteri geometrici, in modo da costituire una sorta di griglia pressoché indecifrabile³⁶. Simili alle sperimentazioni di Bruno Munari³⁷, chiedono allo spettatore di decifrarle suggerendogli cosa vedere mediante la scritta in calligrafia autografa in basso che la riferisce in modo evidente³⁸.

L'opera rimane tuttavia un enigma, un qualcosa di invisibile ma di preesistente che, declinabile in modi e tecniche diverse, pone all'autore, così come allo spettatore, una domanda sulla sua immagine presunta.

Questo è quanto postula Paolini nelle opere caratterizzate dalla scrittura automatica e crittografica, ma ancor più esplicitamente in *Una visione* (1973) [cat.255 e D.254]: i segni a matita che solo in parte fuoriescono dal foglio applicato al centro, alludono all'opera citata attraverso il testo trascritto sul foglio medesimo: "Una, sublime e perciò inarrivabile è l'arte di Antoine Watteau: tale da coprire di sospetto qualsiasi affermazione che le sia anche soltanto dedicata. Ma è pur vero che François Couperin avrebbe composto *Le Carillon de Cythère* come partitura sonora di *Embarquement pour Cythère*. Perché allora non poter presumere che

(desunta probabilmente da un atlante) [cat.351], sovrapposta o in parte nascosta da riproduzioni raffiguranti volumi a stampa chiusi [cat.352] o aperti [cat.239, 353-354], sostituisce la decifrabilità propria di ogni testo scritto con una sua potenziale indecifrabilità, in quanto contenitore/"condensatore" di tutte le infinite scritture possibili.

Esemplari sono due *Senza titolo* rispettivamente del 1973 e del 1975. Nel primo [cat.239], sulla riproduzione fotografica di un libro aperto, sono disseminati frammenti che lasciano intravedere una calligrafia. Il libro, anziché mostrare quanto vi dovrebbe essere stampato al suo interno, è una superficie cieca sulla quale cade una scrittura che, interrotta dal gesto della lacerazione, risulta illeggibile, diviene immagine ambigua alla stregua della materia trattata dal volume riprodotto (l'alchimia). Nel secondo [cat.354], la riproduzione fotografica di libri antichi è applicata al centro di un foglio bianco, a sua volta applicato al centro di un foglio di supporto che accoglie una scrittura automatica e autografa dell'artista. Le tre superfici condividono il medesimo formato e sono sovrapposte dalla più grande alla più piccola in modo da costituire tre episodi che però riportano l'occhio al punto di partenza: la scrittura automatica distintiva del supporto, va a "coprire" la stessa immagine dei libri al centro. "Il mio intervento consiste nell'incorniciare quell'immagine mediante un doppio *passe-partout*: la calligrafia continua evocante l'infinitudine di scrittura propria in ogni libro e il foglio bianco. La calligrafia si ferma per rispetto del foglio bianco, lo supera, per poi invadere la riproduzione fotografica dei libri antichi che risultano pertanto incorniciati e attraversati da una scrittura *ad infinitum*, oltre che suoi effettivi contenitori" [G.P.].

³⁶ Occorre ricordare che la crittografia trova una prima applicazione nell'opera su tela del 1972 intitolata *Anna* [D.242].

³⁷ Per approfondimenti su queste opere e sul loro rapporto con la disciplina grafica e, in particolare, con Bruno Munari si veda: V. Russo, *Giulio Paolini e l'editoria a Torino negli anni Settanta*, tesi di Laurea Magistrale in Storia dell'Arte, Università di RomaTre, 2008.

³⁸ Cfr.: "La crittografia costituisce un modo per far divenire la scrittura un parametro per l'immagine" [G.P.]. I titoli sono del tutto casuali.

quel quadro possa ammettere, attraverso la sua stessa immagine musicale, almeno una domanda sulla sua ‘reale’ apparenza?’³⁹.

È tale domanda che Paolini ci propone e soprattutto si pone in prima persona attraverso i suoi lavori. L’autore, di fronte al foglio bianco, cerca di portare alla luce la struttura invisibile che unisce, circoscrive, ingloba qualsiasi visione. Disegno, collage, fotografia e scrittura, pur corrispondendo a gesti operativi differenti, sono modi equivalenti per lasciare trasparire quella dimensione originaria dell’opera. Ciascuna di queste procedure costituisce uno dei modi possibili e tra loro equivalenti per mettere in scena la distanza incolmabile tra la copia e l’originale, tra la realtà e la rappresentazione: ovvero, la duplice valenza intrinseca all’immagine.

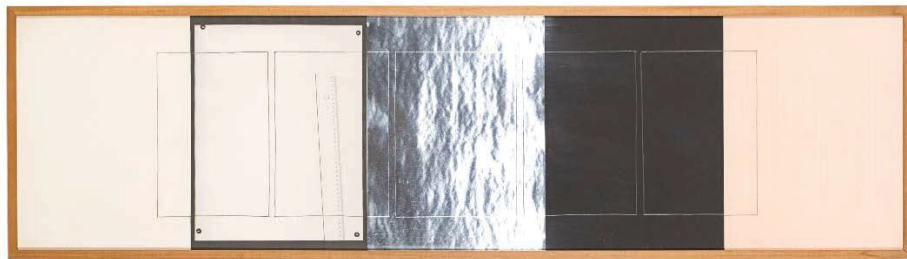
³⁹ Il medesimo scritto compare anche nel dittico dello stesso anno [cat.256], nel quale Paolini ha fatto in modo che due figure anonime in abito storico desunte da una rivista, sembrano trattenere/presentare rispettivamente quel testo dedicato a Watteau e il particolare dell’*Allegoria della pittura* (1665 ca.) di Vermeer che nel 1968 era già stato utilizzato dall’artista per realizzare il quadro *Lo studio* [D.156]: “Come nel primo collage la figura appartenente all’epoca dell’autore del quadro evocato dalla mia scrittura (Watteau), presenta ed afferma ciò che io avrei detto due secoli dopo (il mio testo), nella seconda una figura in abito seicentesco, simile a quello indossato da Vermeer ne *L’Allegoria della pittura*, ci porge l’immagine di quell’autore che sarà da me utilizzata tre secoli dopo ne *Lo studio* (1968). Si tratta di due asserzioni, l’una inerente la scrittura e l’altra la pittura, che mettono in luce come entrambe si appropinquo di qualcosa avvenuto secoli prima” [G.P.].



[Fig.180] "Disegni", 1964: allestimento originario



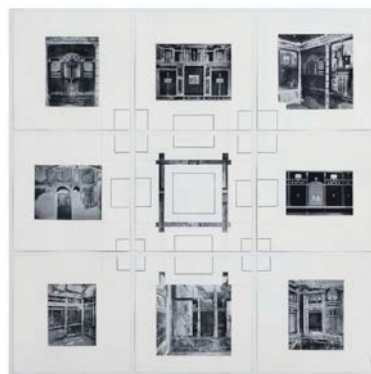
[Fig.181] "Disegni", 1964: allestimento odierno



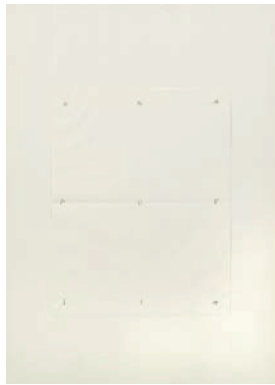
[cat.368] *Copia dal vero*, 1975



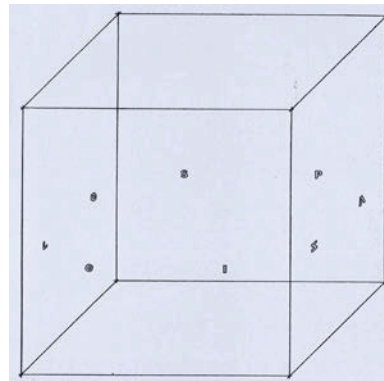
[cat.366] *Quadrante (Une matinée: la danse des Nymphes vers 1850)*, 1975



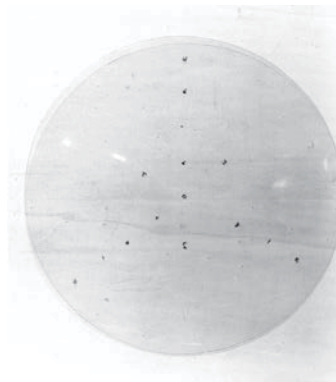
[cat.371] *Illustrazione*, 1975



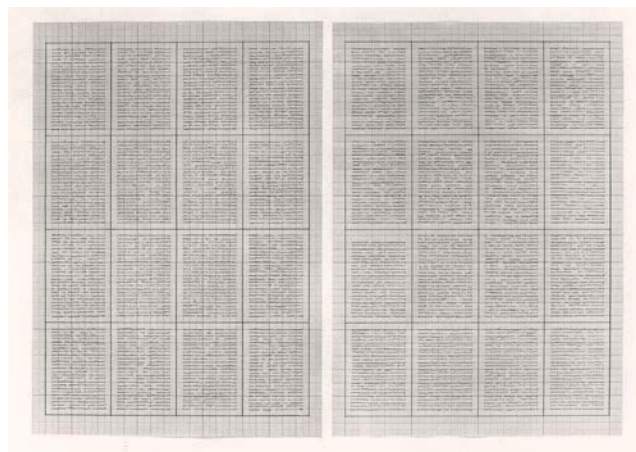
[cat.69] *Una poesia*, 1966



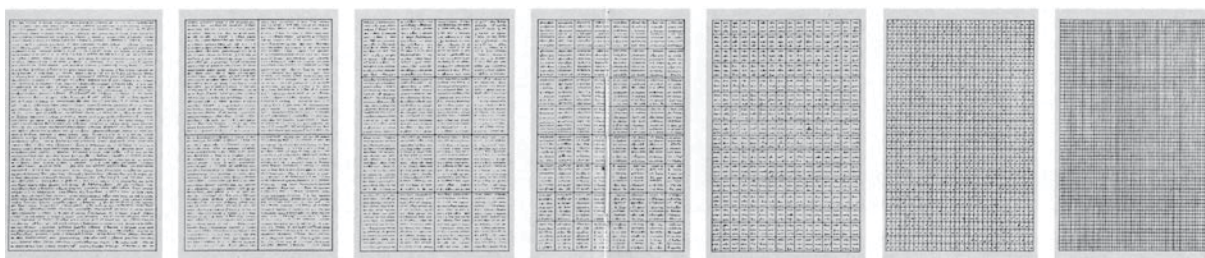
[cat.92] *Lo spazio* (1967)



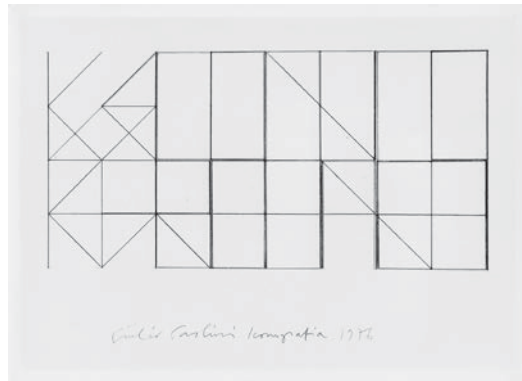
[cat.96] *Morire / Mourir / To Die*, 1967



[cat.213] *Apputi per la descrizione di un quadro datato*
1972, 1972



[cat.219] *Ennesima*, 1973



[cat.425] *Iconografia*, 1972



[cat.239] *Senza titolo*, 1973



[cat.351] *Senza titolo*, 1974



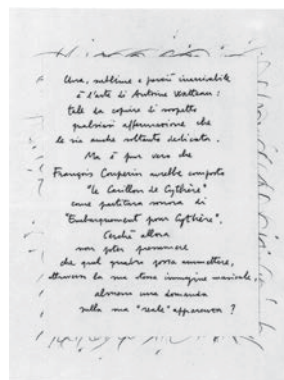
[cat.352] *Senza titolo*, 1974



[cat.353] *Senza titolo*, 1974



[cat.354] *Senza titolo*, 1975



[cat.255] *Studio per "Una visione"*, 1973

CONCLUSIONE

Alla luce dell'analisi del *corpus* di opere su carta di Giulio Paolini appena affrontata, è possibile cercare di enucleare gli aspetti salienti affiorati nel corso del presente studio.

Sebbene si tratti di un'ampia e variegata produzione, dalla ricostruzione della sua fortuna critica ed espositiva è emerso come finora non sia mai stata concepita alcuna monografia né esposizione specificatamente volta a conferirle il meritato rilievo. La mostra che ha presentato il più cospicuo numero di esemplari su carta è stata allestita alla Galleria Marconi nel 2007, ma al solo fine di corredare i lavori di grande formato e le due installazioni inedite concepite per l'occasione.

Da qui la necessità di uno studio sistematico che affrontasse in primo luogo una ricognizione dell'intero materiale conservato presso l'archivio di Paolini, al principale scopo di delineare, grazie anche ai dati forniti da collezionisti pubblici e privati, una prima proposta di catalogo generale della sua produzione su supporto cartaceo, iniziando da quella dei primi due decenni di attività.

Attraverso l'altrettanto necessario esame tecnico-concettuale di ciascuna opera è stato poi possibile individuare una gestualità che, fluttuando tra il presunto bipolarismo definibile del fare e disfare per poi spesso rifare, ha delineato la figura di un artista interessato innanzitutto ai meccanismi della lettura e percezione dell'immagine, di cui egli cerca sempre di rinviare la visione, lacerandola, disturbandola, celandola in parte o del tutto.

Come abbiamo visto, è infatti la sua formazione grafica a incidere sulla sperimentazione su carta dal punto di vista sia compositivo sia concettuale. La politezza, l'equilibrio, il rispetto dei confini del foglio e la simmetria sono solo alcune delle caratteristiche mutate da Paolini da tale disciplina, assieme alla riflessione sulla superficie (sulle sue qualità materiali, sui margini e sul centro), sulla percezione, sul farsi della rappresentazione e sulla finzione ad essa intrinseca.

Una seppure parziale disamina dei volumi conservati nella biblioteca di Paolini ha permesso non solo di rintracciare alcune fonti, ma anche di rilevare la particolare attenzione a tematiche legate alla storia dell'arte e della rappresentazione, alla prospettiva e alla pratica artistica in genere. Sono così emersi alcuni artisti prediletti, tra i quali Giorgio de Chirico, Marcel Duchamp, René Magritte, Jasper Johns e Lucio Fontana, che direttamente o indirettamente si affacciano a più riprese nelle opere su carta di Paolini.

Dai volumi ancora oggi conservati dall'artista è inoltre affiorato l'interesse per i racconti di Italo Calvino, Jorge-Luis Borges e Raymond Roussel, così come un'apertura intellettuale per discipline quali l'architettura, la museografia, la moda, il gioco e la magia.

L'aver rilevato l'importanza sia della formazione grafica sia della conoscenza dell'arte, in particolare del passato, e della letteratura, ha permesso al contempo di spiegare come il bipolarismo gestuale possa essersi declinato in un binomio ossimorico anche per quanto concerne le fonti utilizzate: da un lato quotidiani e settimanali di natura divulgativa, ma ricchi di elementi grafici funzionali ad incidere sulla percezione del lettore; dall'altro volumi e cataloghi di pregio dedicati soprattutto alla pittura, alla scultura e all'antico.

È stato conseguente constatare come le riproduzioni desunte da materiale a stampa – rifotografate, moltiplicate, lacerate, scontornate – siano materiali onnipresenti sul tavolo di lavoro dell'artista, alla stregua del foglio da disegno o di carta millimetrata, della matita, e della colla. Ciascuno utilizzato con una valenza diversa, tali strumenti del mestiere costituiscono la *conditio sine qua non* per mettere in pratica la tecnica del collage, che, assieme al disegno, alla scrittura e soprattutto alla fotografia, definisce il fare paoliniano quale evocazione di un'assenza: non ci è infatti mai dato di vedere l'immagine nella sua integrità e unicità, in quanto, se presente, appare incompleta, frammentata, disturbata, spesso moltiplicata *en abîme*.

Come si è cercato di evidenziare, il ricorso a fotografi professionisti quali Mario Sarotto è pertanto funzionale a togliere da una parte l'aura di unicità all'immagine prescelta, riproponendola più volte nel medesimo lavoro oppure in opere diverse che divengono varianti reciproche; dall'altra, a questionare l'autorialità all'artista che demanda al fotografo l'esecuzione dello scatto.

La reiterazione può così essere definita una delle caratteristiche precipue del fare paoliniano. Lo ha dimostrato anche l'ampio numero di studi e varianti su carta di opere di grande formato. La relativa analisi è risultata di fondamentale importanza perché ha permesso di individuare le differenze tematiche rispetto alle opere su carta *tout-court*, riuscendo a portarne meglio in superficie le peculiarità.

In ultimo, dall'analisi degli scritti e delle dichiarazioni di Paolini è stato possibile definire la pratica del "disegno" quale progetto; o meglio, quale inquadratura spaziale. Disegnare per Giulio Paolini non significa delineare un'immagine, ma portare in superficie gli elementi ad essa preliminari o impliciti. Per usare una tautologia, disegnare è disegnare: ovvero affrontare una riflessione autoreferente sul fare artistico in sé.

L'importanza della ricerca che si è cercato di riassumere in queste pagine conclusive, risiede nei tre intenti raggiunti.

Innanzitutto, l'aver visionato e ordinato l'intero materiale finora identificato relativo alla produzione su carta dell'artista realizzata dal 1960 al 1980. In secondo luogo, l'aver raccolto le preziose testimonianze dell'autore medesimo sulle opere in esame. Infine, l'averne proposto un'inedita lettura critica basata sui gesti e volta a gettare nuova luce sul *modus operandi* di Giulio Paolini, postulando che ciascun suo lavoro possa essere utilizzato per indagare i procedimenti operativi con cui egli "manipola" un'immagine o una superficie, e che sempre traspaiono in controluce sul foglio da disegno.

Sono quei processi che si è tentato di far emergere e approfondire attraverso il presente studio. Uno studio che non è tuttavia da considerarsi un punto d'arrivo, ma piuttosto un'esperienza d'avvio, tesa a fornire una ricognizione e documentazione della produzione su carta realizzata dal 1960 al 1980, nonché una prima lettura basata soprattutto sulla voce dell'artista che, in quanto tale, è, secondo l'insegnamento di Carla Lonzi, "naturalmente critico, implicitamente critico, proprio per la sua struttura creativa"¹.

¹ C. Lonzi, *Autoritratto*, De Donato, Bari 1969, p. 6

BIBLIOGRAFIA DEL TESTO CRITICO

Nota introduttiva alla bibliografia del testo critico

I testi che costituiscono la presente bibliografia sono da considerarsi complementari ai volumi citati nella *Bibliografia del catalogo generale* posta a conclusione del presente studio (vol.III, pp. 949-1030), la quale riferisce le pubblicazioni relative a Giulio Paolini (cataloghi di esposizioni personali e collettive, scritti e interviste dell'artista, cataloghi ragionati, volumi e saggi monografici dedicati alla sua produzione) e le pubblicazioni con riferimenti sia alle opere su carta qui documentate (vol.III, pp. 1031-1032) sia al loro autore (vol.III, pp. 1033-1049). Entrambe le tipologie di pubblicazioni costituiscono la base da cui il testo critico ha preso le mosse: sono pertanto da considerarsi parte integrante e necessaria della sua bibliografia, ma non del tutto sufficiente. Allo scopo di approfondire il tema del disegno negli anni Sessanta e Settanta, il taglio critico basato sui gesti, le tecniche, le fonti e i materiali utilizzati da Paolini, è stato infatti necessario consultare ulteriori volumi di cui nella presente bibliografia ci si limita ad elencare i principali, suddividendoli in sei sezioni:

A) Monografie sulla storia della ricerca artistica italiana e di alcune gallerie private

Si tratta di volumi che contengono registi concernenti l'attività espositiva di città, gallerie e musei italiani e contributi ad essa relativi. Per ulteriori pubblicazioni sul contesto storico-artistico degli anni Sessanta e Settanta si rinvia alla più ampia *Bibliografia del catalogo generale*, vol.III, pp. 1019-1035.

B) Volumi sul disegno, sul collage, sulla fotografia, sulla grafica e sui libri d'artista

Si riferiscono i testi relativi alle suddette pratiche citati nel testo, omettendo tuttavia gli specifici cataloghi di personali e collettive dedicate al disegno e svoltesi negli anni Sessanta e Settanta citate nel vol.I alle pp. 26-27 (nota 27), 27 (nota 29), 28 (nota 32), 29 (note 36-38), in quanto non fondamentali per uno studio generale sulla tecnica del disegno.

C) Testi teorici di riferimento

Si elencano gli scritti di critica d'arte, filosofia, semiotica, linguistica da cui ha tratto spunto lo studio delle opere su carta di Paolini e soprattutto la relativa lettura per gesti.

D) Monografie sugli artisti e sui grafici citati nel testo

Si tratta di alcuni dei volumi relativi ad artisti e grafici definiti da Paolini suoi "parenti stretti" o con i quali il suo lavoro è stato posto a confronto nel testo della tesi.

E) Volumi scritti o dedicati agli scrittori di riferimento per Paolini

Si tratta di romanzi, racconti e libri di varia natura letti dall'artista, o redatti da scrittori da lui più volte citati, oppure con i quali il suo lavoro è stato posto a confronto nel testo della tesi.

F) Fonti delle opere su carta

Essendo troppo numerosi i volumi (monografie e cataloghi) consultati per rinvenire le immagini utilizzate dall'artista nei suoi lavori, ci si limita ad elencare soltanto quelli che ne hanno costituito le fonti effettive. Non si riferiscono invece gli specifici articoli desunti da periodici, in quanto inclusi nell'elenco generale relativo alle riviste consultate posto a concludere la presente bibliografia.

Le norme redazionali seguite per la citazione dei dati bibliografici corrispondono perlopiù a quelle applicate da M. Disch (Archivio Giulio Paolini) nel catalogo ragionato delle opere di Giulio Paolini di grande formato (Skira 2008) e nel volume *Giulio Paolini. La voce del pittore. Scritti e interviste 1969-1995* (ADV Publishing House, Lugano 1995), al fine di porre la presente ricerca in continuità con i più autorevoli studi sull'argomento. Si specifica pertanto che qualora si tratti di traduzioni italiane di volumi in lingua straniera, ci si limiterà ad indicare, dopo il titolo dell'edizione italiana, l'anno della prima pubblicazione in lingua originale ponendolo entro una parentesi tonda. Lo stesso criterio vale per le pubblicazioni successive di uno stesso volume, in lingua italiana o straniera.

Gli elenchi di seguito stilati seguono l'ordine cronologico (riferito alla prima pubblicazione) e alfabetico (per autore o per titolo - se s.a.-).

A) Monografie sulla storia della ricerca artistica italiana e di alcune gallerie private

- *Identité italienne: l'art en Italie depuis 1959*, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Parigi, Centre Georges Pompidou, Centro Di, Firenze 1981
- *Linee della ricerca artistica in Italia 1960-1980*, catalogo della mostra, a cura di N. Ponente, Roma, Palazzo delle Esposizioni, De Luca Editore, Roma 1981
- *Roma anni '60. Al di là della pittura*, catalogo della mostra, a cura di M. Calvesi e R. Siligato, Roma, Palazzo delle Esposizioni, Edizioni Carte Segrete, Roma 1991
- *Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970*, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, P. Fossati, I. Gianelli, Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Charta, Milano 1993
- *Roma in mostra 1970-1979. Materiali per la documentazione di mostre, azioni, performance, dibattiti*, catalogo della mostra, a cura di D. Lancioni, Roma, Palazzo delle Esposizioni, Joyce & co., Roma, 1995
- *Liverani. La Salita 1957-1998*, a cura di D. Lancioni, Umberto Allemandi & C., Torino 1998
- *Gian Enzo Sperone. Torino, Roma, New York. 35 anni di mostre tra Europa e America*, a cura di A. Minola et. al., Hopefulmonster, Torino 2000
- *Collezione Christian Stein. Una storia dell'arte italiana*, a cura di B. Della Casa, Electa, Milano 2010
- *Torino sperimentale 1959-1969. Una storia della cronaca. Il sistema delle arti come avanguardia*, a cura di L.M. Barbero, Allemandi Editore, Torino 2010
- *L'attico di Fabio Sargentini. 1966-1978*, catalogo della mostra, a cura di L.M. Barbero e F. Pola, Roma, Macro, Electa, Milano 2011

B) Volumi sul disegno, sul collage, sulla fotografia, sulla grafica e sui libri d'artista

- C. Frassinelli, *Trattato di architettura tipografica*, Torino 1940
- K. Wirth, A. Max Vogt, *Schweizer Grafiker / Graphistes Suisses*, Verlag Käser Presse, Zurigo 1960
- W.C. Seitz, *The Art of Assemblage*, catalogo della mostra, New York, Museum of Modern Art, New York 1961
- G. Celant, *Book as Artwork 1960/72*, Nigel Greenwood, Londra 1972
- *Drawing/Trasparenze. Disegno/Trasparenza*, catalogo della mostra, Roma, Studio d'Arte Cannaviello, La Nuova Foglio, Macerata 1976
- *Drawing Now-Zeichnung Heute*, catalogo della mostra, Zurigo, Kunsthaus, Zurigo 1976
- *Disegnata. Percorsi del disegno italiano dal '45 ad oggi*, catalogo della mostra, a cura di C. Pozzati con la collaborazione di S. Evangelisti, Ravenna, Loggetta Lombardesca, Edizioni Essegi, Ravenna 1987
- *Disegno italiano del dopoguerra*, catalogo della mostra, a cura di P.G. Castagnoli, F. Gualdoni, Modena, Galleria Civica, Modena 1987
- *Disegno italiano/Italienische Zeichnungen 1908/1988*, catalogo della mostra, a cura di C. Bertelli, V. Fagone, A. Masoero, E. Rathke, T. Sparagni, Frankfurt am Main, Städtische Galerie im Städtischen Kunstinstitut, Milano 1988
- *Disegno italiano del Novecento*, catalogo della mostra, a cura di F. Gallo, Lugano, Villa Malpensata, Lugano 1990
- E. Crispolti, M. Pratesi, *L'arte del disegno del Novecento italiano*, Laterza, Bari-Roma 1990

- E. Crispolti, C. Pirovano, *Storia del Disegno italiano del Novecento*, Electa, Milano 1992
- *Il disegno nell'arte italiana dal 1945 al 1975. Da Morandi al Concettuale*, catalogo della mostra, Busto Arsizio, Fondazione Bandera per l'Arte, Busto Arsizio 2002
- “Quaderni di Scultura Contemporanea”, a. XXV, n. 12, Edizioni della Cometa, Roma 2004 (numero interamente dedicato al disegno nella scultura contemporanea)
- *Collage/Collages. Dal Cubismo al New Dada*, catalogo della mostra, a cura di M.M. Lamberti e M.G. Messina, Torino, Galleria d'Arte Moderna, Electa, Milano 2007
- G. Maffei, *Libri e documenti. Arte Povera 1966-1980. Books and documents*, Corraini Editore, Mantova 2007
- *Books! Dagli anni sessanta ad oggi. Libri d'artista dal fondo Liliana Dematteis in deposito al Mart di Trento e Rovereto*, catalogo della mostra, Bologna, Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna, Silvana Editoriale, Milano 2008
- *Il libro come opera d'arte: avanguardie italiane del Novecento nel panorama internazionale*, Corraini Editore, Mantova 2008
- *Da Miró a Paolini: 50 anni di collage*, catalogo della mostra, a cura di M. Zerrilli, Acqui Terme, Lizea Arte Edizioni, Acqui Terme 2010
- *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, a cura di S. Bordini, Carocci editore, Roma 2011

C) Testi teorici di riferimento

- Platone, *Cratilo* (IV sec. a.C.), Laterza, Bari 2008
- Platone, *Fedone* (386 a.C.), Einaudi, Torino 2011
- Platone, *Repubblica* (IV sec. a.C.), Laterza, Bari 1997
- L.B. Alberti, *De Statua* (1462), Catania 1961
- A. Arnauld - P. Nicole, *La logique ou l'art de penser* (1662), a cura di L. Marin, Flammarion, Paris 1970
- C. Baudelaire, *Il pittore della vita moderna* (1859), Marsilio editore, Venezia 2002
- C. Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Veuve Jules Renouard, Parigi 1867
- G. Simmel, *La cornice del quadro. Un saggio estetico* (1902), in *I percorsi delle forme. I testi e le teorie*, a cura di M. Mazzocut-Mis, Bruno Mondadori, Milano 1997
- S. Freud, *Due principi regolatori della vita psichica* (1911), in *Antologia freudiana*, Boringhieri, Torino 1959
- J. Ortega y Gasset, *Meditazioni sulla cornice* (1916), in *I percorsi delle forme. I testi e le teorie*, a cura di M. Mazzocut-Mis, Bruno Mondadori, Milano 1997
- V. Šklovskij, *Una teoria della prosa. L'arte come artificio. La costruzione del racconto e del romanzo* (1917), De Donato, Bari 1966
- C.G. Jung, *Psicologia analitica e l'arte poetica* (1922), in *Opere*, vol.10-I, Bollati Boringhieri, Torino 1985
- G. Bachelard, *La psicoanalisi del Fuoco* (1938), Dedalo, Bari 1965
- J. Lacan, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io* (1949), in *Scritti*, vol. I, Einaudi, Torino 1974
- R. Arnheim, *Arte e percezione visiva* (1954), Feltrinelli editore, Milano 1962

- M. Blanchot, *Lo spazio letterario* (1955), Einaudi, Torino 1975
- G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale* (1960), Dedalo, Bari 1972
- M. McLuhan, *La comunicazione di massa* (1960), Firenze, La Nuova Italia, 1966
- C. Greenberg, *Modernist Painting* (1961), in "Art and Literature", n. 4, primavera 1965, pp. 193-201
- M. Merleau-Ponty, *Il corpo vissuto* (1961), Il Saggiatore, Milano 1979
- U. Eco, *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1962
- H. Marcuse, *L'uomo a una dimensione* (1964), Einaudi, Torino, 1967
- M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito* (1964), Silvana editoriale, Milano 1989
- M. Calvesi, *Le due avanguardie*, Lerici, Milano 1966
- M. Foucault, *Le parole e le cose* (1966), Bur, Milano 2004
- S. Sontag, *Contro l'interpretazione* (1966), Mondadori, Milano 1967
- M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare* (1967), Milano, Il Saggiatore, 1967
- M. McLuhan, *Il medium è il messaggio* (1967), Roma, Feltrinelli, 1967
- R. Barthes, *La morte dell'autore* (1968), in Id., *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988
- G. Deleuze, *Differenza e ripetizione* (1968), Il Mulino, Bologna 1971
- F. Menna, *Profezia di una civiltà estetica: saggio sull'avanguardia artistica e sul movimento dell'architettura moderna*, Lerici editore, Roma 1968
- M. Foucault, *Che cos'è un autore?* (1969), in M. Foucault, *Scritti letterari*, a cura di C. Milanese, Feltrinelli, Milano 1971, pp. 1-21.
- M. Foucault, *L'archeologia del sapere* (1969), Rizzoli, Milano 1971
- C. Lonzi, *Autoritratto*, De Donato, Bari 1969
- R. Barthes, *L'impero dei segni* (1970), Einaudi, Torino 1984
- H. Bloom, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia* (1973), Feltrinelli, Milano 1983
- A. Bonito Oliva, *Il territorio magico*, Centro Di, Firenze 1973
- M. Fagiolo dell'Arco, *La scenografia*, Sansoni, Firenze 1973
- M. Foucault, *Questa non è una pipa* (1973), SE, Milano 1988
- G.C. Argan, *Il revival*, G. Mazzotta, Milano 1974
- J. Baudrillard, *Dimenticare Foucault* (1977), Cappelli, Bologna 1985
- J. Baudrillard, *Simulacri e impostura* (1977), Cappelli, Bologna 1980
- O. Calabrese, *Arti figurative e linguaggio*, Guaraldi Editore, Firenze 1977
- J. Derrida, *La vérité en peinture*, Éditions Flammarion, Parigi 1978
- J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte* (1979), Feltrinelli, Milano 1990
- R. Krauss, *Griglie* (1979), in Id., *Originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, a cura di E. Grazioli, Fazi, Roma 2007
- R. Barthes, *La camera chiara* (1980), Einaudi, Torino 1980

- J. Baudrillard, *Simulazione e Simulacri* (1980), Cappelli, Bologna 1981
- Ch. S. Peirce, *Semiotica. I fondamenti della semiotica cognitiva*, a cura di M.A. Bonfantini, L. Grassi e R. Grazia, Einaudi, Torino 1980
- L. Marin, *Les combles et les marges de la représentation*, in “Rivista di estetica”, n. 17, 1982, pp. 11-33
- A. Chastel, *Il gesto nell'arte* (1983), Editori Laterza, Bari 2008
- F. Menna, *La linea analitica nell'arte moderna*, Einaudi, Torino 1983
- M.G. Messina, *Lucio Fontana*, Documenti per l'arte contemporanea. L'idea italiana della pittura, Testimoni e autori, n. 3, Il Bagatto, Roma 1984
- L. Marin, *Fragments d'histoires de musées*, in “Cahier du Musée national d'art moderne”, nn. 17-18, 1986, pp. 8-17
- L. Marin, *Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures*, “Cahiers du Musée national d'art moderne”, n. 24, 1988, pp. 62-81
- L. Marin, *De la représentation*, Seuil/Gallimard, Parigi 1994
- V. Stoichita, *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea* (1993), Il Saggiatore, Milano 1998
- *Guerre di segni. Semiotica delle situazioni conflittuali*, Atti del XXX convegno dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici, a cura di G. Manetti, P. Bertetti, A. Prato, Testo&Immagine, Torino 2002
- *Letteratura: percorsi possibili. Vent'anni dopo*, a cura di F. Luotto e M. Scognamiglio, Edizioni Goliardiche, Roma, 2003
- J. Derrida, *Il mal d'archivio: un'impressione freudiana* (1995), Filema, Napoli 2005
- P. Fabbri, *La svolta semiotica*, Laterza, Bari 2005
- *Argomentare il visibile. Esercizi di retorica dell'immagine*, a cura di T. Migliore, Esculapio 2008

D) Monografie sugli artisti e sui grafici citati nel testo

- *Monochrome Malerei*, catalogo della mostra, Leverkusen, Städtisches Museum, Leverkusen 1960
- *René Magritte*, catalogo della mostra, Milano, Galleria Schwarz, Milano 1962
- *René Magritte*, catalogo della mostra, Roma, Galleria L'Attico, Roma 1963
- *René Magritte*, catalogo della mostra, Torino, Galleria Notizie, Torino 1965
- B. Munari, *Libro illeggibile*, 1966
- M. Pistoletto, *Oggetti in meno*, catalogo della mostra, *Michelangelo Pistoletto*, Genova, Galleria La Bertesca, 1966
- *Le Muse inquietanti. I maestri del Surrealismo, Le muse inquietanti*, catalogo della mostra, a cura di Luigi Carluccio, Torino, Galleria d'Arte Moderna, Torino 1967
- *Opera completa di Edouard Manet*, Rizzoli, Milano 1967
- *Melotti: profezia della scultura*, catalogo della mostra, Torino, Galleria Notizie, Torino 1968
- *Pistoletto*, catalogo della mostra, Roma, Galleria L'Attico, Roma 1968
- *Yves Klein*, catalogo della mostra, Torino, Galleria d'Arte Moderna, Torino 1970

- *Lucio Fontana. Concetti spaziali*, a cura di P. Fossati, Einaudi, Torino 1970
- *Giorgio de Chirico*, catalogo della mostra, a cura di R. Negri, F. Russoli, W. Schmied, Milano, Palazzo Reale, Milano 1970
- *I de Chirico di de Chirico*, a cura di W. Schmied, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, Ferrara 1970
- F. Melotti, *Lo spazio inquieto*, Einaudi, Torino 1971
- B. Munari, *Codice ovvio*, Einaudi, Torino 1971
- A. Bonito Oliva, *La delicata scacchiera, Marcel Duchamp 1902-1968*, catalogo della mostra, Napoli, Palazzo Reale, Centro Di, Firenze 1973
- U. Mulas, *La fotografia*, Einaudi, Torino 1973
- *Albe Steiner: comunicazione visiva*, catalogo della mostra, a cura di M. Huber e L. Steiner, Milano, Castello Sforzesco, Fratelli Alinari, Firenze 1977
- *Watteau*, catalogo della mostra, Parigi, Grand Palais, Parigi 1984
- *Fontana. Catalogo generale*, a cura di E. Crispolti, Electa, Milano 1986
- E. Bonk, *Marcel Duchamp: The Portable Museum - An Inventory*, Thames & Hudson, Londra 1989
- D. Sylvester, *René Magritte. Catalogue raisonné*, Menil Foundation, Cambridge 1993
- *Melotti: catalogo generale*, a cura di G. Celant, Electa, Milano 1994
- G. de Chirico, *L'Art métaphysique*, L'Echoppe, Parigi 1994
- *Poussin*, catalogo della mostra, Parigi, Grand Palais, Parigi 1995
- *Alighiero Boetti 1965-1994*, catalogo della mostra, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Mazzotta Editore, Milano 1996
- *Castellani*, catalogo della mostra, a cura di B. Corà, Pistoia, Palazzo Fabroni, Charta, Milano 1996
- *Ricostruzione teorica di un artista: Bruno Munari nelle collezioni Vodoz-Danese*, catalogo della mostra, Parigi, Association Jacqueline Vodoz et Bruno Danese, Parigi 1996
- J. De Sanna, *Luciano Fabro. Biografia*, Campanotto editore, Udine 1996
- *Tano Festa. Catalogo generale*, a cura di F. Soligo, Canale Arte, Borgaro Torinese 1997
- *Enrico Castellani 1958-1970*, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Milano, Fondazione Prada, Milano, 2001
- *Metafisica*, catalogo della mostra, a cura di E. Coen, Electa, Milano 2003
- *Piero Manzoni. Catalogo generale*, a cura di G. Celant, Skira, Milano 2004
- *Yves Klein 1928-1962: A Retrospective*, catalogo della mostra, Houston, Institute for the Arts, Rice University, Wittenborn Art Books, San Francisco 2006
- C. Subrizi, *Introduzione a Duchamp*, Laterza, Bari 2008
- J.-C. Ammann, *Alighiero Boetti. Catalogo generale*, Skira, Milano 2009 e 2012
- L. Canova, *Nelle ombre lucenti di De Chirico*, Ded'A edizioni, Roma 2010
- *Josef Albers*, catalogo della mostra, a cura di M. Pierini, Modena, Galleria Civica, Palazzo Santa Margherita e Palazzina dei Giardini, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2011

- *Michelangelo Pistoletto: da Uno a Molti, 1956-1974*, Roma, MAXXI-Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, Mondadori-Electa, Milano 2011
- *Enrico Castellani. Catalogo ragionato*, a cura di R. Wirz e F. Sardella, Skira, Milano 2012.
- *Luciano Fabro. Disegno In-Opera*, catalogo della mostra, Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Bergamo 2013

E) Volumi scritti o dedicati agli scrittori di riferimento per Paolini

- H. James, *La cifra nel tappeto* (1896), Nuova Accademia, Milano 1960
- R. Roussel, *La Doublure*, Éditions Jean-Jacques Pauvert, Parigi 1897
- R. Roussel, *La Vue*, Éditions Jean-Jacques Pauvert, Parigi 1904
- R. Roussel, *Locus solus* (1914), Einaudi, Torino 1975
- J.-L. Borges, *Il prisma e lo specchio* (1919-1929), Biblioteca Adelphi, Milano 2009
- L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), Mondadori, Milano 2004
- R. Roussel, *Impressioni d'Africa* (1932), Rizzoli, Milano 1982
- J.-L. Borges, *Storia dell'eternità* (1936), Il Saggiatore, Milano 1962
- J.-L. Borges, *La biblioteca di Babele* (1941), Einaudi, Torino 1955
- J.-L. Borges, *Finzioni* (1944), Einaudi, Torino 1955
- R. Queneau *Exercices de Style*, Gallimard, 1947
- J.-L. Borges, *Altre inquisizioni* (1952), Feltrinelli, Milano 1963
- E. Cioran, *La tentazione di esistere* (1956), Adelphi, Milano 1984
- J.-L. Borges, *L'Aleph* (1949), Feltrinelli, Milano 1961
- J.-L. Borges, *L'artefice* (1960), Rizzoli, Milano 1963
- R. Queneau, *Cent Mille Millions de Poèmes*, Gallimard, 1961
- A. Robbe-Grillet, *Istantanee* (1962), Einaudi, Torino 1963
- M. Foucault, *Raymond Roussel*, Gallimard, Parigi 1963
- A. Chicca e G. Porreca, *Il libro completo degli scacchi*, Mursia, Milano 1964
- I. Calvino, *Cosmicomiche*, Einaudi, Torino 1965
- W.F. Otto, *Gli dèi della Grecia*, Il Saggiatore, Milano 1968
- J.-L. Borges, *Elogio dell'ombra* (1969), Einaudi, Torino 1971
- E.R. Monegal, *Borges par lui-même*, Seuil, Parigi 1970
- I. Calvino, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972
- I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, Torino, Einaudi, 1973
- R. Klein, *La forma e l'intelligibile*, Einaudi, Torino 1975
- G. Perec *La vita, istruzioni per l'uso* (1978), BUR, Milano 1984
- I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Einaudi, Torino 1979

F) Fonti delle opere su carta

I. Volumi con fonti accertate:

- A. Labacco, *Libro di Antonio Labacco appartenente all'architettura*, Roma 1558
- B. Pascal, *Le provinciali* (1657), Einaudi, Torino 1972
- B. Pascal, *Pensieri* (1669), Einaudi, Torino 1962
- Tavole sciolte da D. Diderot, J. D'Alembert, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, Parigi 1770-1778
- *Opere di G. G. Winckelmann, prima edizione italiana completa*, Fratelli Giachetti, Prato, 1830-34, vol. XIII
- *L'Italia descritta e dipinta con le sue isole di Sicilia, Sardegna, Elba, Malta, Eolie, di Calipso, ecc. : secondo le ispirazioni, le indagini ed i lavori de' seguenti autori ed artisti : Di Chateaubriand*, Torino 1837-1838, vol. II
- *Lorenzo Lotto*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Ducale, Venezia 1953
- A. Sandre, *Il costume nei tempi*, Scuola Taglio Moderno, Torino, 1954
- T. Hope, *Costumes of the Greeks and Romans*, Dover Fashion and Costumes, Londra 1962
- A. Robbe-Grillet, *Il voyeur*, Einaudi, Torino 1962
- *Dedicato a Raymond Roussel e alle sue "Impressions d'Afrique"*, a cura di C. Ripa di Meana e S. Zanon Dal Bo, Rizzoli, Milano 1964
- R. Macaulay, *Pleasure of Ruins*, Thames and Hudson, Londra-New York 1964
- K. Kranz, *Capire l'arte moderna*, Edizioni di Comunità, Milano 1964
- M. Brawne, *Il Museo oggi: architettura, restauro, ordinamento*, Edizioni di Comunità, Milano 1965
- "I Maestri del colore. Corot", n. 103, Fratelli Fabbri editore 1965
- "I Maestri del colore. Matisse", n. 50, Fratelli Fabbri editore, Milano 1965
- "I Maestri del colore. Poussin", n. 152, Fratelli Fabbri editore, Milano 1966
- "I Maestri del colore. Rousseau", n. 148, Fratelli Fabbri editore, Milano 1966
- "I Maestri della Scultura. Canova", n. 67, Fratelli Fabbri editore, Milano 1966
- "I Classici dell'arte. Antonello da Messina", n. 10, Rizzoli, Milano 1967
- "I Classici dell'arte. Vermeer", n. 11, Rizzoli, Milano 1967
- S. A. Goudsmit et al., *Quarta dimensione: Tempo*, Time Inc.-Mondadori, Milano 1967
- "I Classici dell'arte. Ingres", n. 19, Rizzoli, Milano 1968
- "I Classici dell'arte. Jean-Antoine Watteau", n. 21, Rizzoli, Milano 1968
- *Catalogo del Museo Bodoniano di Parma*, a cura di A. Ciavarella, Parma 1968
- C.G. Mueller, M. Rudolph e i redattori di LIFE, *Luce e visione*, Mondadori, Milano 1968
- J. Vredeman de Vries, *Perspective*, Denver Publications, Inc., New York 1968
- R. Tocquet, *Cycles et rythmes*, Planète, Parigi 1969
- S. Beguin, *L'Ecole de Fontainebleau*, Editions des Musées Nationaux, Parigi 1972
- "I Classici dell'arte. Poussin", n. 72, Rizzoli, Milano 1974

- J. Bennat, *Empire style designs and ornaments*, Dover Pictorial Archives, Londra 1974
- *Johan Zoffany, 1733-1810*, a cura di Mary Webster, National Portrait Gallery, Londra 1976
- “I Classici dell’Arte. L’opera completa di Canova”, n. 213, Rizzoli, Milano 1976
- P. Descargues, *Traité de perspective*, Éditions du Chêne, Parigi 1976
- *Lorenzo Bartolini, mostra delle attività di tutela*, Prato, Palazzo Pretorio, Centro Di, Firenze 1978
- A. Adrion, *L’arte della magia*, Gabriele Mazzotta editore, Milano 1979
- *Pompéi*, catalogo della mostra, Parigi, Institut français de Naples, a cura di L. Mascoli, École nationale supérieure des beaux-arts, Parigi 1981
- F. Haskell & N. Penny, *Taste and the Antique*, Yale University Press, New Haven e Londra 1981

II. Riviste consultate (se non specificato si intendono le annate dal 1960 al 1980):

- “Arte oggi”
- “Art International”
- “Art News”
- “Casabella”
- “Emporium” (tutte le annate fino al 1964 su: http://www.artivisive.sns.it/progetto_emporium.html)
- “L’Espresso”
- “L’Espresso colore”
- “L’Europeo”
- “Metro”
- “Rivista Rai” (numeri dal 1970 al 1976 la cui grafica è curata dall’artista)
- “Graphis” (1955-1970)
- “Graphis Annual” (1955-1970)

INDICE DEI NOMI

In questo indice sono raccolti i nomi di persona citati nel testo e nelle note del presente volume.

Sono esclusi: quello di Giulio Paolini; quelli inclusi in titoli di pubblicazioni; quelli corrispondenti a nomi di gallerie private ed editori; nonchè quelli compresi nel corredo iconografico di ciascun capitolo, in quanto il relativo riferimento (es. [cat.] e/o [fig.]), se presente, è già indicato nelle pagine a cui questo indice rinvia.

I numeri si riferiscono alla pagina. Quando fanno riferimento a un nome citato in una nota fanno seguire al numero della pagina la lettera "n".

Aba, Marika, 127 n
Abate, Claudio, 95 n
Accardi, Carla, 345
Acconci, Vito, 29 n, 31
Adami, Valerio, 24
Adams, Ansel, 29 n
Adrion, Alexander, 141 n, 303, 303 n
Agnetti, Vincenzo, 29 n
Albers, Joseph, 122, 159
Alberti, Leon Battista, 48, 151, 211, 211 n, 222, 223, 300, 300 n
Alfano, Carlo, 29 n
Allen, Robert, 29 n
Amelio, Lucio, 27 n, 202 n
Amman, Jean-Christophe, 11 n, 178 n
Andre, Carl, 29 n
Angeli, Franco, 29 n, 91, 215 n
Anselmo, Giovanni, 29 n
Antonakos, Stephen, 29 n
Argan, Giulio Carlo, 27, 37, 69 n, 231 n, 247, 247 n
Arnauld, Antoine, 106, 106 n, 125, 125 n
Arnheim, Rudolf, 75, 75 n, 83, 83 n, 84 n, 87, 87 n, 112, 112 n, 118, 118 n, 121, 121 n, 122, 122 n, 123, 123 n, 160, 160 n, 171 n, 172, 173 n, 179, 179 n, 188 n, 198, 198 n, 202, 202 n, 229, 229 n, 252, 252 n
Aschieri, Franco, 212, 252 n, 264, 308
Aycock, Alice, 29 n
Azzolina, Grazia, 127 n
Bacci, Giorgio, 302 n
Bachelard, Gaston, 69, 70 n
Backley, Bill, 29 n
Bagnoli, Marco, 29 n
Balla, Giacomo, 29 n
Balzac, Honoré, 142
Bandini, Mirella, 44 n, 50 n, 112 n, 201 n,

291 n, 339, 339 n
Barbero, Luca Massimo, 22 n, 26, 296 n
Barilli, Renato, 47
Barry, Robert, 29 n, 31
Barthes, Roland, 148, 148 n, 199, 211, 211 n, 213 n, 262, 262 n, 300, 300 n, 307
Bartolini, Lorenzo, 102 n, 116 n, 249, 253 n
Baruchello, Gianfranco, 23, 29 n
Basaldella, Afro, 25
Battaglia, Carlo, 29 n
Baudelaire, Charles, 246, 246 n, 247
Baudrillard, Jean, 197, 197 n
Bausola, Adriano, 118 n
Bayer, Herbert, 198 n
Bazzini, Marco, 175 n
Beato Angelico, 250
Beckett, Samuel, 37, 115 n
Beckley, Bill, 29 n
Beguin, Sylvie, 177 n, 302 n
Bellini, Andrea, 182 n
Bellini, Giovanni, 161
Bellocchio, Marco, 188
Belloli, Carlo, 297 n
Belloni, Fabio, 28 n, 30 n
Belpoliti, Marco, 141 n
Benjamin, Walter, 218, 218 n
Bennat, Joseph, 302, 302 n
Bergam, Ingrid, 186 n
Bernardi, Ilaria, 33 n, 96 n, 141 n, 230 n, 262 n
Bernardi, Marziano, 37 n
Bertaccini, Sergio, 46
Bertelli, Carlo, 22 n, 50 n
Bertetti, Paolo, 67 n
Bertoncini, Giancarlo, 141 n
Beuys, Joseph, 29 n
Bishop, James, 29 n
Blanc, Charles, 247, 247 n
Blanchot, Maurice, 254, 254 n
Bloom, Harold, 246, 246 n
Boatto, Alberto, 38, 155 n
Boccioni, Umberto, 29 n
Bochner, Mel, 29 n, 212, 212 n
Boetti, Alighiero, 23, 25, 29 n, 196, 116, 119, 141, 141 n, 151, 154, 178, 185, 203, 252, 253 n, 262, 343
Boice, Bruce, 29 n
Bonalumi, Agostino, 89
Bonazzoli, Francesca, 56 n
Bonifacio, Giovanni, 67
Bonk, Eicke, 259 n
Bonomo, Marilena, 37 n
Bonvicini, Cristina, 184 n, 304 n
Bordini, Silvia, 23 n
Borges, Jorge-Luis, 11, 11 n, 76, 76 n, 93 n, 115 n, 118 n, 119 n, 147, 147 n, 148 n, 154,

154 n, 155, 155 n, 175, 175 n, 199, 199 n, 214, 214 n, 231, 231 n, 248 n, 260, 260 n, 266 n, 301, 301 n, 354
Botticelli, Sandro, 337
Bozzolla, Angelo, 29 n
Brawne, Michael, 198 n, 303, 303 n
Brecht, George, 29 n
Bressano, Paolo, 312 n
Breton, André, 163
Briganti, Giuliano, 48 n, 161 n, 300, 300 n
Brizio, Giorgio, 84 n
Bronzino (il), 177, 247 n
Brunelleschi, Filippo, 249
Bruni Sakraischik, Claudio, 223 n
Buonarroti, Michelangelo, 161 n, 227 n, 266
Burri, Alberto, 69, 88
Busine, Laurent, 45 n
Butor, Michel, 93
Cage, John, 29 n, 172
Calabrese, Omar, 261 n
Calvesi, Maurizio, 22 n, 39 n, 47 n, 154, 154 n, 157 n, 214, 214 n
Calvino, Italo, 47, 47 n, 140, 140 n, 141 n, 160 n, 171, 175, 175 n, 184, 185, 215, 215 n, 225, 225 n, 230 n, 259, 259 n, 286, 286 n, 354
Calzolari, Pier Paolo, 24, 27, 29 n
Camorani, Marcello, 29 n
Campos Cervera, Gimena, 297 n
Cannaviello, Enzo, 38
Canova, Antonio, 116 n, 249, 302
Canova, Lorenzo, 199 n
Capogrossi, Giuseppe, 29 n, 345
Caramel, Luciano, 223 n
Caravaggio (Merisi Massimo), 178 n, 222
Carloni, Pietro, 41 n
Carluccio, Luigi, 223 n, 249 n, 266 n, 297 n, 343
Caroli, Flavio, 41 n
Carpi, Cioni, 29 n
Carrà, Carlo, 29 n
Carrier, David, 253 n
Carrino, Nicola, 29 n, 33 n
Casorati, Felice, 340 n
Cassirer, Ernst, 70
Castagnoli, Pier Giovanni, 22 n
Castellani, Enrico, 29 n, 31, 31 n, 34, 87 n, 89, 152, 153 n
Castellano, Mimmo, 296
Castoro, Robert, 29 n
Catalano, Tullio, 84 n
Cavallini, Roberto, 226 n, 339 n, 340, 340 n
Celant, Germano, 11 n, 21 n, 28 n, 35, 35 n, 37 n, 39, 40, 41 n, 43 n, 69 n, 85 n, 87 n, 126 n, 147 n, 151, 151 n, 152, 153 n, 181, 181 n,

223 n, 225, 225 n, 230 n, 231, 231 n, 245 n, 256 n, 264 n, 293, 293 n, 296 n, 299 n, 306 n, 343 n
Cennini, Cennino, 149 n
Ceroli, Mario, 24, 188
Cézanne, Paul, 250
Chardin, Jean-Baptiste-Siméon, 224, 285 n
Chastel, André, 222, 222 n, 224
Chia, Sandro, 29 n
Chiari, Giuseppe, 29 n
Chicca, Adriano, 183 n, 300, 301 n
Chomsky, Noam, 70
Christo, 29 n
Chuck, Close, 29 n
Churchill, Winston, 163 n
Ciavarella, Angelo, 300 n
Cicelyn, Eduardo, 263 n
Cintoli, Claudio, 29 n
Cioran, Emil, 230 n
Clairborne, Robert, 343 n
Claura, Michel, 39 n
Clausen, Eva, 113 n, 288 n
Clemente, Francesco, 29 n
Coates, Robert, 29 n
Codognato, Attilio, 47
Coen, Ester, 158 n
Colombo, Furio, 23, 38
Condorcet (de), Nicolas, 113
Conte, Lara, 296 n
Corà, Bruno, 152 n, 200, 201 n, 266 n
Costanzo, Cristina, 287 n
Cotani, Paolo, 29 n
Couperin, François, 346
Crispolti, Enrico, 11 n, 22 n, 23, 23 n, 24, 24 n, 56, 56 n
Cumming, Robert, 29 n
Cutforth, Roger, 29 n
D'Alambert, Jean-Baptiste, 303
D'Alessandro, Massimo, 256 n, 292, 292 n
D'Amico, Fabrizio, 24, 25 n, 50 n
Dorazio, Piero, 27, 29 n
Da Vinci, Leonardo, 217
Dadamaino, 23
Dalla Noce, Everardo, 48 n
Dine, Jin, 29 n, 31
Darboven, Hanne, 29 n, 345
Dardi, Costantino, 38
David, Jacques-Louis, 249
De Chirico, Giorgio, 21, 21 n, 29 n, 51, 51 n, 83 n, 115 n, 127 n, 158, 158 n, 172, 172 n, 199, 212, 222, 222 n, 223, 223 n, 249, 249 n, 250 n, 265, 266 n, 305, 353
De Dominicis, Gino, 29 n, 202 n, 253
De Dreux, Alfred, 187, 187 n
De Giorgi, Giulia, 262 n
De Kooning, 88, 175

- De Marchis, Giorgio, 35, 36, 36 n, 164, 164 n
- De Marco, Gabriella, 23, 24, 24 n
- De Martiis, Plinio, 32 n, 33, 33 n, 37, 91, 95 n, 252 n
- De Noyer, Sublet, 253
- De Pisis, Filippo, 29 n
- De Sanna, Jole, 13, 13 n
- De Saussure, Ferdinand, 68 n
- De Vries, Jan Vredeman, 303, 303 n, 342 n
- Deidier, Roberto, 141 n, 226, 226 n
- Del Drago, Elena, 307 n
- Delacroix, Eugène, 176 n
- Deleuze, Gilles, 152 n, 212, 212 n
- Della Chiesa, Giovanna, 38
- Delpire, Robert, 221, 222 n
- Democrito, 164
- Denizot, René, 53 n, 157 n
- Depero, Fortunato, 29 n
- Derrida, Jacques, 11, 11 n, 124, 124 n, 125, 125 n, 126
- Descargue, Pierre, 303, 303 n, 310 n
- Devoto, Giacomo, 67 n
- Di Genova, Arianna, 290 n
- di Lisieux, Teresa, 139
- Di Raddo, Elena, 339 n
- Di Stefano, Chiara, 297 n
- Dias, Antonio, 29 n
- Diderot, Denis, 226, 303, 344 n
- Dine, Jim, 29 n, 31, 149 n, 212
- Disch, Maddalena, 9 n, 11 n, 12, 16, 16 n, 17, 18, 18, 37 n, 52 n, 55 n, 79, 86 n, 96 n, 102 n, 117 n, 150, 150 n, 157, 157 n, 173, 173 n, 180 n, 185 n, 229 n, 230 n, 244, 244 n, 245 n, 246 n, 261 n, 285 n, 288 n, 300 n, 338 n, 339 n, 340 n, 342 n, 360
- Doktori, Kazu, 29 n
- Dorazio, Piero, 27, 29 n
- Dorfles, Gillo, 95 n, 297 n, 300, 300 n
- Dragone, Angelo, 50 n
- Duchamp, Marcel, 157, 157 n, 172, 185, 185 n, 249 n, 252, 259, 338, 353
- Durand, Gilbert, 70, 70 n, 71 n, 72, 72 n, 112, 112 n, 113 n, 119 n, 150 n
- Eco, Umberto, 262, 262 n
- Einaudi, Giulio, 47, 47 n
- Eraclito, 266 n
- Esposito, Diego, 38
- Euclide, 103
- Evangelisti, Silvia, 22 n
- Fabbri, Paolo, 68 n
- Fabro, Luciano, 13, 27, 29 n, 35 n, 119, 122 n, 249
- Faenza, Roberto, 296 n
- Fagiolo dell'Arco, Maurizio, 27, 102, 102 n, 114, 114 n, 141 n, 162 n, 228 n, 300, 300 n, 343 n
- Fagone, Vittorio, 22 n, 40, 162 n
- Fallaci, Oriana, 216 n, 298
- Fanelli, Franco, 222 n
- Farci, M.S., 50 n
- Fazzini, Pericle, 27
- Fekner, John, 29 n
- Fergonzi, Flavio, 302 n
- Ferranti, Ugo, 37 n, 309 n
- Ferraresi, Giancarlo, 46
- Ferretti, Massimo, 302 n
- Ferri, Patrizia, 115 n, 182 n
- Festa, Tano, 29 n, 91, 154, 159, 176
- Fileti Mazza, Miriam, 302 n
- Fine, Jud, 29 n
- Fini, Marco, 296 n
- Fioroni, Giosetta, 29 n, 126, 151, 297, 297 n
- Fisher, Joel, 29 n
- Fiz, Alberto, 175 n
- Flavin, Dan, 29 n
- Floeter, Kent, 29 n
- Flynt, Henry, 293
- Foucault, Michel, 11, 11 n, 125, 148, 148 n, 151, 151 n, 184 n, 197, 197 n, 198, 198 n, 224, 262, 262 n
- Fontana, Lucio, 23, 25, 26, 26 n, 29 n, 54, 71 n, 73, 73 n, 87, 87 n, 88, 114, 114 n, 115, 115 n, 119, 137, 203, 203 n, 204, 300 n, 353
- Fossati, Paolo, 26 n, 34 n, 115 n, 173, 173 n, 296 n, 304
- Fragonard, Jean Honoré, 92, 92 n
- Francis, Louis, 29 n, 249 n
- Frasca, Nato, 33 n
- Frassinelli, Carlo, 111, 111 n, 172, 172 n, 179, 179 n, 300, 300 n
- Freud, Sigmund, 69, 70 n, 172
- Frey, Peter, 42 n
- Gallo, Francesca, 22 n, 23 n
- Gastel, Matteo, 50 n
- Gastini, Marco, 29 n
- Gatti, Piero, 37 n
- Gentileschi, Artemisia, 204 n
- Gerosa, Guido, 127 n
- Gianakos, Cristos, 29 n
- Gianelli, Ida, 296 n
- Gilluly, Marcia, 29 n
- Giorgione, 204
- Gerke, Raimund, 29 n
- Giulio, Ludivico, 212 n
- Goldberg, Morris, 29 n
- Goudsmit, Samuel A., 303 n, 343 n
- Graham, Dan, 29 n
- Grant, Cary, 186 n
- Grazioli, Elio, 153 n
- Greenberg, Clement, 101
- Greimas, Algirdas Julien, 70
- Grenier, Catherine, 137 n, 147 n, 289 n
- Griffa, Giorgio, 29 n
- Grisi, Laura, 29 n
- Grohmann, Will, 297 n
- Grosvenor, Robert, 29 n
- Grote, Andreas, 297 n
- Gualdoni, Flaminio, 22 n, 23, 23 n, 24, 50 n
- Guarnieri, Roberta, 71 n, 116 n
- Guasco Renzo, 149 n
- Guidi, Virgilio, 45
- Guzman, Irene, 304 n
- Gysling-Billeter, Erika, 29 n
- Haase, Amine, 42 n
- Hafif, Marcia, 29 n
- Hall, Susan, 29 n
- Hansen, Niels, 141
- Hardinger, Ruth, 29 n
- Harris, S., 29 n
- Harvey William, 127 n
- Hasckell, Francis, 302, 302 n
- Hegy, Lórand, 205, 205 n
- Heiddeger, 229
- Heizer, Michael, 29 n
- Hesse, Eva, 29 n
- Highstein, Jene, 29 n
- Hitchcock, Alfred, 186 n
- Hondrogen, Nicholas, 29 n
- Hope, Thomas, 302, 302 n
- Huber, Max, 75, 111 n, 221, 221 n, 222
- Huebler, Douglas, 29 n, 31
- Hutchinson, Peter, 29 n
- Icaro, Paolo, 29 n
- Incisa della Rocchetta, Giovanni, 30 n
- Indiana, Robert, 149 n
- Inga-Pin, Luciano, 44 n, 291 n, 339 n
- Ingres, Jean-Auguste-Dominique, 221 n, 248 n, 250 n, 267 n, 302
- Insley, Will, 29 n
- Isgrò, Emilio, 175, 175 n
- James, Henry, 142, 149 n, 301, 301 n
- Job, Enrico, 29 n
- Jochims, Raimer, 29 n
- Johns, Jasper, 29 n, 36, 94, 94 n, 118 n, 121, 127 n, 137 n, 138 n, 149 n, 154, 212, 249, 293, 297 n, 338, 353
- Joubert, Bernard, 29 n
- Judd, Donald, 29 n
- Jung, Carl Gustav, 69, 70 n
- Kandinsky, Vasily, 13, 156 n
- Kazuko, 29 n
- Kent, Sarah, 42 n
- Kienholz, Edward, 29 n
- Kingsley, April, 41 n
- Klein, Robert, 157, 157 n, 301, 301 n
- Klein, Yves, 130, 130 n, 349, 289
- Knoebel, Imi, 29 n
- Kosuth, Joseph, 29 n
- Kounellis, Jannis, 24, 29 n, 31, 129 n, 343
- Kranz, Kurt, 250 n, 301, 302 n
- Krauss, Rosalind, 153, 153 n, 183 n
- Kuenzi, André, 297 n
- Kupper, Hans Jürg, 42 n
- Labacco, Antonio, 204 n, 303 n
- Lacan, Jacques, 154, 154 n, 155, 155 n
- Ladopoulos, Anastasia, 311 n
- Lambert, Françoise, 37 n
- Laureati, Luisa, 22 n, 30, 30 n, 35, 35 n, 36 n, 37 n, 204 n, 292, 292 n, 340 n
- Laury, Micha, 29 n
- Le Brun, Élisabeth Vigée, 189
- Le Noci, Guido, 32, 32 n, 33 n
- Léger, Fernand, 95, 96
- Leoni, Franco, 203 n
- Lessi, Tito, 149 n
- Lévi-Strauss, Claude, 70
- LeWitt, Sol, 23, 29 n
- Lichtenstein, Roy, 149 n
- Licini, Osvaldo, 29 n
- Liverani, Gian Tomaso, 33, 33 n, 226 n
- Lo Savio, Francesco, 23, 29 n, 199
- Logemann, Jane Marie, 29 n
- Lonzi, Carla, 15 n, 34, 35, 35 n, 92, 92 n, 96 n, 103 n, 132 n, 265 n, 267, 267 n, 287, 287 n, 300, 300 n, 341 n, 355, 355 n
- Loos, Adolf, 151
- Lorrain, Claude, 48, 204 n, 249
- Loti, Pierre, 96
- Lotto, Lorenzo, 248
- Lucrezio, 285, 303, 309
- Luotto, Fiorenza, 67 n
- Macaulay, Rose, 302, 302 n
- Madesani, Angela, 24, 24 n, 56, 56 n, 248 n, 342 n
- Maenz, Paul, 37 n
- Mafai, Miriam, 29 n
- Maffei, Giorgio, 28 n, 296 n
- Magnelli, Alberto, 29 n
- Magnoni, Teodosio, 29 n
- Magritte, René, 103, 103 n, 104 n, 120, 120 n, 148, 159, 163, 177 n, 211 n, 249, 249 n, 258 n, 266 n, 343 n, 353
- Mallé, Luigi, 149 n

- Manet Édouard, 95, 96, 96 n
- Manetti, Giovanni, 67 n
- Mangold, Robert, 29 n
- Mantegna, Andrea, 48, 247 n
- Manzoni, Piero, 23, 24, 29, 29 n, 86, 87 n, 93, 101, 102 n, 152, 153, 343
- Marconi, Giò, 51
- Marconi, Giorgio, 32, 37 n, 43, 35, 47, 48 n, 50, 51, 51 n, 52, 55
- Marcuse, Herbert, 306 n
- Marden, Brice, 29 n
- Mari, Enzo, 75, 296
- Mariani, Carlo Maria, 29 n, 31, 158
- Marin, Louis, 106 n, 124, 124 n, 125, 125 n, 126, 130, 130 n, 222, 222 n
- Mariotti, Mario, 296
- Marmori, Giancarlo, 297 n
- Martin, Agnes, 29 n
- Martin, H., 50 n
- Masaccio, 222
- Mascoli, Laura, 302 n
- Masini, Lara Vinca, 40, 162 n
- Masoero, Ada, 22 n
- Matarrese, Francesco, 29 n
- Matta-Clark, Gordon, 29 n
- Mattiacci, Eliseo, 25, 29 n
- Mattiolo, Anna, 224 n
- Mauri, Fabio, 29 n, 38, 119, 126, 159
- Mazzocut-Mis, Maddalena, 124 n
- McLuhan, Marshall, 306 n
- McShine, Kynaston, 39
- Melotti, Fausto, 25, 147, 147 n, 201, 201 n
- Melville, Herman, 152
- Mendel, Pierre, 102
- Menna, Filiberto, 38, 50 n, 147, 148 n, 306 n
- Merleau-Ponty, Maurice, 147, 147 n, 217, 217 n, 249 n, 256 n
- Merz, Mario, 25, 27, 29 n, 34
- Merz, Marisa, 25, 29 n
- Messina, Maria Grazia, 70 n, 73 n, 83 n, 115 n, 163 n
- Middleton, Anne, 29 n
- Migliore, Tiziana, 68 n
- Milanese, Cesare, 262 n
- Miller, Brenda, 29 n
- Minini, Massimo, 37 n
- Minola, Anna, 22 n
- Miss, Mary, 29 n
- Mochetti, Maurizio, 29 n, 202
- Mondino, Aldo, 33, 33 n, 150
- Mondrian, Piet, 152, 183 n
- Monegal, Emir Rodríguez, 304 n
- Montana, Guido, 33, 33 n, 75 n
- Morales, Carmengloria, 29 n
- Morandi, Giorgio, 24, 29 n
- Morris, Robert, 29 n, 212
- Mosta-Heirt, Côme, 29 n
- Mueller, Conrad G., 229 n, 303, 303 n
- Mugnaini, Alberto, 56 n
- Mulas, Ugo, 95, 95 n, 139, 139 n, 161, 161 n, 185, 258 n, 300, 300 n
- Munari, Bruno, 75, 126 n, 173, 173 n, 296, 300, 346, 346 n
- Mussa, Italo, 38
- Mussat Sartor, Paolo, 227, 227 n, 311, 312 n
- Nannucci, Maurizio, 24
- Nastro, Santa, 56 n
- Nauman, Bruce, 29 n
- Negri, Renata, 223 n
- Nevelson, Louise, 149 n
- Nicole, Pierre, 106, 106 n, 125, 125 n
- Niépce, Joseph Nicéphore, 161 n, 200, 200 n
- Nigro, Alessandro, 163 n
- Nigro, Mario, 29 n
- Noire, Marco, 9 n, 16 n, 79, 93 n, 246 n
- Noland, Kenneth, 129 n, 180 n
- Nonas, Richard, 29 n
- Novelli, Gastone, 29 n, 35 n, 91 n
- Oldenburg, Claes, 29 n, 149 n
- Oli, G.C., 67 n
- Oliva, Achille Bonito, 30, 30 n, 39 n, 50 n, 69 n, 88 n, 115 n, 162 n, 174 n, 175 n, 185, 185 n, 202 n, 217, 217 n, 251 n, 256 n, 339 n
- Ontani, Luigi, 29 n
- Oppenheim, Dennis, 29 n
- Orengo, Nico, 69 n, 218 n, 287 n, 289 n
- Orlando, Ruggero, 216 n
- Ortega y Gasset, José, 124, 124 n, 126
- Ostrow, Steven, 29 n
- Pace, Achille, 33 n
- Paladino, Mimmo, 45
- Palazzi, Fernando, 23 n
- Parmiggiani, Claudio, 24
- Pascal, Blaise, 118, 118 n, 304, 304 n
- Pascali, Pino, 24, 29 n, 74 n
- Pasini, Francesca, 229, 229 n, 256 n
- Passoni, Riccardo, 25 n
- Patella, Luca, 29 n
- Patti, Mattia, 40 n, 162 n
- Paulhan, Jean, 158 n
- Paulino-Neto, Brigitte, 76 n
- Pavlicovic, Jim, 29 n
- Payne, L., 29 n
- Peirce, Charles Sanders, 67, 68, 68 n
- Pellion, Paolo, 312 n
- Penn, Suzanne, 312 n
- Penny, Nicholas, 302, 302 n
- Penone, Giuseppe, 29 n, 186 n, 253, 263, 263 n
- Pepi, Maria Francesca, 141 n, 182 n
- Perec, Georges, 171, 184, 184 n, 185
- Perilli, Achille, 27, 306 n
- Perna, Raffaella, 218, 218 n, 306 n
- Pesci Enriques, Giovanna, 304 n
- Peterlini, Patrizio, 296 n
- Petersen, Robert, 29 n
- Petrantoni, Michele, 48 n
- Piacentino, Gianni, 29 n
- Picabia, Francis, 172, 249 n
- Picasso, Pablo, 176 n
- Pierini, Marco, 159 n
- Pietromarchi, Bartolomeo, 117 n
- Pinctus-Witten, Robert, 37
- Pinto, J., 29 n
- Pintori, Giovanni, 117 n
- Pirandello, Luigi, 228 n, 229, 229 n, 230
- Pirovano, Carlo, 22 n, 24 n
- Pisani, Vettor, 29 n
- Pistoi, Luciano, 34, 95 n, 159, 180 n, 296, 298
- Pistoletto, Michelangelo, 29 n, 74 n, 91, 91 n, 119, 137 n, 154, 155, 155 n, 158 n, 252, 252 n, 262, 263 n, 312 n
- Piva, Anna, 34, 223 n, 249 n, 295 n
- Platone, 67, 67 n, 74 n, 197 n, 200
- Plotino, 119, 120 n, 260, 261, 261 n
- Podestà, Attilio, 298 n
- Pohlen, Annelie, 42 n
- Pola, Francesca, 22 n, 102 n
- Poli, Francesco, 47 n, 50 n, 83 n, 103, 103 n, 148 n, 182 n, 245 n, 249 n, 265 n
- Pollock, Jackson, 25, 26 n
- Pomodoro, Arnaldo, 25
- Ponente, Nello, 21 n, 27
- Pontecorvo, Gillo, 176 n
- Populin, Alessandra, 74 n, 132 n
- Porreca, Giorgio, 183 n, 301, 301 n
- Portersio, Aurora, 141 n
- Poussin, Nicolas, 161, 161 n, 222, 223, 249, 250 n, 253, 253 n, 265, 302, 311, 339 n
- Pozzati, Concetto, 22 n
- Pozzi, Luca, 29 n
- Pradier, Jean-Jaques, 204
- Prampolini, Enrico, 29 n
- Prassiteletto, 267, 267 n
- Pratesi, Mauro, 22 n, 23 n, 56 n
- Prato, Alessandro, 67 n
- Primi, Emilio, 29 n
- Prud'hon, Pierre-Paul, 268
- Queneau, Raymond, 171, 184
- Quintavalle, Arturo Carlo, 50 n
- Quintiliano, Marco Fabio, 67
- Rathke, Ewald, 22 n
- Rauschenberg, Robert, 29 n
- Ray, Man, 95 n, 163, 172, 249, 249 n, 345,
- Raysse, Martial, 127
- Renouf, Edda, 29 n
- Restany, Pierre, 33 n
- Reinhardt, Ad, 293
- Richelieu (cardinale), 253
- Richter, Gerhard, 306 n
- Ripa di Meana, Carlo, 40 n, 304 n
- Risaliti, Sergio, 164 n, 253 n
- Robbe-Grillet, Alain, 93, 93 n, 159, 159 n, 160 n, 304, 304 n
- Roberto, Maria Teresa, 253 n
- Rockburne, Dorothea, 29 n
- Gilbert-Rolfé, Jeremy 39 n
- Rose, Barbara, 29 n, 88 n
- Rosenquist, James, 29 n, 149 n
- Rosevear, Cora, 39
- Rosso, Franco, 34 n
- Rousseau, Henri, 95, 96, 96 n, 120, 120 n, 163, 249, 249 n, 250 n, 265, 265 n, 295 n, 302, 311
- Roussel, Raymond, 93, 93 n, 184, 184 n, 185, 354
- Rubinfién, Leo, 41 n
- Rubinstein, Elena, 227 n
- Rudolph, Mae, 199 n
- Pohlen, Annelie, 42 n
- Ruscha, Edward, 29 n
- Russo, Valentina, 37 n, 75 n, 102 n, 155, 155 n, 173 n, 221, 221 n, 296 n, 346 n
- Russoli, Franco, 223 n, 297 n
- Russolo, Luigi, 29 n
- Ryman, Robert, 29 n
- Saffo, 294, 294 n, 295 n
- Salomon, Alan R., 180 n
- Salvadori, Remo, 29 n
- Salvo, 29 n, 307 n
- Sandback, Fred, 29 n
- Sandre, Antonio, 266 n, 303, 303 n
- Sanzio, Raffaello, 248 n, 250 n
- Sardella, Federico, 11 n
- Sargentini, Fabio, 159, 185 n
- Sarotto, Mario, 305, 308, 308 n, 309, 309 n, 310, 310 n, 311, 311 n, 354
- Satre, Barbara, 86 n
- Sauzeau, Anne Marie, 130 n, 178 n
- Savinio, Alberto, 29 n, 300, 300 n
- Schifano, Mario, 24, 29 n, 91, 91 n, 126, 159, 173, 203 n, 298
- Schmied, Wieland, 223 n
- Schoonhoven, Jan, 29 n

- Schwarz, Arturo, 131 n
 Scialoja, Toti, 29 n
 Sciolla, Gianni Carlo, 296 n
 Scipione, 29 n
 Scognamiglio, Marisa, 67 n
 Scotini, Marco, 115 n
 Seitz, William Chapin, 341, 341 n
 Seltzer, J., 29 n
 Serego, Brunoro, 178 n
 Sergio, Giuliano, 306 n
 Serra, Richard, 29 n, 68
 Severini, Gino, 29 n
 Shapiro, Joel, 29 n
 Siligato, Rosella, 22 n
 Simmel, Georg, 124, 124 n
 Simongini, Gabriele, 216 n
 Simonis, Ippolito, 34
 Sironi, Mario, 29 n
 Šklovskij, Viktor Borisovic Borisovic, 74, 74 n
 Smith, S. 29 n,
 Smithson, Robert 29 n
 Soligo, Francesco, 11 n
 Sonnenberg Jac, 29 n
 Sonnabend, Ileana, 37 n, 40, 43
 Sontag, Susan, 137 n
 Soreff, Helen, 29 n
 Spadoni, Claudio, 150 n
 Spadoni, Claudio, 156, 156 n
 Spagnoli, L., 39 n
 Sparagni, Tulliola, 22 n
 Splendorini, Ilaria, 141 n, 175 n
 Stamm, T., 29 n
 Stein, Christian, 66 n, 37 n, 51 n
 Steinberg, Leo, 111 n, 137 n, 297 n
 Steiner, Albe, 75, 212, 222
 Stella, Frank, 29 n, 180, 180 n,
 Stoichita, Victor , 106, 106 n, 124, 124 n, 126
 Subrizi, Carla, 157 n
 Sugarman, G., 29 n
 Sylvester, David, 104 n
 Tacchi, Cesare, 262
 Tanger, S., 29 n
 Tapella, Remo, 118 n
 Tàpies, Michel, 101
 Tatransky, Valentin, 41 n
 Taylor, Susan, 229 n, 287, 287 n
 Teodoro, Franco, 87 n
 Tisdall, Simon, 42 n
 Tocquet, Robert, 303, 303 n
 Tortonese, Paolo, 141 n
 Trini, Tommaso, 15 n, 50 n, 85, 85 n, 87 n, 120 n
 Trione, Vincenzo, 93 n, 302 n
 Trucchi, Lorenza, 27
 Tuchel, H.G., 47 n
 Tugnoli, Andrea, 91 n
 Turcato, Giulio, 29 n
 Tuttle, Richard, 29 n
 Twombly, Cy, 25, 29 n, 35 n, 45, 94, 94 n, 95 n, 121, 249
 Tzara, Tristan, 131, 131 n
 Umlauf, Lynn, 29 n
 Uncini, Giuseppe, 29 n, 33 n
 Vagheggi, Paolo, 162 n
 Vaizey, Marina, 42 n
 Valente, Laura, 105 n
 Valéry, Paul, 262, 262 n
 Vallora, Marco, 247 n
 Vattimo, Gianni, 50 n, 304
 Vecere, Laura, 115 n
 Velázquez, Diego, 193, 199, 220
 Venet, Bernar, 29 n
 Vereker, Hugh, Vermeer, 103
 Verna, Annemarie, 37 n, 42 n
 Verna, Claudio, 29 n
 Vertone, Saverio, 32, 292
 Vincitorio, Francesco, 114 n, 203 n
 Viollet-le-Duc, Eugène, 147
 Vitruvio, 147
 Volpi Orlandini, Marisa, 71, 101, 167, 168
 Vredeman de Vries, Jan, 303, 303 n, 342 n
 Wagman, William, 29 n
 Wagner, M., 29 n
 Wagner, Richard, 104-105 n
 Warhol, Andy, 29 n, 149, 149 n, 306 n
 Watteau, Jean-Antoine, 116 n, 268 n, 302, 346, 347 n
 Wax Vogt, Adolf, 222 n, 300 n
 Weale, Robert, 42 n
 Webster, Mary, 302 n
 Weiner, Lawrence, 302 n
 Welck, Roger, 29 n
 Wesselmann, Tom, 29 n, 149 n
 Williams, D.A., 180 n
 Winckelmann, Johann Joachim, 303
 Wirth, Kurt, 222 n, 300 n
 Wirz, Renata, 11 n
 Witkosky, Matthew S., 306 n
 Wodiczko, Krzysztof, 29 n
 Yasuda, R., 29 n
 Young, F., 29 n
 Zanker, Paul, 158 n
 Zanon Dal Bo, Sabina, 304 n
 Zaza, Michele, 29 n
 Zehr, Connie, 29 n
 Zerrilli, Michela, 83 n
 Zevi, Adachiara, 68 n
 Zo, Henri-Achille, 184
 Zocchi, Chiara, 56 n
 Zoffany, Johan Joseph, 249
 Zorio, Gilberto, 15, 29 n
 Zuccari, Federico, 30



Università
Ca'Foscari
Venezia

**Scuola Dottorale di Ateneo
Graduate School
Corso di Dottorato Interateneo in Storia delle Arti Ca'Foscari -
IUAV- Università di Verona**

**Dottorato di ricerca
in Storia delle arti
Ciclo XXVII
Anno di discussione .2015**

Giulio Paolini, opere su carta 1960-1980

**SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE DI AFFERENZA: L-ART/03
Tesi di Dottorato di Ilaria Bernardi, matricola 955912**

Coordinatore del Dottorato

Prof. Giuseppe Barbieri

Tutore del Dottorando

Prof.ssa Francesca Castellani

Co-tutori del Dottorando

Prof. Flavio Fergonzi

Prof.ssa Maria Grazia Messina

Volume II

INDICE

Volume I

PREMESSA PER UNA RICERCA IN DIVENIRE	9
I. STATUS QUAESTIONIS: LA NECESSITÀ DI UNA RICERCA	
I.1. “Disegno” italiano negli anni Sessanta e Settanta: alcune riflessioni	21
I.2. (S)fortuna critica ed espositiva delle opere su carta di Giulio Paolini: gli anni Sessanta	32
I.3. (S)fortuna critica ed espositiva delle opere su carta di Giulio Paolini: gli anni Settanta	37
I.4. Esposizioni post 1980 delle opere su carta di Giulio Paolini: focus sulla mostra tenutasi da Giorgio Marconi nel 2007	43
II. L’OPERA SU CARTA: UN REPERTORIO GESTUALE PER LA PERCEZIONE E LA LETTURA DELL’IMMAGINE	
Premessa: le ragioni di una classificazione	67
II.1. Lacerare	83
II.1.1. <i>Strappare la carta</i>	86
II.1.2. <i>(Cor)rompere l’immagine</i>	90
II.1.3. <i>Prelevare un frammento per il tutto</i>	92
II.2. Accartocciare	101
II.3. Con-centrare	111
II.3.1. <i>Affastellare</i>	115
II.3.2. <i>Marcare il centro</i>	118
II.3.3. <i>Inquadrare</i>	123
II.4. Dis-perdere	137
II.5. Duplicare	147
II.5.1. <i>Ricalcare</i>	150
II.5.2. <i>Riflettere specularmente</i>	154
II.5.3. <i>Raddoppiare il quadro nel quadro</i>	159

II.6.	Interferire	171
II.6.1.	<i>Cancellare</i>	174
II.6.2.	<i>Interrompere la continuità dell'immagine</i>	178
II.6.3.	<i>Confondere la decifrazione</i>	181
II.7.	Simulare	197
II.8.	Misurare	211
II.9.	Mani-polare	221
III.	GLI STUDI E LE VARIANTI: UN REPERTORIO VISIVO PER LA MEMORIA E L'ANALISI DELLA STORIA DELLA RAPPRESENTAZIONE	
	Premessa: le peculiarità delle opere e la metodologia adottata per analizzarle	243
III.1.	Ricordare, mettere in prospettiva, proporzionare, collezionare	246
III.2.	Autoritrarsi	262
IV.	MATERIALI E STRUMENTI DI LAVORO	
IV.1.	Carte e strumenti del disegnatore	285
IV.2.	Riviste e settimanali; monografie e tavole relative alla storia dell'arte; all'antico; all'architettura e alla prospettiva; pubblicazioni letterarie e di varia natura	295
IV.3.	Fotografie: la "banca dati" e l'archivio Mario Sarotto	305
V.	DI-SEGNO: LA DUPLICE VALENZA DELL'IMMAGINE	
V.1.	Disegno = collage, fotografia e scrittura	337
	CONCLUSIONE	353
	BIBLIOGRAFIA DEL TESTO CRITICO	357
	Nota introduttiva alla bibliografia del testo critico	359
	A) Monografie sulla storia della ricerca artistica italiana e di alcune gallerie private	361
	B) Volumi sul disegno, sul collage, sulla fotografia, sulla grafica e sui libri d'artista	361
	C) Testi teorici di riferimento	362

D) Monografie sugli artisti e sui grafici citati nel testo	364
E) Volumi scritti o dedicati agli scrittori di riferimento per Paolini	366
F) Fonti delle opere su carta	367
INDICE DEI NOMI	369

Volume II

Nota introduttiva alla proposta di catalogo generale	381
CATALOGO GENERALE DELLE OPERE SU CARTA DI GIULIO PAOLINI 1960-1980	
Parte I: 1960-1975	391

Volume III

CATALOGO GENERALE DELLE OPERE SU CARTA DI GIULIO PAOLINI 1960-1980	
Parte II: 1976-1980	803
BIBLIOGRAFIA DEL CATALOGO GENERALE	949
Nota introduttiva alla bibliografia del catalogo generale	951
a) Esposizioni personali e cataloghi	955
b) Esposizioni collettive e cataloghi	964
c) Scritti dell'artista	1010
d) Interviste dell'artista	1019
e) Cataloghi ragionati	1026
f) Volumi e saggi monografici	1026
g) Libri vari citati nelle schede	1031
Pubblicazioni con riferimenti all'artista non citate nelle schede	1033

Nota introduttiva alla proposta di catalogo generale

Il presente catalogo documenta le 547 opere su carta di Giulio Paolini ad oggi conosciute. La successione degli esemplari è dettata dall'anno di realizzazione, solitamente iscritto dall'artista al verso, oppure ipotizzato in base alla sua memoria o ad analogie con esemplari coevi, dato che non si dà per le opere su carta la possibilità di testimonianze su fonti specifiche (illustrazioni in recensioni, in opuscoli, cataloghi, pieghevoli). I lavori di uno stesso anno sono per la maggioranza ordinati in base a un criterio di accostamento secondo affinità formali o tematiche. Ogni anno inizia, qualora possibile, con un'opera affine a livello iconografico e/concettuale all'ultima dell'anno precedente, così da delineare un racconto cronologico pressoché unitario. Se la sequenza cronologica è in certo senso implicita al genere catalogo generale perché funzionale a delineare un percorso corrispondente all'effettivo *iter* artistico dell'autore, il criterio di accostamento secondo affinità formali o tematiche è dettato dall'assenza di indicazioni relative al giorno e al mese di realizzazione dei singoli lavori e dalla necessità di porre in luce le reciproche analogie tecniche, tematiche e concettuali.

Tra gli esemplari documentati, sono inclusi quelli dispersi di cui si conserva una seppur minima documentazione d'archivio. Si è inoltre scelto di dedicare schede autonome alle copie e/o varianti di opere tra loro identiche, in quanto si ritiene necessario valorizzare e sottolineare la reiterazione ad esse implicita e corrispondente a un concetto intrinseco all'intera poetica paoliniana¹.

Ciascuna scheda risulta composta da tre parti distinte:

I. una sezione tecnica in cui, dopo la riproduzione e il numero di catalogo, sono riportati nell'ordine: titolo, data di realizzazione, tecnica, misure, iscrizioni autografe, attuale ubicazione e provenienza. I dati riportati nella presente sezione corrispondono a quelli indicati da materiali conservati presso l'Archivio Giulio Paolini, da pubblicazioni, da collezionisti, oppure, qualora effettuabili, da misurazioni dirette. Quando non è stato possibile verificare tali dati perché l'opera è ad oggi dispersa, o perché i rispettivi proprietari non sono risultati contattabili, oppure non ne hanno fornito indicazioni esaustive né permesso la visione, l'intera sezione tecnica o parti di essa sono omesse in attesa di eventuali appuramenti futuri;

¹ Una scelta analoga dettata dalla medesima ragione è stata fatta da J.-C. Amman per il catalogo generale di Alighero Boetti (Electa, Milano 2009).

II. una sezione espositivo-bibliografica, volta a dar conto delle mostre e delle pubblicazioni nelle quali l'opera è stata esposta e/o riprodotta;

III. qualora necessaria, una sezione di annotazioni dove sono fornite notizie circa l'allestimento attuale o suggerito dall'artista, eventuali modifiche successive subite, ulteriori dettagli specifici sull'esemplare e/o sull'immagine che lo documenta.

Di seguito sono illustrati i criteri adottati per le singole sezioni, mutuati in parte dal catalogo delle opere di grande formato curato da Maddalena Disch (Skira, Milano 2008, pp. 41-47) per garantire una continuità all'interno degli studi relativi alla produzione dell'artista.

I. *La sezione tecnica*

I.1. Immagine

Ogni lavoro è illustrato da un'immagine relativa al recto. Si tratta di una fotografia conservata presso l'Archivio Giulio Paolini e/o fornita dai rispettivi proprietari e/o eseguita dal vero dall'autrice, oppure di una scansione da pubblicazioni di varia natura (cataloghi di mostre, cataloghi d'asta, riviste, manuali, libri di critica d'arte e simili).

Nel caso in cui non sia stato possibile rintracciare una qualsivoglia testimonianza iconografica, la scheda risulta priva di immagine.

Giacché di numerosi esemplari non sono attualmente disponibili riproduzioni in alta risoluzione e/o le fotografie raccolte risultano spesso al limite della leggibilità, si è provveduto a realizzare un CD contenente una copia digitale delle immagini di tutte le opere documentate in catalogo, in modo da permetterne una visualizzazione più dettagliata (i numeri con i quali i files sono nominati nel CD corrispondono alla numerazione utilizzata in catalogo - cfr. I.2 -). La pesantezza dei files *ivi* contenuti non ha tuttavia permesso il caricamento online del CD, in quanto sul server universitario lo spazio messo a disposizione per ciascun dottorando si limita a 10 Mbyte.

I.2. Numero di catalogo

Il numero progressivo, da 1 a 547, che identifica ciascuna scheda si riferisce alla successione adottata dalla scrivente per la presente catalogazione.

I.3. Titolo

La maggior parte dei lavori su carta degli anni Sessanta e Settanta sono indicati come “Senza titolo”, in quanto firmati e datati al verso ma non titolati, oppure definiti tali da Giulio Paolini in assenza di notizie relative a possibili iscrizioni autografe.

Qualora l'opera risulti invece titolata, la scheda riferisce la denominazione autografa iscritta dall'autore al verso o in rari casi sul fronte.

La sezione II riferisce eventuali titoli errati o alternativi comparsi più volte in occasione di mostre, vendite all'asta e/o pubblicazioni.

I.4. Data

La data corrisponde all'anno di realizzazione dell'opera iscritto dall'autore sul retro, o riportato nell'autentica originale, o desunto da materiali d'archivio, documenti e pubblicazioni, oppure ipotizzato da Paolini stesso, o da Maddalena Disch, oppure dall'autrice in base ad analogie iconografico-concettuali con gli esemplari coevi. In quest'ultimo caso, l'anno è seguito da un punto interrogativo poiché supposto da persona non responsabile dell'Archivio Paolini.

Nel caso in cui Paolini abbia realizzato un esemplare in un periodo di tempo compreso tra due o più anni consecutivi, si indica l'inizio e la fine del lavoro con una doppia data e si cataloga l'opera tra la fine del primo dei due anni indicati e l'inizio del secondo.

La sezione II riferisce eventuali datazioni errate o alternative comparse più volte in occasione di mostre, vendite all'asta e/o pubblicazioni.

I.5. Tecnica e supporto

Si intendono la tecnica e il supporto allo stato originale. Gli interventi successivi, conservativi o per fini allestitivi, che hanno comportato il trasferimento dell'opera su un supporto di natura diversa, vengono citati entro una parentesi tonda e/o discussi nella sezione III della scheda.

Se intendiamo il supporto in senso stretto, come superficie su cui viene a posarsi un altro elemento, applicato a collage o anche solo appoggiato, nella maggioranza delle opere si tratta di un foglio da disegno, solitamente bianco. Frequenti sono anche stampe fotografiche e fogli di carta millimetrata che tuttavia sono spesso posati a loro volta su un supporto più rigido di carta bianca. Per quanto invece concerne le tecniche, onnipresente è il collage, unito spesso al disegno e alla fotografia; modalità operative che rare volte sono utilizzate singolarmente.

Non essendo possibile né contemplato dal progetto di ricerca, analizzare a livello scientifico le tipologie di tecniche e di supporti utilizzati da Paolini nell'arco cronologico prescelto, si è preferito rendere il più possibile omogenee e coerenti le relative indicazioni, definendo:

- “matita”, “inchiostro”, “pennarello” e simili, le tecniche del disegno e/o della scrittura, segnalate dunque attraverso gli strumenti utilizzati per metterle in pratica. Se non seguiti da alcuna indicazione, sono da intendersi di colore nero;
- “collage”, la tecnica dell'incollare su un supporto bidimensionale qualsiasi tipo di materiale;
- “fotografia” o “stampa fotografica”, sia la tecnica di riprodurre 1:1 un'immagine o una situazione reale, oppure un suo ingrandimento o una riduzione; sia l'immagine stessa così realizzata che può fungere da supporto per ulteriori elementi d'immagine. È opportuno puntualizzare che la ripresa fotografica è sempre realizzata da un fotografo, mai dall'artista, per poi essere stampata su un supporto fotosensibile;
- “fotografia su tela emulsionata”, la tecnica di riproduzione fotografica su una tela trattata con un'emulsione fotosensibile;
- “carta” senza l'aggiunta di ulteriori specificazioni, qualsiasi tipo di carta bianca;
- “carta colorata” o “carta” seguita dall'indicazione del colore: una superficie che ha subito una specifica colorazione durante la sua produzione;
- “carta millimetrata”, “carta quadrettata”, “carta da lucido”, “carta argentata”, “cartoncino”, “acetato” e simili: le rispettive tipologie cartacee;
- “tela preparata”: una tela vergine, ma non grezza.

Nel caso in cui l'opera sia costituita da elementi non fissati al supporto ma solo appoggiati, si elencano tutti gli elementi presenti, suddividendoli mediante una virgola. Si specifica invece quando risultano trattenuti al supporto con puntine metalliche o con strisce di nastro adesivo.

I.6. Misure

Le misure sono specificate in millimetri come è prassi per quanto concerne le opere su carta e grafiche. Si riferiscono a quelle del foglio di supporto e ne definiscono, nell'ordine: l'altezza e la lunghezza, se di formato quadrato o rettangolare; il diametro, se di formato rotondo; le diagonali, se di formato a losanga.

Si è preferito omettere ulteriori dimensioni (ad esempio quelle relative all'area occupata sul foglio di supporto da un disegno, o da una riproduzione, oppure da un collage), al fine sia di uniformare le schede (non è infatti possibile raccogliere e documentare tali misure per tutte le

opere), sia di adottare il medesimo criterio di misurazione riscontrato nei testi dove alcuni esemplari risultano già pubblicati.

Nel numero molto limitato di schede in cui compare una misurazione di diversa tipologia perché ritenuta particolarmente rilevante, questa è seguita da un'indicazione tra parentesi tonde che segnala a quale elemento dell'opera essa si riferisca.

L'assenza di informazioni in merito alle misure è dettata dall'impossibilità di una qualsivoglia identificazione.

I.7. Iscrizioni

Con il termine iscrizioni si fa riferimento alla trascrizione esatta di firma, data e titolo, eventualmente apposte dall'autore sul verso o sul fronte dell'opera. La trascrizione delle iscrizioni fa seguito alla relativa localizzazione riferita all'osservatore e segnala con una barra gli accapo originali. L'assenza totale o parziale di informazioni in merito, sottende l'attuale impossibilità di verifica, mentre la locuzione "Senza iscrizioni" ne attesta la verificata assenza.

Sono inoltre specificati, se presenti sul verso e se attestati con certezza e/o verificati dal vero, iscrizioni non autografe, etichette e timbri.

I.8. Proprietà

Si intende l'ubicazione attuale dell'opera (città e nome del proprietario o dell'istituzione che la possiede), attestata dai documenti d'archivio e/o accertata grazie a notizie riferite dai legittimi proprietari.

Nel rispetto dell'anonimato richiesto, si segnala come "collezione privata" la proprietà di singoli collezionisti, preceduta dalla città di residenza di questi ultimi se nota. Quando invece la proprietà risulta di istituti pubblici e gallerie, si riportano le rispettive denominazioni. Se disponibile, è inoltre specificata la data d'acquisto o di donazione (con il nome per esteso del donatore), seguita dal numero d'inventario. Con "proprietà dell'artista" si designano i lavori ancora oggi posseduti da Paolini, mentre con la locuzione "ubicazione sconosciuta" si fa riferimento alla mancata possibilità di identificare la collocazione attuale.

I.9. Provenienza

Sono riportati in ordine cronologico, dal meno al più recente, e distinti da un punto e virgola, i passaggi di proprietà dell'opera ad oggi attestati.

Un punto interrogativo posto dopo il nome di un proprietario e/o di una collezione, segnala un'incertezza su tale passaggio di proprietà; qualora invece non segua alcun nome, indica passaggi intermedi non documentati o accertati tra il proprietario precedente a quello successivo.

Come per l'attuale ubicazione, la privacy dei collezionisti privati è garantita con la dicitura "collezione privata", preceduta, se nota, dalla città di residenza di questi ultimi.

In caso di vendite pubbliche, si segnala la città e il nome della casa d'asta, il numero e la data dell'asta, e dello specifico lotto.

Ai fini di garantire coerenza e uniformità alle schede, le date d'acquisto e rivendita di ciascun esemplare sono state omesse perché quasi sempre non si hanno riscontri oggettivi.

II. *La sezione espositivo-bibliografica*

II.1. Esposizioni

Sono elencate in ordine cronologico e in forma abbreviata (città e anno esatto), dalla prima alla più recente, le esposizioni cui l'opera ha partecipato. L'anno può essere seguito da una lettera minuscola posta in apice, al fine di differenziare le mostre tenutesi nella stessa città e nello stesso anno. L'aggiunta di una "P" maiuscola tra due partesi quadre indica che si tratta di una personale e non di una collettiva. Qualora itinerante, un trattino ne distingue sia le città e sia gli anni, qualora tra loro diversi. Se la mostra si svolge in uno o più anni, oppure a cavallo di due anni consecutivi, l'anno è segnalato con una doppia data. Tali abbreviazioni corrispondono a quelle a cui ciascun testo è associato all'interno della bibliografia del catalogo generale che costituisce il vol.III (sezione *a* - esposizioni personali - e *b* - esposizioni collettive -) e che consente di ricostruire i dati bibliografici delle singole mostre e dei relativi cataloghi, qualora esistenti..

Nel caso in cui la presenza dell'opera in un'esposizione sia solo supposta, un punto interrogativo segue l'indicazione dell'anno.

Se all'interno di un catalogo (o di una guida, di un opuscolo o di un pieghevole) di una mostra in cui l'opera è stata esposta, essa viene citata e/o riprodotta, si segnalano nell'ordine, dopo l'indicazione abbreviata dell'esposizione:

- "cat.", oppure "guida", "opuscolo", "pieghevole" per specificare il genere di pubblicazione citato;

- il/i numero/i di pagina e/o le tavole (“n. XX”, “tav. num.”) in cui l’opera è citata e/o riprodotta. “s.p.” segnala invece l’assenza di paginazione del testo a cui si fa riferimento.
- l’abbreviazione “ripr.” posta tra parentesi tonde se l’opera è riprodotta in bianco e nero; “ripr. col.”, se riprodotta a colori. L’assenza di tale abbreviazione, segnala che l’opera è solo citata come esposta. Quando l’immagine corrisponde ad una “veduta dell’opera in mostra”, si fa seguire tale formula all’abbreviazione “ripr.” o “ripr. col.”.
- All’interno della medesima parentesi, si segnalano tra virgolette eventuali titoli e/o misure errati e/o alternativi.

Nel caso l’opera sia citata e/o riprodotta in cataloghi d’asta, nei cataloghi Bolaffi e simili, non facendo questi parte della bibliografia del catalogo generale (vol.III), se ne riferiscono tutti i dati bibliografici: la città e il nome della casa d’asta, il numero e la data dell’asta, e dello specifico lotto (anziché la relativa pagina, in quanto maggiormente identificativo).

II.2. Bibliografia

Sono elencate in ordine cronologico e in forma abbreviata, dalla prima alla più recente, le pubblicazioni, dove l’opera è riprodotta e/o citata. Si tratta nello specifico di: scritti dell’artista, monografie e cataloghi personali, cataloghi di mostre collettive o di altri artisti, cataloghi generali di collezioni pubbliche e private, manuali ed enciclopedie di storia dell’arte, libri vari di carattere storico-artistico, cataloghi d’asta, libri di ambito extra-artistico con riproduzioni di un’opera in tavole fuori testo o in copertina. Si escludono invece i cataloghi delle mostre dove l’opera è stata esposta e pertanto già citati nella sezione III.1.

All’interno della bibliografia del catalogo generale (vol.III), un elenco cronologico suddiviso per sette generi (*Esposizioni personali e cataloghi, Esposizioni collettive e cataloghi, Scritti dell’artista, Interviste dell’artista, Cataloghi ragionati, Volumi e saggi monografici, Libri vari citati nelle schede*) consente di ricostruire i dati di ciascuna pubblicazione citata in forma abbreviata nelle schede.

Al fine di distinguere le sette tipologie di testi all’interno della schedatura e per facilitarne il reperimento nella bibliografia del catalogo generale, si utilizzano le medesime abbreviazioni adoperate in quest’ultima, differenziandole nel modo seguente:

- i cataloghi di personali e collettive sono indicati con la città e l’anno della mostra (secondo i criteri già esposti in III.1) preceduti dall’abbreviazione “cat.”;

- gli scritti dell'artista sono segnalati con il cognome dell'artista per esteso seguito dall'anno della loro pubblicazione. Nel caso in cui esistano più scritti del medesimo anno, segue a quest'ultimo una lettera minuscola posta in apice;
- le interviste sono indicate con il cognome dell'autore e quello dell'artista, suddivisi da una barra e seguiti dall'anno di pubblicazione;
- i cataloghi generali sono riferiti con l'iniziale maiuscola del cognome dell'autrice (Disch), nel caso del catalogo ragionato delle opere di grande formato (Skira 2008), o dell'editore (Noire), nel caso del catalogo delle edizioni grafiche. Entrambe le iniziali sono seguite dal numero di una scheda *ivi* pubblicata. Il numero romano II, posto tra la lettera maiuscola "N." di Noire e il numero della scheda indica che quest'ultima fa parte del secondo volume del medesimo catalogo;
- i volumi e i saggi monografici sono segnalati con il cognome dell'autore seguito dall'anno di pubblicazione;
- i "libri vari" (denominazione utilizzata da Maddalena Disch e qui mutuata) seguono le norme dei volumi e saggi monografici ma si distinguono da essi per l'indicazione "[l.v.]" che fa seguito all'anno di pubblicazione;
- qualora si citi un testo pubblicato in una delle pubblicazioni suddette, il cognome abbreviato dell'autore, il titolo del contributo e la preposizione "in", precede l'abbreviazione della pubblicazione in cui è edito.

Nel caso l'opera sia citata e/o riprodotta in cataloghi d'asta, nei cataloghi Bolaffi e simili, non facendo questi parte della bibliografia del catalogo generale (vol.III), se ne riferiscono tutti i dati bibliografici, preceduti dalla locuzione "cat. di": la città e il nome della casa d'asta, il numero e la data dell'asta, e dello specifico lotto (anziché la relativa pagina, in quanto maggiormente identificativo).

Alle abbreviazioni relative alle singole pubblicazioni, seguono i numeri di pagina relativi alle eventuali citazioni e/o riproduzioni e, tra parentesi tonde, dettagli su quest'ultime secondo i medesimi criteri già illustrati in III.1.

Come nel *Catalogo ragionato* curato da Maddalena Disch, le riproduzioni o citazioni in periodici e in recensioni di mostre, salvo alcune rare eccezioni già note, sono state omesse perché la loro inclusione avrebbe comportato un'estensione smisurata della ricerca.

III. *La sezione di annotazioni*

Le annotazioni riportano sinteticamente specifiche tecniche sull'opera e notizie circa restauri o particolari modalità allestitivo utilizzate in passato e/o suggerite dall'artista, nonché eventuali informazioni sull'immagine utilizzata nella scheda.

Si omette invece l'indicazione espositiva generale, valida per la maggior parte dei lavori su carta di Paolini, per cui ciascun esemplare dovrebbe essere presentato inserendo nella cornice un *passe-partout* bianco di 5-6 cm che lo inquadri, anche nel caso in cui il foglio di supporto risulti di dimensioni talmente maggiori rispetto all'immagine che accoglie, da delineare già di per sé una sorta di cornice.

In calce alla scheda sono segnalati i riferimenti alle pagine del vol.I in cui ciascun lavoro è citato, mediante la seguente locuzione “*Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp.*”, distinguendo quando citato nel corpo del testo (es. “p. 32”) da quando citato nelle note (es. “p. 32 (nota 15)”).

**CATALOGO GENERALE DELLE OPERE SU CARTA
DI GIULIO PAOLINI 1960-1980**

Parte I: 1960-1975



1

Senza titolo, 1960

Matita su carta strappata applicata su carta

350 x 500 mm

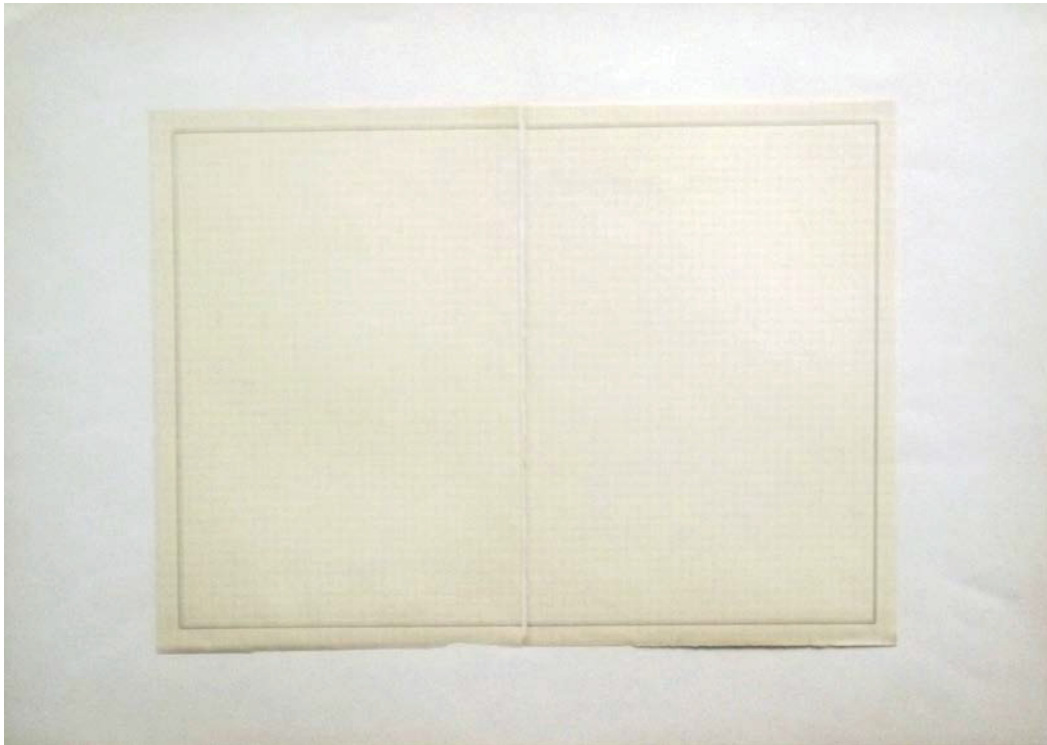
Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1960"

Proprietà dell'artista

Esposizioni: Saint-Étienne 2004; Bergamo 2006 [P], cat. pp. 82-83 (ripr. col.: veduta dell'opera in mostra), p. 84 (ripr.); Parigi, FIAC, 26-30 ottobre 2006, stand monografico di Noire Contemporary Art

Bibliografia: s.a. 1976, n. 2 (ripr.); cat. Amsterdam 1980 [P], p. 11 (ripr.); cat. Fiesole 1983, p. 83 (ripr.); Paolini 1986^a, p. 51 (ripr.); cat. Graz 1998 [P], 1991 (ripr.); cat. Milano 2003 [P], p. 45 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 86, 88, 89, 101, 289, 291, 292, 294, 341



2

Senza titolo, 1961

Inchiostro su carta quadrettata applicata su carta bianca

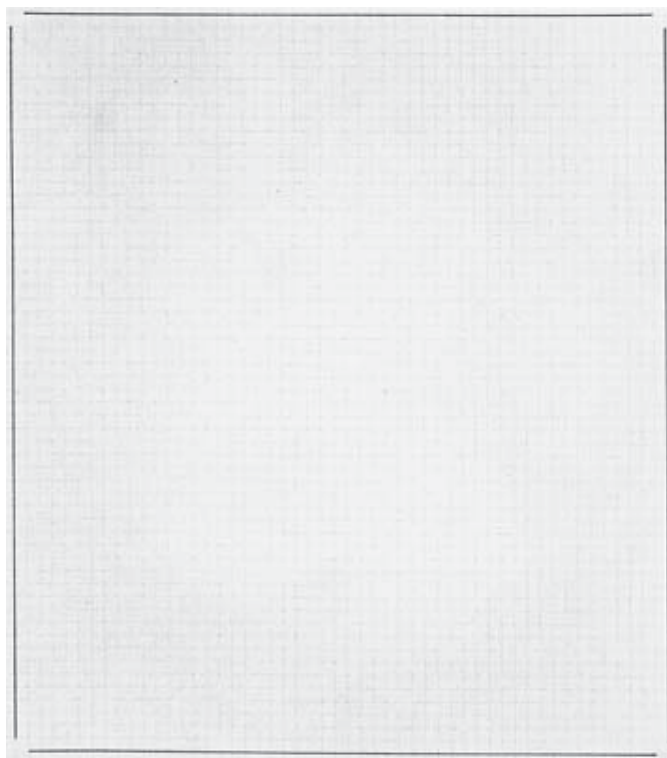
350 x 500 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1961"

Proprietà dell'artista

Esposizioni: Bari 1971?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 87, 90, 290, 291, 293, 340



3

Senza titolo, 1961

Inchiostro su carta quadrettata

306 x 278 mm

Sul verso, firmato e datato in alto a sinistra: “Giulio Paolini / 1961”; sul verso della cornice, scritta non autografa, in alto al centro: “P.G.36”; sul telaio, scritta non autografa in basso al centro: “pag. 21”

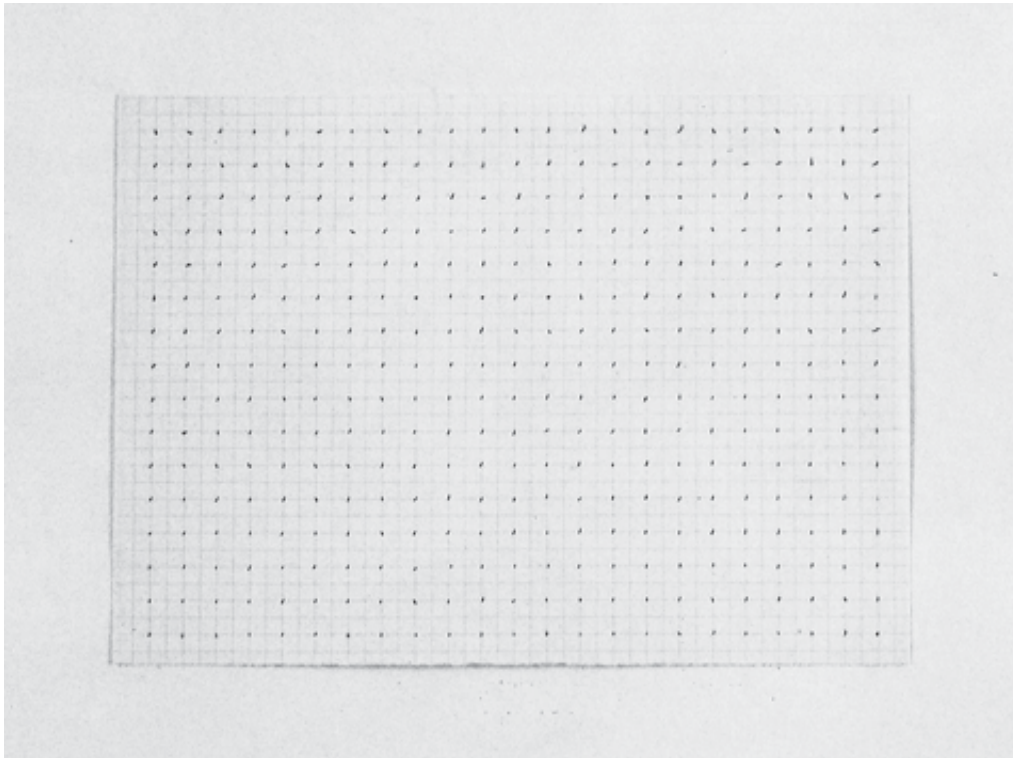
Milano, collezione Giorgio Marconi

Provenienza: proprietà dell'artista; Venezia, collezione privata

Esposizioni: Milano 2007 [P]

Bibliografia: cat. Milano 1973^c [P], s.p. (ripr.); s.a. 1976, n. 13 (ripr.); s.a. 1981, p. 14 (ripr.); Paolini 1986^a, p. 112 (ripr.); s.a. 1990, p. 21 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 54, 151, 152, 183, 290, 340



4

Senza titolo, 1961

Inchiostro su carta quadrettata applicata su carta bianca

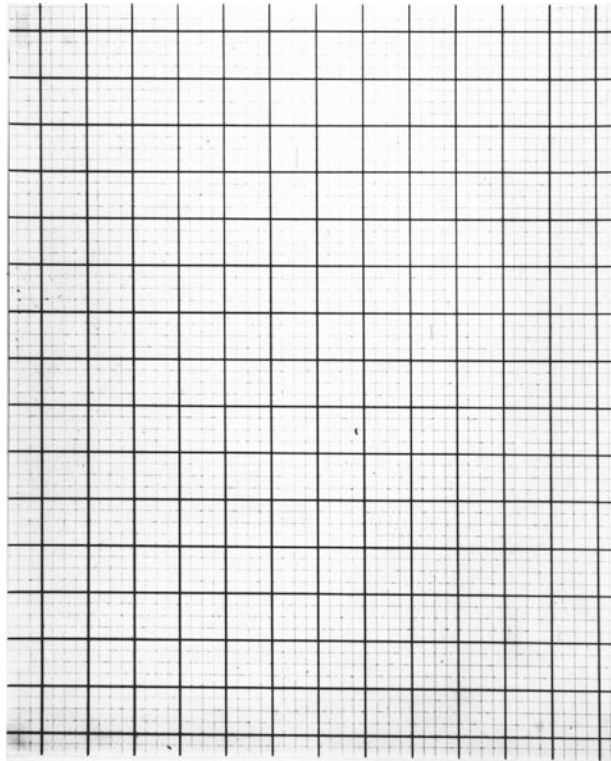
350 x 500 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1961"

Proprietà dell'artista

Bibliografia: s.a. 1976, n. 4 (ripr.); cat. Milano 2003 [P], p. 54 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 151, 152, 183, 290, 340



5

Senza titolo, 1961

Inchiostro su carta quadrettata

320 x 260 mm

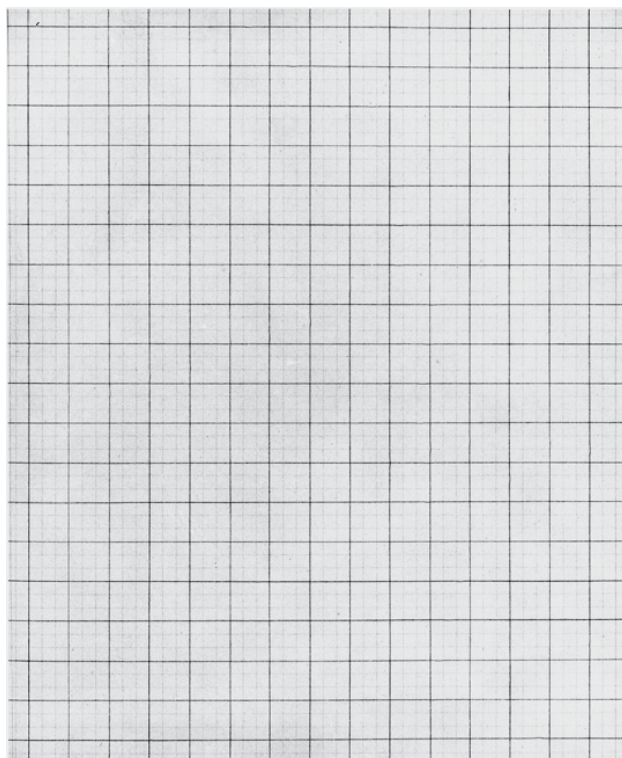
Sul verso, firmato e datato

Bari, Collezione Collezione Lorenzo e Marilena Bonomo

Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Bari 1972

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 151, 153, 183, 290, 340



6

Senza titolo, 1961

Inchiostro su carta quadrettata

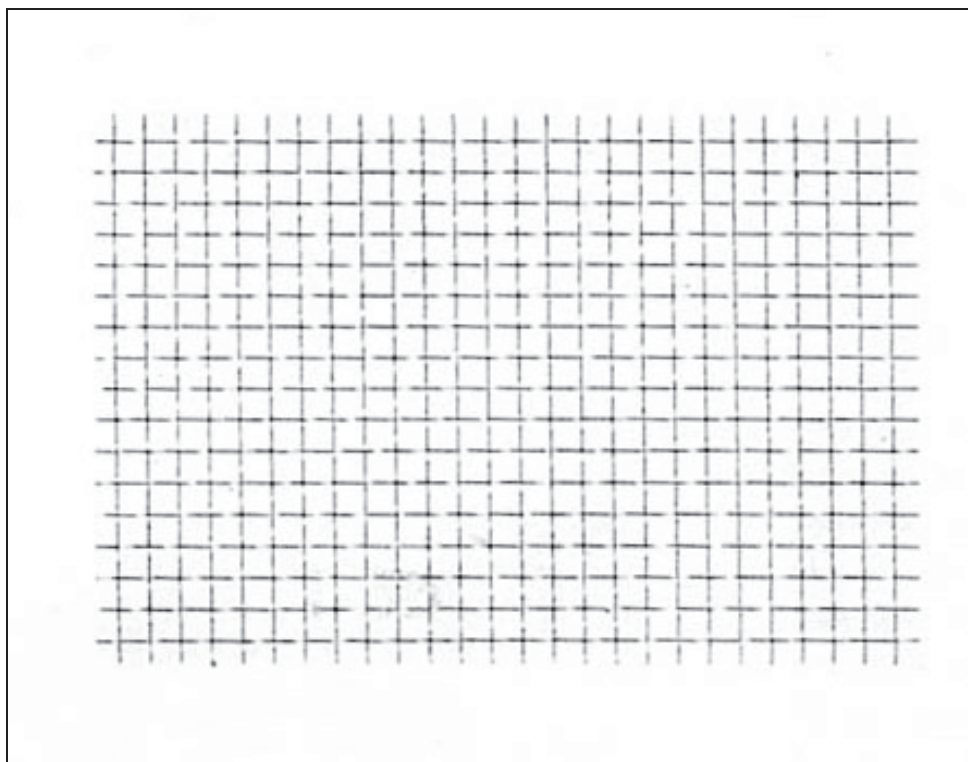
400 x 270 mm

Bari, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista

Bibliografia: Bandini 1973 [l.v.], p. 92 (ripr.); Celant 1972^a, n. 7 p. 23 (ripr.); Paolini 1986^a, p. 54 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 151, 153, 183, 290, 340



7

Senza titolo, 1961

Inchiostro su carta quadrettata

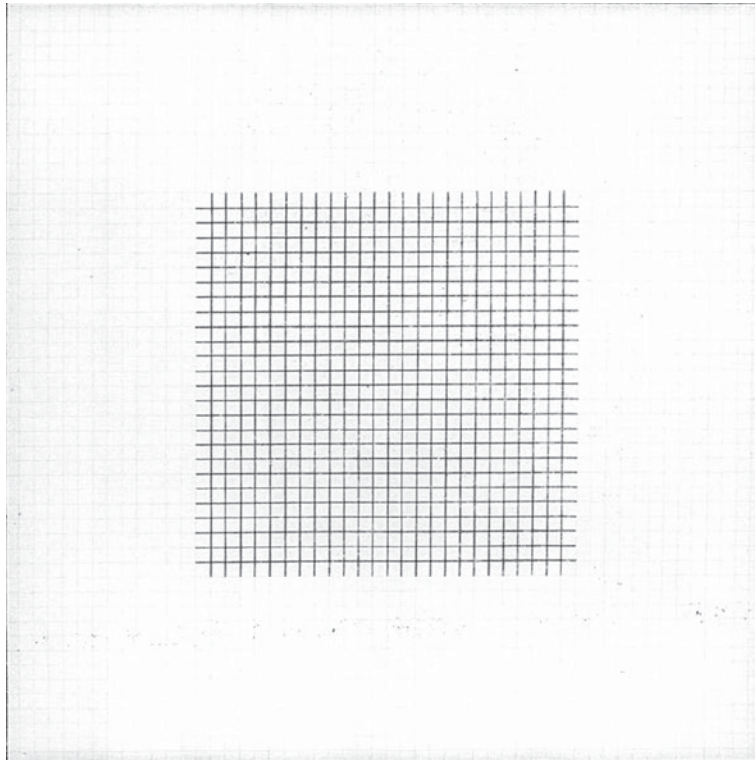
430 x 550 mm

Londra, Lisson Gallery

Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Londra 1993^b; Southampton-Manchester-Huil-Londra 1995, cat. p. 99 n. 152 (cit. come esposto e ripr. con titolo errato "Untitled (Self Referential Drawing – Grid on Grid, Grid over Grid)")

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 151, 153, 183, 290, 340



8

Senza titolo, 1961-62

Inchiostro su carta quadrettata

255 x 255 mm

Torino, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; Torino, Galleria Notizie; collezione privata; Londra, Sotheby's, asta LN4385, 30 giugno 1994, lotto 213

Esposizioni: Rivoli 1990?

Bibliografia: *Contemporary Art. Part II*, cat. Londra, Sotheby's, asta LN4385, 30 giugno 1994, lotto 213 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 151, 154, 183, 290, 292, 340

400



9

Studio per “Senza titolo”, 1962

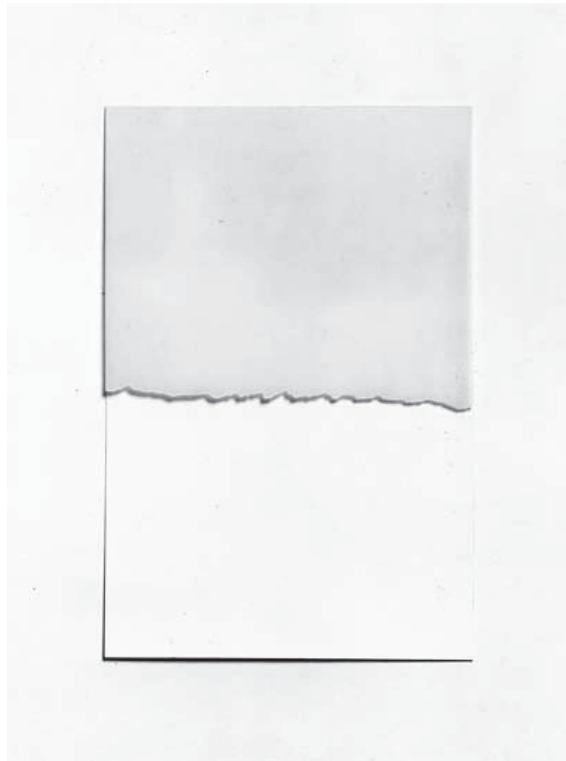
Due tele preparate applicate l'una al recto e l'altra al verso su polietilene

360 x 190 mm

Senza iscrizioni

Proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 288 (nota 15), 290



10

Senza titolo, 1962

Carta da lucido strappata applicata su carta bianca

340 x 233 mm

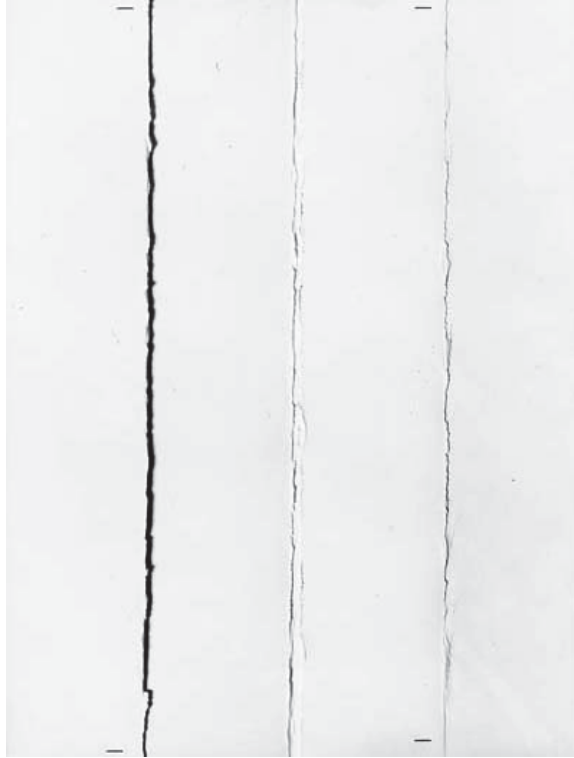
Sul verso, firmato e datato al centro: “Giulio Paolini / 1962”

Proprietà dell'artista

Bibliografia: Celant 1976 [l.v.], s.p., copertina (ripr.) e quarta di copertina (ripr.); s.a. 1976, n. 7 (ripr.); cat. Milano 2003 [P], p. 51 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 88, 290

402



11

Senza titolo, 1963

Carta piegata e lacerata, punti metallici

335 x 255 mm

Sul verso, firmato e datato in basso a destra: “Giulio Paolini / 1963”

Proprietà dell'artista

Bibliografia: s.a. Parma 1976, n. 25 (ripr.); Paolini 1986^a, p. 114 (ripr.); cat. Milano 2003 [P], p. 79 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 89, 294



12

Senza titolo, 1963

Carta ripiegata, cartella con finestra

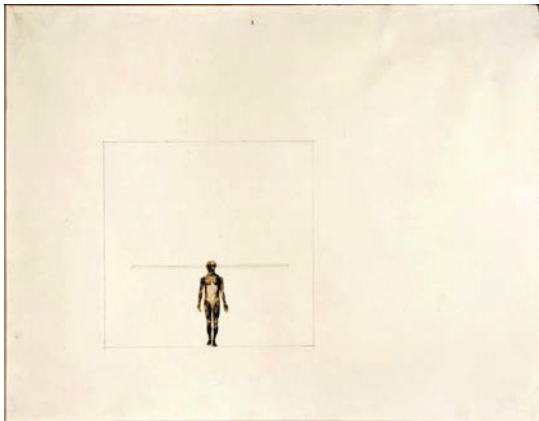
335 x 500 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1963"

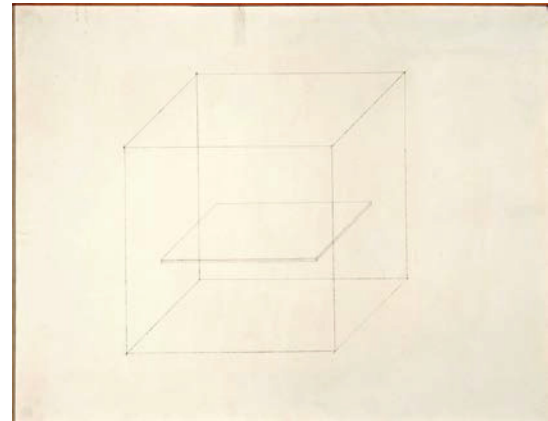
Proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 102

404



[Assonometria]



[Prospetto]

13

Orizzontale, 1963

Eliografia

Due elementi 403 x 531 mm ciascuno

Sul verso, ciascuno firmato, titolato e datato in alto a sinistra, rispettivamente: “Giulio Paolini: assonometria / (1963)”;

“Giulio Paolini: prospetto / (1963)”

Milano, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Milano, Galleria Palazzoli; ?; Roma, Christie's, 5 dicembre 1983, lotto 94; ?; Roma, Finarte, maggio 1992, lotto 94 (94 a + b); Milano, Galleria Seno

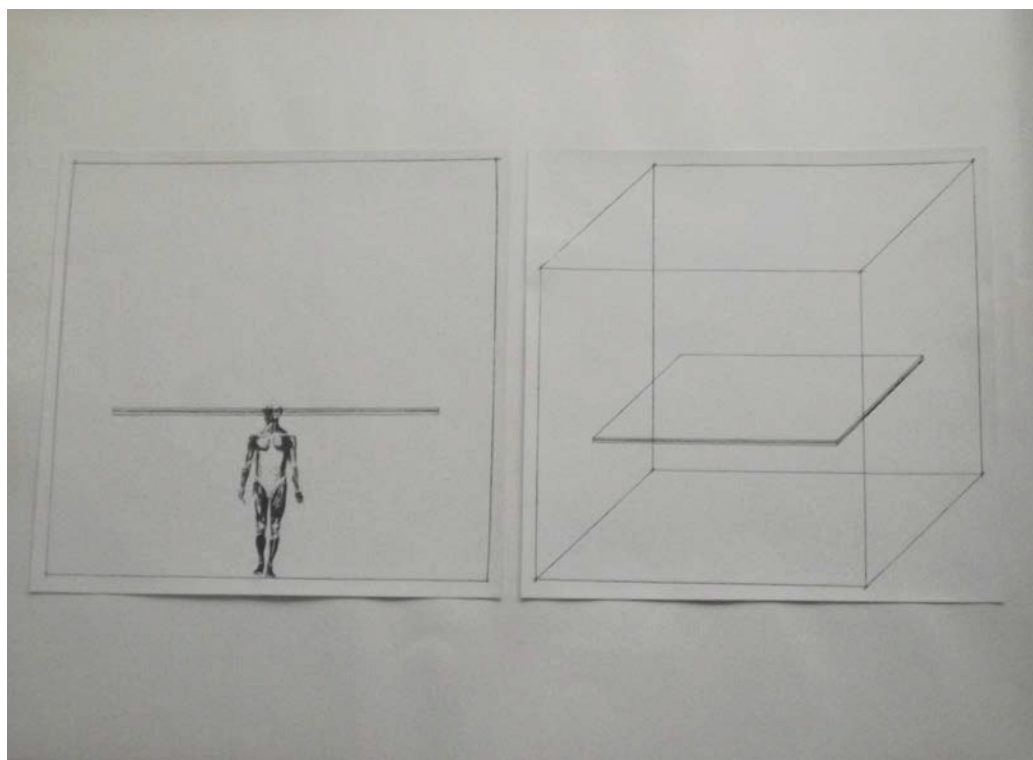
Esposizioni: Venezia 1976, cat. p. 200 (cit. come progetto); Roma 1976^a, cat., s.p. (ripr. con misure errate “54 x 42 cm”)

Bibliografia (cfr. bibliografia di D.50 per le pubblicazioni fino al 2008): Portesio 2009, p. 81, p. 84 (ripr.); Minini 2010 [l.v.], p. 163 (ripr.); cat. Roma, Finarte, maggio 1992, lotto 94 (ripr.)

Annotazioni: Si tratta di un progetto che sarà realizzato solo nel 1976 in occasione della Biennale di quell'anno, ma con esito insoddisfacente. Nel 1963, Paolini effettuò l'assonometria e il prospetto su carta da lucido, per poi realizzarne copie eliografate, alcune delle quali destinate ad editori e a riviste per la pubblicazione. Ad oggi non è dato sapere il numero esatto delle versioni e/o degli esemplari del progetto e quali versioni sono state esposte o/o pubblicate.

Cfr. la variante n.14.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 31, 40, 41, 251



14

Orizzontale, 1963

Collage su carta

500 x 700 mm

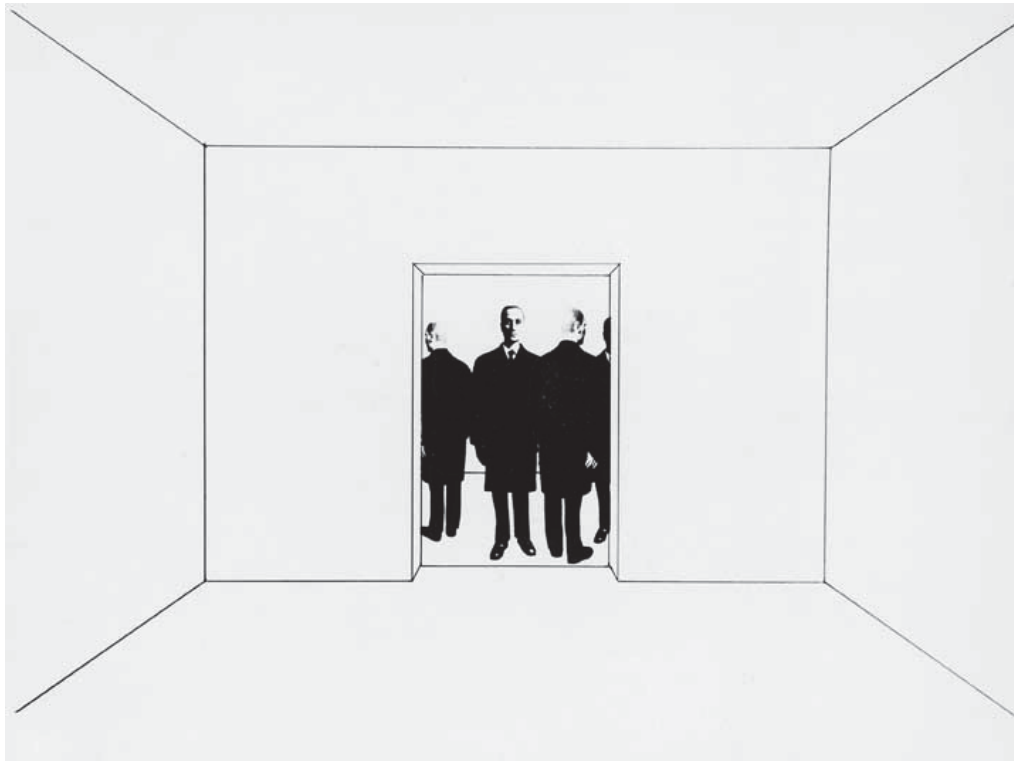
Sul verso, firmato, titolato e datato al centro: “Giulio Paolini / “Orizzontale” / (1963)”

Proprietà dell’artista

Bibliografia: cfr. n.13

Annotazioni: Le riproduzioni fotografiche degli elementi che costituiscono l’opera n.13, di cui il collage costituisce una variante, sono applicate su un foglio bianco da disegno in posizione centrale.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 31, 40, 41, 251



15

Ipotesi per una mostra, 1963

Inchiostro e collage su carta

500 x 700 mm

Sul verso, firmato, titolato e datato al centro: “Giulio Paolini / “Ipotesi per una mostra” / 1963”

Proprietà dell'artista

Bibliografia (cfr. bibliografia di D.51 per le pubblicazioni fino al 2008): D. Lancioni in cat. Roma 2010 [P], p. 19, p. 18 (ripr.); Conte 2010 [l.v.], p. 74; Celant 2011 [l.v.], p. 53 (ripr.); cartoncino di invito di Berlino 2011 [l.v.], s.p. (ripr.)

Annotazioni: Si tratta di un progetto espositivo mai realizzato. Come per *Orizzontale* (nn.13-14), ad oggi non è dato sapere il numero esatto delle versioni e/o degli esemplari.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 41, 217, 252, 265 (nota 73), 308



16-44

“Disegni”, 1964

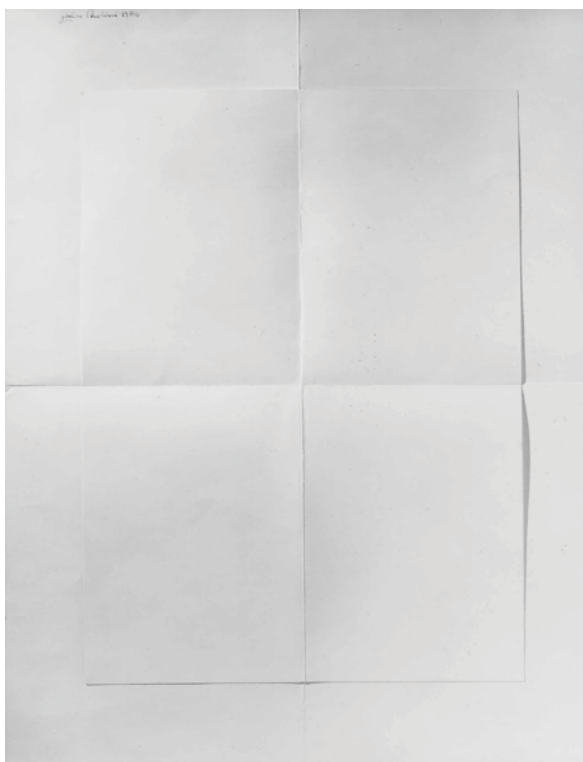
Serie di ventinove esemplari ad oggi conosciuti, ciascuno costituito da un foglio da disegno di dimensioni variabili, firmato e datato in alto a sinistra (“Giulio Paolini 1964”), poi ripiegato a nascondere un oggetto, o un foglio, oppure una riproduzione di diversa natura

Bibliografia (per l’intera serie e per l’immagine con i disegni impilati che la documenta): Celant 1972^a, p. 40 (ripr.); cat. Fiesole 1983, p. 82, p. 83 (ripr.); Paolini 1984^a, p. 16 (ripr.); Paolini 1986^a, p. 25 (ripr.); cat. Stoccarda 1986 [P], vol. 3 p. 22 (ripr.); cat. Milano 2003 [P], p. 134, p. 103 (ripr.); Ferrario 2009, p. 28 (ripr.)

Annotazioni: Rispetto all’idea originaria (i “Disegni” avrebbero dovuto essere esposti chiusi), l’allestimento oggi indicato da Paolini – in particolare per una collezione privata – prevede la disposizione di ciascun esemplare all’interno di una teca in plexiglas (di altezza 20 cm, di larghezza e lunghezza variabili secondo le dimensioni del foglio da disegno, tali però da lasciare alcuni centimetri di respiro sui quattro lati), da posare su un tavolo o altro piano di appoggio. In un contesto istituzionale – museo, galleria – l’artista suggerisce invece un allestimento con due cubi di plexiglas (80 x 80 x 80 cm ciascuno), collocati l’uno sopra l’altro con lieve sfasatura, in modo che quello inferiore funga da base, mentre quello superiore da teca di protezione. In entrambi i casi, il “disegno” deve essere allestito aperto in modo da rendere evidente la piegatura e in posizione sfalsata rispetto ai lati della teca (se cubica, è necessario poggiare la metà superiore del foglio firmata e datata sul lato di fondo di quest’ultima). L’oggetto contenuto (se non fissato o incollato) deve essere collocato in posizione non ortogonale rispetto ai margini del foglio che lo contiene¹.

¹ Cfr. nota d’archivio di M. Disch.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 90, 103 (nota 85), 337



16

Senza titolo (dalla serie dei “Disegni”), 1964

Foglio da disegno con iscrizione autografa, foglio di carta bianca
280 x 260 mm

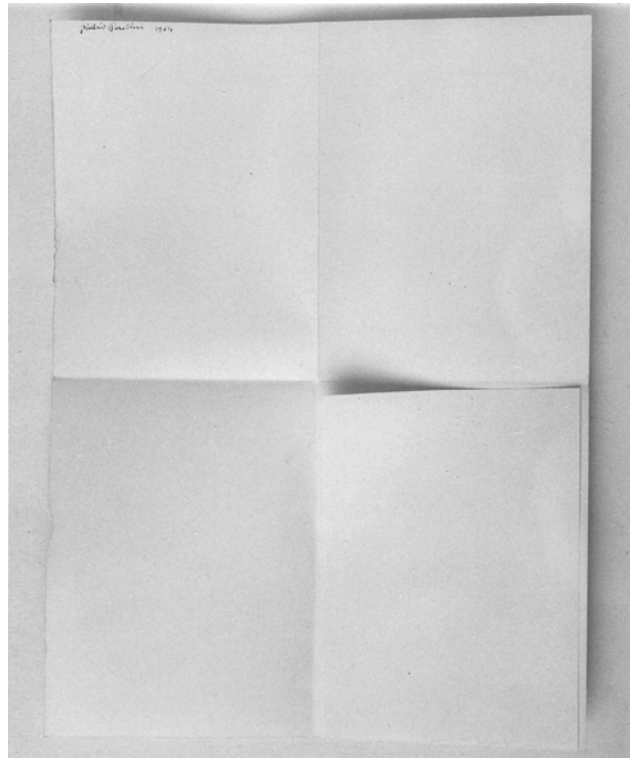
Sul recto del foglio da disegno, firmato e datato in alto a sinistra: “Giulio Paolini 1964”
Brescia, Galleria Massimo Minini

Provenienza: proprietà dell’artista; Roma, Galleria La Salita; Milano, Pandolfini Casa d’Aste,
19 novembre 2001, lotto 199

Esposizioni: Teramo 2002, cat. p. 211, p. 156 (ripr.: veduta dell’opera in mostra, con titolo
errato “*Collage*, 1964”)

Bibliografia: *Collezione Liverani. Galleria La Salita, Roma*, cat. Milano, Pandolfini Casa
d’Aste, 19 novembre 2001, lotto 199; cat. Milano 2003 [P], p. 105 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 90, 103 (nota 85), 337



17

Senza titolo (dalla serie dei “Disegni”), 1964

Riquadro di carta da disegno trattenuto con punti metallici su foglio da disegno con iscrizione autografa

890 x 440 mm

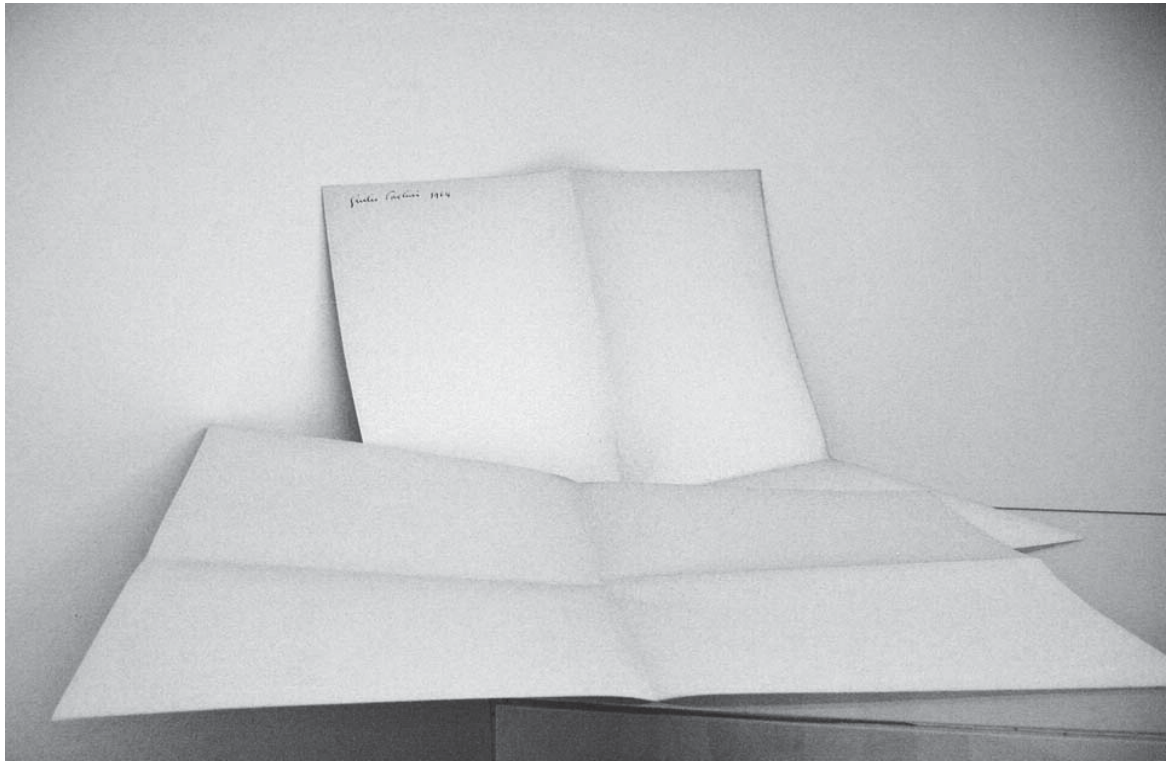
Sul recto del foglio da disegno, firmato e datato in alto a sinistra: “Giulio Paolini 1964”

Torino, collezione privata

Provenienza: proprietà dell’artista; ?

Bibliografia: Paolini 1975, p. 16 (ripr.); s.a. 1976, n. 36 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 90, 103 (nota 85), 294, 337



18

Senza titolo (dalla serie dei “Disegni”), 1964

Due fogli da disegno (uno con iscrizione autografa)

654 x 500 mm ciascuno

Sul recto di uno dei due fogli da disegno, firmato e datato in alto a sinistra: “Giulio Paolini 1964”

Winterthur, Kunstmuseum Winterthur (acquistato nel 2010, n. inv. Z.2010.20)

Provenienza: proprietà dell’artista; Zurigo, Galerie Annemarie Verna

Esposizioni: Zurigo 2009 [P]; Winterthur 2011

Bibliografia: s.a. 2010 [l.v.], p. 12, p. 40 (cit. e ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 90, 103 (nota 85), 337



19

Senza titolo (dalla serie dei “Disegni”), 1964

Foglio da disegno vergine fissato con due punti metallici su foglio da disegno con iscrizione autografa

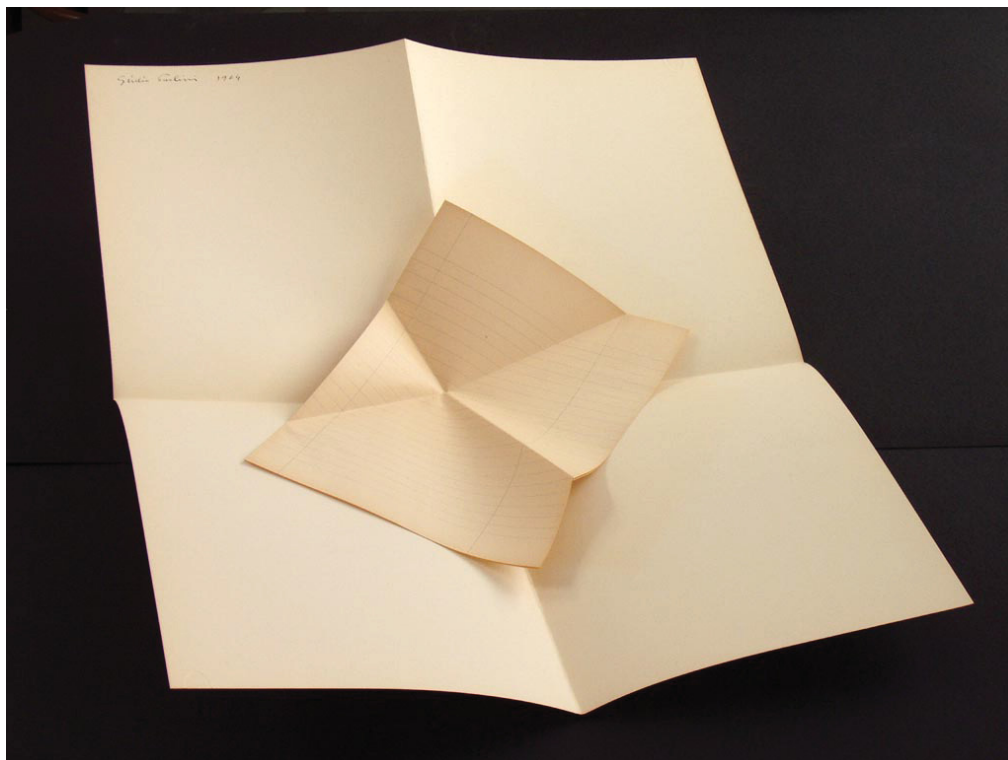
320 x 220 mm (fogli piegati, ciascuno di 640 x 440 mm ca.)

Senza iscrizioni

Proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 90, 103 (nota 85), 294, 337

412



20

Senza titolo (dalla serie dei “Disegni”), 1964

Foglio da disegno con iscrizione autografa, foglio di carta protocollo
650 x 500 mm

Sul recto del foglio da disegno, firmato e datato in alto a sinistra: “Giulio Paolini 1964”
San Gallo, collezione privata

Provenienza: proprietà dell’artista; Zurigo, Galerie Annemarie Verna

Esposizioni: Colonia, Cologne Fine Art & Antiques, *Arbeiten auf Papier / Works on Paper*,
16-20 novembre 2011, stand Galerie Annemarie Verna

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 90, 103 (nota 85), 290, 337



21

Senza titolo (dalla serie dei “Disegni”), 1964

Foglio da disegno con iscrizione autografa, foglio di acetato

654 x 500 mm

Sul recto del foglio da disegno, firmato e datato in alto a sinistra: “Giulio Paolini 1964”

Proprietà dell’artista (attualmente in deposito a Zurigo, presso Galerie Annemarie Verna)

Esposizioni: Zurigo 2009 [P]

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 90, 103 (nota 85), 290, 337

414



22

Senza titolo (dalla serie dei “Disegni”), 1964

Foglio da disegno con iscrizione autografa, frammenti lacerati di carta da lucido
280 x 260 mm

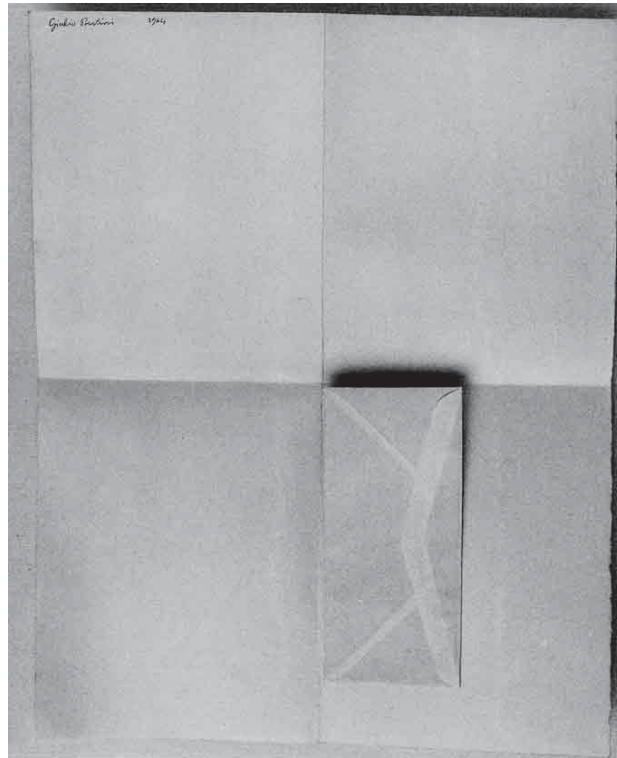
Sul recto del foglio da disegno, firmato e datato in alto a sinistra: “Giulio Paolini 1964”
Brescia, Galleria Massimo Minini

Provenienza: proprietà dell’artista; Roma, Galleria La Salita; Milano, Pandolfini Casa d’Aste,
19 novembre 2001, lotto 199

Esposizioni: Teramo 2002, cat. p. 211, p. 156 (ripr.: veduta dell’opera in mostra, con titolo
errato “*Collage, 1964*”)

Bibliografia: *Collezione Liverani. Galleria La Salita, Roma*, cat. Milano, Pandolfini Casa
d’Aste, 19 novembre 2001, lotto 199; cat. Milano 2003 [P], p. 105 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 90, 103 (nota 85), 117, 117 (nota 120), 290, 337



23

Senza titolo (dalla serie dei “Disegni”), 1964

Foglio da disegno con iscrizione autografa, busta da lettera

557 x 440 mm

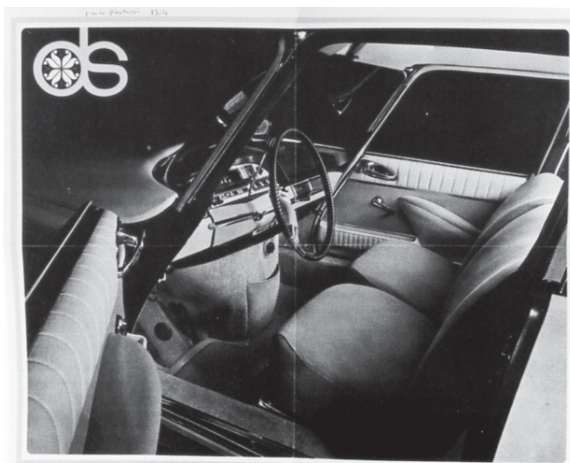
Sul recto del foglio da disegno, firmato e datato in alto a sinistra: “Giulio Paolini 1964”

Cremona, collezione privata

Provenienza: proprietà dell’artista; Milano, Studio Marconi

Bibliografia: cat. Milano 1973^c [P], s.p. (ripr.); s.a. 1990, p. 37 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 90, 103 (nota 85), 293, 337



[Opera allo stato originale]



[Opera allo stato attuale]

24

Senza titolo (dalla serie dei “Disegni”), 1964

Foglio da disegno con iscrizione autografa, frammenti di riproduzione fotografica
440 x 540 mm

Sul recto del foglio da disegno, firmato e datato in alto a sinistra: “Giulio Paolini 1964”
Milano, Galleria Tega

Provenienza: proprietà dell’artista; Milano, Studio Marconi; collezione privata

Bibliografia: cat. Milano 2003 [P], p. 103 (ripr.: versione dell’opera allo stato originale); s.a. 1990, p. 41 (ripr. col.: versione dell’opera allo stato attuale)

Annotazioni: La riproduzione fotografica tratta da una rivista, in origine si presentava integra e non incollata al foglio bianco da disegno nel quale era contenuta. Allo stato attuale risulta invece ridotta in frammenti affastellati l’uno sull’altro e applicati a collage al centro del foglio di supporto. L’esemplare è inoltre erroneamente incorniciato in una teca in plexiglas da sospendere a parete, anziché poggiata su un piano orizzontale come previsto dall’artista.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 90, 103 (nota 85), 118 (nota 120), 337



25

Senza titolo (dalla serie dei “Disegni”), 1964

Foglio da disegno con iscrizione autografa, riproduzione fotografica a colori

685 x 480 mm

Sul recto del foglio da disegno, firmato e datato in alto a sinistra: “Giulio Paolini 1964”

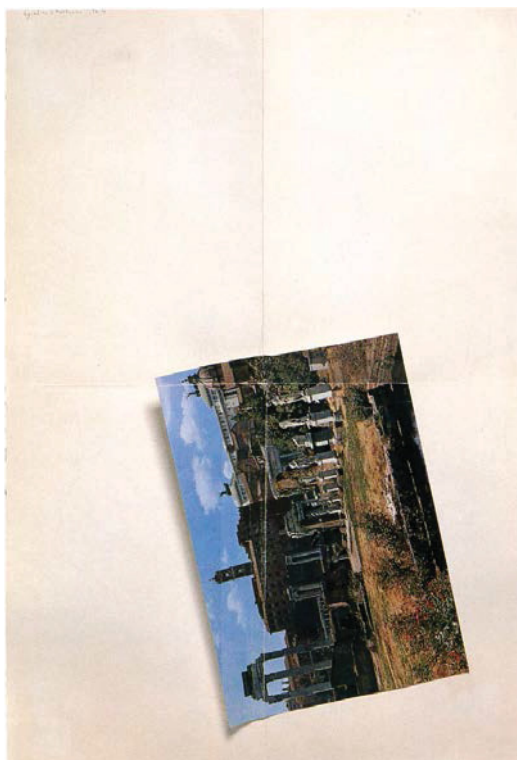
Milano, Galleria Tega

Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Studio Marconi; Milano, Galleria Tonelli

Esposizioni: Milano 2007-08^b; Pietrasanta 2011

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 90, 103 (nota 85), 337

418



26

Senza titolo (dalla serie dei “Disegni”), 1964

Foglio da disegno con iscrizione autografa, riproduzione fotografica a colori
640 x 438 mm

Sul recto del foglio da disegno, firmato e datato in alto a sinistra: “Giulio Paolini 1964”
Milano, Fondazione Marconi

Provenienza: proprietà dell’artista

Bibliografia: s.a. 1976, n. 42 (ripr.); Lippert 1976 [l.v.], p. 96 (ripr.); s.a. 1990, p. 35 (ripr. col.); cat. Milano 2003 [P], p. 107 (ripr.)

Annotazioni: In origine la riproduzione fotografica tratta da una rivista si presentava poggiata sul foglio bianco da disegno, mentre allo stato attuale risulta erroneamente applicatavi.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 90, 103 (nota 85), 337



27

Senza titolo (dalla serie dei “Disegni”), 1964

Foglio da disegno con iscrizione autografa, tavola a stampa da libro antico

654 x 500 mm

Sul recto del foglio da disegno, firmato e datato in alto a sinistra: “Giulio Paolini 1964”

Collezione privata

Provenienza: proprietà dell’artista; Zurigo, Galerie Annemarie Verna

Esposizioni: Zurigo 2009 [P]

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 90, 103 (nota 85), 226 (nota 403), 337

420



28

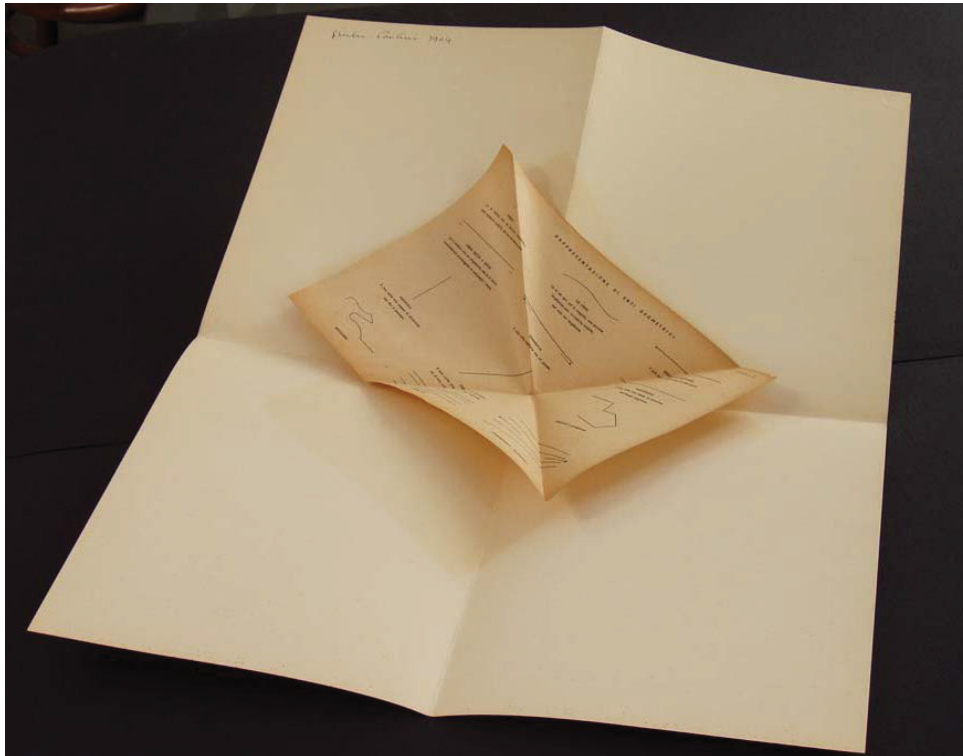
Senza titolo (dalla serie dei “Disegni”), 1964

Foglio da disegno con iscrizione autografa, frammento cartaceo con iscrizione
650 x 500 mm

Sul recto del foglio da disegno, firmato e datato in alto a sinistra: “Giulio Paolini 1964”

Proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 90, 103 (nota 85), 288, 337



29

Senza titolo (dalla serie dei “Disegni”), 1964

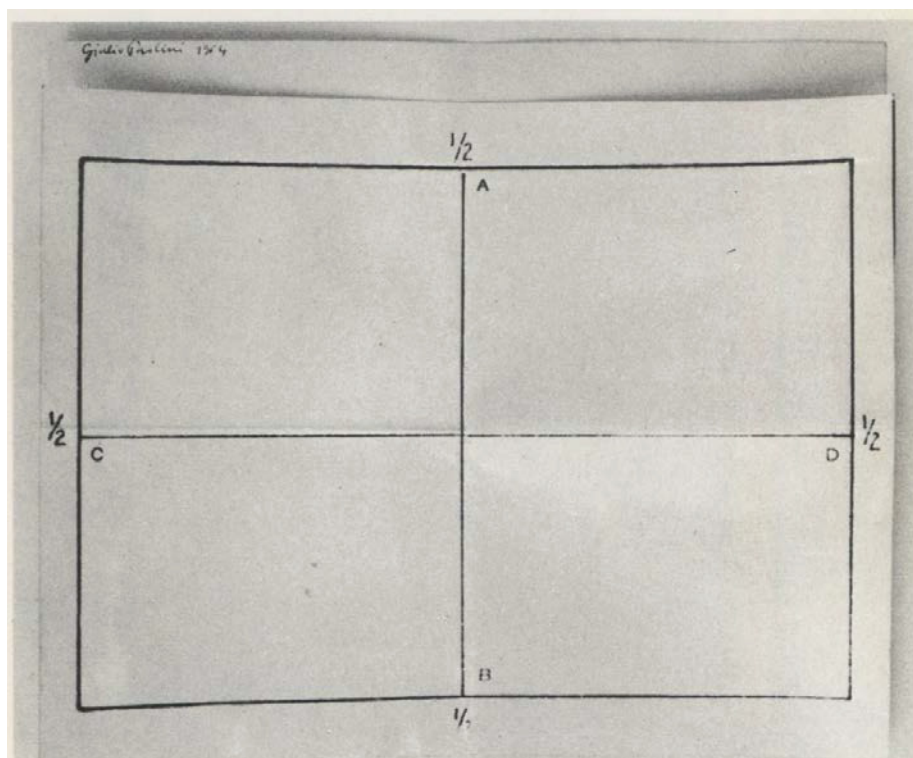
Foglio da disegno con iscrizione autografa, tavola a stampa da manuale tecnico
650 x 500 mm

Sul recto del foglio da disegno, firmato e datato in alto a sinistra: “Giulio Paolini 1964”

Proprietà dell’artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 90, 103 (nota 85), 337

422



30

Senza titolo (dalla serie dei “Disegni”), 1964

Foglio da disegno con iscrizione autografa, riproduzione fotografica

288 x 397 mm

Sul recto del foglio da disegno, firmato e datato in alto a sinistra: “Giulio Paolini 1964”

Milano, Fondazione Marconi

Provenienza: proprietà dell'artista

Bibliografia: cat. Milano 1973^c [P], s.p. (ripr.); Paolini 1975, p. 16 (ripr.); s.a. 1976, n. 41 (ripr.); cat. Milano 1979 [P], p. 48 (ripr.); s.a. Milano 1990, pp. 30-31 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 90, 103 (nota 85), 337



31

Senza titolo (dalla serie dei “Disegni”), 1964

Foglio da disegno con iscrizione autografa, riproduzione su acetato
280 x 260 mm

Sul recto del foglio da disegno, firmato e datato in alto a sinistra: “Giulio Paolini 1964”

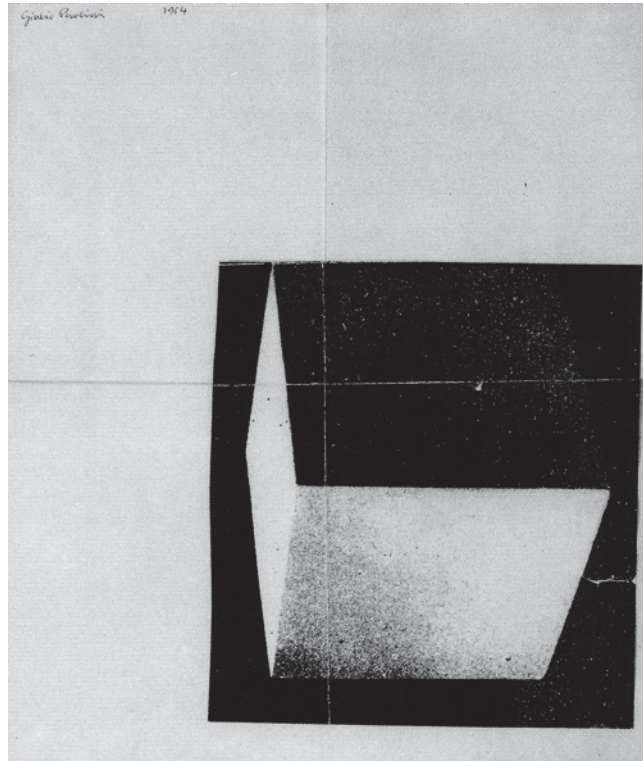
Brescia, Galleria Massimo Minini

Provenienza: proprietà dell’artista; Roma, Galleria La Salita; Milano, Pandolfini Casa d’Aste,
19 novembre 2001, lotto 199

Esposizioni: Teramo 2002, cat. p. 211, p. 156 (ripr.: veduta dell’opera esposta, con titolo
errato “*Collage*, 1964”)

Bibliografia: *Collezione Liverani. Galleria La Salita, Roma*, cat. Milano, Pandolfini Casa
d’Aste, 19 novembre 2001, lotto 199, p. 57 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 90, 103 (nota 85), 337



32

Senza titolo (dalla serie dei “Disegni”), 1964

Foglio da disegno con iscrizione autografa, riproduzione fotografica

458 x 387 mm

Sul recto del foglio da disegno, firmato e datato in alto a sinistra: “Giulio Paolini 1964”

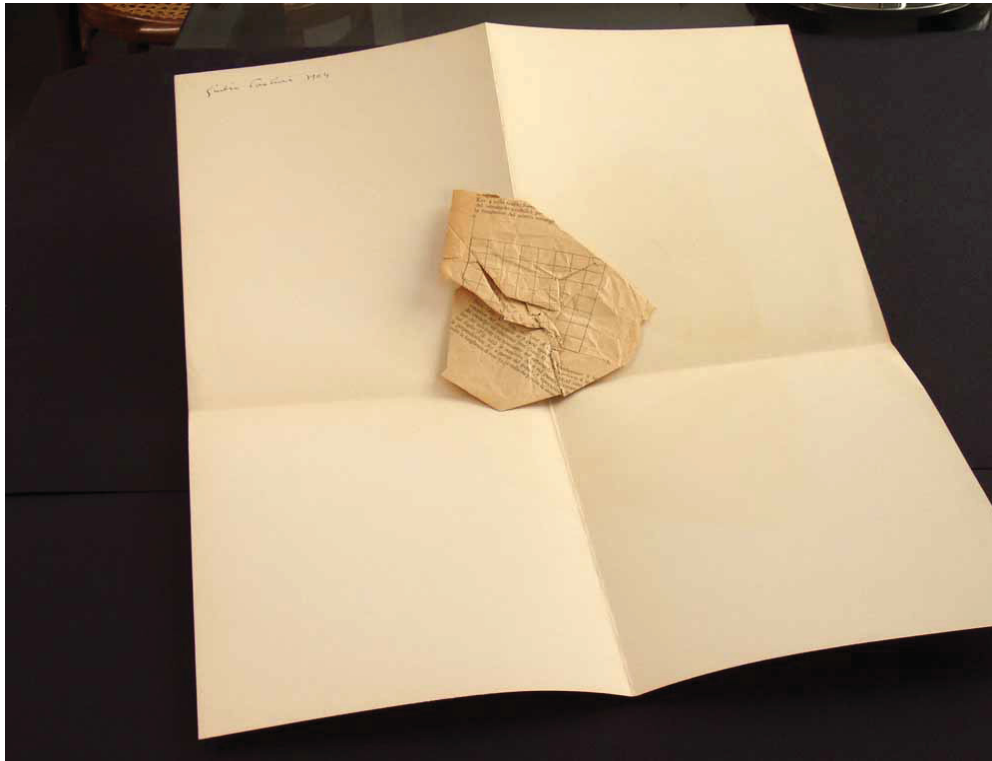
Milano, Fondazione Marconi

Provenienza: proprietà dell'artista

Bibliografia: s.a. 1990, p. 33 (ripr.)

Annotazioni: Lo strappo bianco visibile a destra della stampa fotografica è riprodotto nell'immagine medesima, la quale allo stato attuale risulta erroneamente applicata sul foglio da disegno firmato e datato, anziché soltanto appoggiarvi come invece avrebbe voluto l'artista.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 90, 103 (nota 85), 337



33

Senza titolo (dalla serie dei “Disegni”), 1964

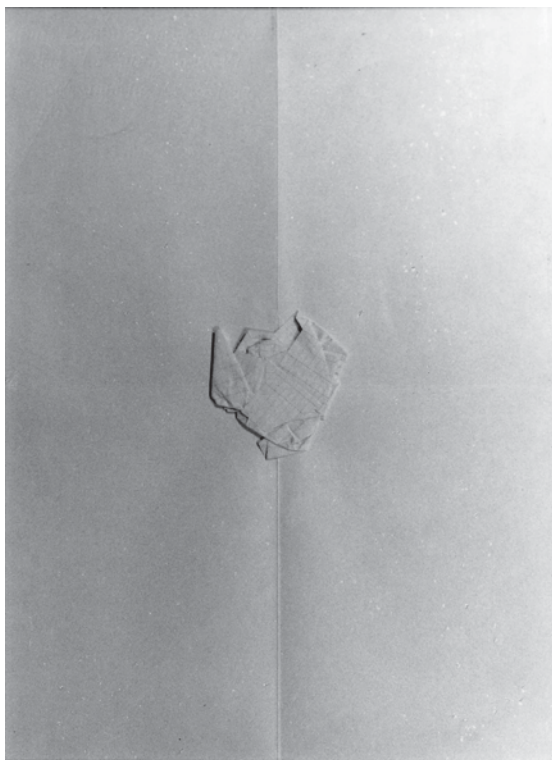
Pagina stampata accartocciata e applicata su foglio da disegno con iscrizione autografa
650 x 500 mm

Sul recto del foglio da disegno, firmato e datato in alto a sinistra: “Giulio Paolini 1964”

Proprietà dell’artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 90, 103 (nota 85), 288, 337

426



34

Senza titolo (dalla serie dei “Disegni”), 1964

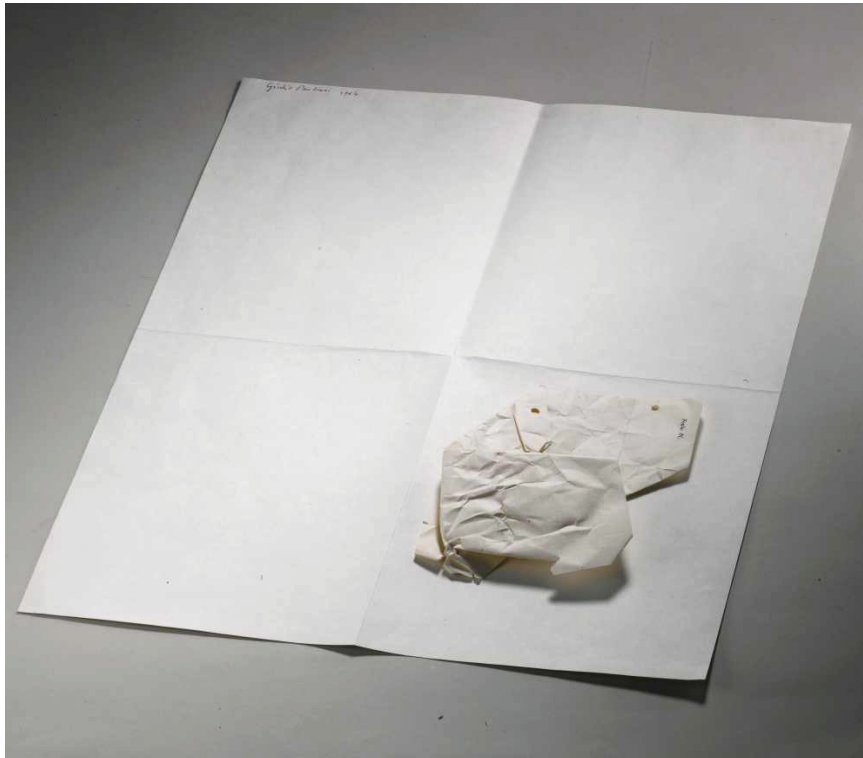
Foglio a righe accartocciato e applicato su foglio da disegno con iscrizione autografa

Sul recto del foglio da disegno, firmato e datato in alto a sinistra: “Giulio Paolini 1964”

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 90, 103 (nota 85), 290, 337



35

Senza titolo (dalla serie dei “Disegni”), 1964

Foglio a righe accartocciato applicato su foglio da disegno con iscrizione autografa
575 x 455 mm

Sul recto del foglio da disegno, firmato e datato in alto a sinistra: “Giulio Paolini 1964”

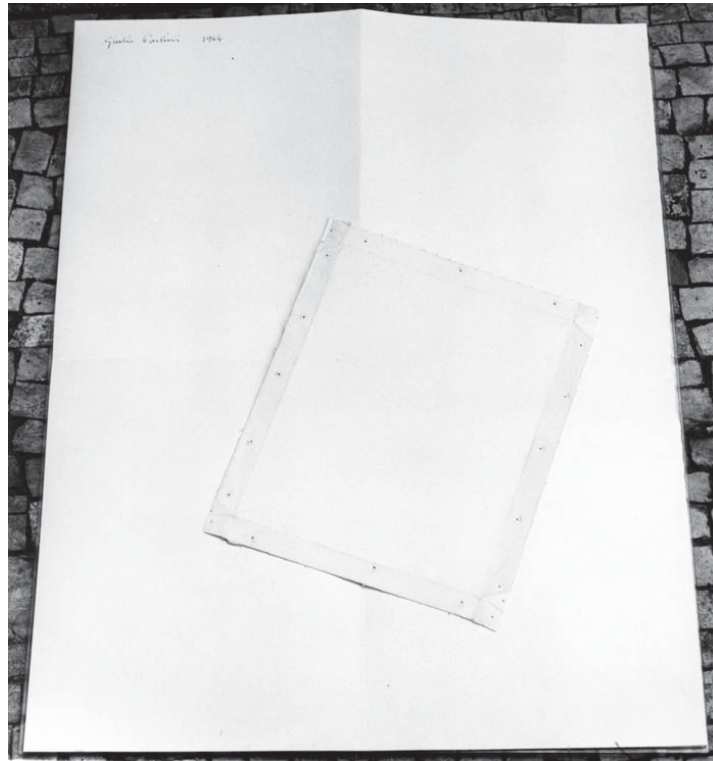
Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell’artista; Milano, Studio Marconi; collezione privata; Milano, Sotheby’s, asta MI228, 25 maggio 2004, lotto 284; collezione privata; Milano, Sotheby’s, asta MI0322, 23 maggio 2013, lotto 173

Bibliografia: cat. Milano 2003 [P], p. 105 (ripr.); *Arte moderna e contemporanea*, cat. Milano, Sotheby’s, asta MI228, 25 maggio 2004, lotto 284 (ripr. col); *Arte moderna e contemporanea*, cat. Milano, Sotheby’s, asta MI0322, 23 maggio 2013, lotto 173 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 90, 103 (nota 85), 290, 291, 337

428



36

Senza titolo (dalla serie dei “Disegni”), 1964

Foglio da disegno con iscrizione autografa, tela preparata schiodata

640 x 500 mm

Sul recto del foglio da disegno, firmato e datato in alto a sinistra: “Giulio Paolini 1964”

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell’artista; Milano, Galleria Wirz; Casale Monferrato, collezione privata; asta non documentata

Bibliografia: s.a. 1981, p. 16 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 90, 103 (nota 85), 288 (nota 15), 293, 337



37

Senza titolo (dalla serie dei “Disegni”), 1964

Foglio da disegno con iscrizione autografa, matita

710 x 510 mm

Sul recto del foglio da disegno, firmato e datato in alto a sinistra: “Giulio Paolini 1964”

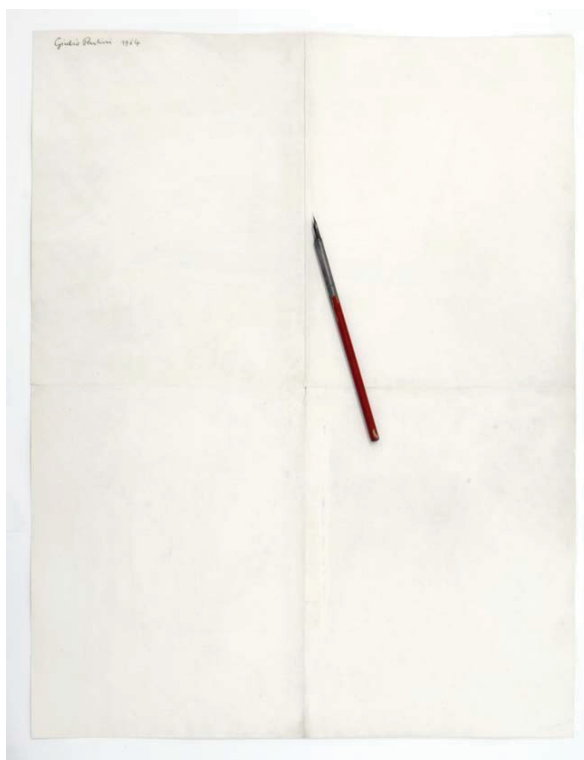
Milano, Galleria Tega

Provenienza: proprietà dell’artista; Napoli, Modern Art Agency; Varese, collezione privata; Londra, Sotheby’s, asta L06624, 16 ottobre 2006, lotto 32

Bibliografia: cat. Milano 2003 [P], p. 105 (ripr.); *20th Century Italian Art*, cat. Londra, Sotheby’s, asta L06624, 16 ottobre 2006, lotto 32 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 90, 103 (nota 85), 292, 337

430



38

Senza titolo (dalla serie dei “Disegni”), 1964

Foglio da disegno con iscrizione autografa, pennino montato su supporto di legno verniciato di rosso

560 x 435 mm

Sul recto del foglio da disegno, firmato e datato in alto a sinistra: “Giulio Paolini 1964”

Zurigo, Galerie Annemarie Verna

Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Studio Marconi; ?; Milano, Breraarte, asta n. 56, 29 ottobre 1984, lotto 36; ?; Milano, Breraarte, asta n. 60, 11 marzo 1985, lotto 65; ?; Milano, Galleria Toselli

Bibliografia: *Arte contemporanea. Storia e avanguardie*, cat. Milano, Breraarte, asta n. 56, 29 ottobre 1984, lotto 36 (ripr.); *Arte contemporanea. Storia e avanguardie*, cat. Milano, Breraarte, asta n. 60, 11 marzo 1985, lotto 65 (ripr.); *Catalogo dell'arte moderna italiana*, n. 21 (1986), Giorgio Mondadori e Associati, Milano 1985, p. 410, p. 411 (ripr.)

Annotazioni: In occasione della mostra *Disegni*, tenutasi alla Galleria Schema di Firenze dal marzo 1972, fu esposta una riproduzione fotografica di questa stessa opera, poggiata su un foglio bianco firmato e datato. L'artista non riconosce tuttavia l'insieme così costituito come un ulteriore esemplare della serie.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 90, 103 (nota 85), 292, 337

39

Senza titolo (dalla serie dei “Disegni”), 1964

Foglio da disegno con iscrizione autografa, pennello

740 x 470 x 50 mm (teca)

Sul recto del foglio da disegno, firmato e datato in alto a sinistra: “Giulio Paolini 1964”

Monaco di Baviera, Bayerische Staatsgemäldesammlugen München, Udo und Anette Brandhorst Stiftung (acquistato nel 2003, n. inv. B918)

Provenienza: proprietà dell’artista; ?; collezione privata; Colonia, Collezione Udo e Anette Brandhorst

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 90, 103 (nota 85), 293, 337

432



40

Senza titolo (dalla serie dei “Disegni”), 1964

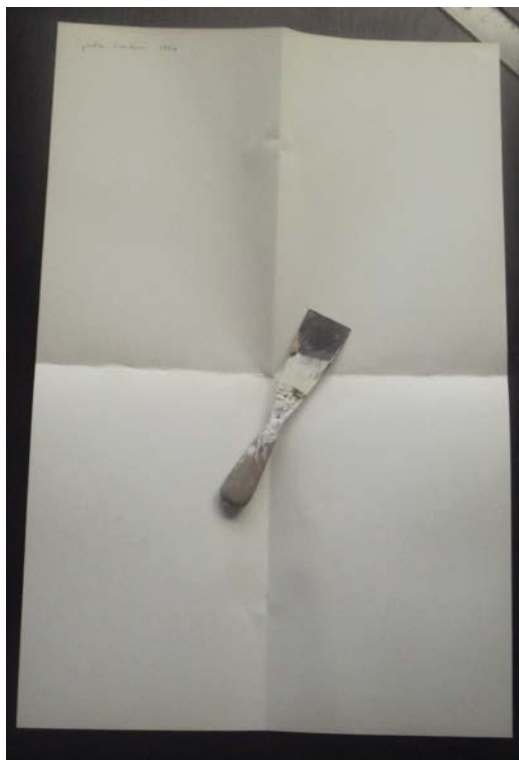
Foglio da disegno con iscrizione autografa, tubetti di colore

728 x 495 mm

Sul recto del foglio da disegno, firmato e datato in alto a sinistra: “Giulio Paolini 1964”

Proprietà dell’artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 90, 103 (nota 85), 293, 337



41

Senza titolo (dalla serie dei “Disegni”), 1964

Foglio da disegno con iscrizione autografa, spatola sporca di colore
730 x 490 mm

Sul recto del foglio da disegno, firmato e datato in alto a sinistra: “Giulio Paolini 1964”

Proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 90, 103 (nota 85), 293, 337

434



42

Senza titolo (dalla serie dei “Disegni”), 1964

Straccio sporco di colore piegato e applicato su foglio di carta da disegno con iscrizione autografa

560 x 440 mm

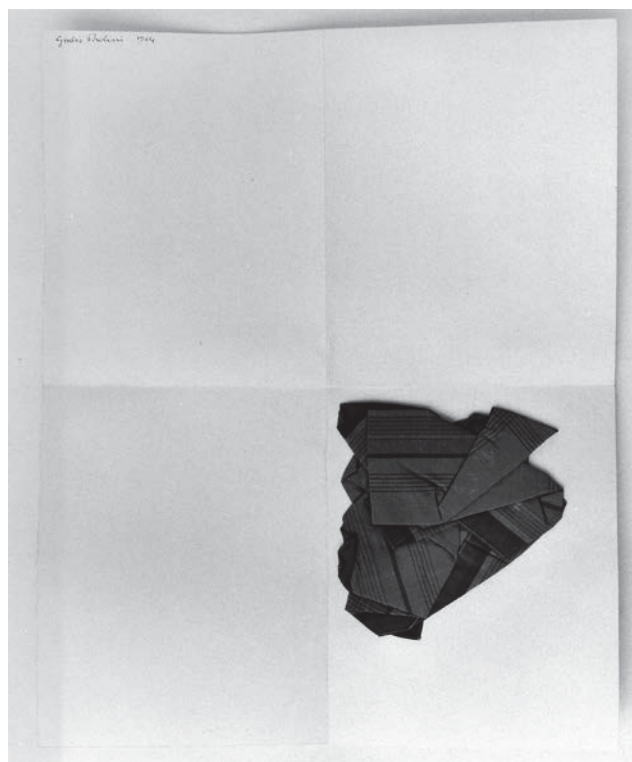
Sul recto del foglio da disegno, firmato e datato in alto a sinistra: “Giulio Paolini 1964”

Cremona, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Studio Marconi

Bibliografia: s.a. Milano 1990, p. 39 (ripr. col.); cat. Milano, Christie's, asta 2508, 26 maggio 2008, lotto 213 invenduto (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 90, 103 (nota 85), 293, 337



43

Senza titolo (dalla serie dei “Disegni”), 1964

Fazzoletto di stoffa piegato e applicato su foglio da disegno con iscrizione autografa
560 x 440 mm

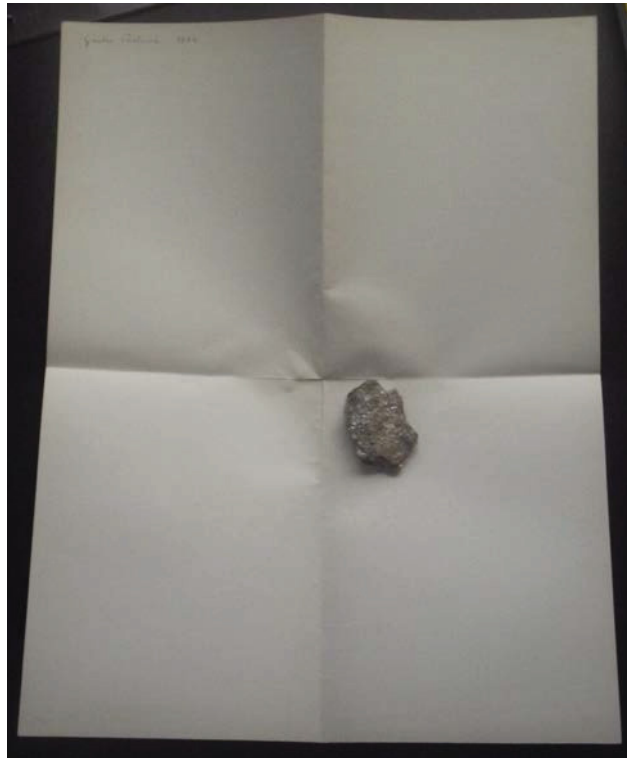
Sul recto del foglio da disegno, firmato e datato in alto a sinistra: “Giulio Paolini 1964”

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 90, 103 (nota 85), 337

436



44

Senza titolo (dalla serie dei “Disegni”), 1964

Foglio da disegno con iscrizione autografa, pietra

650 x 500 mm

Sul recto del foglio da disegno, firmato e datato in alto a sinistra: “Giulio Paolini 1964”

Proprietà dell’artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 90, 103 (nota 85), 337



45

Disegni (L. 1000), 1964

Serie costituita da un numero imprecisato di esemplari, ciascuno composto da un foglio di carta da disegno firmato e datato in alto a sinistra (“Giulio Paolini 1964”), poi ripiegato, in cui è racchiuso un biglietto originale da 1000 lire.

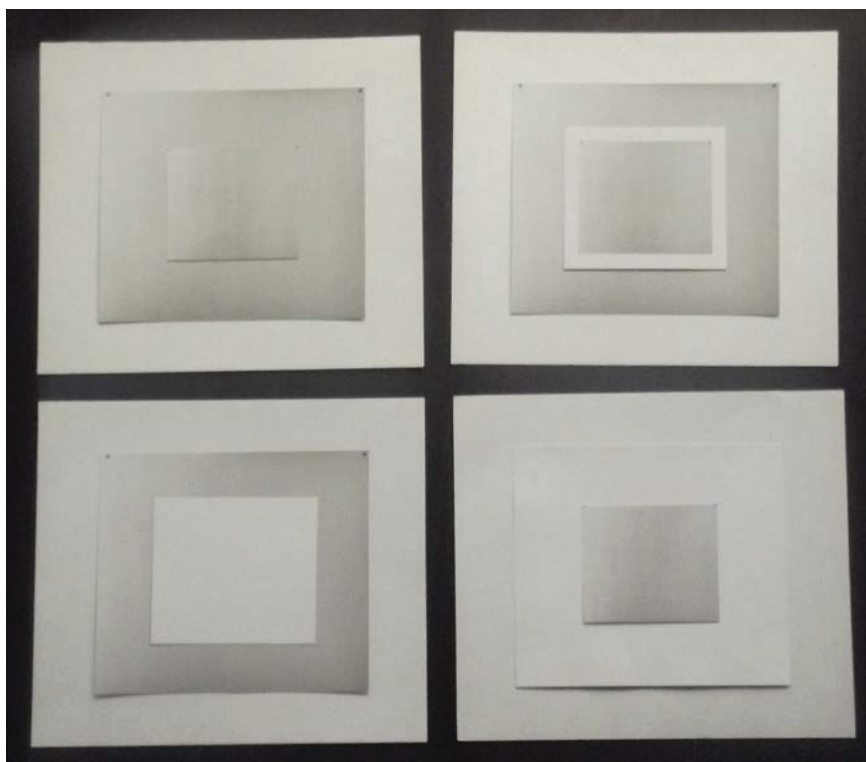
Ubicazione sconosciuta

Esposizioni: Roma 1964-65

Bibliografia: Celant 1972^a, p. 40 (ripr.); cat. Milano 2003 [P], p. 102 (ripr.)

Annotazioni: La fotografia che rappresenta Paolini maneggiare uno di quei “*Disegni*”, risale al 1965-66: fu scattata nel suo primo studio torinese di via Governolo 21 dalla futura moglie, Anna Piva, al fine di documentare l’opera.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 33, 337



46

Senza titolo, 1965

Collage su carta

Quattro elementi 250 x 284 mm ciascuno, numerati da 1 a 4 sul verso, in alto a sinistra

Sul verso dell'ultimo elemento, firmato, titolato e datato al centro: "Giulio Paolini / "Eterna" / 1965"

Proprietà dell'artista

Esposizioni: Roma 1968 [P]?

Annotazioni: L'allestimento suggerito da Paolini prevede la sospensione dei quattro elementi a parete, a intervalli regolari, disposti o in due file a delineare un riquadro, oppure in sequenza lineare.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 36, 294, 307, 307 (nota 104)



47

Senza titolo, 1965

Matita e collage su carta

481 x 340 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1965"

Proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 116, 138

440



48

Senza titolo, 1965

Matita e collage su carta

481 x 340 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1965"

Proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 116, 138



49

Senza titolo, 1965

Matita su stampa fotografica

500 x 350 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1965"

Winterthur, Kunstmuseum Winterthur (donazione dell'artista, 2005, n. inv. Z.2005.4)

Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Winterthur-Münster 2005-06 [P]?

Bibliografia: cat. Amsterdam 1980 [P], p. 18 (ripr.); Paolini 1986^a, p. 120 (ripr.); cat. Stoccarda 1986, vol. 3 p. 23 (ripr.); Poli 1990, n. 62 (ripr.); cat. Graz 1998 [P], p. 26 (ripr.); Dalla Bernardina 1999-2000, pp. 8, 10; s.a. 2006 [l.v.], p. 16, p. 45 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 163 (nota 245)



50

Senza titolo, 1965

Stampa fotografica

394 x 297 mm

Sul verso, firmato e datato in alto a sinistra: "Giulio Paolini 1965"; sul verso, scritte non autografe in alto a sinistra: "18", in alto a destra: "x42", in basso a destra: "11"; sul verso della cornice, scritta non autografa, al centro a destra: "PG40"; sul telaio, scritta non autografa in basso: "pag. 45"

Milano, Fondazione Marconi

Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Milano 2007 [P]; Torino 2010^a, cat. p. 434 (ripr.)

Bibliografia: s.a. 1990, p. 45 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 54, 155, 225, 264, 307, 308



51

1/25, 1965

Stampa fotografica (applicata su tavola)

240 x 180 mm

Sul verso, firmato e datato in alto a sinistra: "Giulio Paolini 1965"

Torino, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; Torino, Galleria Il Punto

Esposizioni: Torino 1965^a?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 34 (nota 54), 155, 225, 264, 307, 308



52

Diaframma 8, 1965

Stampa fotografica

298 x 333 mm

Sul verso, firmato, titolato e datato al centro: “Giulio Paolini / Diaframma 8 / 1965”

Milano, Fondazione Marconi

Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Milano 2007 [P]; Torino 2010^a, cat. p. 435 (ripr.); Milano 2013

Bibliografia: s.a. 1990, p. 43 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 54, 155, 225, 264, 307, 308



53

Senza titolo, 1965

Inchiostro su stampa fotografica

500 x 350 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1965"

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; Roma., Oredaria Arti Contemporanee

Esposizioni: Roma 2007^a, cat. p. 63 (ripr.), pp. 64-65 (ripr. col: veduta dell'opera in mostra)

Bibliografia: cat. Amsterdam 1980 [P], p. 19 (ripr.); cat. Madrid 1985^b, n. 36 p. 118 (ripr.); Poli 1990, n. 67 (ripr.); cat. Graz 1998 [P], p. 21 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 264, 295 (nota 33)



54

Senza titolo, 1965

Inchiostro su stampa fotografica

400 x 300 mm

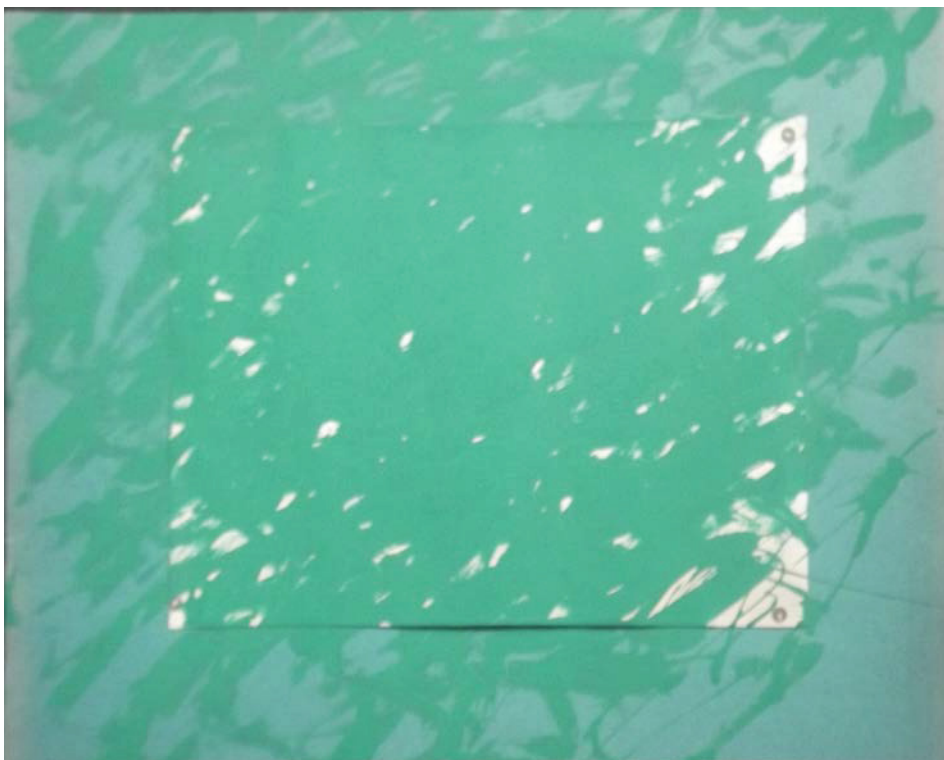
Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1965"

Proprietà dell'artista

Esposizioni: Bergamo 2006 [P], cat. pp. 50-51 (ripr. col.: veduta dell'opera in mostra), p. 54 (ripr. col., con titolo "Senza titolo (Studio per "Académie 3")"); Parigi, FIAC, 26-30 ottobre, stand monografico presentato da Noire Contemporary Art, 2006

Annotazioni: Nel 2006 l'autore ha definito l'opera uno studio per il quadro dello stesso anno *Académie 3* documentato in D.82 (cfr. cat. Bergamo 2006 [P], p. 54).

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 264, 295 (nota 33)



55

Senza titolo, 1965

Smalto su riproduzione fotografica applicata su carta verde

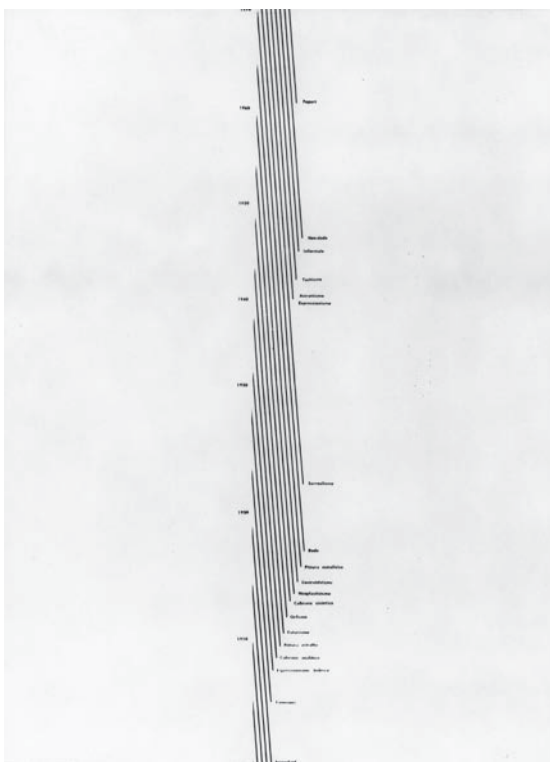
400 x 502 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: “Giulio Paolini / 1965”

Proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 176, 213, 213 (nota 370), 289, 293

448



56

174, 1965

Stampa fotografica (applicata su tavola)

230 x 180 mm

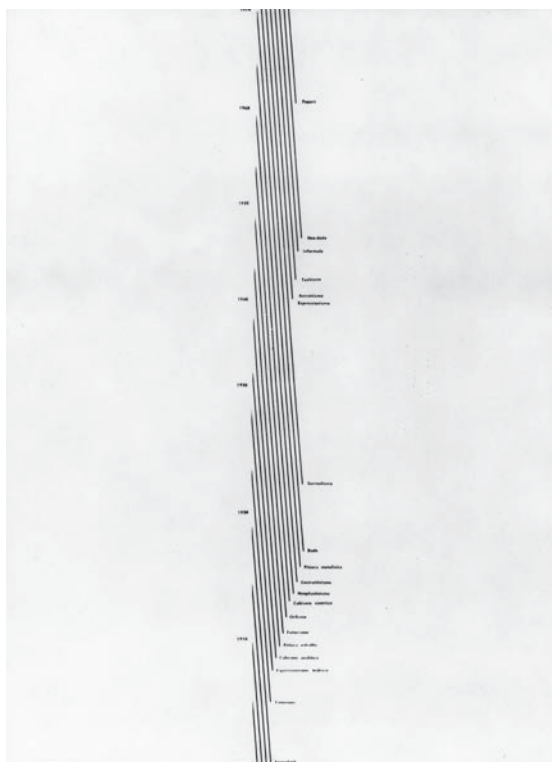
Sul verso, titolato, firmato e datato al centro: “ “174” / Giulio Paolini / 1965”

New York, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Parigi, Galerie Di Meo; Casale Monferrato, collezione privata; Milano, Christie's, asta 2424, 26 maggio 2003, lotto 221; Montecarlo, collezione privata; Milano, Sotheby's, asta MI0324, 28 maggio 2014, lotto 161

Esposizioni: Parigi 1992-93 [P], cat. p. 66 n. 5, p. 25 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 46 (nota 103), 250 (nota 18), 289 (nota 15)



57

174, 1965

Stampa fotografica

338 x 259 mm

Sul verso, firmato, titolato e datato al centro: "Giulio Paolini / 174 / 1965"; ; sul verso, scritte non autografe, lungo il margine destro: "PG51 pag 47", in alto a sinistra: "8", sotto la data timbro di Chiasso

Milano, Collezione Giorgio Marconi

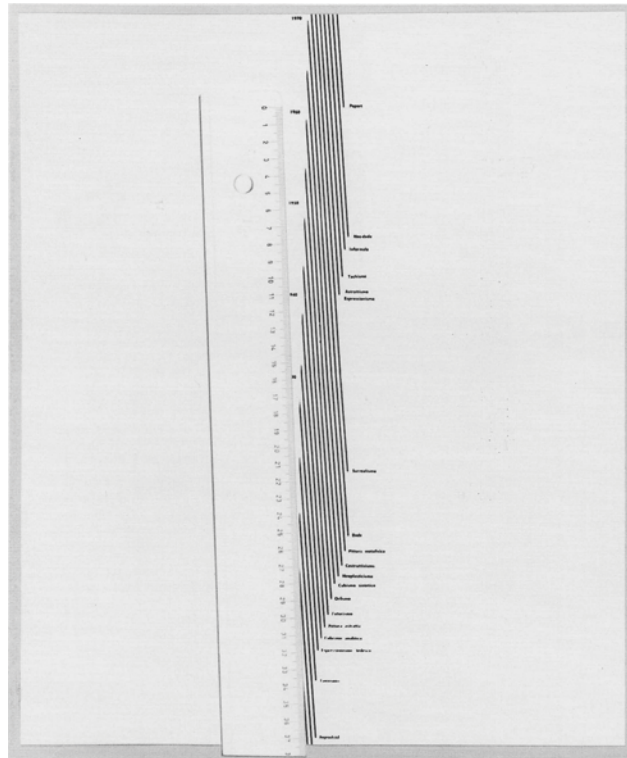
Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Milano 2007 [P]

Bibliografia: s.a. 1990, p. 47 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 54, 250 (nota 18)

450



58

Senza titolo, 1966

Collage su carta

300 x 245 mm

Milano, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; asta non identificabile

Esposizioni: Milano-Rimini 2000, cat. p. 7, p. 71 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 213 (nota 370), 250, 267 (nota 81)



59

Senza titolo, 1966

Collage su carta applicata (su pannello di compensato)

400 x 400 mm

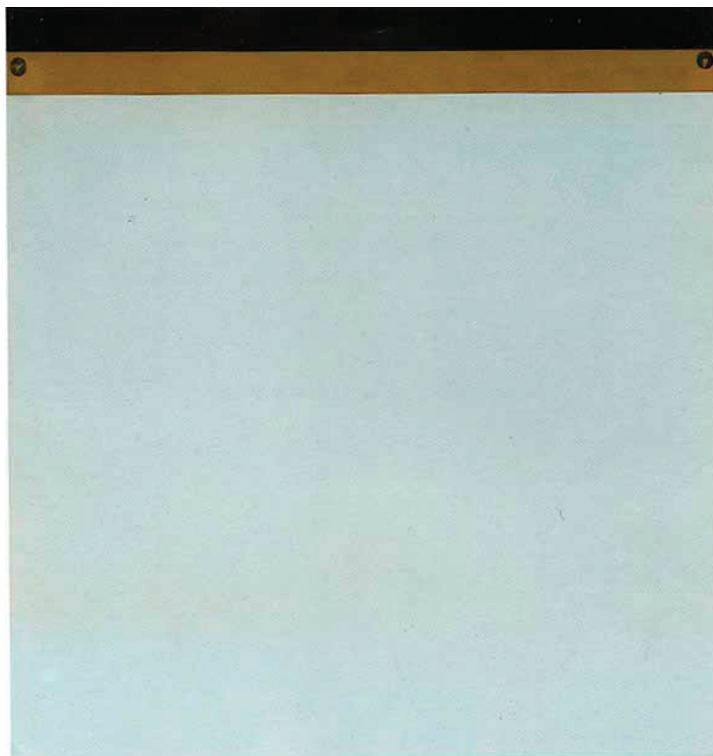
Novara, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Genova, Galleria Arte Verso; Milano, Galleria Milano

Esposizioni: Torino 1974^c, s.p. (ripr., con misure "31 x 22 cm"); Milano 1987^b

Annotazioni: Attualmente il collage è applicato su un riquadro più grande di carta nera: l'artista avanza però l'ipotesi che tale supporto non avesse fatto parte dell'opera allo stato originale, ma sia stato aggiunto in seguito, montandolo a sua volta su un pannello di compensato.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 289 (nota 15)



60

Senza titolo, 1966

Collage su carta

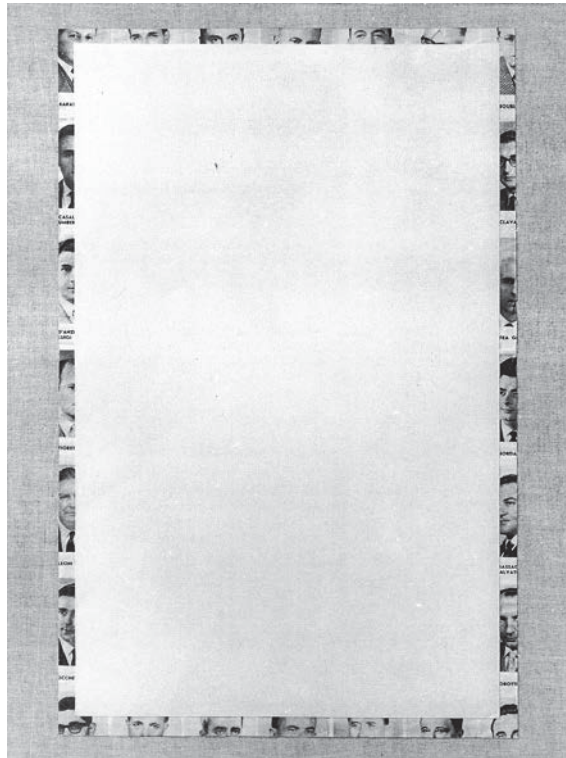
390 x 370 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1966"

Firenze, Galleria Tornabuoni

Provenienza: proprietà dell'artista; Roma, Galleria L'Attico; ?; asta non identificabile, lotto 58, senza data; ?; Napoli, Galleria Lia Rumma; Torino, collezione privata; ?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 199 (nota 399)



61

Senza titolo, 1965-66

Collage su carta (su tela)

600 x 600 mm (tela)

Milano, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Bologna, Studio G7; ?; Brescia, Galleria Massimo Minini

Esposizioni: Milano 1966 [P]

Annotazioni: Per quanto concerne il supporto, come in altri esemplari della stessa epoca (cfr.: nn. 62, 75 e 81), l'applicazione del collage su un pannello (o una tavola) rivestito di tela era un modo in uso in quel periodo per "rafforzare" l'effetto complessivo del lavoro. Oggi, oltre che apparire obsoleto, risulta un allestimento problematico, in quanto crea ambiguità sullo statuto dell'opera, che viene intesa come "quadro". In questi casi, l'artista suggerisce, se possibile, di staccare il collage dalla tela, quindi di appoggiarlo su un supporto rigido (cartone) e di incorniciarlo in una teca di plexiglas di dimensioni più grandi, affinché vi sia sufficiente respiro intorno (ca. 7 cm per lato)¹.

¹ Cfr. nota d'archivio di M. Disch.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 34 (nota 56), 163, 288 (nota 15)



62

Senza titolo, 1966?

Collage su carta (su tela)

410 x 365 mm (tela)

Ubicazione sconosciuta

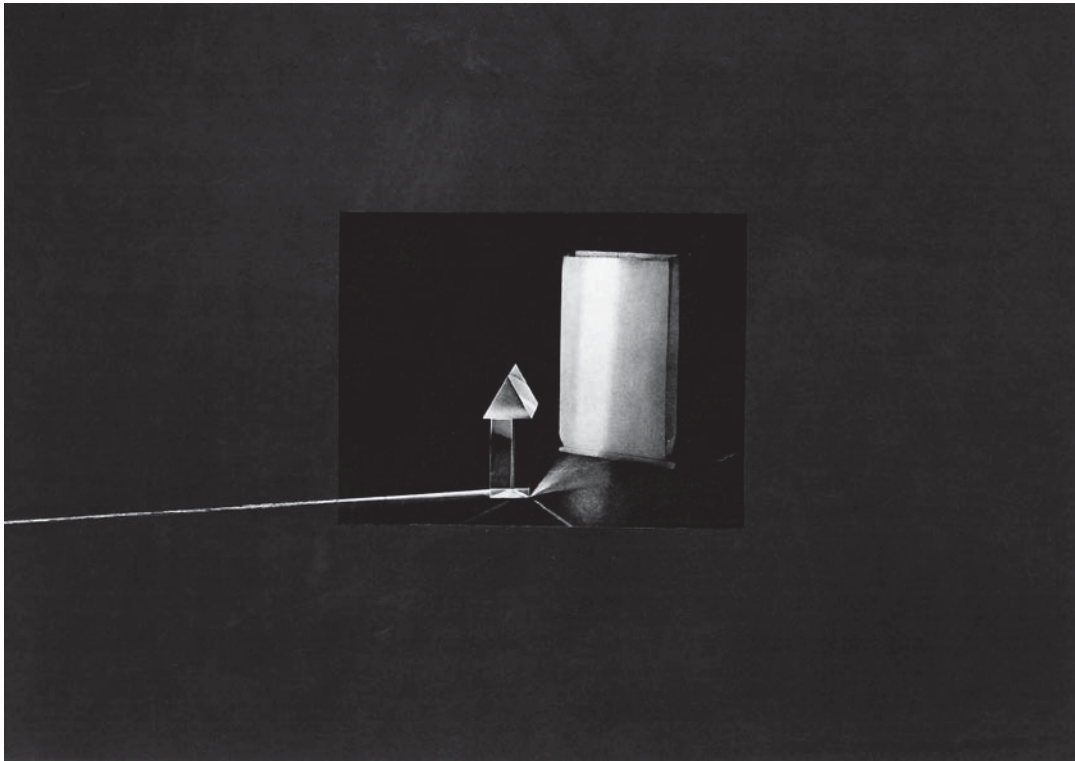
Provenienza: proprietà dell'artista; Torino, Ippolito Simonis; ?; Milano, Sotheby's asta MI0315, 26 maggio 2011, lotto 112

Bibliografia: *Arte moderna e contemporanea*, cat. Milano, Sotheby's asta MI0315, 26 maggio 2011, lotto 112 (ripr. col.)

Annotazioni: Allo stato attuale, il collage è applicato su una tavola rivestita di tela grezza che non riporta alcuna firma autografa in grado di certificarne l'anno esatto di realizzazione. L'applicazione su questo tipo di supporto lascia pensare a una datazione al periodo 1965-66, quando Paolini utilizzava questo sistema di presentazione dei collage (cfr. nn. 61, 75 e 81). La disposizione degli elementi induce invece a datare l'opera ad un momento posteriore: tra il 1965-69 né su carta né su tela compare ancora questo tipo di "disseminazione"¹. In caso di esposizione o restauro, l'artista suggerisce di sostituire la tela grezza, ormai desueta e non costituiva dell'opera con un foglio di carta di colore grigio.

¹ Il motivo della "disseminazione", in realtà, compare nel n. 95, la cui datazione non è tuttavia identificabile con certezza.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 288 (nota 15)



63

Senza titolo, 1966

Matita bianca e collage su carta

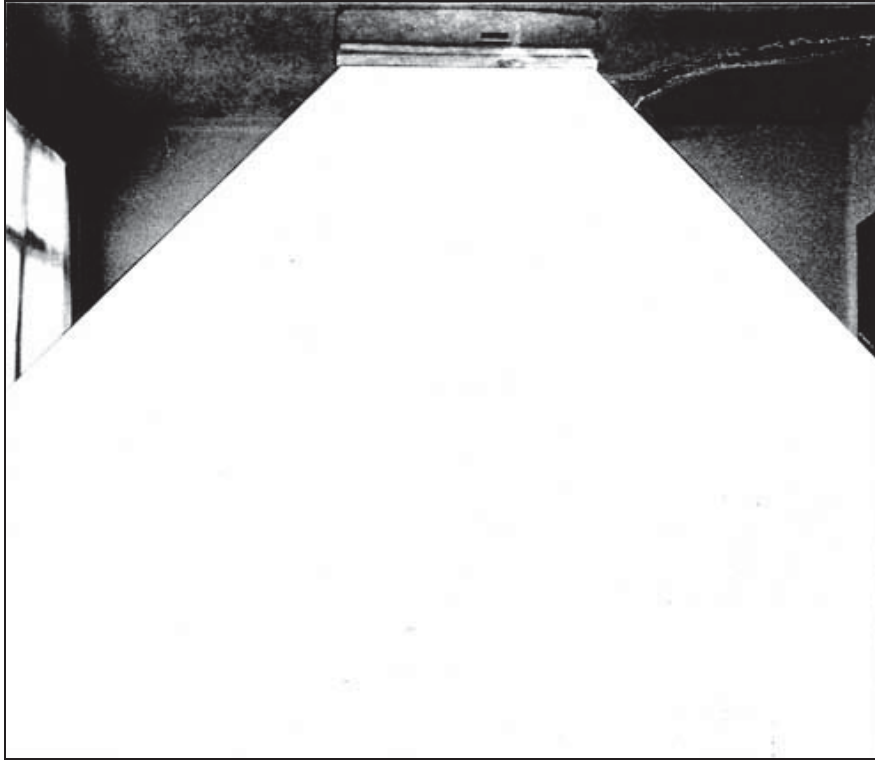
Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Bibliografia: s.a. 1976, n. 63 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 200, 289, 292

456



64

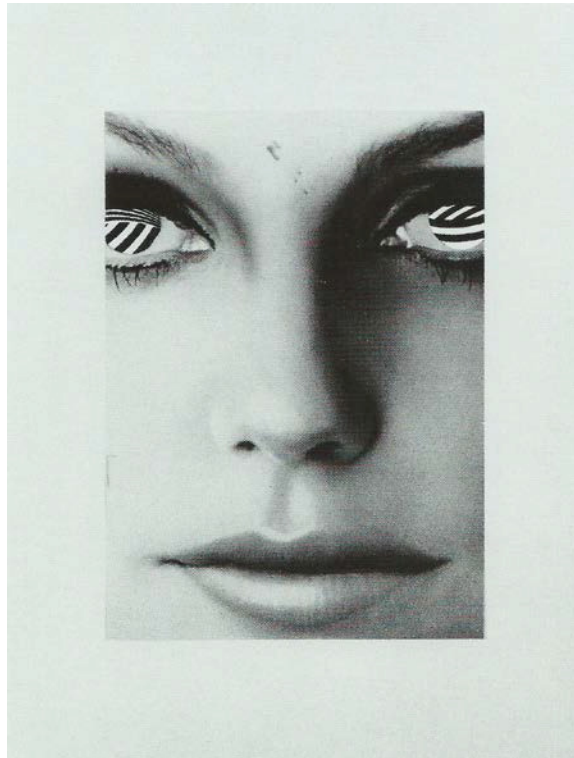
Senza titolo, 1966?

Collage su carta

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 177 (nota 282)



65

Senza titolo, 1966

Collage su carta (su masonite)

480 x 325 mm

Sul verso, firmato e datato in alto a destra: "Giulio Paolini / 1966"

Torino, GAM Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea (acquistato nel 1990, n. inv. FD 365)

Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Studio Marconi; Torino, collezione Giulio Einaudi Editore S.p.A. in A. S.; Roma, Christie's, 9 aprile 1990, lotto 67

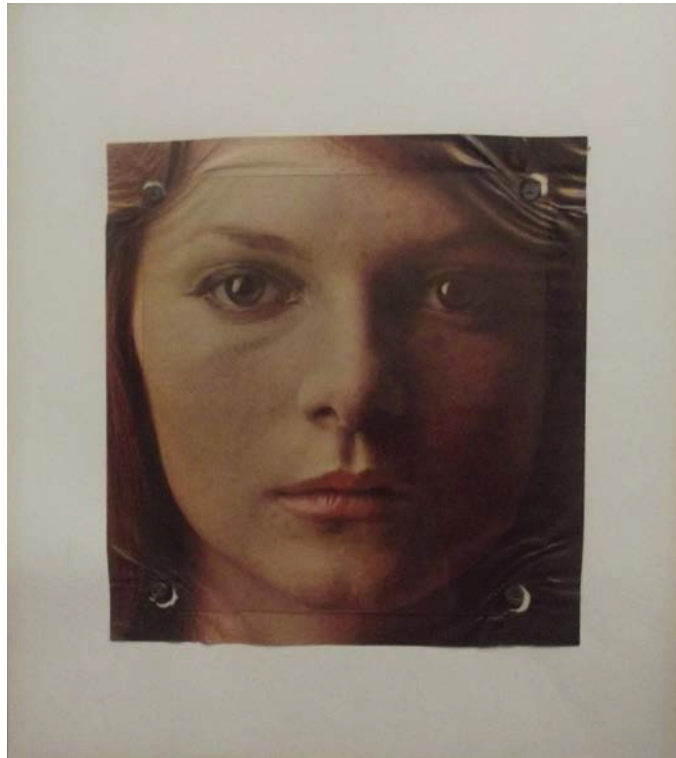
Esposizioni: Torino 1994^a, p. 62, p. 153 (ripr.)

Bibliografia: cat. Milano 1973^c [P], s.p. (ripr.); Paolini 1975, p. 30 (ripr.); s.a. 1976, n. 69 (ripr.); cat. Roma, Christie's, 9 aprile 1990, lotto 67 (ripr.); Serra 1994 [l.v.], p. 62, p. 153 (ripr.); cat. Milano 2003 [P], p. 179 (ripr.); Paglieri 2012 [l.v.], p. 210

Annotazioni: Allo stato attuale l'opera si presenta montata su un pannello di masonite non originale ed inserita in una teca di plexiglas di 60 x 45 cm.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 186, 186 (nota 315)

458



66

Senza titolo, 1966

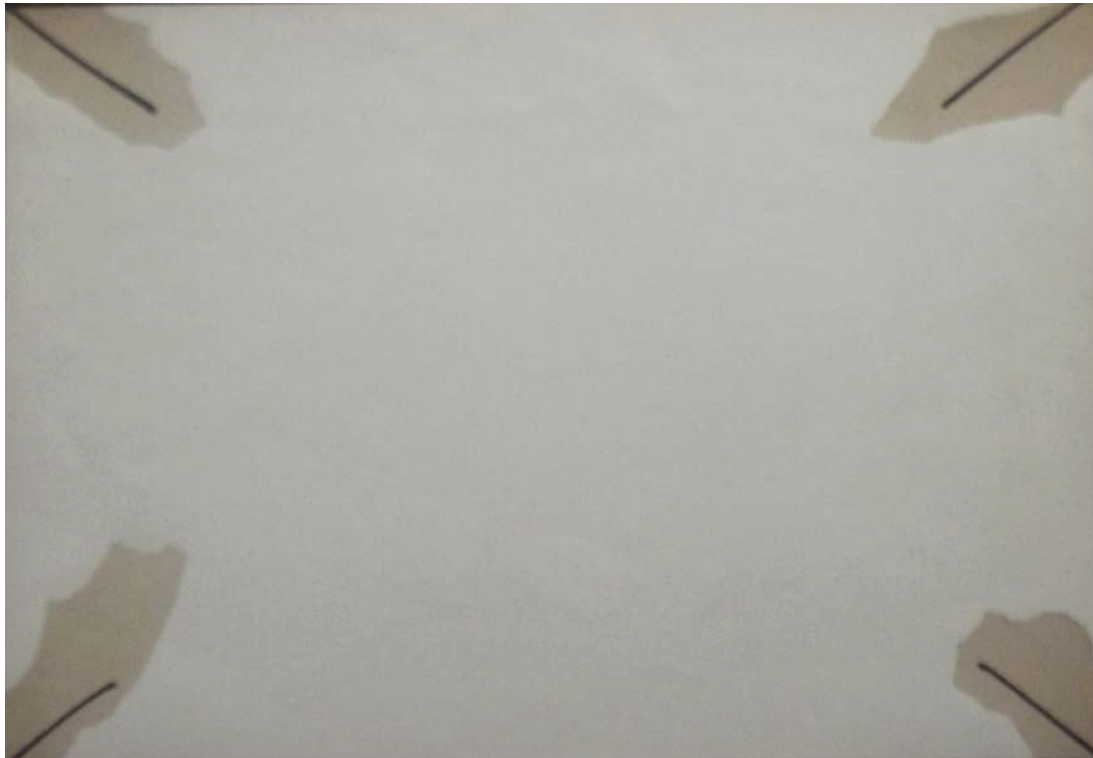
Collage su carta

400 x 350 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1966"

Proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 94, 127, 290



67

Senza titolo, 1966

Collage su carta

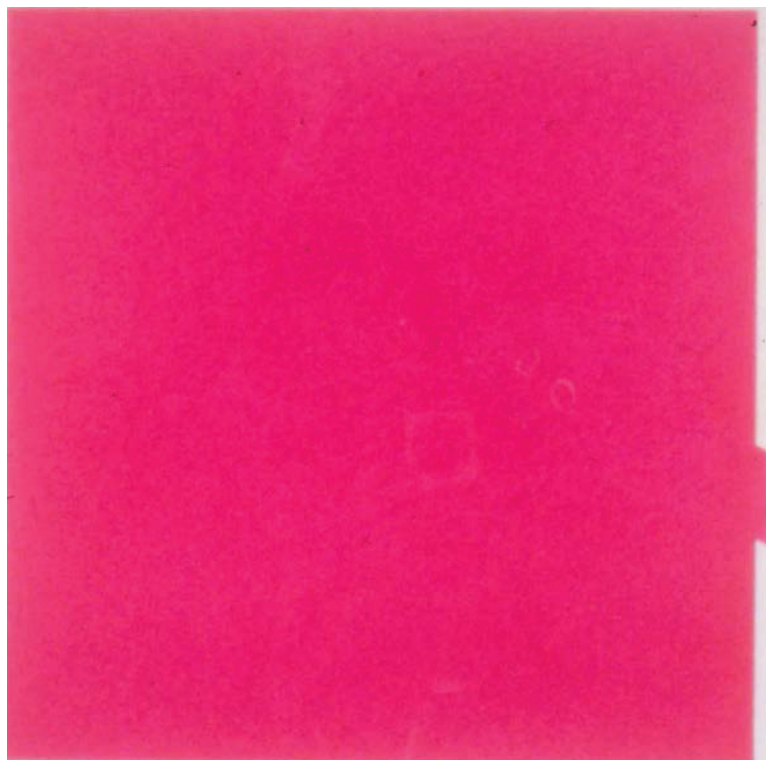
330 x 478 mm

Sul verso, firmato e datato in alto a sinistra: "Giulio Paolini / 1966"

Proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 128 (nota 157)

460



68

Senza titolo, 1966

Collage su carta

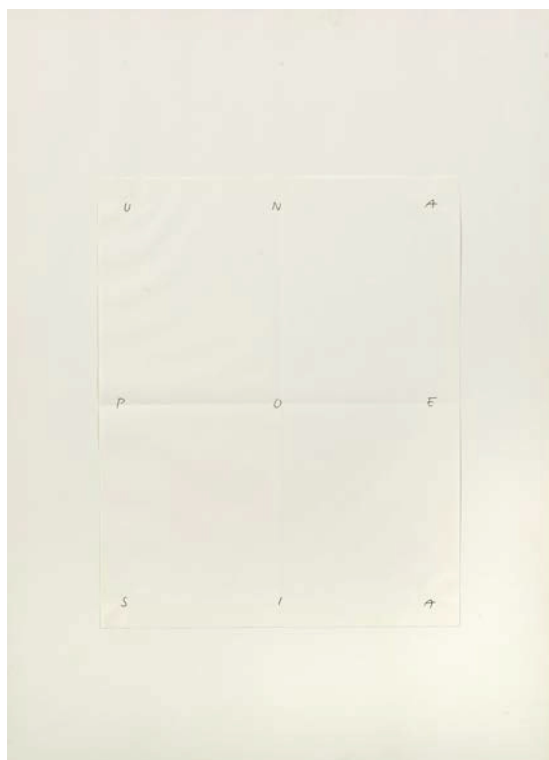
400 x 400 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1965"

Proprietà dell'artista

Bibliografia: (generale, non specifica di questo esemplare perché, trattandosi spesso di riproduzioni in bianco e nero, risulta impossibile appurare di volta in volta se si tratti della presente versione su carta oppure dell'edizione grafica che ne è derivata [N.1]): Brizio 1971, copertina (ripr.: dettaglio); Paolini 1975, p. 31 (ripr., con titolo errato relativo anche alle altre opere ripr. "Collages 1966-68"); s.a. 1976, n. 81 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 35, 226



69

Una poesia, 1966

Inchiostro nero su carta applicata su cartoncino

475 x 335 mm

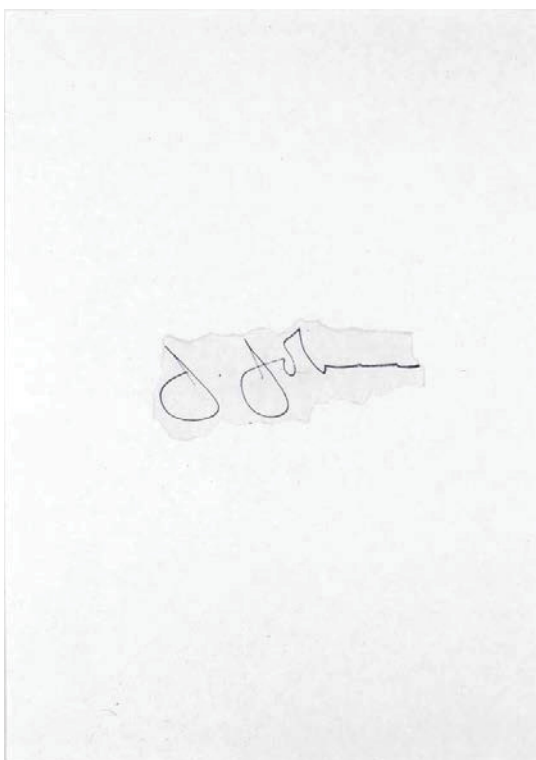
Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Bibliografia: cat. Milano, Christie's asta 2508, 26 maggio 2008, lotto 359 invenduto (ripr.);
cat. Roma 1991 [P], s.p. (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 34, 344

462



70

Senza titolo, 1966

Collage su carta

420 x 330 mm

Sul verso, firmato e datato

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Esposizioni: Parigi 1992-93 [P], cat. p. 66 n. 10, p. 33 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 46 (nota 103), 94, 121, 137 (nota 170), 297



71

Senza titolo, 1966

Collage su carta

240 x 240 mm

Sul verso, firmato e datato; sul verso della cornice, scritta non autografa in alto: "CS11BEN"
Verona, Collezione AGI

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Torino, Libreria Stampatori; Milano, Studio Bellini;
Parigi, Galerie Di Meo

Esposizioni: Roma 1968 [P]?; Parigi 1992-93 [P], cat. p. 66 n. 7, p. 29 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 36, 46 (nota 103), 119, 120

464



72

Senza titolo, 1966

Collage su acetato

Ø 236 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini 1966"

Napoli, Galleria Trisorio

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 122, 122 (nota 136), 292



73

Senza titolo, 1966

Collage su carta

Ø 250 mm

Sul verso, firmato e datato

Collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Esposizioni: Parigi 1992-93 [P], cat. p. 66 n. 8, p. 30 (ripr. col.)

Bibliografia: cat. Milano 2003 [P], p. 173 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 46 (nota 103), 201, 201 (nota 346)



74

Senza titolo, 1966

Collage su carta

195 x 380 mm

Sul verso, firmato e datato in alto al centro: "Giulio Paolini 1966"

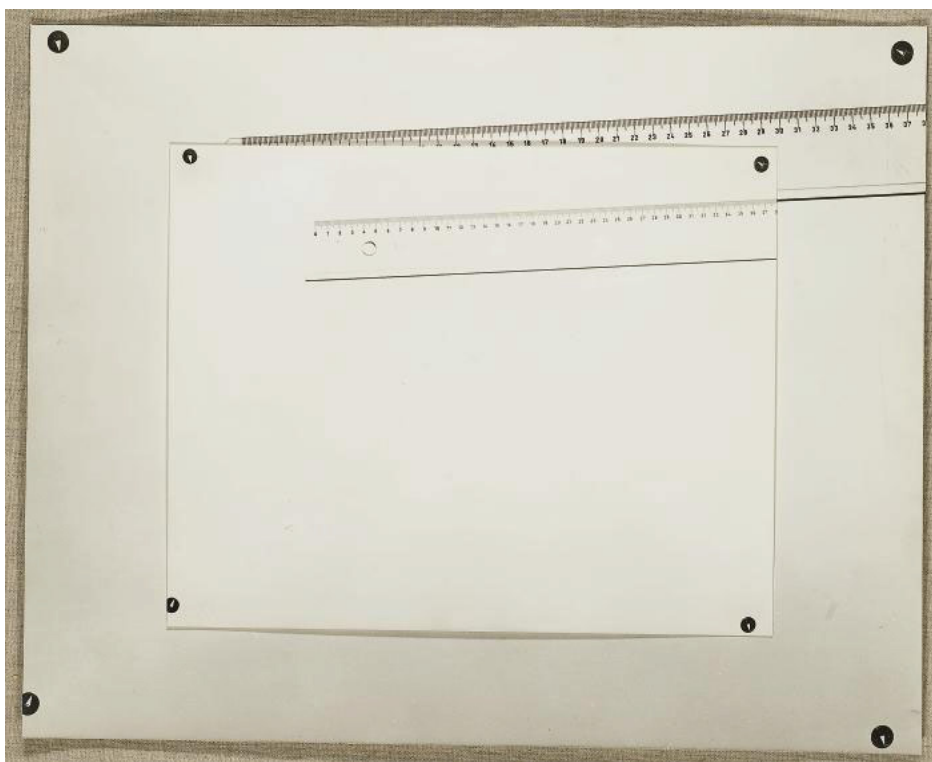
Torino, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Milano, Finarte asta 196, 5 dicembre 1974, lotto 136

Bibliografia: *Asta di opere contemporanee 1960/1974*, cat. Milano, Finarte, asta 196, 5 dicembre 1974, lotto 136 (ripr. al verso, con titolo errato "Cina")

Annotazioni: Allo stato attuale l'opera si presenta applicata su un cartoncino delle medesime dimensioni, aggiunto in seguito e montato a sua volta sul pannello di supporto di una cornice in legno.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 187, 294



75

Senza titolo, 1966

Due stampe fotografiche applicate l'una sull'altra (su tavola)

400 x 500 mm

Ubicazione sconosciuta

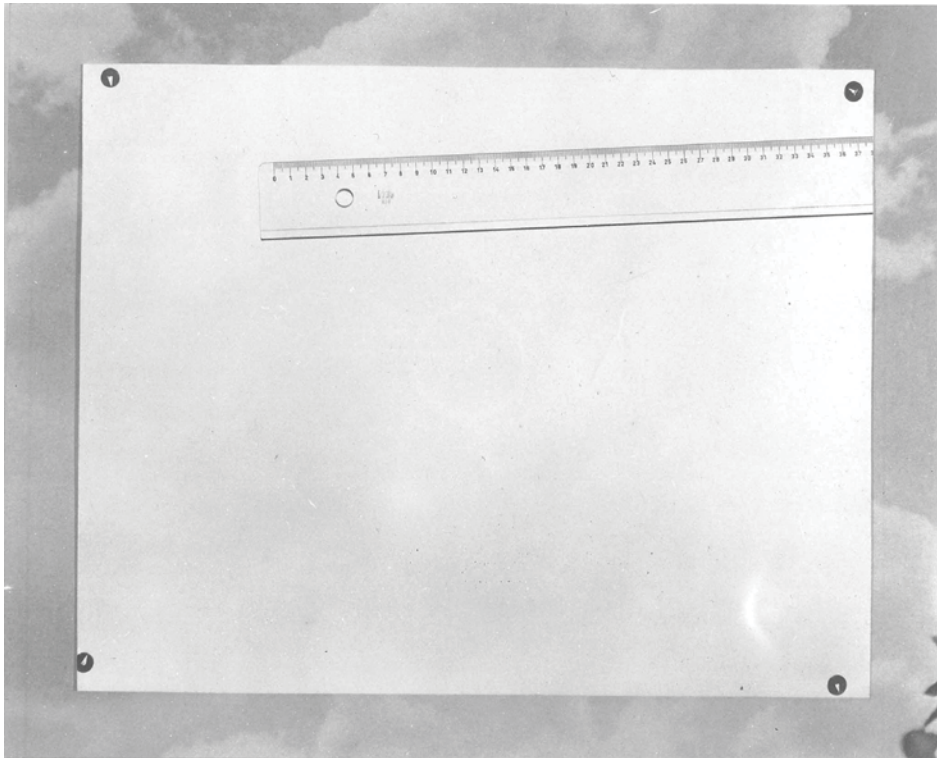
Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Galleria dell'Ariete; ?; San Gimignano, Galleria Continua; Belgio, collezione privata; Parigi, Christie's, asta 5630, 31 maggio 2010, lotto 43

Esposizioni: Milano 1966 [P]?

Bibliografia: *Art d'après-guerre et contemporain*, cat. Parigi, Christie's, asta 5630, 31 maggio 2010, lotto 43 (ripr.)

Annotazioni: In merito all'applicazione del collage su tavola rivestita di tela grezza su pannello o tavola cfr.: nn. 61-62 e 81.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 34, 213, 288 (nota 15)



76

Senza titolo, 1966

Collage su carta

520 x 560 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1966"

Bolzano, Museion (acquistato nel 1997, n. inv. G1553)

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Milano, Galleria dell'Ariete; Torino, Galleria In Arco; Fiera di Bologna 1996, stand Galleria Rino Costa (Alessandria); ?; Torino, Galleria Berman

Esposizioni: Milano 1966 [P]?; Torino 1988 [P], cat. n. 1 (ripr. col.); Bolzano 1999, cat. p. 108 (ripr. col.); Bolzano 2010-11, cat. n. 65 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 34, 46 (nota 101), 213



77

Senza titolo, 1966

Collage su carta

450 x 360 mm

Sul verso, firmato e datato

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Esposizioni: Parigi 1992-93 [P], cat. p. 66 n. 6, p. 27 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 46 (nota 103), 213

470



78

Senza titolo, 1966?

Collage su carta

400 x 270 mm

Torino, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 213



79

Senza titolo, 1966

Collage su carta

255 x 205 mm

Sul verso, firmato e datato

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Milano, Finarte, asta 807, 27 novembre 1991, lotto 239

Bibliografia: cat. Milano, Finarte asta 807, 27 novembre 1991, lotto 239 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 216

472



80

Senza titolo, 1966

Collage su carta

238 x 230 mm

Sul verso, firmato e datato in basso a destra: "Giulio Paolini 1966"; sul verso del supporto non originale di masonite, scritte non autografe: "PG3 pag 49", "14", "1"

Milano, Collezione Giorgio Marconi

Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Milano 2007 [P]

Bibliografia: s.a. 1976, n. 71 (ripr.); s.a. 1990, p. 49 (ripr. col.); cat. Milano 2003 [P], p. 171 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 54, 214



81

Senza titolo, 1966

Collage su carta (su tavola)

450 x 330 mm

Milano, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; Torino, Galleria Notizie; ?; Milano, Christie's, asta MI2391, 29 maggio 2001, lotto 157

Esposizioni: Milano 1966 [P]?

Bibliografia: cat. Milano, Christie's asta MI2391, 29 maggio 2001, lotto 157 (ripr. col.)

Annotazioni: L'individuazione del numero de "L'Europeo" (n. 3, 13 gennaio 1966, pp. 32-37) da cui l'artista ha rifilato la pagina con due illustrazioni relative alla guerra in Vietnam, ha permesso di confutare la precedente datazione dell'opera basata sull'iscrizione non autografa "Giulio Paolini 1965", visibile al retro della tavola rivestita di tela su cui il collage è applicato.

In merito all'applicazione su pannello o su tavola rivestiti di tela si vedano i nn. 61-62 e 75.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 34 (nota 56), 215, 216, 288 (nota 15), 299 (nota 51)



82

Senza titolo, 1966

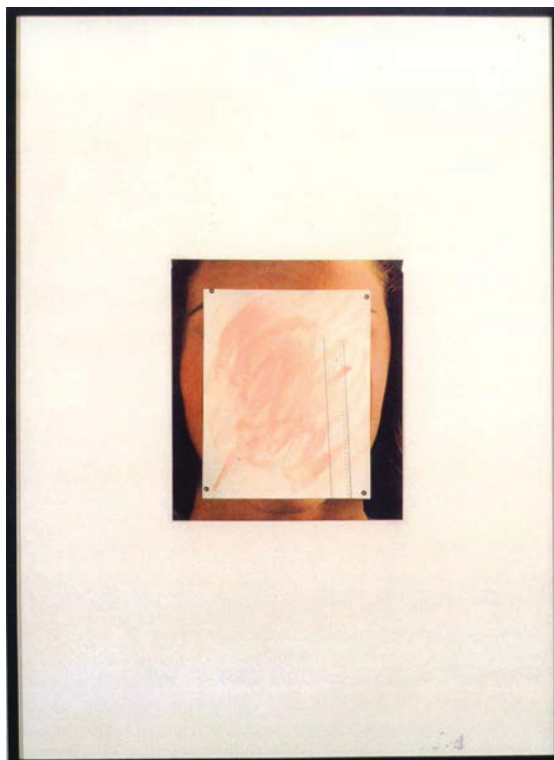
Collage su carta

330 x 416 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1966"

Proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 215, 216 (nota 378)



83

Senza titolo, 1966?

Anilina e collage su carta

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 176, 293

476



84

Senza titolo, 1966-67

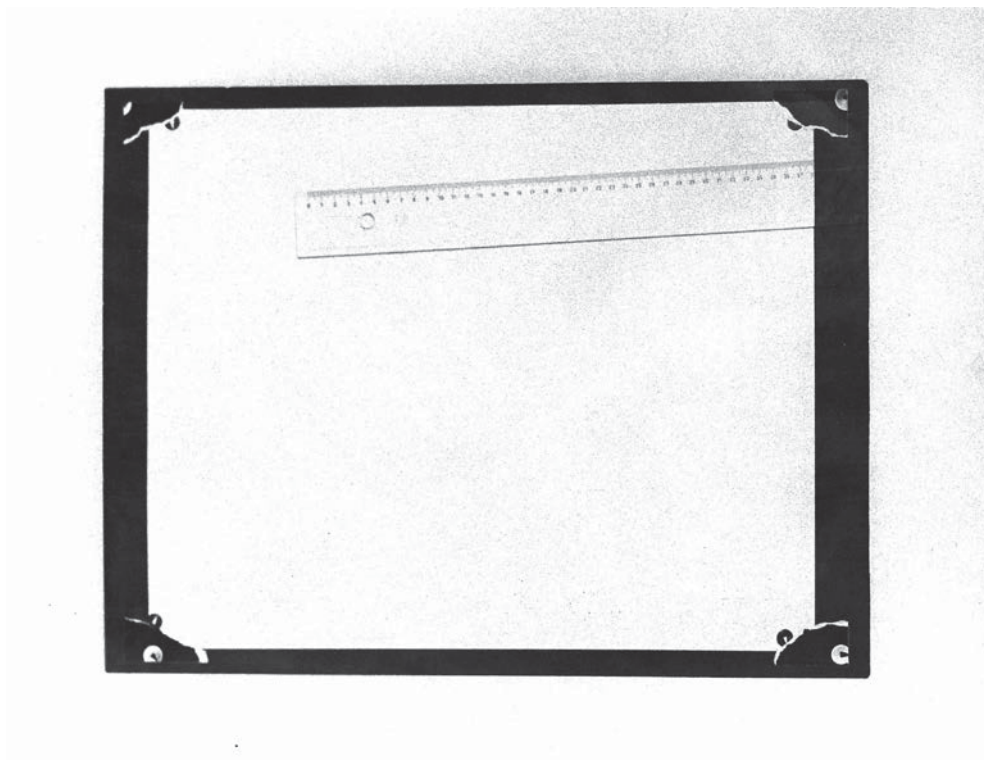
Fotografia su tela emulsionata e stampa fotografica applicata su carta
395 x 300 mm

Sul verso, firmato al centro leggermente in basso: "Giulio Paolini"
Verona, Collezione AGI

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Verona, Studio La Città

Bibliografia: Paolini 1988^a, p. 130 (ripr.); Poli 1990, p. 130 (ripr.); cat. Graz 1998 [P], p. 214 (ripr.); Dalla Bernardina 1999-2000, p. 8 ; cat. Milano 2003 [P], p. 183 (ripr.); Paolini 2006^a, p. 89 (ripr.); cat. Lione 2010 [l.v.], p. 133 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 216, 217



85

Senza titolo, 1967

Collage su carta

298 x 397 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1967"

Amsterdam, Stedelijk Museum (acquistato nel 1973, n. inv. A 34962)

Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Galleria Françoise Lambert

Esposizioni: Milano 1973^b [P]

Bibliografia: Wilde 1974 [l.v.], n. 296 (ripr.); Joosten 1984 [l.v.], p. 266 n. 629 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 218 (nota 385)

478



86

Senza titolo, 1967

Inchiostro e collage su carta

381 x 340 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1967"

Proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 177, 293



87

Man Ray, 1967?

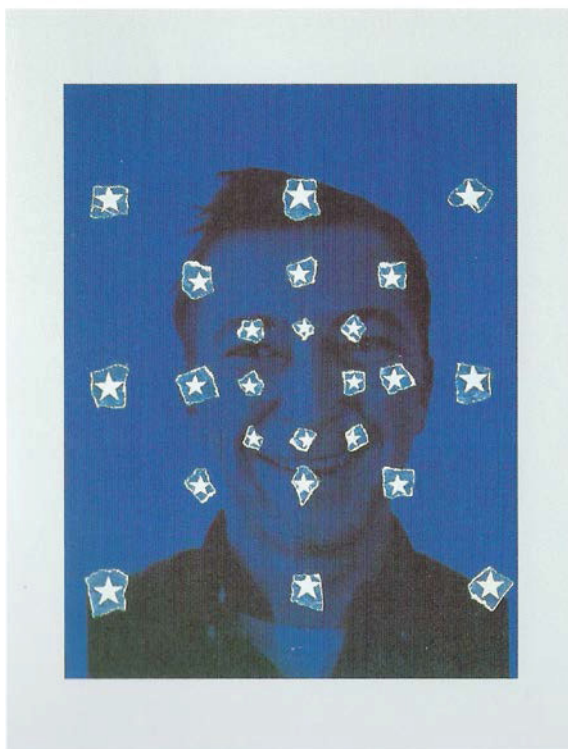
Collage su carta

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 249

480



88

Jasper Johns, 1967

Collage su carta

475 x 330 mm

Sul verso, firmato e datato in alto a sinistra: "Giulio Paolini 1966"; sul verso della cornice, scritta non autografa in alto a destra: "P.G. 39"; sul telaio, scritta non autografa in basso a destra: "pag. 55"

Milano, Collezione Giorgio Marconi

Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Roma 1968 [P]?; Milano 2007 [P]; Roma 2011

Bibliografia: s.a. 1976, n. 74 (ripr.); s.a. 1990, p. 55 (ripr. col.); cat. Milano 2003 [P], p. 199 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 36, 54, 94 (nota 70), 118 (nota 122), 137, 249, 297



89

Alain Robbe-Grillet, 1967

Collage su carta

400 x 460 mm (cornice)

Sul verso, firmato e datato

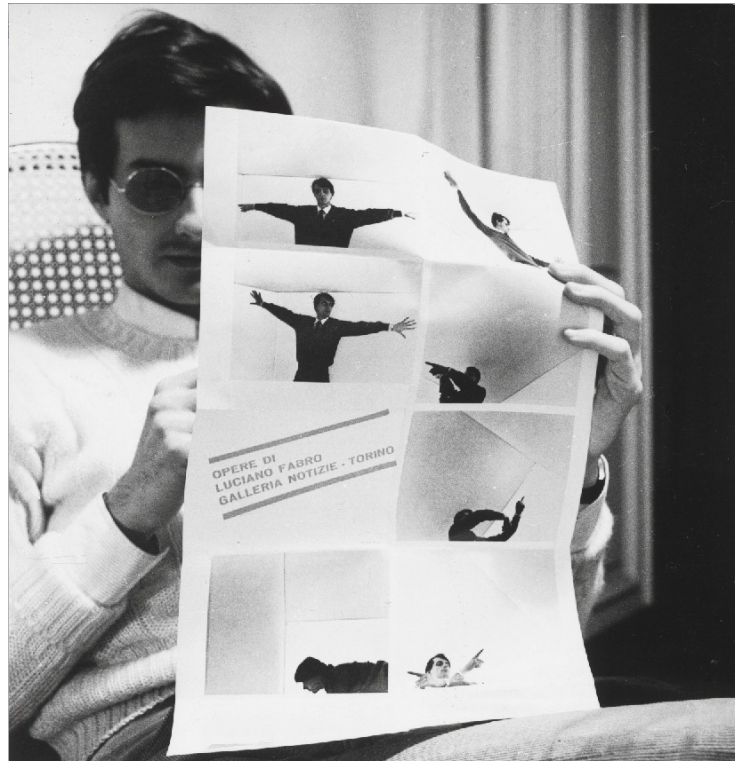
Casale Monferrato, Collezione Gino Viliani

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Milano, collezione privata?; Milano, collezione privata

Esposizioni: Roma 1968 [P]?; Modena 1998-99, cat. p. 41 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 36, 93 (nota 67), 159

482



90

To L. F., 1967

Stampa fotografica

295 x 296 mm

Milano, Collezione Silvia Fabro

Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Parigi 2004, cat. [l.v.] p. 66 (con titolo errato "To L.F. (A L.F.)"), p. 56 (ripr.: veduta dell'opera in mostra)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 249



91

To L. F., 1967

Stampa fotografica

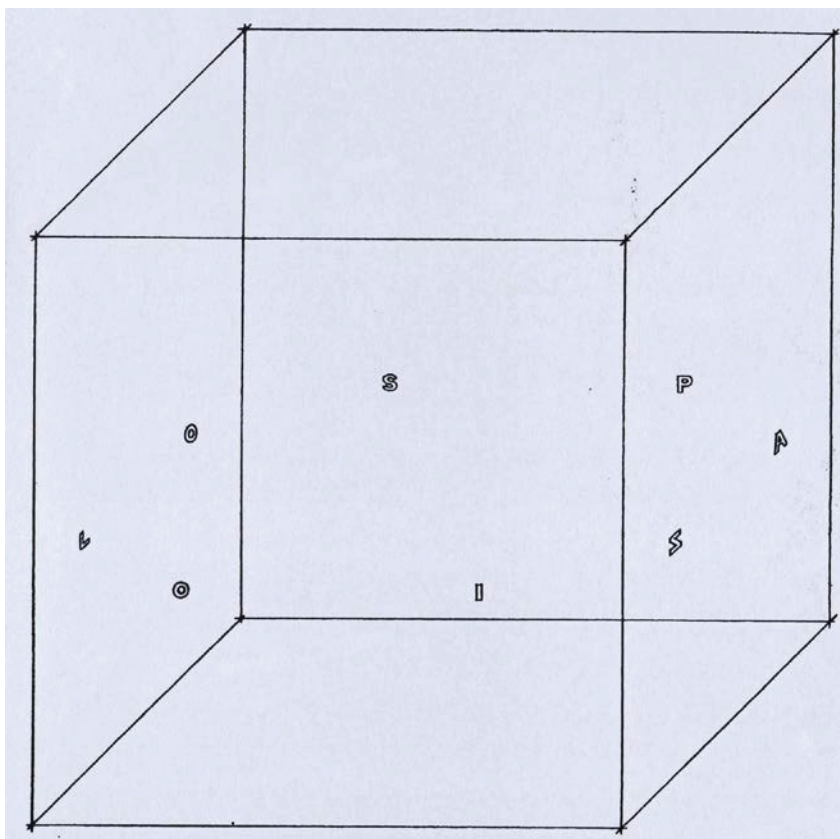
300 x 300 mm ca.

Teramo, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 249

484



92

Lo spazio (assonometria), 1967

Inchiostro su carta

500 x 500 mm

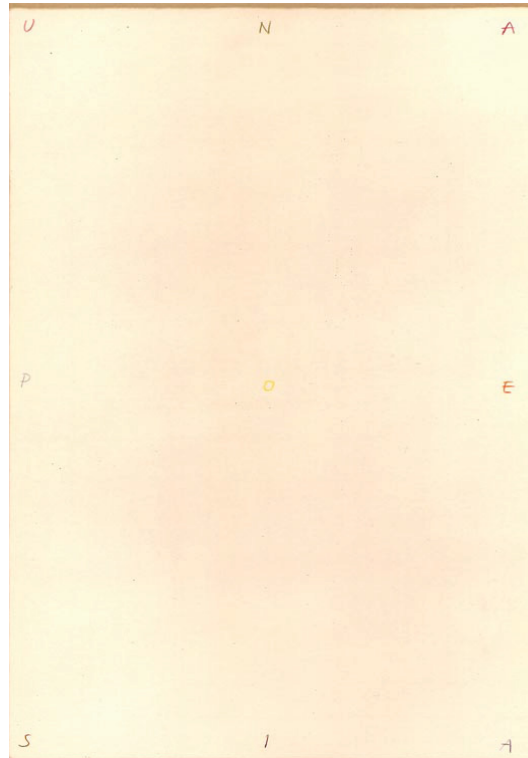
Proprietà dell'artista

Esposizioni (relative all'opera di cui costituisce lo studio, cfr. esposizioni di D.120)

Bibliografia (cfr. bibliografia di D.120 per le pubblicazioni fino al 2008): Bandini-Mundici-Roberto 2008 [l.v.], p. 191 (ripr.); cat. Vaduz 2010, p. 200 (ripr.); Celant 2011 [l.v.], p. 30 n. 3 (ripr.)

Annotazioni: Si tratta del progetto per l'opera *Lo spazio* (1967) [D.120], composta da otto caratteri in legno compensato dipinto corrispondenti alle lettere che costituiscono il titolo, da sospendere alle pareti di un ambiente espositivo. L'installazione fu allestita per la prima volta in occasione della personale dell'artista presso la Galleria del Leone di Venezia nell'agosto del 1967.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 41, 344



93

Una poesia, 1967

Pastelli colorati su carta

480 x 330 mm

Sul verso, firmato e datato in alto al centro: "Giulio Paolini / 1967"

Proprietà dell'artista

Esposizioni: Roma 2005-06^{b?}

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 34, 94, 193, 344

486



94

Una poesia, 1967?

Pastelli colorati su carta

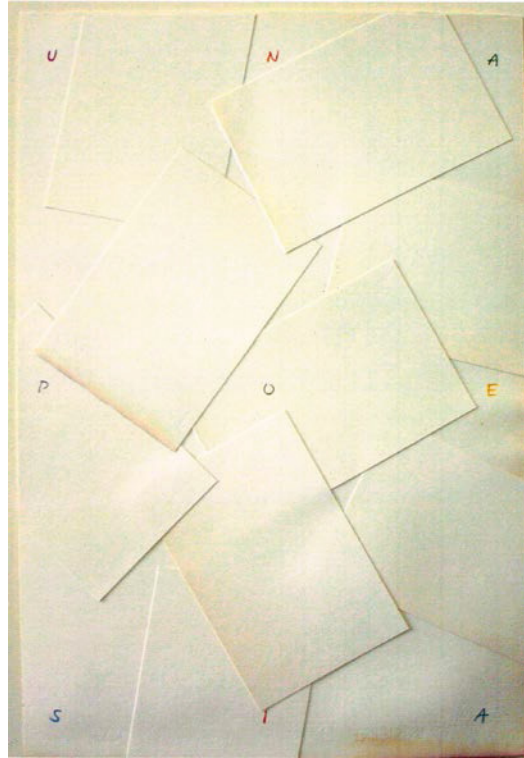
Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Esposizioni: Roma 2005-06^b?

Bibliografia: Deidier 1995, n. 3 s.p. (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 34, 94, 293, 344



95

Una poesia, 1967?

Inchiostri colorati e collage su carta

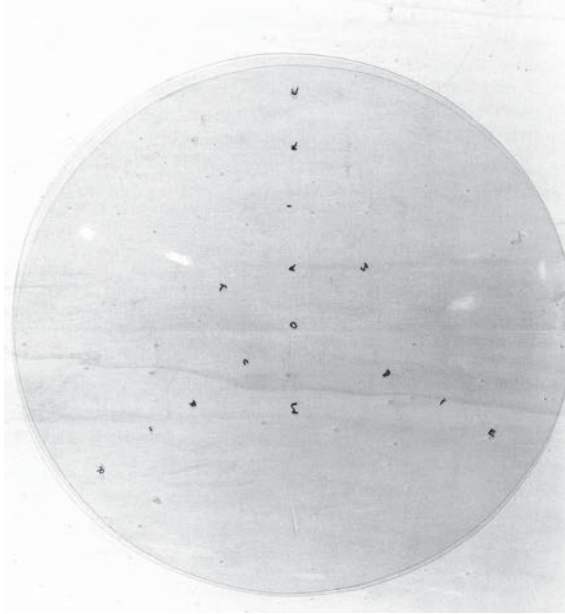
Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Esposizioni: Roma 1968 [P]?; Roma 2005-06^b?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 34, 36, 94, 344

488



96

Morire Mourir To Die, 1967

Inchiostro su acetato

Ø 300 mm

Sul verso, firmato e datato: “G.P. 1967”

Berlino, collezione privata

Provenienza: proprietà dell’artista

Esposizioni: Colonia 1976?

Bibliografia: cat. Milano 2003 [P], p. 259 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 41, 290, 345

97

Amore Amour Love, 1967

Inchiostro su acetato

Ø 300 mm

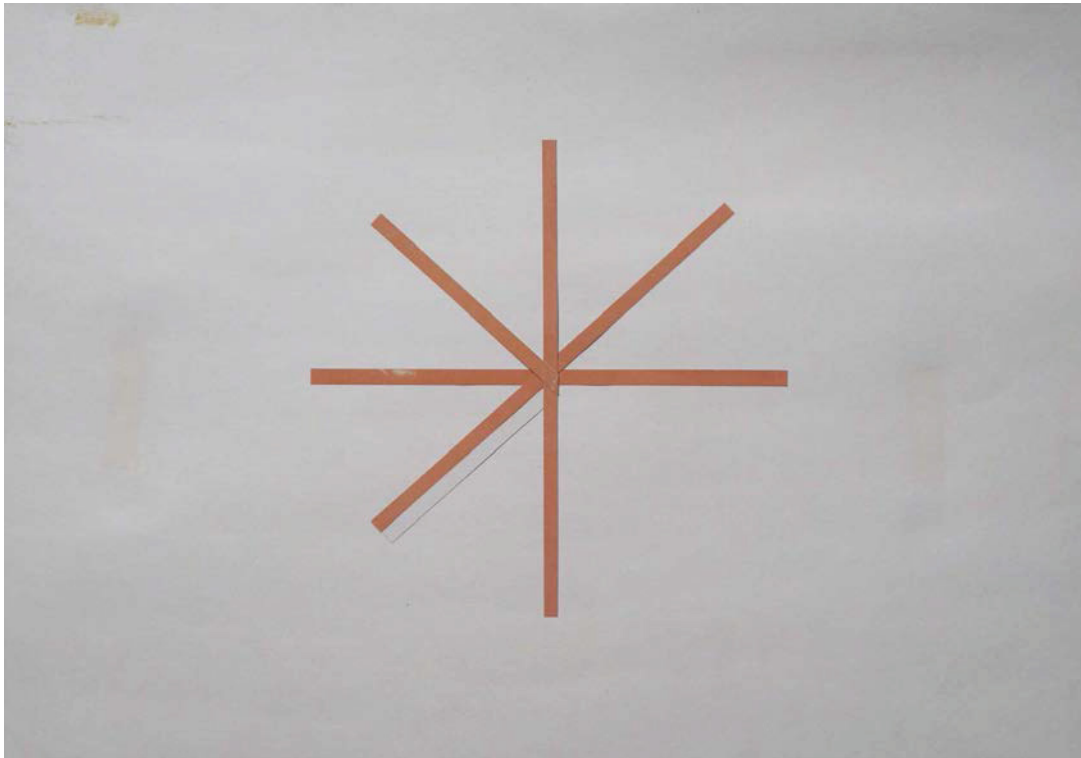
Berlino, collezione privata

Provenienza: proprietà dell’artista

Esposizioni: Milano 1973^c [P]; Colonia 1976?

Annotazioni: L’opera, di cui finora non è stato possibile rintracciare l’immagine, si presenta identica a livello formale alla n. 96 che costituisce il suo *pendant*, ma vede scritti su acetato i verbi “Amore Amour Love”, anziché “Morire Mourir To Die”.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 41, 47 (nota 105), 290, 345



98

Senza titolo, 1967

Collage su carta

335 x 475 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1967"

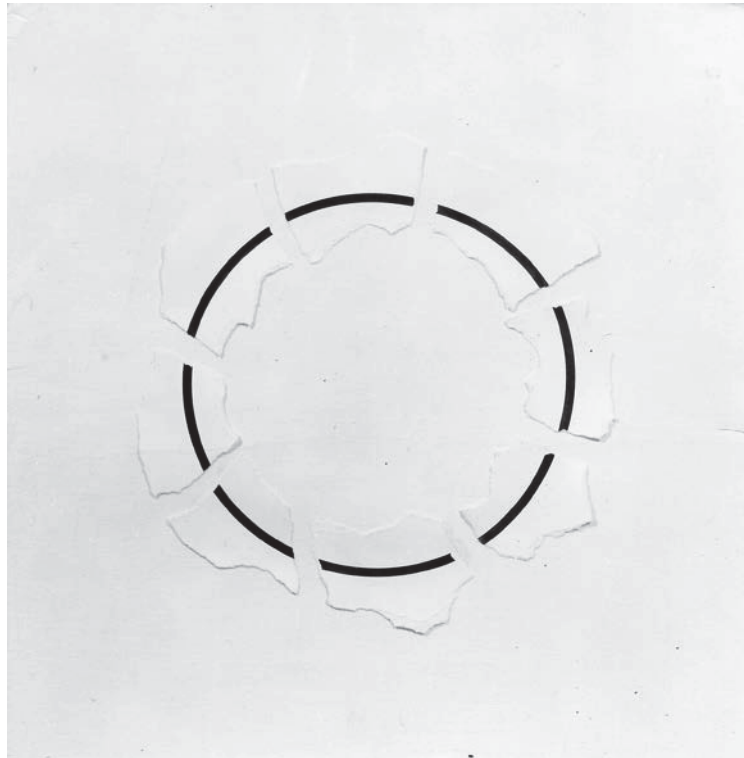
Busca, Collezione La Gaia

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Milano, Studio Palazzoli; ?; Milano, Finarte, asta 463, 4 aprile 1984, lotto 93

Bibliografia: cat. Milano, Finarte, asta 463, 4 aprile 1984, lotto 93

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 180, 288, 289

490



99

Senza titolo, 1967

Collage su carta

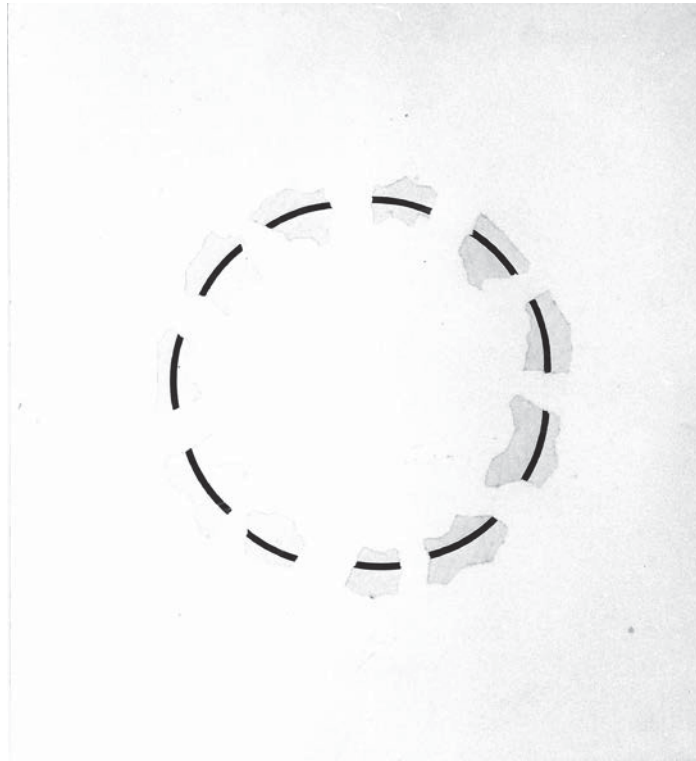
350 x 350 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Bibliografia: Paolini 1975, p. 30 (ripr.); s.a. 1976, n. 73 (ripr.); Paolini 1986^a, p. 160 (ripr.); Paolini 1988^a, p. 244 (ripr.); cat. Milano 2003 [P], p. 195 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 178, 179, 179 (nota 286)



100

Senza titolo, 1967

Collage su carta

365 x 336 mm

Sul verso, firmato e datato in alto a sinistra: "Giulio Paolini 1967"; sul verso, scritte non autografe in alto a destra: "Prini 14/2", in basso al centro: "PG19 pag 53", in basso a sinistra: "RA", in basso al centro: "x73", in basso a destra "8"

Milano, Fondazione Marconi

Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Ravenna 1987, cat. p. 270, p. 195 n. 8 (ripr.); Milano 2007 [P]

Bibliografia: cat. Milano 1973^c [P], s.p. (ripr.); s.a. 1990, p. 53 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 45 (nota 98), 54, 178, 179, 179 (nota 286)



101

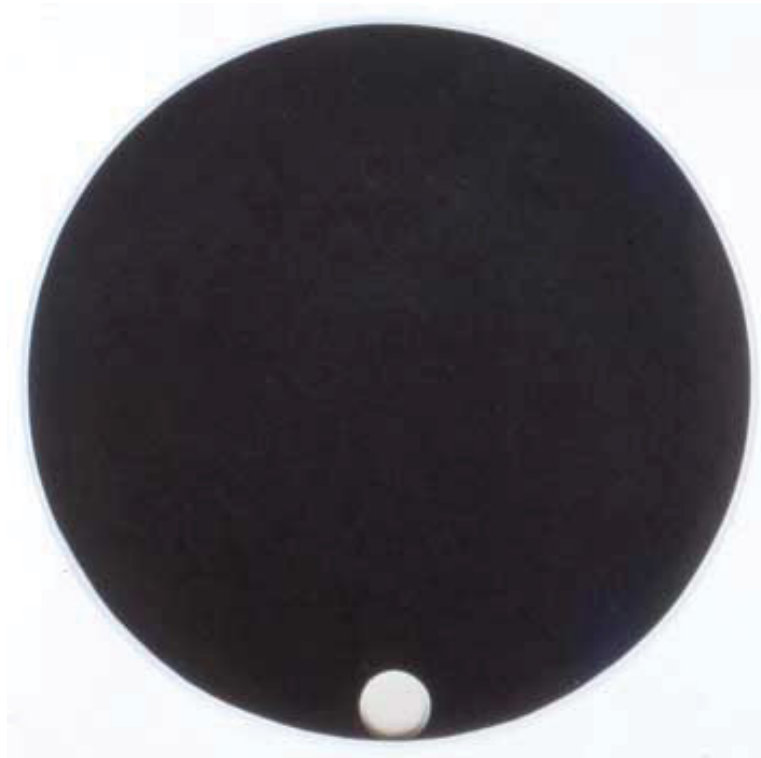
Senza titolo, 1967

Collage su carta

668 x 698 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1967"

Proprietà dell'artista



102

Senza titolo, 1967

Collage su carta

Ø 340 mm

Sul verso, firmato e datato

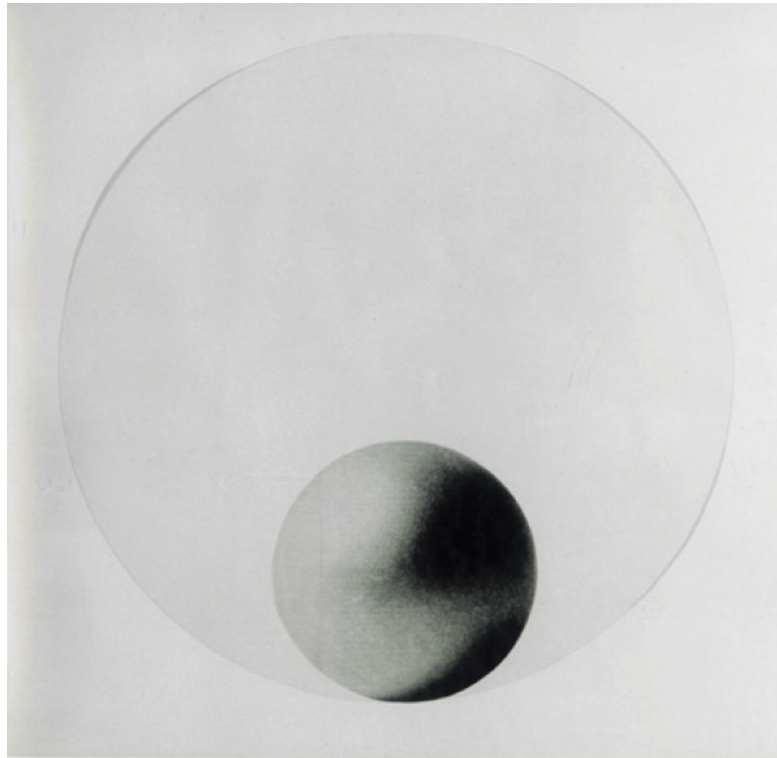
Anversa, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Parigi, Galerie Durand-Dessert

Esposizioni: Parigi 1992-93 [P], cat. p. 66 n. 9, p. 31 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 46 (nota 103), 201, 201 (nota 345), 201 (nota 346), 289

494



103

Senza titolo, 1967

Collage su carta

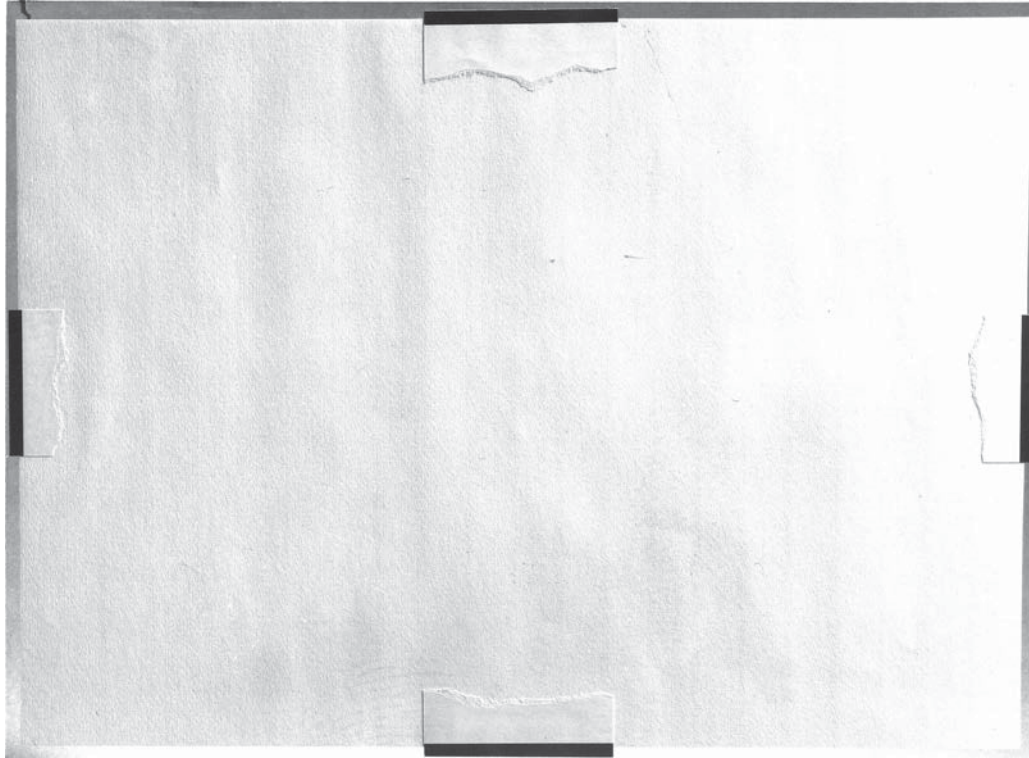
400 x 400 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1967"

Milano, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Brescia, Galleria Massimo Minini

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 201, 201 (nota 346)



104

Senza titolo, 1967

Collage su carta (su tela preparata)

400 x 600 mm (tela)

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1967"

Milano, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Annotazioni: La tela sulla quale il collage risulta attualmente applicato non era presente allo stato originale.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 128 (nota 157), 130

496



105

Senza titolo, 1967

Collage su carta

480 x 340 mm

Sul verso, firmato e datato in alto a sinistra: “Giulio Paolini 1967”

Milano, Collezione Giorgio Marconi

Provenienza : proprietà dell'artista

Esposizioni: Milano 2007 [P]

Bibliografia: s.a. 1990, pp. 58-59 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 54, 128 (nota 157), 130



106

Senza titolo, 1967

Collage su carta

367 x 367 mm

Sul verso, firmato e datato in basso: "Giulio Paolini / 1967"

Milano, Collezione Rosa e Gilberto Sandretto

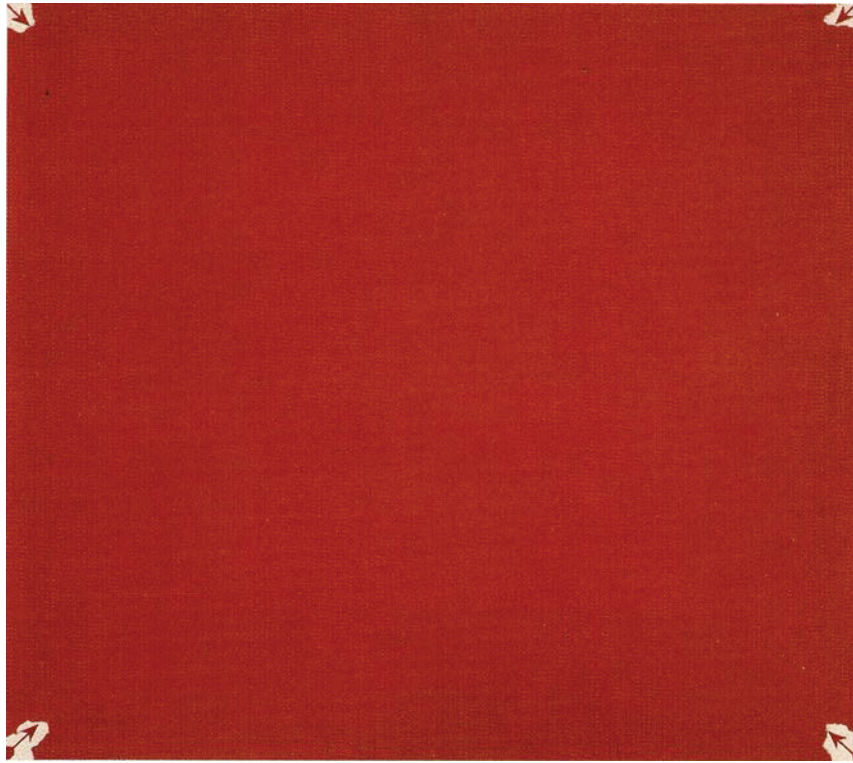
Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Milano, Sotheby's, asta MI175, 21 novembre 2000, lotto 177

Esposizioni: Carrara 2013, cat. s.p. (ripr. col.: opera singola e vedute dell'opera in mostra)

Bibliografia: cat. Milano, Sotheby's, asta MI175, 21 novembre 2000, lotto 177 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 131, 292

498



107

Senza titolo, 1967

Collage su cartoncino rosso

297 x 341 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1967"; sul telaio, scritte non autografe in alto: "pag.57", a destra: "P.G. 37"

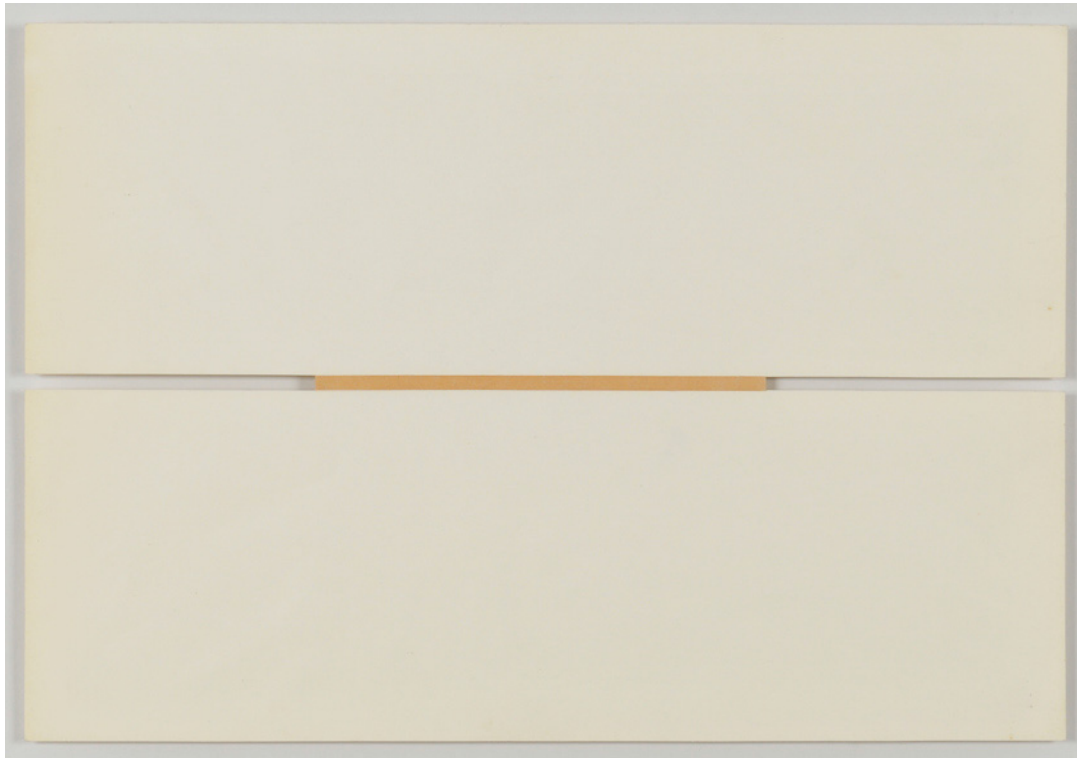
Milano, Fondazione Marconi

Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Milano 2007 [P]

Bibliografia: s.a. 1990, p. 57 (ripr. col.); cat. Milano 2003 [P], p. 205 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 54, 129 (nota 157), 130, 156 (nota 220), 289



108

Senza titolo, 1967

Collage su carta

325 x 480 mm

Sul verso, firmato e datato in alto a sinistra: "Giulio Paolini / 1967"; sul verso, timbro della Galleria dell'Oca

Bologna, Collezione Alessandro Pasotti e Fabrizio Padovani

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Busto Arsizio, collezione privata

Esposizioni: Roma 1968 [P]

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 36, 180

500



109

Senza titolo, 1967

Collage su cartoncino a tempera giallo (montato su pannello di compensato)

240 x 180 mm

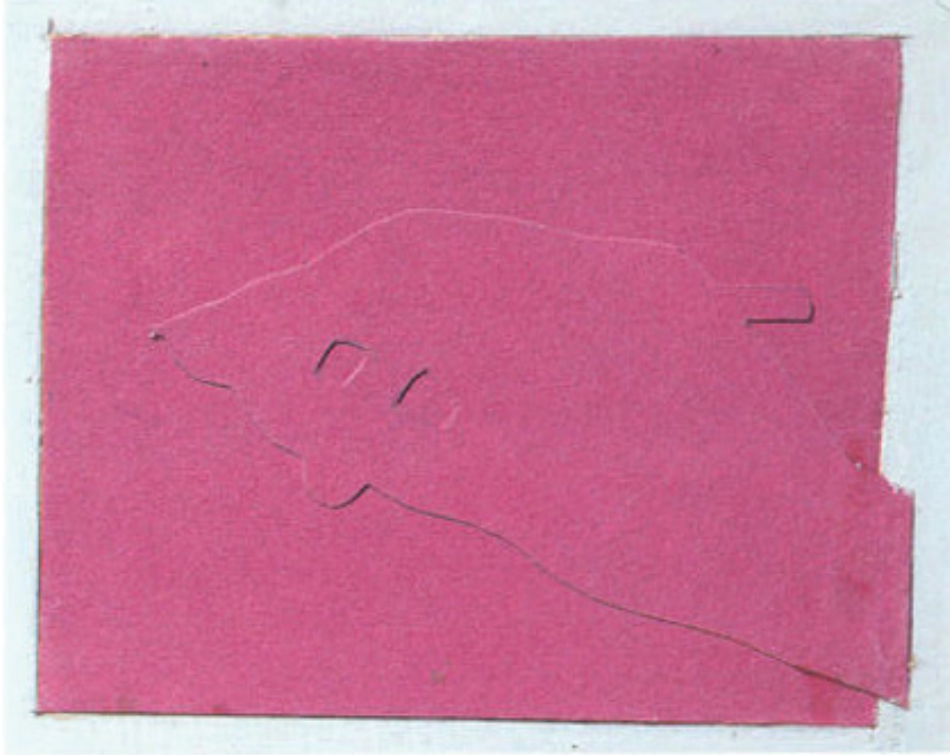
Sul verso, firmato al centro: "Giulio Paolini"

Milano, Galleria Toselli

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Finarte, asta 1978; ?; San Mauro (Torino), collezione privata

Esposizioni: Ancona 2004, s.p. (ripr. col., con titolo errato "Scriviamo, anni '70")

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 35, 226



110

Senza titolo, 1967?

Collage su cartone

80 x 100 mm

Ubicazione sconosciuta

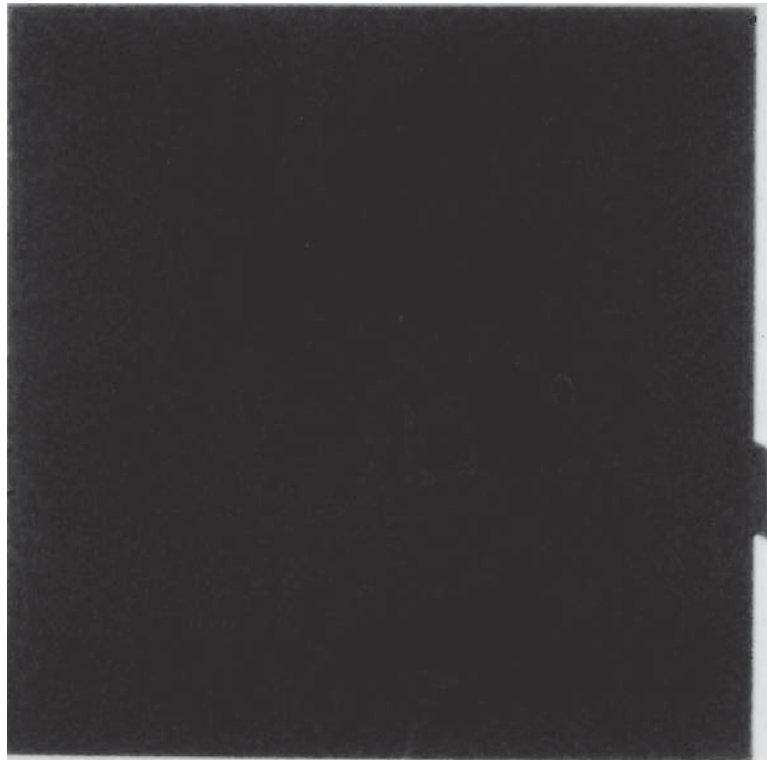
Provenienza: proprietà dell'artista; Reggio Emilia, Collezione Zavattini; Firenze, Pitti Casa d'Aste, 16 ottobre 1991, lotto 47

Bibliografia: *Opere d'arte moderna e contemporanea*, cat. Firenze, Pitti Casa d'aste, 16 ottobre 1991, lotto 47 (ripr. col., con titolo errato "Composizione")

Annotazioni: Variante di piccole dimensioni dei nn. 68, 109 e 111, è stata probabilmente realizzata per la Collezione di Cesare Zavattini dedicata a opere di piccolo formato.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 35, 226

502



111

Senza titolo, 1967

Collage su carta

400 x 400 mm

Sul verso, firmato e datato in alto a sinistra: “Giulio Paolini 1967”

Proprietà dell'artista

Bibliografia: (cfr. n. 68 di cui costituisce una variante)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 35, 226



112

Senza titolo, 1967

Collage su carta

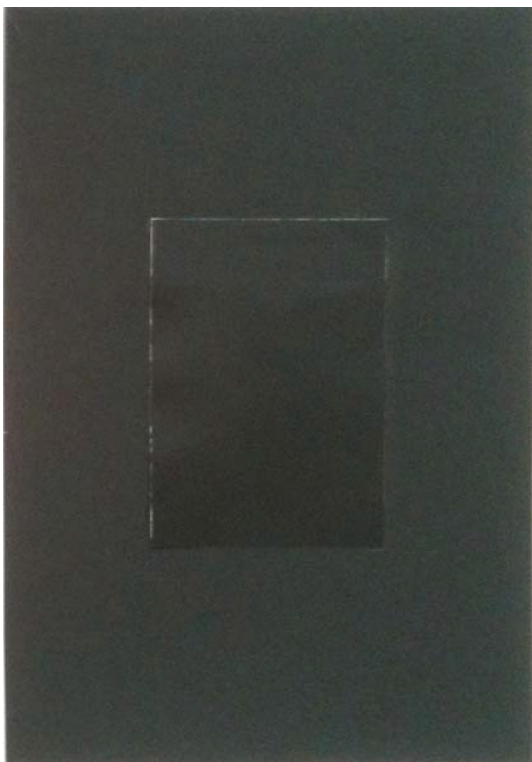
420 x 520 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1967"

Proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 307, 307 (nota 104)

504



113

Senza titolo, 1967

Collage su carta

350 x 245 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1967"

Proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 307, 307 (nota 104)

FOR TORINO - 510		☆ dopo ogni cifra lasciare libero il disco	
segue FORZE ARMATE			
FORZA ARMATA ITALIANA			
ARMATA	100 000 000	ARMATA	100 000 000
... (rows continue with names and numbers)
FORZA ARMATA ITALIANA - 510			
... (rows continue with names and numbers)			
FORZA ARMATA ITALIANA - 510			
... (rows continue with names and numbers)			
FORZA ARMATA ITALIANA - 510			
... (rows continue with names and numbers)			

114

Senza titolo, 1967

Inchiostro su carta fotografica

270 x 200 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1967"

Torino, Collezione Fossati

Provenienza: proprietà dell'artista

115

Senza titolo, 1967

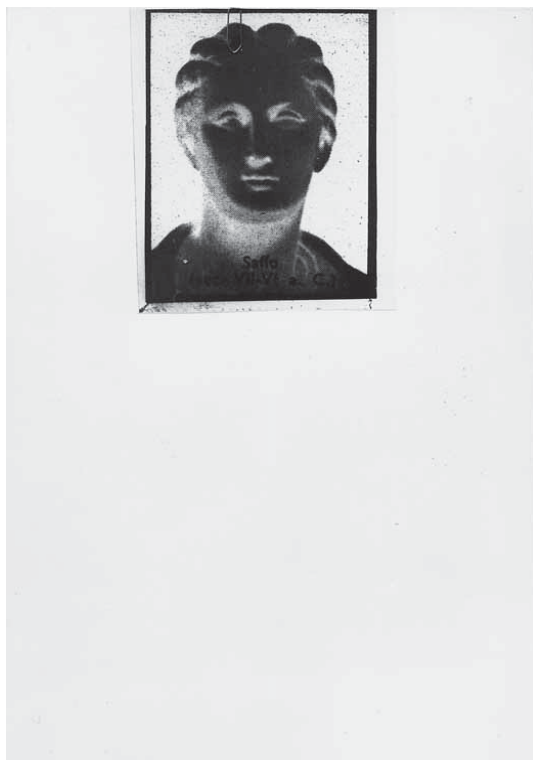
Timbratura su carta da disegno

Sul verso, firmato e datato

Venezia, Collezione Attilio Codognato?

Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Studio Marconi?

Annotazioni: Si tratta di un'opera ad oggi dispersa e non documentata in archivio, ma ricordata dall'artista. Si componeva di un foglio da disegno sul quale Paolini aveva iscritto con timbri inchiostriati la cifra "1000000".



116

Saffo, 1967

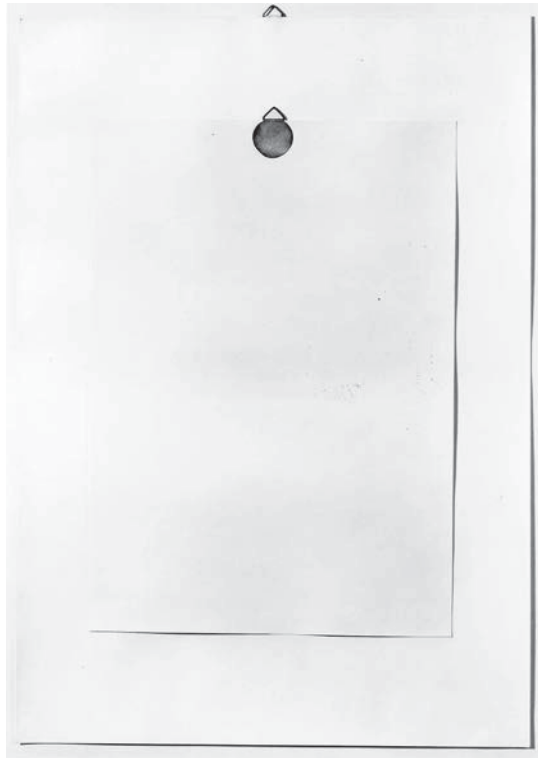
Riproduzione a stampa trattenuta con un fermaglio di metallo su carta
Roma, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Bibliografia: s.a. 1976, n. 96 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 36, 289, 294, 294 (nota 32)

508



117

Senza titolo, 1967

Collage su carta (applicata su masonite)

475 x 325 mm

Sul verso, firmato e datato in alto al centro: "Giulio Paolini / 1967"

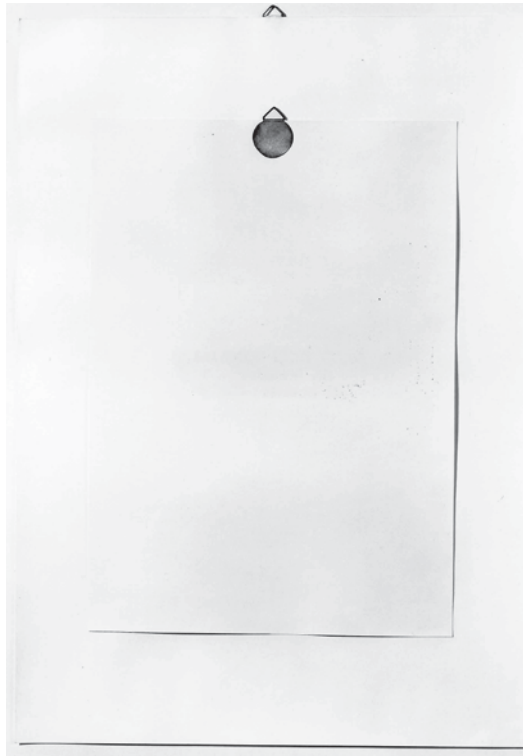
Torino, GAM Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea (acquistato nel 1990, n. inv. FD 366)

Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Studio Marconi; Torino, Collezione Giulio Einaudi Editore S.p.A. in A. S.

Esposizioni: Torino 1994^a, cat. p. 62, p. 153 (ripr.)

Bibliografia: Paolini 1975, p. 30 (ripr.); Paolini 1986^a, p. 150 (ripr.); cat. Roma, Christie's, 9 aprile 1990, lotto 69 (ripr.); Serra 1994 [l.v.], p. 62, p. 153 (ripr.); Paglieri 2012 [l.v.], pp. 210-211

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 189 (nota 324), 289 (nota 15)



118

Senza titolo, 1967-68

Collage su carta

475 x 336 mm

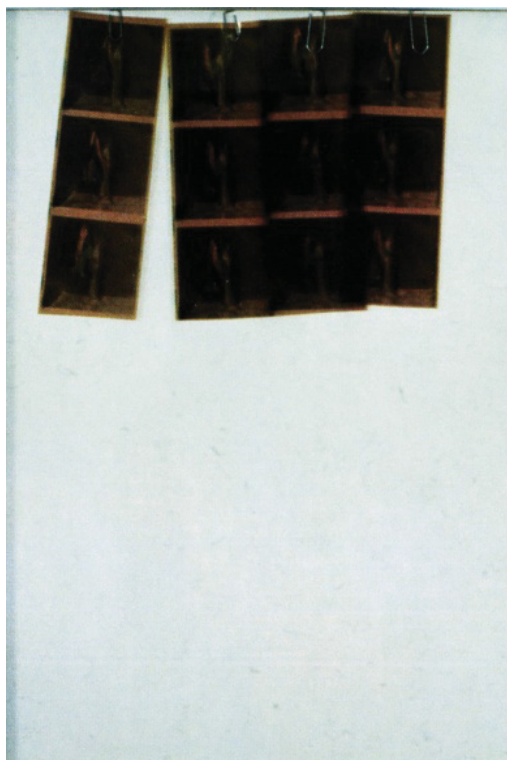
Milano, Collezione Rosa e Gilberto Sandretto

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Esposizioni: Carrara 2013, cat. s.p. (ripr. col.: opera singola e vedute dell'opera in mostra)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 189 (nota 324)

510



119

Senza titolo (Delfo II), 1968

Negativi fotografici trattenuti con un fermaglio di metallo su carta
476 x 328 mm

Sul verso, firmato e datato in alto a sinistra: "Giulio Paolini 1968"
Milano, Collezione Rosa e Gilberto Sandretto

Provenienza: proprietà dell'artista; collezione privata

Esposizioni: Carrara 2013, cat. s.p. (ripr. col., con titolo errato "Bozzetto di Delfo II": opera singola e vedute dell'opera in mostra)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 36, 294, 294 (nota 32)



120

Senza titolo, 1968

Negativi fotografici trattenuti con due strisce di nastro adesivo a un foglio di carta bianca
475 x 328 mm

Sul verso, firmato e datato: "Giulio Paolini / 1968"

Roma, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Parigi, collezione privata; Parigi, Millon – Cornette de Saint Cyr, 25 ottobre 2009, lotto 152

Bibliografia: Poli 1990, n. 66 (ripr.: dettaglio); cat. Graz 1998 [P], p. 21 (ripr.: dettaglio); cat. Milano 2003 [P], p. 132 (ripr.); *Art Contemporain*, cat. Parigi, Millon – Cornette de Saint Cyr, 25 ottobre 2009, lotto 152 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 264 (nota 70), 294, 295 (nota 33)



121

Studio per “La libertà (H. R.)”, 1968

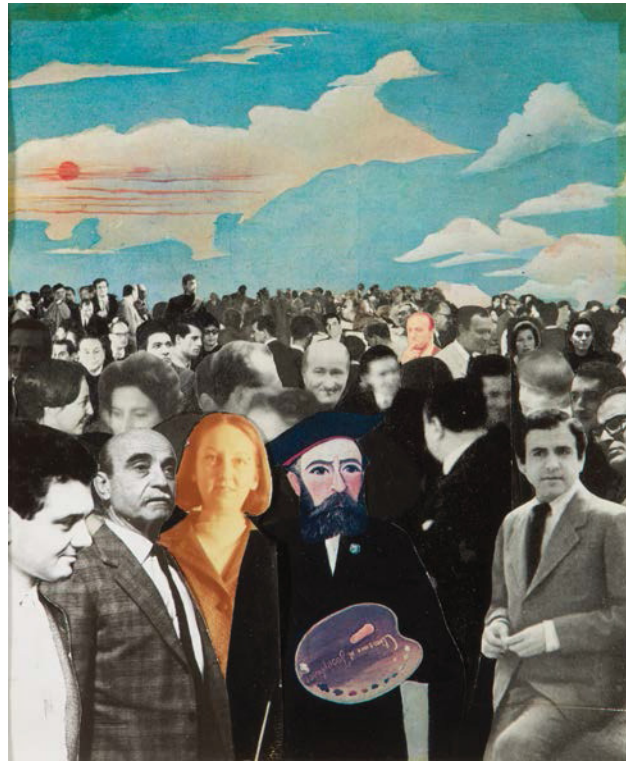
Negativo fotografico trattenuto con un fermaglio di metallo su carta
700 x 500 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Torino, Galleria In Arco

Esposizioni: Torino 1988 [P], cat. n. 2 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 36, 46 (nota 101), 96 (nota 75), 294, 295 (nota 32)



122

Autoritratto, 1968

Collage su carta

220 x 180 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1968"

Cureglia, collezione privata

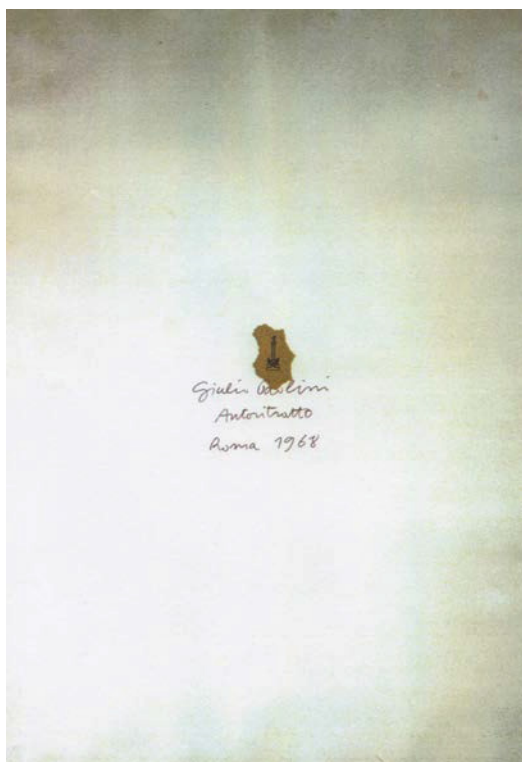
Provenienza: proprietà dell'artista; Torino, Luciano Pistoï; Milano, Matteo Remolino

Esposizioni: Torino 1989-90^b, cat. p. 15 n. 5 (ripr.)

Bibliografia: Bernardi 2014, quarta di copertina (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 96 (nota 75), 163, 265

514



123

Autoritratto, 1968

Inchiostro e collage su carta

700 x 480 mm

Sul recto, firmato, titolato e datato al centro: "Giulio Paolini / Autoritratto / Roma 1968"

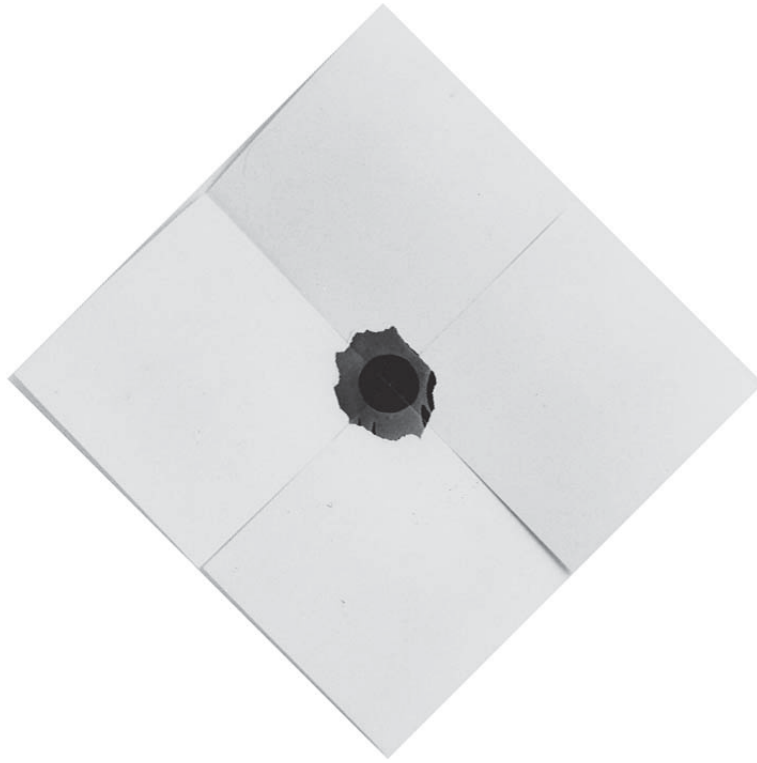
Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Fondo Ficacci (Donazione, 2002, n. inv. 53045)

Provenienza: proprietà dell'artista; Roma, Plinio de Martiis

Esposizioni: Roma 1968^c; Roma 1990-91, cat. p. 235 (ripr.: veduta della parete della Galleria La Tartaruga durante il *Teatro delle Mostre* con alcuni cartelli-locandina affissi); Roma 2003^a, cat. p. 38; Roma 2013^a

Annotazioni: Si tratta del cartello-locandina per l'intervento presentato dall'artista in occasione dell'evento espositivo *Teatro delle Mostre* (Roma, Galleria La Tartaruga, 6-31 maggio 1968), di cui l'opera n. 122 costituisce lo studio su carta.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 304



124

Studio per “Foresta col sole al tramonto”, 1968

Collage su carta

920 x 920 mm

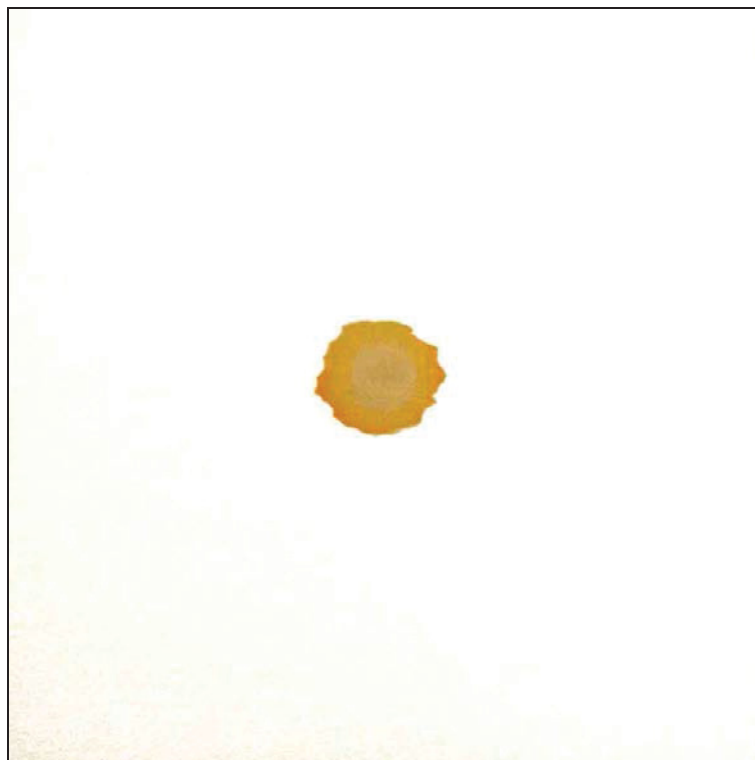
Milano, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Studio Marconi; ?; Milano, Finarte, asta 196, 5 dicembre 1974, lotto 73

Esposizioni: Roma 1968 [P]?

Bibliografia: *Asta di opere contemporanee 1960/1974*, cat. Milano, Finarte, asta 196, 5 dicembre 1974, lotto 73, (ripr., con titolo “Senza titolo”)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 36, 96 (nota 75), 119, 120, 249



125

Senza titolo, 1968

Collage su carta

330 x 330 mm

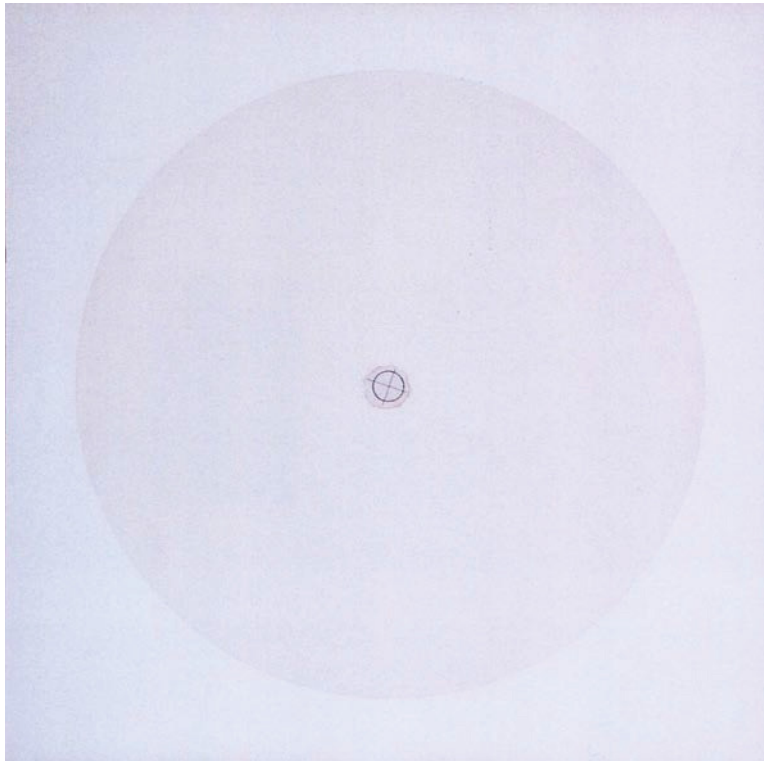
Sul verso, firmato e datato in alto: "Giulio Paolini / 1968"

Torino, Galleria In Arco

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Roma, Galleria Ferranti; Roma, collezione privata

Esposizioni: Roma 1968 [P]?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 36, 119, 120 (nota 131)



126

Senza titolo, 1968

Collage su carta

Ø 300 mm

Sul verso, firmato e datato in alto: "Giulio Paolini / 1968"

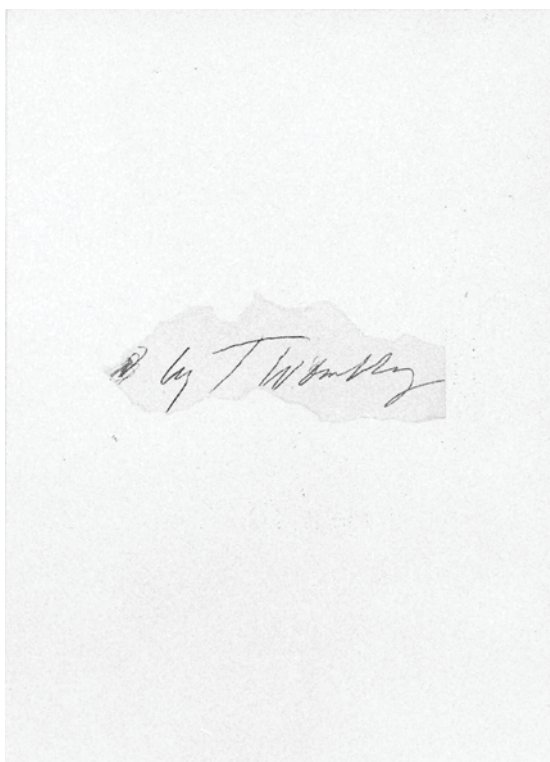
Torino, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; New York, Esso Gallery; ?

Esposizioni: Londra 2005, cat. p. 156, p. 131 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 122

518



127

Senza titolo, 1968

Collage su carta

336 x 240 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: “Giulio Paolini / 1968”; sul verso, scritta non autografa a destra: “PG9 pag 63”, etichetta in basso “gall. Marconi / 10 / autore: Paolini”

Milano, Studio Marconi

Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Milano 1979^a, cat. p. 191 (ripr., con didascalia errata); Ravenna 1987, cat. n. 10 p. 195 (ripr.), p. 270 (cit. con titolo errato “Twombly”); Milano 2007 [P]

Bibliografia: Paolini 1975, p. 31 (ripr.); s.a. 1976, n. 97 (ripr.); Paolini 1988^a, p. 226 (ripr.); s.a. 1990, p. 63 (ripr.); cat. Milano 2003 [P], p. 239 (ripr., con datazione errata “1967”)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 45 (nota 98), 54, 121



128

Studio per “Nel bel mezzo del dipinto Flora sparge i fiori, mentre Narciso si specchia in un’anfora d’acqua tenuta dalla ninfa Eco”, 1968

Collage su carta

300 x 250 mm

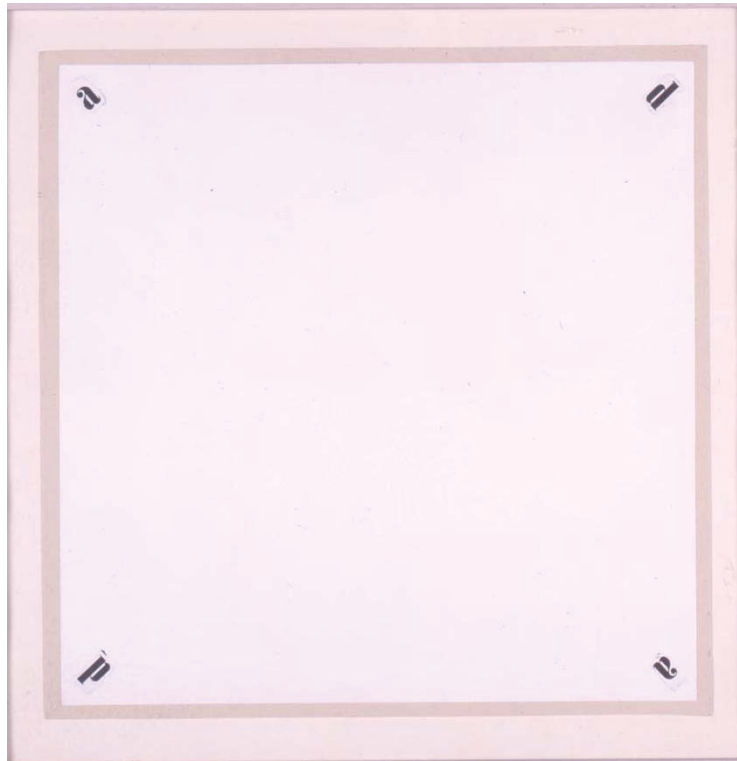
Milano, collezione privata

Provenienza: proprietà dell’artista; Milano, Galleria Christian Stein

Esposizioni: Messina 1975-76, cat. s.p. (cit. con titolo errato “Studio per <Floria>); Valencia-Lugano 2010-11, cat. p. 347, p. 161 n. 42 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 161, 249

520



129

Dada, 1968

Collage su carta

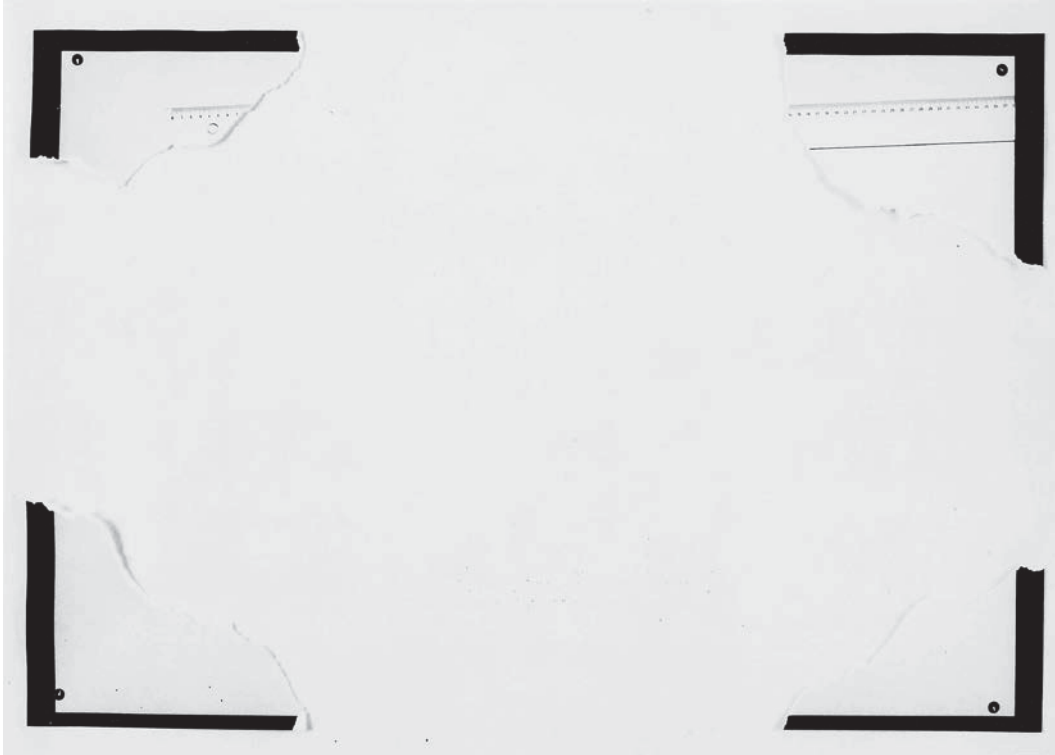
350 x 350 mm

Berlino, Sammlung Marzona, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Staatliche Museen zu Berlin

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Esposizioni: Vienna 1995, cat. p. 192 (ripr.); Codroipo 2001, cat. p. 200 n. 10.09, p. 89 (ripr. col.: veduta dell'opera in mostra)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 131



130

Senza titolo, 1968

Collage su carta

Ubicazione sconosciuta

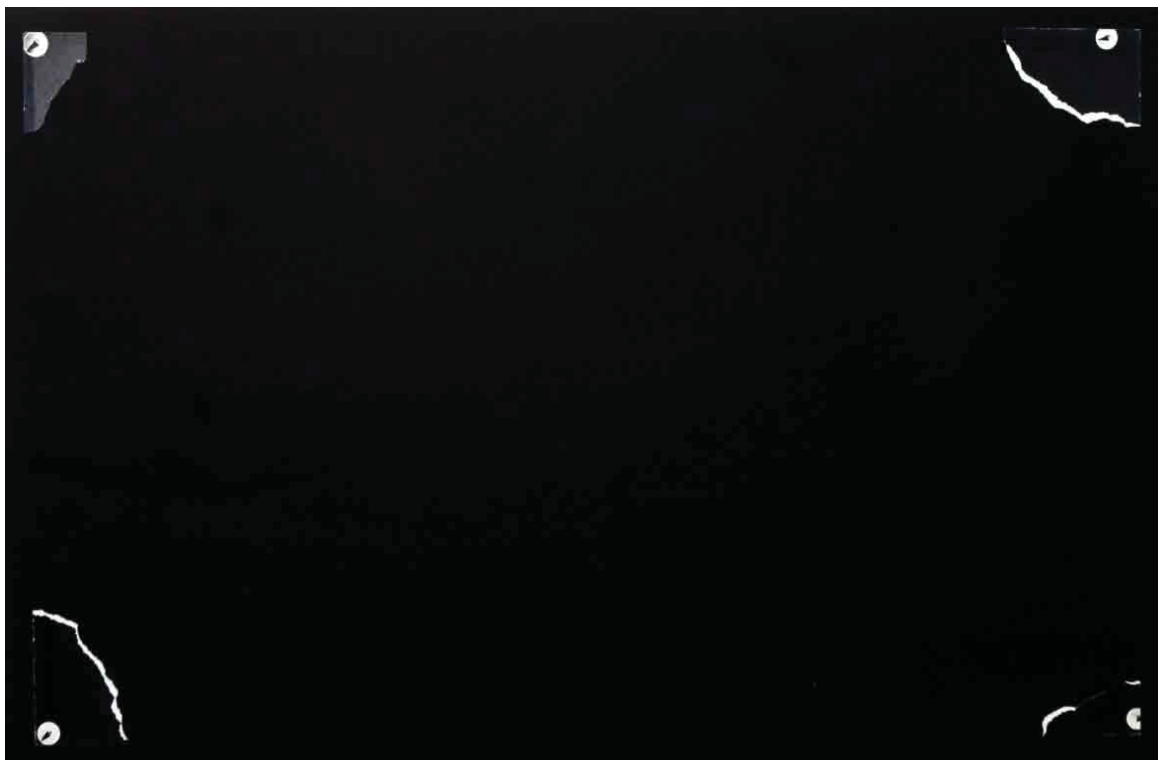
Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Studio Marconi

Esposizioni: New York 1974 [P]

Bibliografia: Paolini 1975, p. 31 (ripr.); Milano 1976 [P], cat. p. 5 (ripr.: veduta dell'opera nella mostra di New York 1974)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 39 (nota 72), 129 (nota 157)

522



131

Senza titolo, 1968

Collage su carta nera

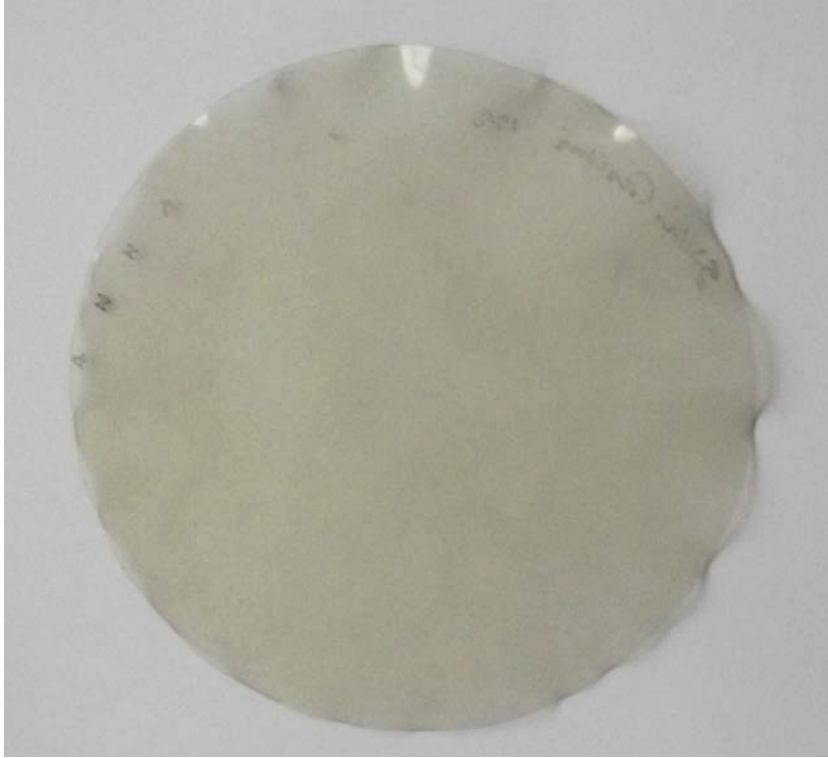
350 x 550 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1968"

Arese (Milano), collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; Torino, Galleria Gian Enzo Sperone

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 129 (nota 157)



132

Senza titolo, 1968

Inchiostro su acetato

Ø 160 mm

Sul verso, firmato e datato: "Giulio Paolini 1968"

Proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 290

524



133

Senza titolo, 1968

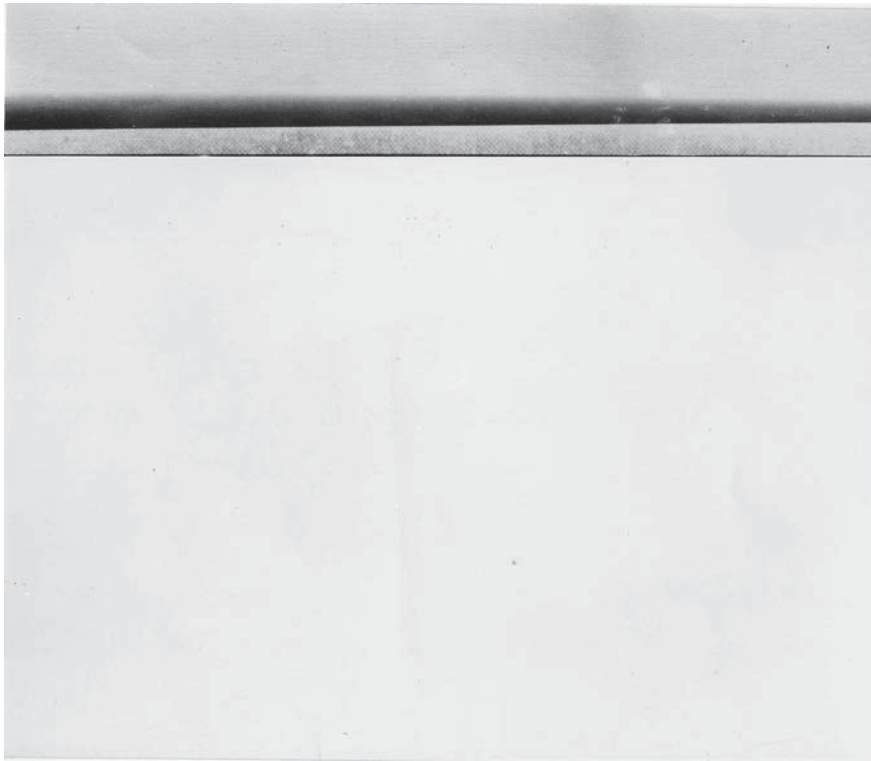
Collage su carta (applicata su compensato)

468 x 329 mm

Reggio Emilia, Collezione Maramotti

Provenienza: proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 103



134

Senza titolo, 1968

Collage su tela fotografica

320 x 375 mm

Sul verso, firmato e datato all'altezza del centro a sinistra: "Giulio Paolini / 1968"; sul verso della cornice, scritta non autografa in alto a destra: "G.P 42"; sul telaio, scritta non autografa a destra: "pag. 61"

Milano, Collezione Giorgio Marconi

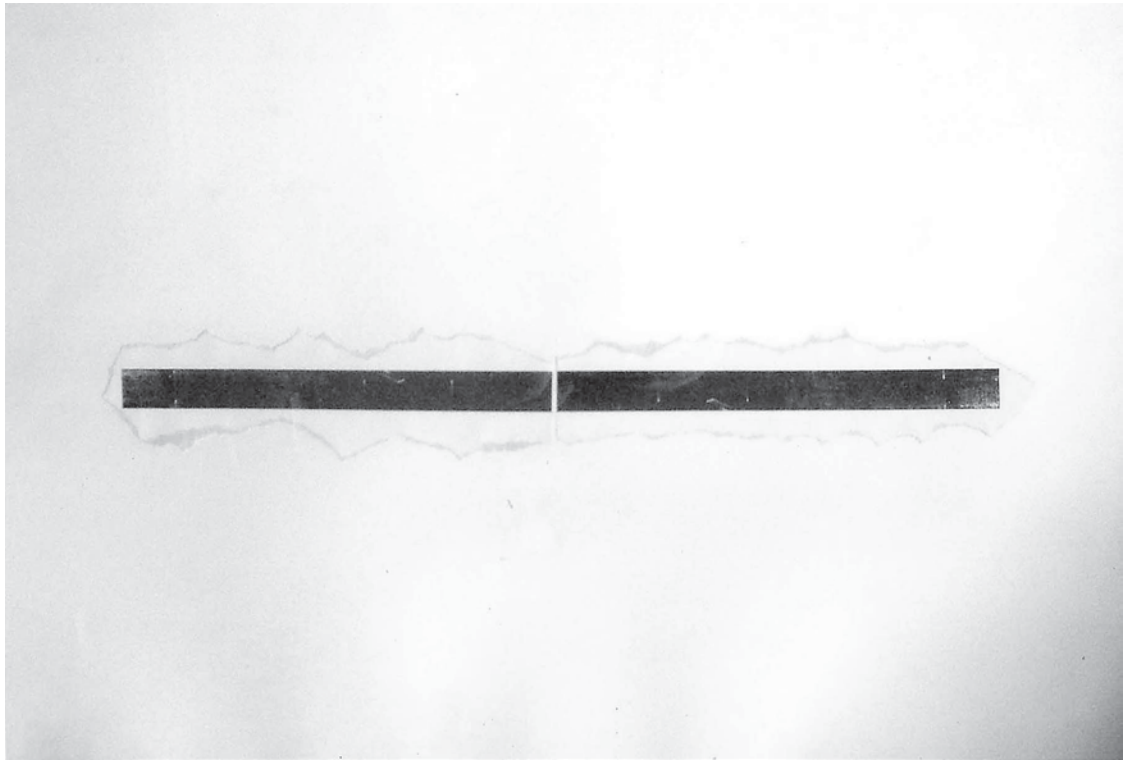
Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Milano 2007 [P]

Bibliografia: s.a. 1990, p. 61 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 55 (nota 131), 199 (nota 339)

526



135

Senza titolo, 1968

Collage su carta

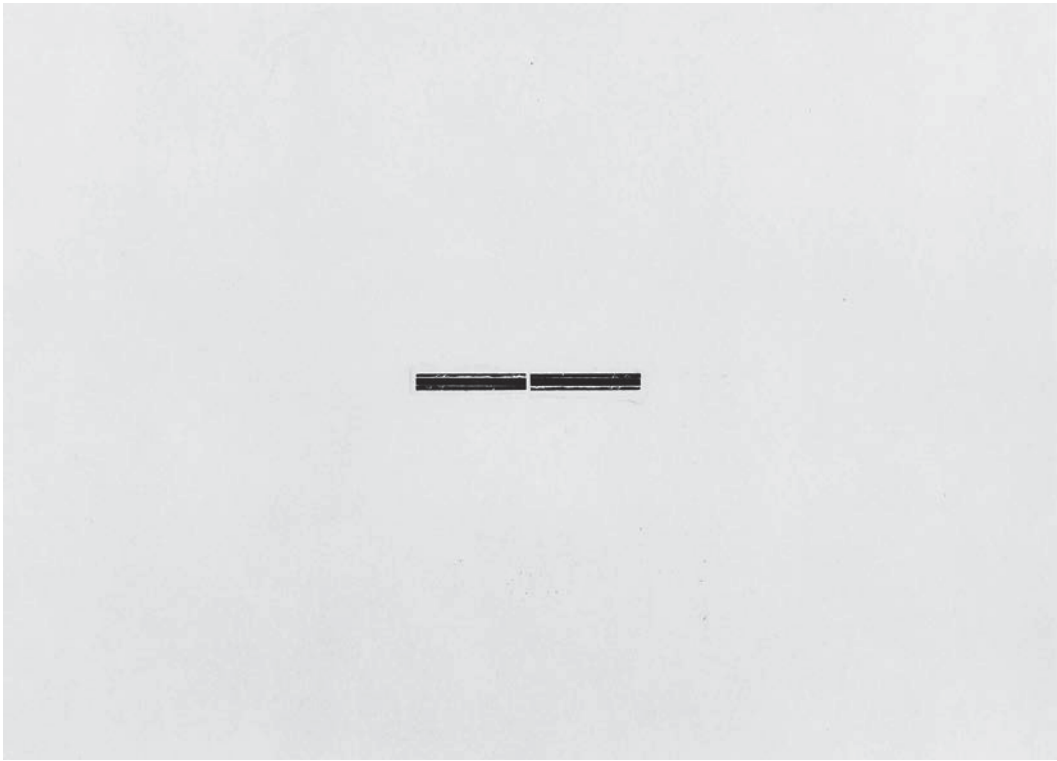
330 x 480 mm

Sul verso, firmato e datato: "Giulio Paolini / 1968"

Milano, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 178, 179 (nota 286)



136

Senza titolo, 1968

Collage su carta

330 x 485 mm

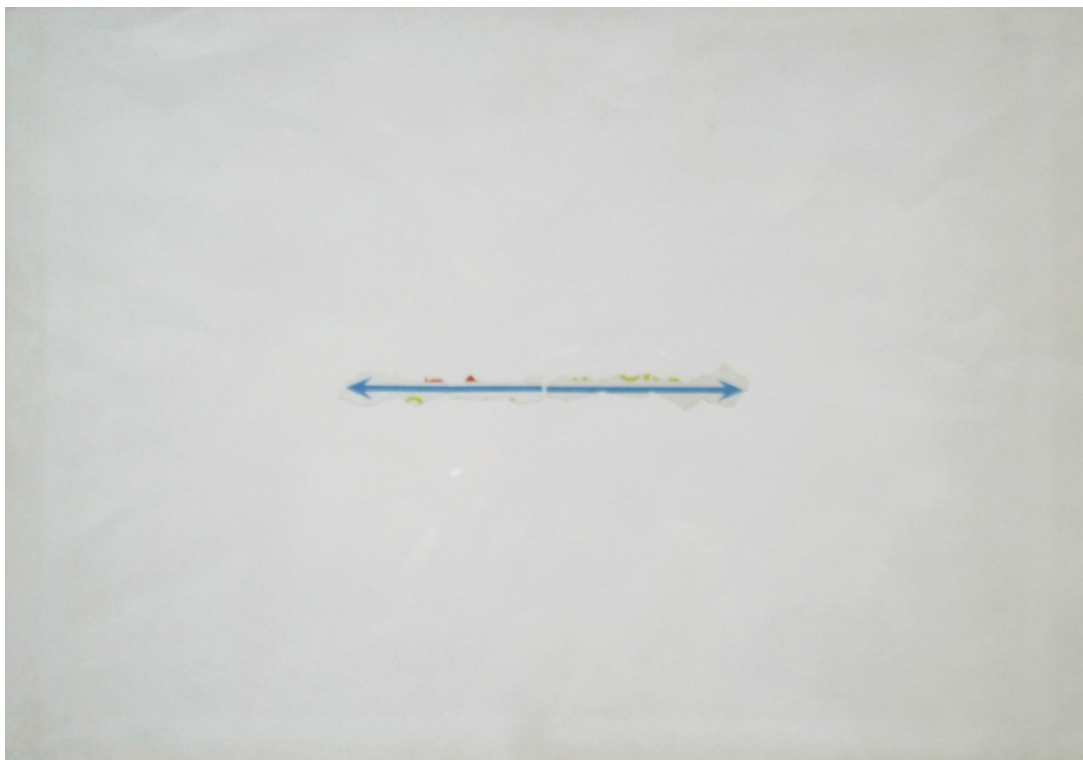
Sul verso, firmato e datato in alto a sinistra: "Giulio Paolini / 1968"

Proprietà dell'artista

Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Studio Marconi

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 156

528



137

Senza titolo, 1968

Collage su carta

338 x 478 mm

Sul verso, firmato e datato in alto a sinistra: “Giulio Paolini / 1968”; sul verso della cornice, scritta non autografa al centro a destra: “P.G25 pag. 69”; sul verso della cornice, etichette in alto a sinistra: “21/07/04 PA / Marconi”, “LETTERA MARCONI /12/10/92”, in basso a sinistra: “Pubbl. Marconi / n. IV7 / 34 x 48 / 26.9.94”, in basso a destra: “Fondazione Bandera per l’Arte”, in alto a destra: “MADESANI / PAL. BANDERA / BUSTO A. / PRIM. 2004”

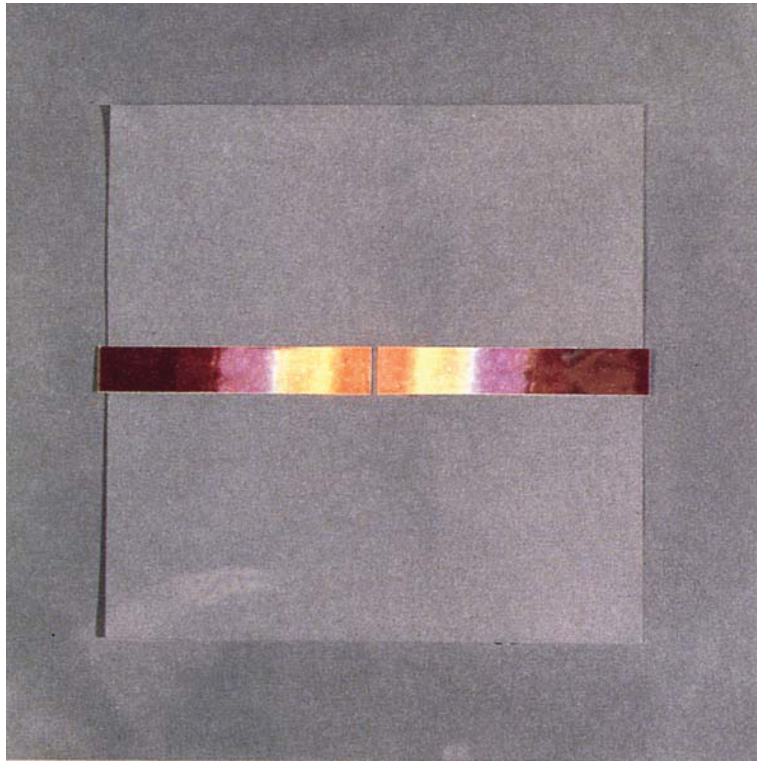
Milano, Collezione Giorgio Marconi

Provenienza: proprietà dell’artista

Esposizioni: Ardesio 1973, cat. s.p. (ripr.); Busto Arsizio 2004, cat. p. 82, p. 22 (ripr.); Milano 2007 [P]

Bibliografia: s.a. 1976, n. 93 (ripr.); s.a. 1990, pp. 68-69 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 55 (nota 131), 156 (nota 220)



138

Senza titolo, 1968

Collage su carta

350 x 350 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Torino, Galleria In Arco

Esposizioni: Torino 1988 [P], cat. n. 3 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 46 (nota 101), 157

530



139

Senza titolo, 1968

Collage su carta

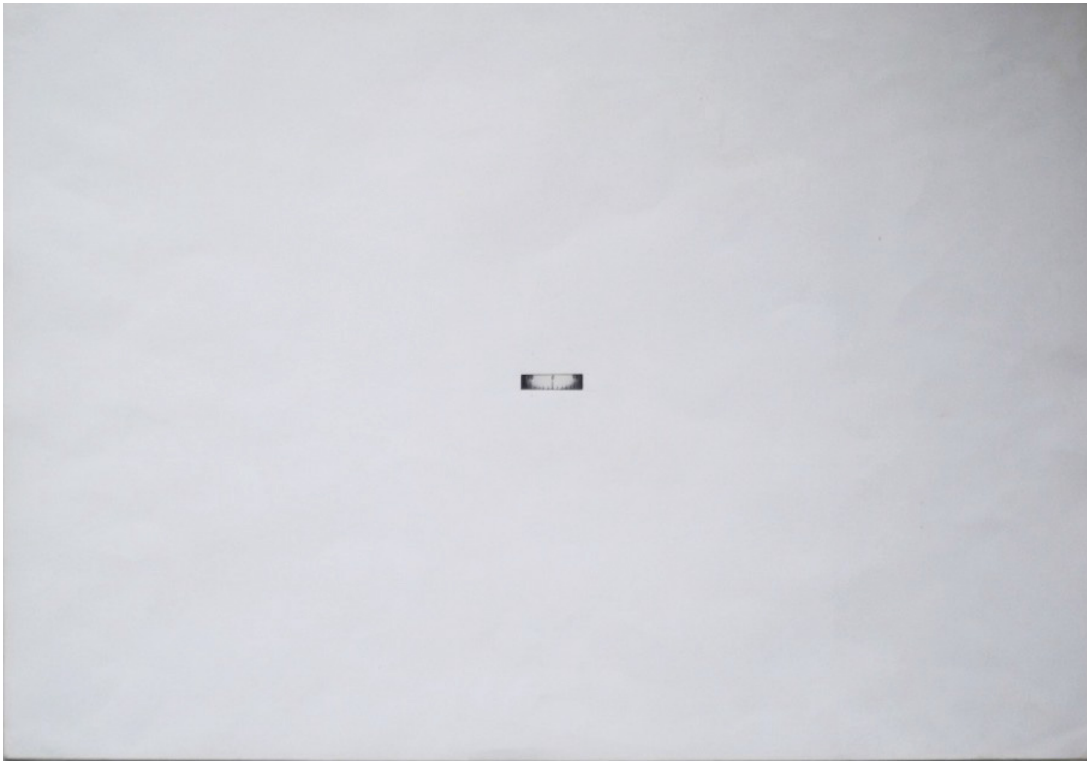
245 x 365 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1968"

Torino, Galleria Roccatre

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Varese, Galleria Duet Art; Asti, collezione privata; Asti, Galleria Eidos

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 157, 294



140

Senza titolo, 1968

Collage su carta

326 x 475 mm

Sul verso, firmato e datato in alto a sinistra: "Giulio Paolini / 1968"

Milano, Collezione Giorgio Marconi

Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Milano 2007 [P]

Bibliografia: s.a. 1990, pp. 64-65 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 55 (nota 131), 214 (nota 373)

532



141

Senza titolo, 1968

Collage su carta

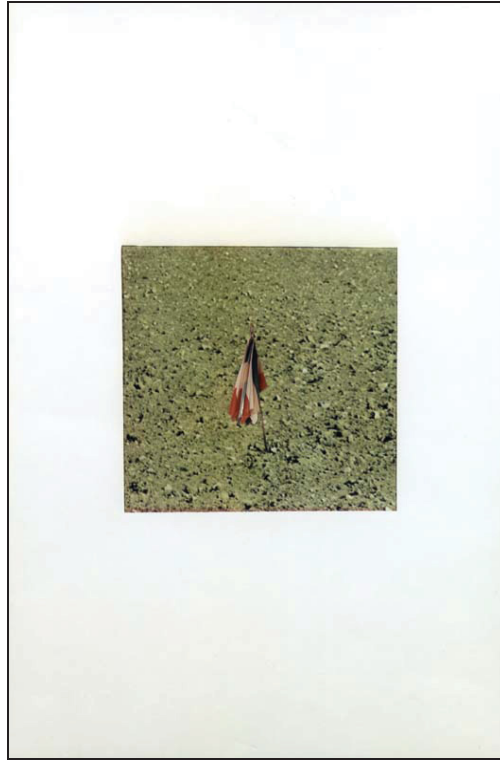
350 x 250 mm

Sul verso, firmato e datato lungo il lato sinistro: "Giulio Paolini 1967"

Cremona, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 215, 216 (nota 378)



142

Senza titolo, 1968

Collage su riproduzione fotografica

450 x 300 mm

Sul verso, firmato e datato in alto: "Giulio Paolini 1968"

Milano, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Trento, collezione privata; Milano, Finarte, asta 1402, 11 marzo 2008, lotto 274

Bibliografia: *Arte moderna e contemporanea*, cat. Milano, Christie's, asta 2480, 23 novembre 2005, lotto 223; lotto invenduto (ripr. col.); *Arte moderna e contemporanea*, cat. Milano, Finarte, asta 1402, 11 marzo 2008, lotto 274 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 127 (nota 154)

534



143

Senza titolo, 1968

Collage su carta

480 x 341 mm

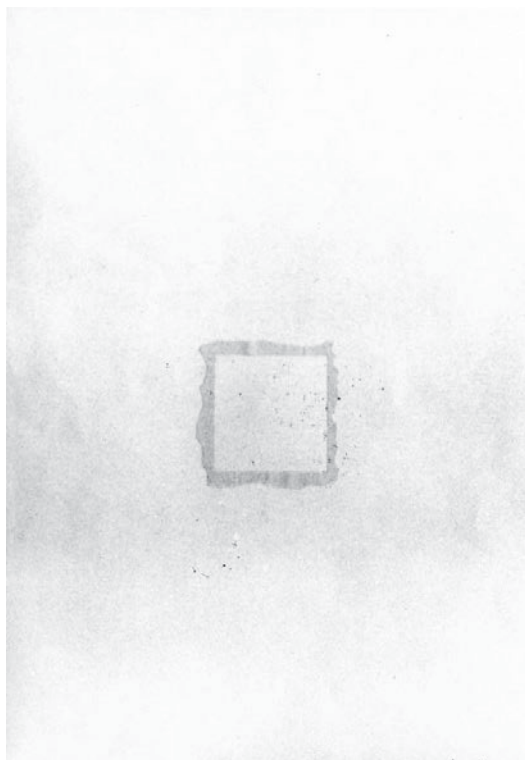
Sul verso, firmato e datato in alto a destra: "Giulio Paolini / 1967"

Proprietà dell'artista

Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Studio Marconi

Annotazioni: La riproduzione a stampa applicata al verso del foglio bianco sul quale è ritagliata una finestra quadrata, è tratta dal numero de "L'Europeo" uscito nel gennaio 1968. La datazione inscritta dall'artista al verso è pertanto da considerarsi erronea.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 127 (nota 154)



144

Senza titolo, 1968

Collage su carta

470 x 320 mm

Sul verso, firmato e datato in alto al centro: "Giulio Paolini 1968"

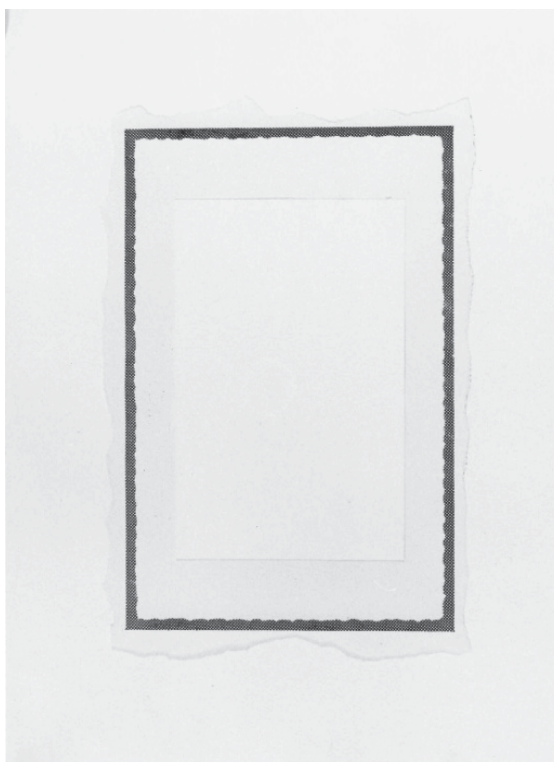
Milano, Galleria 1000venti

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Milano, Galleria Arte Centro; ?

Bibliografia: *Arte moderna. L'arte contemporanea dal secondo dopoguerra ad oggi*, n. 33 (1998), Giorgio Mondadori e Associati, Milano 1997, p. 289-290

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 129

536



145

Senza titolo, 1968

Collage su carta

338 x 240 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: “Giulio Paolini / 1968”; sul verso, scritta non autografa in basso al centro: “PG 50 p 71”

Milano, Collezione Giorgio Marconi

Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Milano 2007 [P]

Bibliografia: s.a. 1976, n. 98 (ripr.); s.a. 1990, p. 71 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 54, 162 (nota 244)



146

Senza titolo, 1968

Collage su carta

270 x 270 mm

Sul verso, firmato e datato

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Milano, Finarte, asta 1108, 1 giugno 2000, lotto 33

Bibliografia: *Arte moderna. Catalogo nazionale dell'arte moderna italiana*, n. 26 (1991), Giorgio Mondadori e Associati, Milano 1990, p. 216 (cit. con titolo errato "La mano"); cat. Milano, Finarte, asta 1108, 1 giugno 2000, lotto 33, ripr. (con titolo errato "La Mano")

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 224, 230 (nota 421)

538



147

Senza titolo, 1968?

Collage su carta

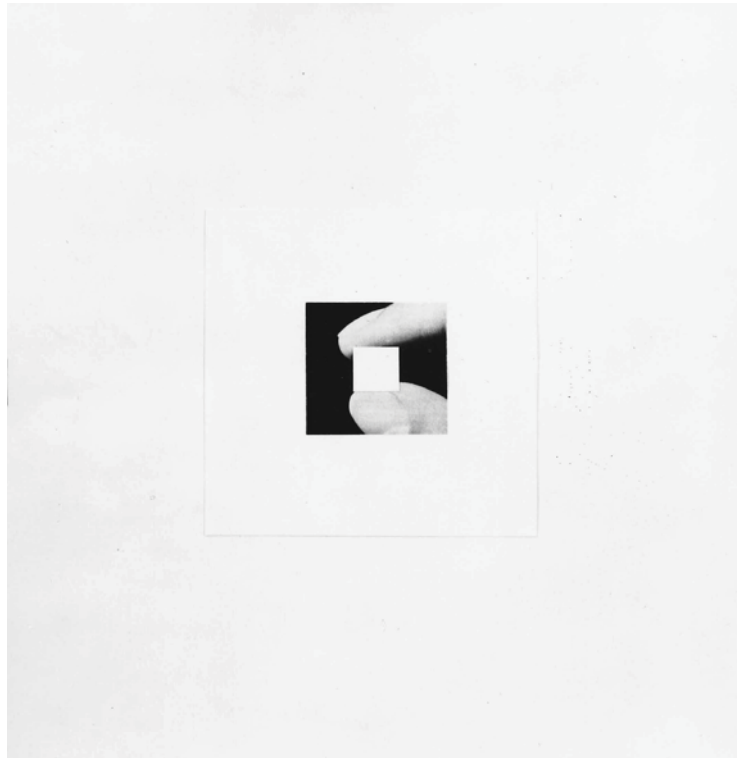
500 x 330 mm

Berlino, Sammlung Marzona, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Staatliche Museen zu Berlin

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Esposizioni: Vienna 1995, cat. p. 191 (ripr.); Codroipo 2001, cat. p. 200 n. 10.08, p. 89 (ripr. col.: veduta dell'opera in mostra); Berlino 2013-14

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 224



148

Senza titolo, 1969?

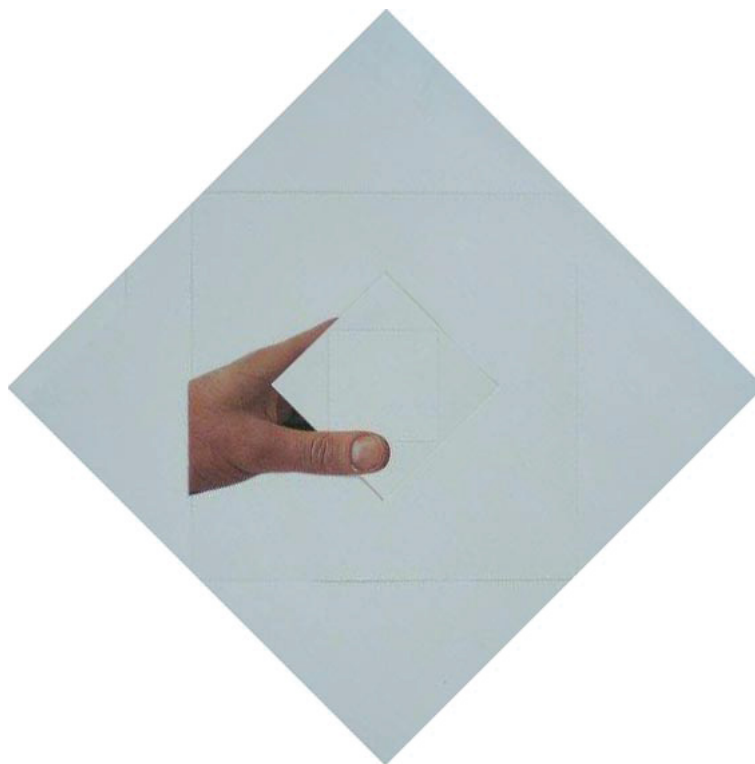
Collage su carta

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 224

540



149

Senza titolo, 1969

Collage su carta

480 x 480 mm

Sul verso, firmato e datato: "Giulio Paolini / 1969"

Amsterdam, Stedelijk Museum (acquistato nel 1973, n. inv. A 34961)

Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Galleria Françoise Lambert

Esposizioni: Milano 1973^b [P]

Bibliografia: Wilde 1974 [l.v.], n. 297; s.a. 1976, n. 114 (ripr.); Joosten 1984, p. 267 n. 630 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 224



150

Senza titolo, 1969

Collage su carta

340 x 240 mm

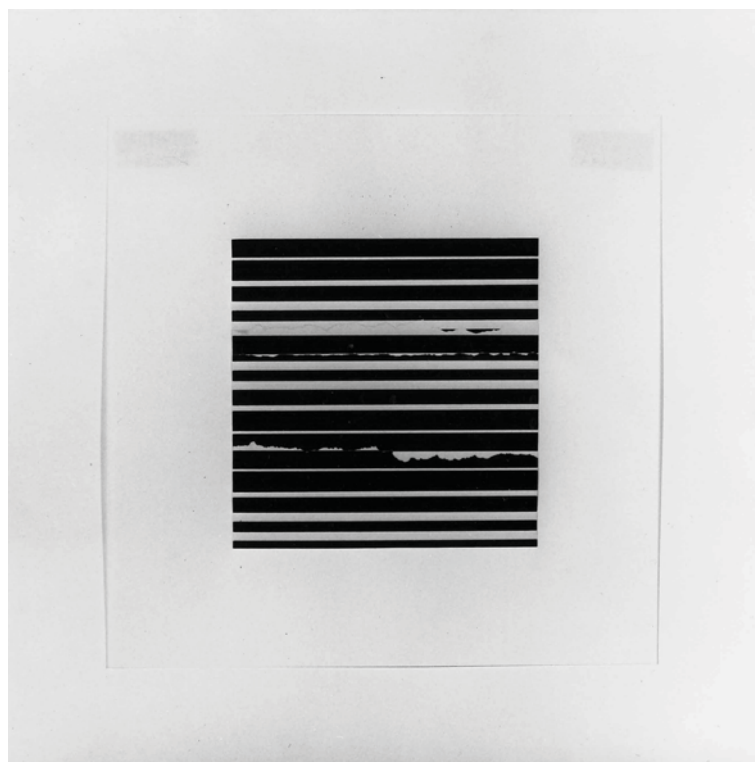
Sul verso, firmato e datato

Brescia, La Raccolta dei Campiani

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Brescia, Galleria Nuovi Strumenti

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 160

542



151

Senza titolo, 1969

Collage su carta

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 178, 179 (nota 286)



152

Senza titolo, 1969?

Collage su carta

Ubicazione sconosciuta

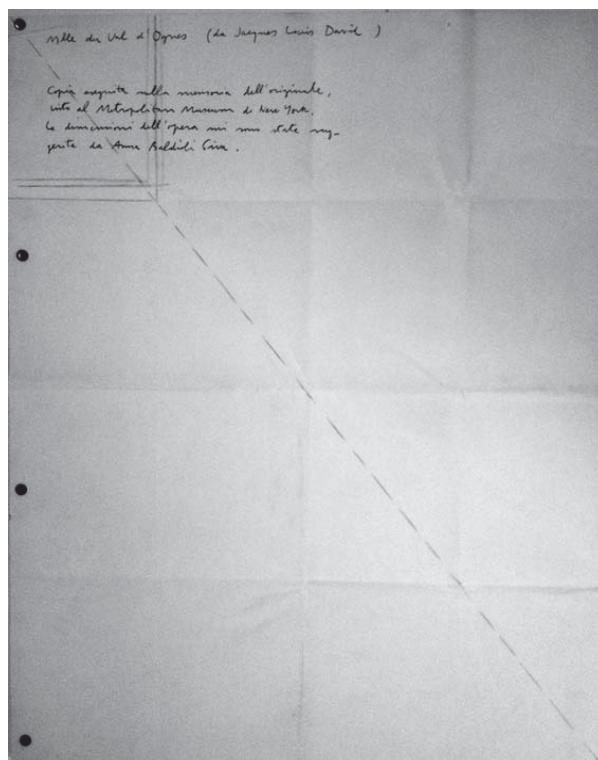
Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Bibliografia: Beckett 1969 [l.v.]; N.II, p. 18 n. 4

Annotazioni: Si tratta del collage realizzato appositamente per la copertina del libro *Teste morte* di Samuel Beckett, curata da Paolini per il primo volume della collana "Einaudi Letteratura" inaugurata da Giulio Einaudi Editore nel 1969 [N.II.4]. Il bozzetto su carta è attestato in archivio da una riproduzione ritagliata da un giornale che tuttavia non è stato possibile identificare. Da qui la mancanza di dati certi sul collage: la datazione è pertanto supposta in base all'anno di pubblicazione del libro di cui costituisce la copertina.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 115 (nota 111)

544



153

Studio per “Mlle du Val d’Ognes”, 1969

Inchiostro, matita rossa e puntine da disegno su carta

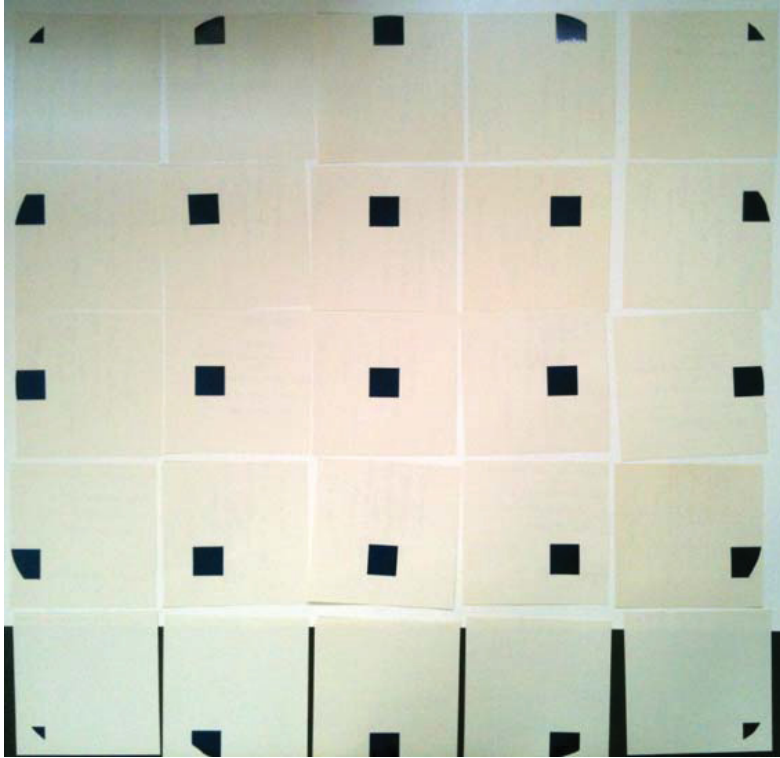
595 x 477 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: “Giulio Paolini / 1969”

Proprietà dell’artista

Esposizioni: Villeurbanne, 1982 [P]?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 249, 292



154

Studio per “Relief planétaire (IKB)”, 1969

Collage su carta

Venticinque elementi di 160 x 160 mm ciascuno numerati sul verso

Sul verso dell'ultimo elemento, firmato e datato al centro a sinistra: “Giulio Paolini / 1969”

Proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 130, 249

546



155

Senza titolo, 1969

Collage su carta

240 x 340 mm

Sul verso, firmato e datato

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Esposizioni: Parigi 1992-93 [P], cat. p. 67 n. 17, p. 43 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 46 (nota 103), 95



156

Senza titolo, 1969

Collage su carta

240 x 340 mm

Sul verso, firmato e datato

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Esposizioni: Parigi 1992-93 [P], cat. p. 67 n. 15, p. 43 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 46 (nota 103), 95

548



157

Senza titolo, 1969

Collage su carta

240 x 340 mm

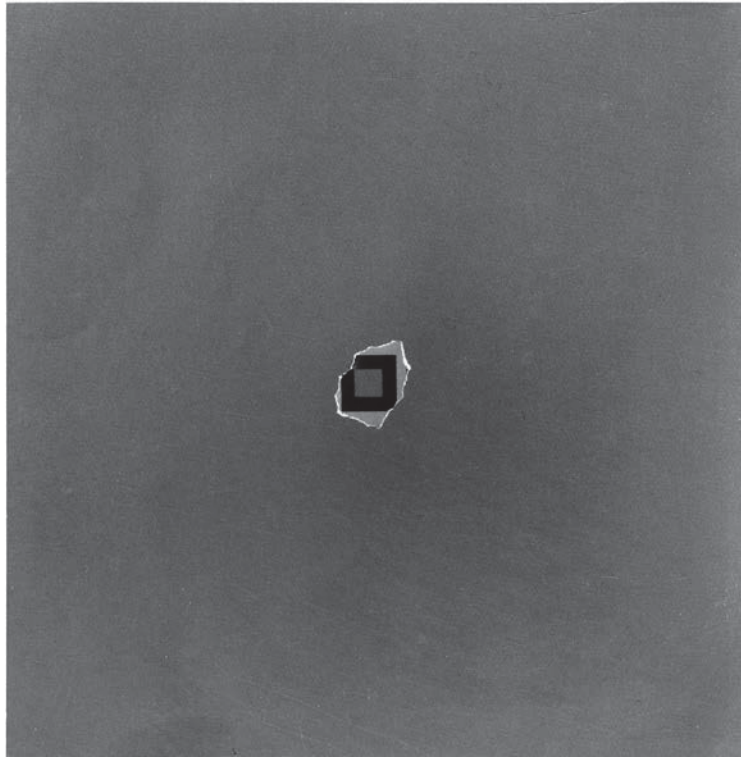
Sul verso, firmato e datato

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Esposizioni: Parigi 1992-93 [P], cat. p. 67 n. 16, p. 43 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 46 (nota 103), 95



158

Senza titolo, 1969

Collage su carta rossa

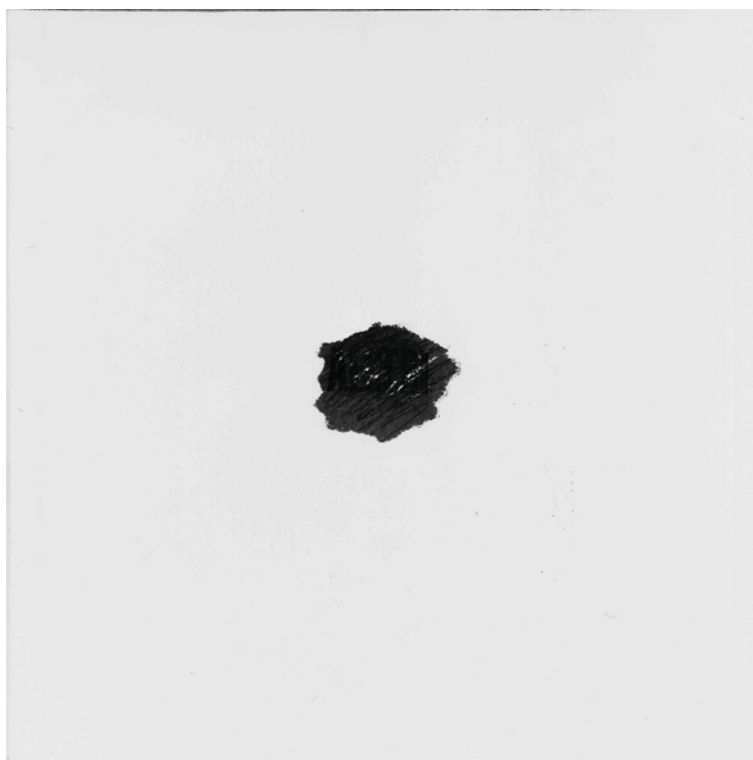
335 x 335 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 122

550



159

Senza titolo, 1969

Inchiostro e collage su carta

250 x 250 mm

Sul verso, firmato, intitolato e datato

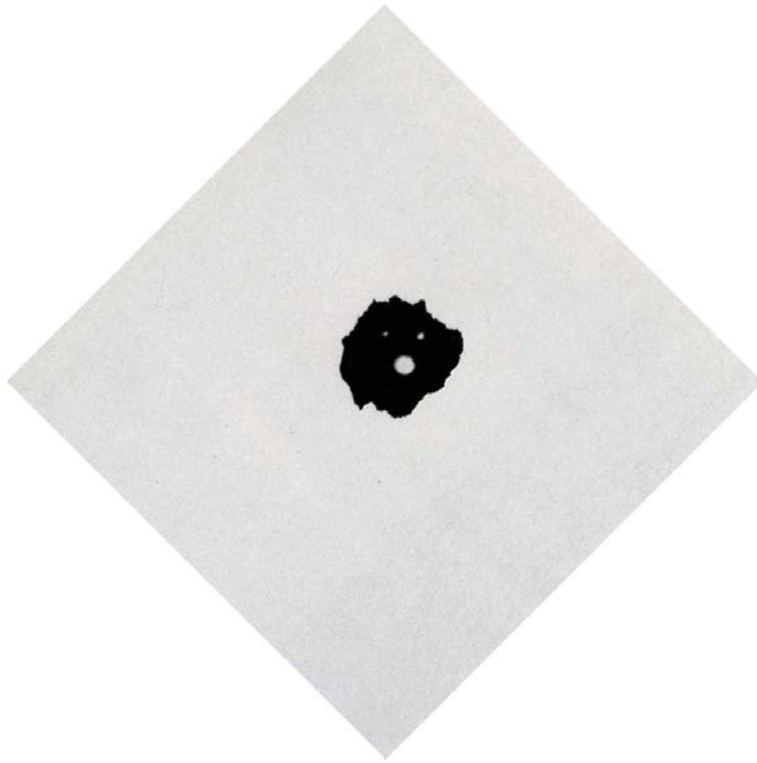
Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Milano, Galleria Blu; ?; Torino, Galleria In Arco; ?; Milano, Sotheby's, asta MI140, 26 maggio 1998, lotto 31

Esposizioni: Torino 1988 [P], cat. n. 5 (ripr., con titolo errato "Algeri")

Bibliografia: *Arte Moderna e Contemporanea*, cat. Milano, Sotheby's, asta MI140, 26 maggio 1998, lotto 31, (ripr., con titolo errato "Allegri"); *Arte moderna. L'arte contemporanea dal secondo dopoguerra ad oggi*, n. 35 (2000), Giorgio Mondadori e Associati, Milano 1999, p. 319

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 46 (nota 101), 176, 293



160

Senza titolo, 1969

Collage su carta

350 x 355 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: “Giulio Paolini / 1969”; sul verso, scritte non autografe in alto: “alto”, in basso: “PG21”

Milano, Fondazione Marconi

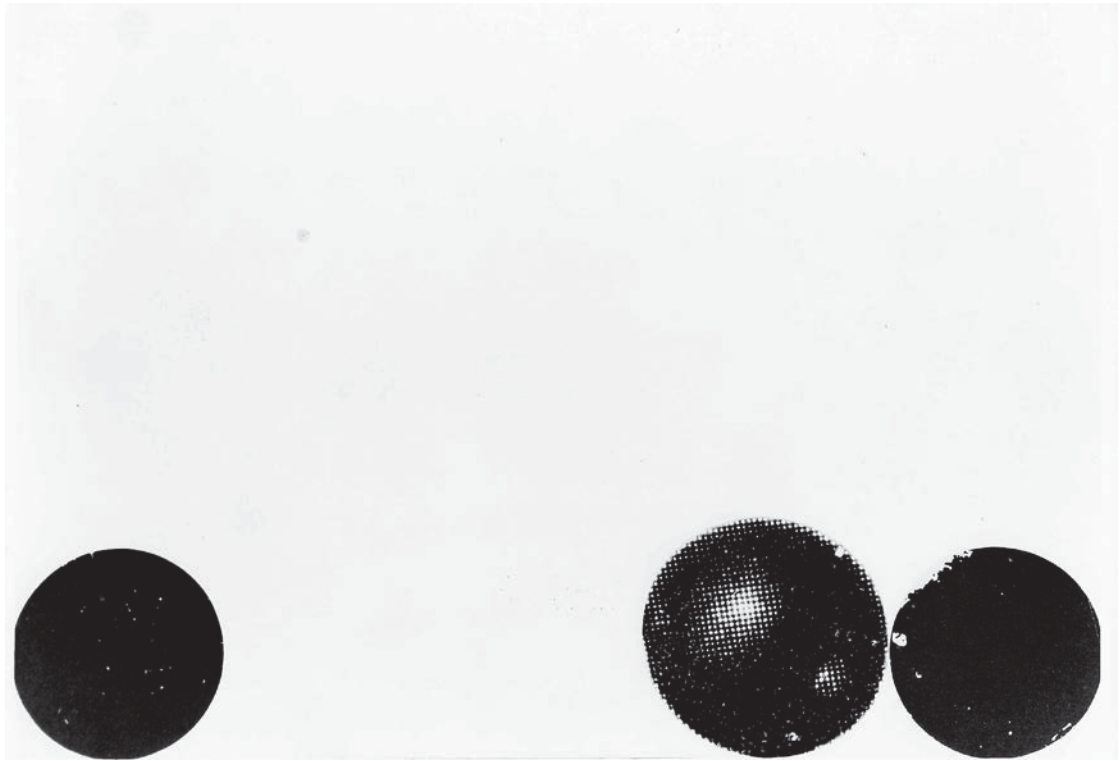
Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Milano 2007 [P]

Bibliografia: s.a. 1990, p. 81 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 54, 121

552



161

Senza titolo, 1969

Collage su carta (su telaio)

250 x 345 mm

Sul verso, firmato e datato

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Milano, Galleria Blu; ?; Torino, Galleria In Arco; Milano, Finarte, asta 729, 29 marzo 1990, lotto 180

Esposizioni: Torino 1988 [P], cat. n. 4 (ripr.)

Bibliografia: cat. Finarte Milano, asta 729, 29 marzo 1990, lotto 180 (ripr.); *Arte moderna. L'arte contemporanea dal secondo dopoguerra ad oggi*, n. 29 (1994), Giorgio Mondadori e Associati, Milano 1993, p. 191 (ripr.), p. 191

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 46 (nota 101), 201



162

Senza titolo, 1969?

Collage su carta

340 x 480 mm

Lodi, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Vercelli, Meeting Art, 1998

Annotazioni: In origine il cartoncino di supporto era bianco, ma nel tempo è affiorata in superficie la pasta di legno che ne ha provocato un forte trascolorimento.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 91, 288

554



163

Senza titolo, 1969

Collage su carta

285 x 251 mm

Sul verso, firmato e datato in alto a destra: “Giulio Paolini 1969”

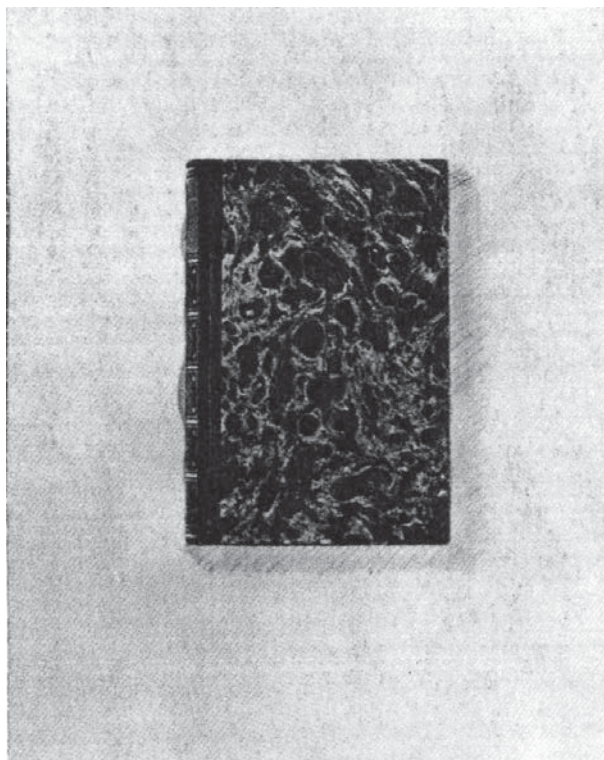
Milano, Collezione Rosa e Gilberto Sandretto

Provenienza: proprietà dell’artista; ?; Milano, Sotheby’s, asta MI175, 21 novembre 2000, lotto 178

Esposizioni: Carrara 2013, cat. s.p. (ripr. col., con titolo errato “Bandiere”: opera singola e vedute dell’opera in mostra)

Bibliografia: *Arte moderna e contemporanea*, cat. Milano, Sotheby’s, asta MI175, 21 novembre 2000, lotto 178 (ripr. col., con titolo errato “Bandiere”)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 186, 186 (nota 316)



164

Senza titolo, 1969

Matita e inchiostro su carta

340 x 240 mm

Sul verso, firmato e datato

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Milano, Breraarte, asta 71, 26 maggio 1986, lotto 96

Bibliografia: *Arte contemporanea. Storia e avanguardie*, cat. Milano, Breraarte, asta 71, 26 maggio 1986, lotto 96 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 202 (nota 351)

556



165

Senza titolo, 1969

Collage su carta

340 x 340 mm

Sul verso, firmato e datato: "Giulio Paolini 1969"

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Milano, Galleria Il Cerchio; Milano, Christie's, asta 2391, 29 maggio 2001, lotto 349; ?; Milano, Christie's, asta 2508, 26 maggio 2008, lotto 163

Bibliografia: *Arte Moderna e Contemporanea*, cat. Milano, Christie's, asta 2391, 29 maggio 2001, lotto 349 (ripr., con titolo errato "Colori"); cat. Milano, Christie's, asta 2508, 26 maggio 2008, lotto 163 (ripr., con titolo errato "Colori")

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 204 (nota 354), 293



166

Da “Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)”, 1969

Matita e collage su carta

750 x 750 mm

Sul verso, non firmato, né titolato né datato. Sul verso dell'elemento centrale, numero 5 cerchiato

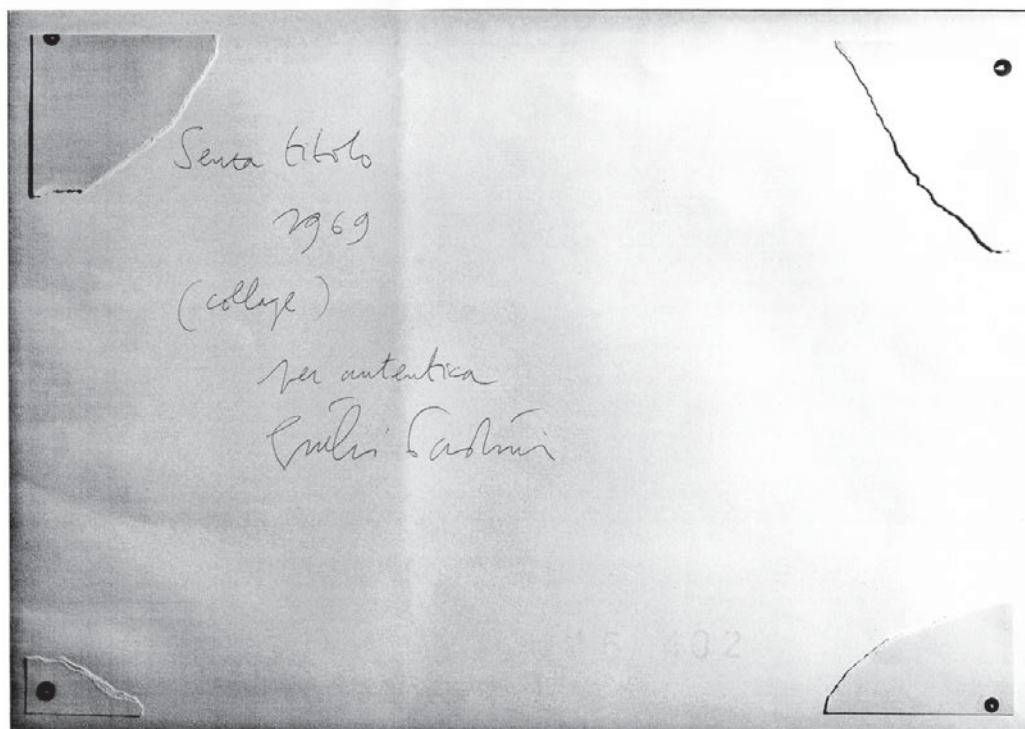
Vaduz, Kunstmuseum Liechtenstein (acquistato nel 2010, n. inv. KML 10.13)

Provenienza: proprietà dell'artista; Zurigo, Galerie Annemarie Verna

Esposizioni: Bielefeld 2001?; Saint-Étienne 2004; Zurigo 2009 [P]; Vaduz 2010, cat. p. 202, p. 203 (ripr. col.), p. 372

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 138, 226, 251

558



167

Senza titolo, 1969

Collage su carta applicata su carta nera

470 x 610 mm ca.

Torino, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Annotazioni: L'opera è attestata in archivio soltanto da una fotografia dell'autentica che la riproduce.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 129 (nota 157)



168

Senza titolo, 1969

Collage su carta

330 x 470 mm

Sul verso, firmato e datato

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Milano, Sotheby's, 23 novembre 1999, lotto 191

Bibliografia: cat. Milano, Sotheby's, 23 novembre 1999, lotto 191 (ripr. col.); *Arte moderna. L'arte contemporanea dal secondo dopoguerra ad oggi*, n. 36 (2001), Giorgio Mondadori e Associati, Milano 2000, p. 304

Annotazioni: La scritta "Artprice image Database" fa riferimento al sito dal quale è stata tratta l'unica immagine dell'opera finora rinvenuta e utilizzata in questa scheda.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 177 (nota 282)

560



169

Senza titolo, 1969

Collage su carta nera

360 x 230 mm

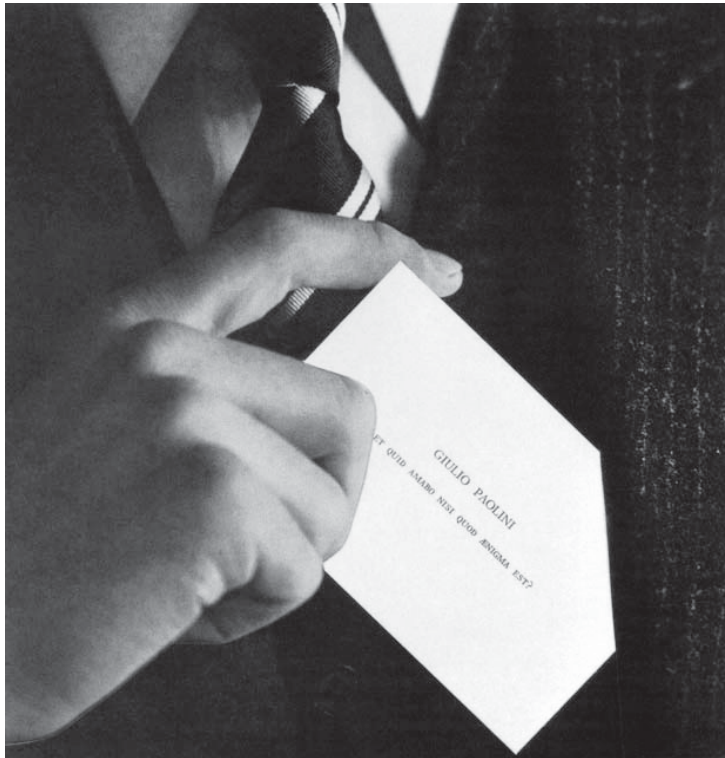
Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1969"

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; Roma, Galleria Ugo Ferranti; collezione privata; ?

Bibliografia: *Art moderne et contemporain*, cat. Parigi, Pierre Bergé & Associés, 6 dicembre 2012, lotto 39 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 307, 307 (nota 104)



170

Et quid amabo quod ænigma est?, 1969-70

Collage su carta

350 x 350 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1969-70"

Proprietà dell'artista

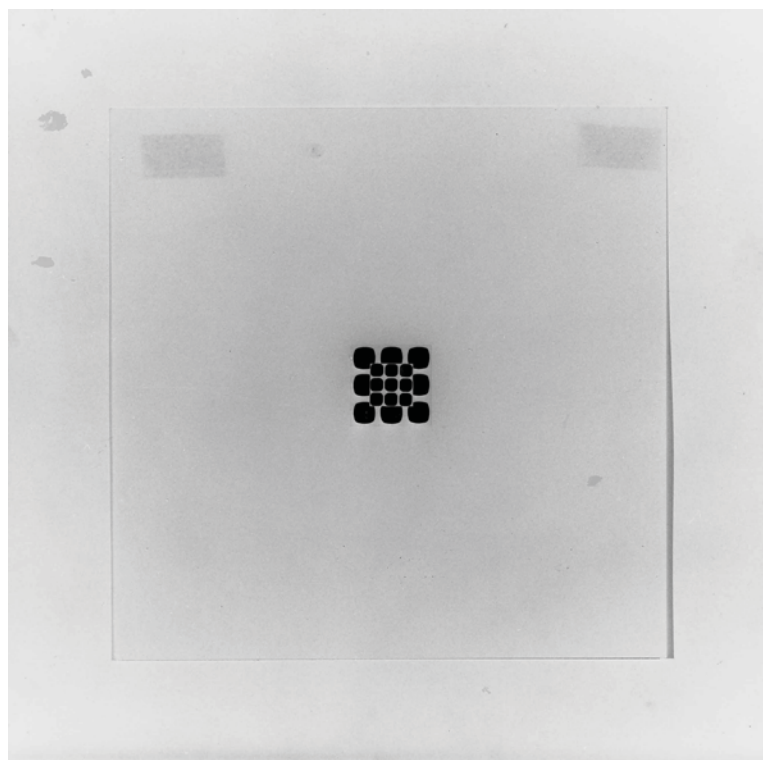
Esposizioni: Colonia 1999 [P]?, cartoncino d'invito (ripr.)

Bibliografia: cat. Amsterdam 1980 [P], p. 23 (ripr.); cat. Ravenna 1985^a [P], copertina (ripr.); Busine 1986, p. 67 (ripr.); M. Scholz-Hänsel, *Das imaginäre Museum Giulio Paolinis*, in cat. Stoccarda 1986 [P], vol. 2, p. 14, p. 8 (ripr.); cat. Graz 1998 [P], p. 230 (ripr.)

Annotazioni: Tra i documenti d'archivio è conservata l'attestazione di un'opera dallo stesso titolo, ma non è stato tuttavia possibile sapere se si tratti dell'esemplare qui schedato o di una sua copia e/o variante.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 223, 224

562



171

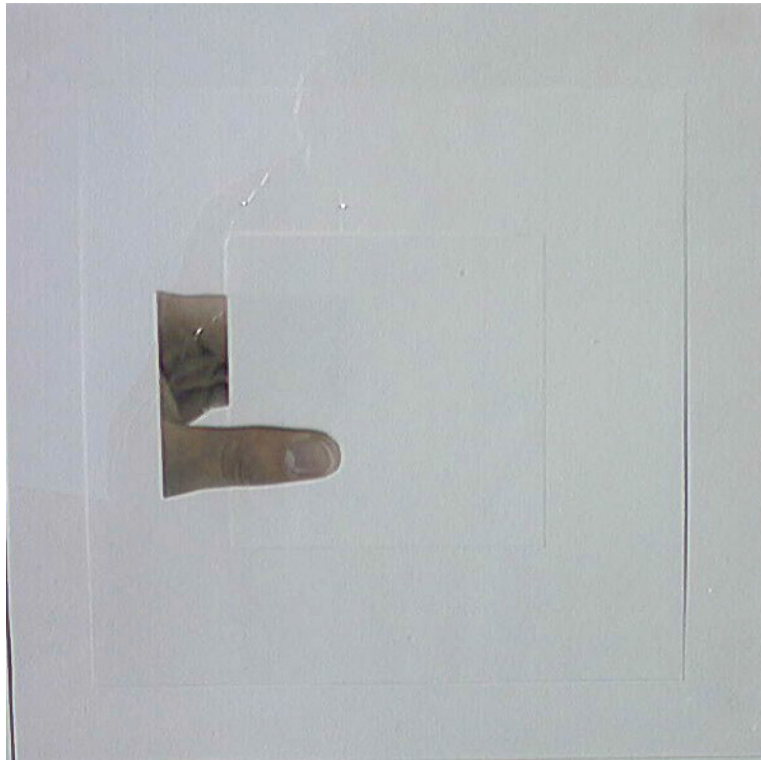
Senza titolo, 1970

Collage su carta

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 161 (nota 238)



172

Senza titolo, 1970

Collage su carta

440 x 440 mm

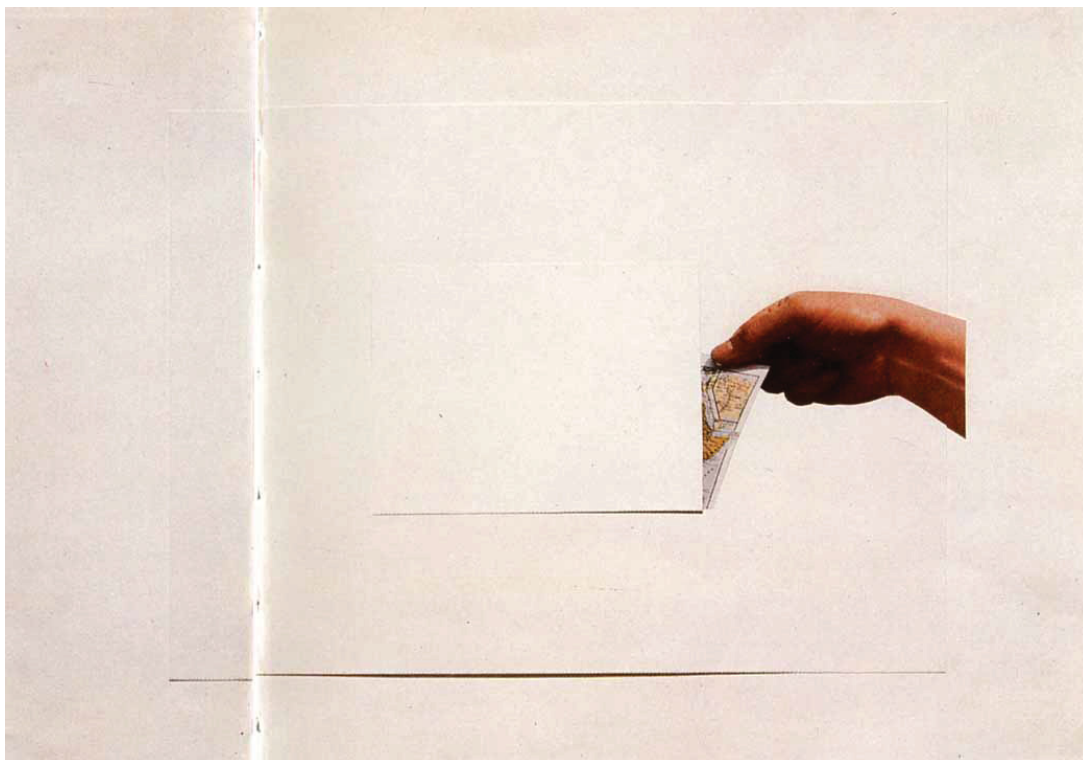
Sul verso, firmato e datato: "Giulio Paolini / 1970"

Roma, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; Roma, Galleria L'Attico

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 224

564



173

Senza titolo, 1970

Collage su carta

337 x 479 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: “Giulio Paolini / 1970”; sul verso, scritte non autografe in basso a destra: “5”, “12”, “PG7 pag 79”, in basso a sinistra: “14”

Milano, Collezione Giorgio Marconi

Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Milano 2007 [P]

Bibliografia: s.a. 1990, pp. 78-79 (ripr. col.)

Annotazioni: La linea bianca, a sinistra, che sembra dividere l'immagine, corrisponde alla piegatura del libro da cui è tratta; non fa quindi parte dell'opera.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 55 (nota 131), 226, 227,



174

Senza titolo, 1970

Collage su carta

480 x 340 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1970"; sul verso della cornice, etichetta: "Collezione Consolandi / n. 153 / Paolini Giulio"

Milano, Collezione Consolandi

Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Catania 1999-2000, cat. p. 86 (ripr. col., con datazione errata "1960")

Annotazioni: Lo stato attuale in cui si presenta l'opera è frutto di un intervento di restauro effettuato nell'autunno 2011.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 149, 294

566



175

Senza titolo, 1970

Collage su carta (applicata su tavola)

370 x 430 mm

Sul verso, firmato e datato

Verona, Studio La Città

Provenienza: proprietà dell'artista; Torino, Galleria Notizie; ?; Milano, Christie's, asta 2391, 29 maggio 2001, lotto 155

Bibliografia: *Arte Moderna e Contemporanea*, cat. Milano, Christie's, asta 2391, 29 maggio 2001, lotto 155 (ripr., con titolo errato "L'invenzione della stampa")

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 149 (nota 193)



176

Senza titolo, 1970

Collage su stampa fotografica e su carta

337 x 478 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: “Giulio Paolini / 1970”

Collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Annotazioni: Nell'aprile 2012 l'opera presentava: alcune tracce di polvere e un alone chiaro lungo l'intero margine inferiore della stampa fotografica; una traccia marroncina sul foglio bianco in alto, approssimativamente al centro, attestante un frammento fotografico andato perduto; una traccia di colla nell'area superiore destra della fotografia, testimonianza di un altro frammento mancante; una piccola macchia o residuo cartaceo non originale ed estraneo all'opera sul passe-partout, in basso a sinistra. Il restauro effettuato nel 2012 ha comportato la rimozione della polvere sulla fotografia (ma non dell'alone) e soprattutto delle due tracce di frammenti mancanti, nonché la sostituzione del *passe-partout* e del supporto rigido (con finestra) con elementi nuovi e la sostituzione della cornice con una nuova a cassetto, di colore nero¹.

¹ Cfr. Nota d'archivio di M. Disch.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 138, 140 (nota 177)



177

Quam raptim ad sublimia, 1970

Collage con fermaglio di metallo su carta

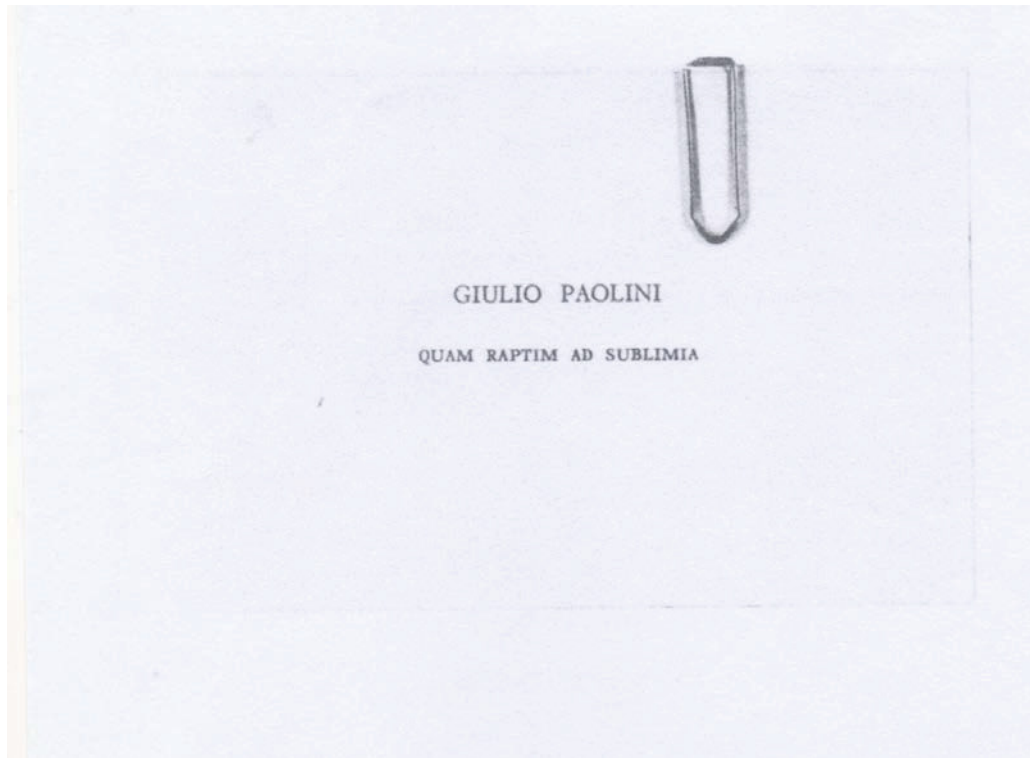
320 x 470 mm

Torino, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Esposizioni: Torino-Milano 2000; Parigi 2005

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 249



178

Quam Raptim ad Sublimia, 1970

Biglietto da visita e fermaglio metallico

70 x 105 mm

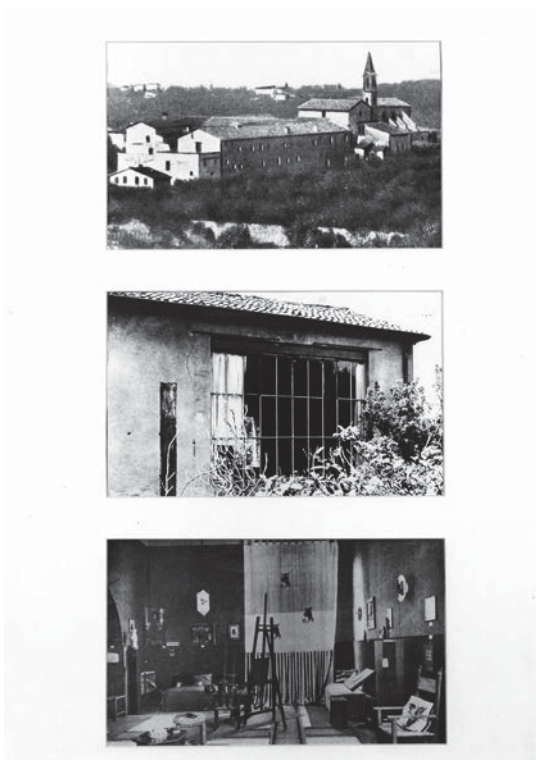
Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Innsbruck-Vienna 1971?, cat. s.p. (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 249

570



179

Museo, 1970-71

Stampe fotografiche applicate su tavola

Tre esemplari rispettivamente di tre fotografie 240 x 390 mm ciascuna, misure complessive 1000 x 700 mm

Sul verso della prima fotografia di ogni esemplare, titolato al centro: "Museo (settembre 1418)".

Sul verso della seconda fotografia di ogni esemplare, titolato: "Museo (febbraio 1895)".

Sul verso della terza fotografia di ogni esemplare, firmato, datato e numerato al centro: "Giulio Paolini / Museo (ottobre 1921) / 1970-71 / [numero di esemplare]"

Primo esemplare e secondo esemplare: ubicazione sconosciuta

Terzo esemplare: collezione privata

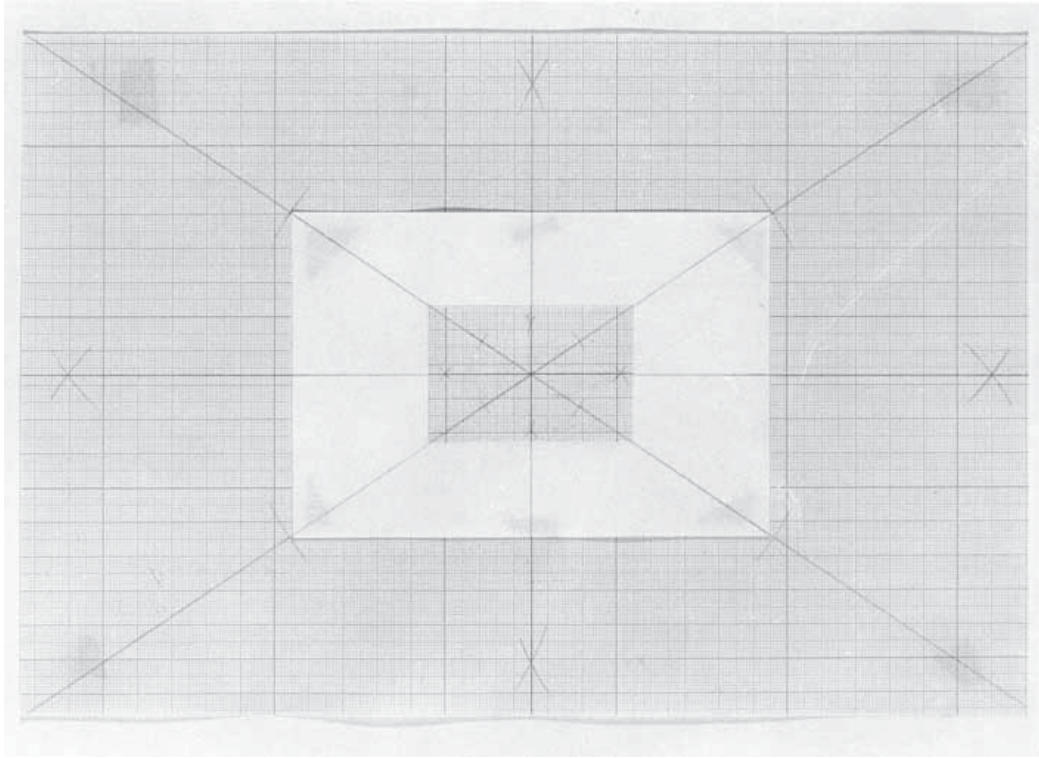
Provenienza dei tre esemplari: proprietà dell'artista; ?

Provenienza del terzo esemplare: proprietà dell'artista; Prato, Farsettiarte, 5 giugno 1993, lotto 45

Esposizioni: Berna 1974, s.p. (ripr. delle singole immagini); Sanremo, Villa Comunale Ormong, 1977, cat. s.p. (ripr.)

Bibliografia: cat. Farsettiarte Prato, 5 giugno 1993, lotto 45 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 250



180

Studio per “Disegno geometrico”, 1971

Matita e collage su carta millimetrata e su carta bianca

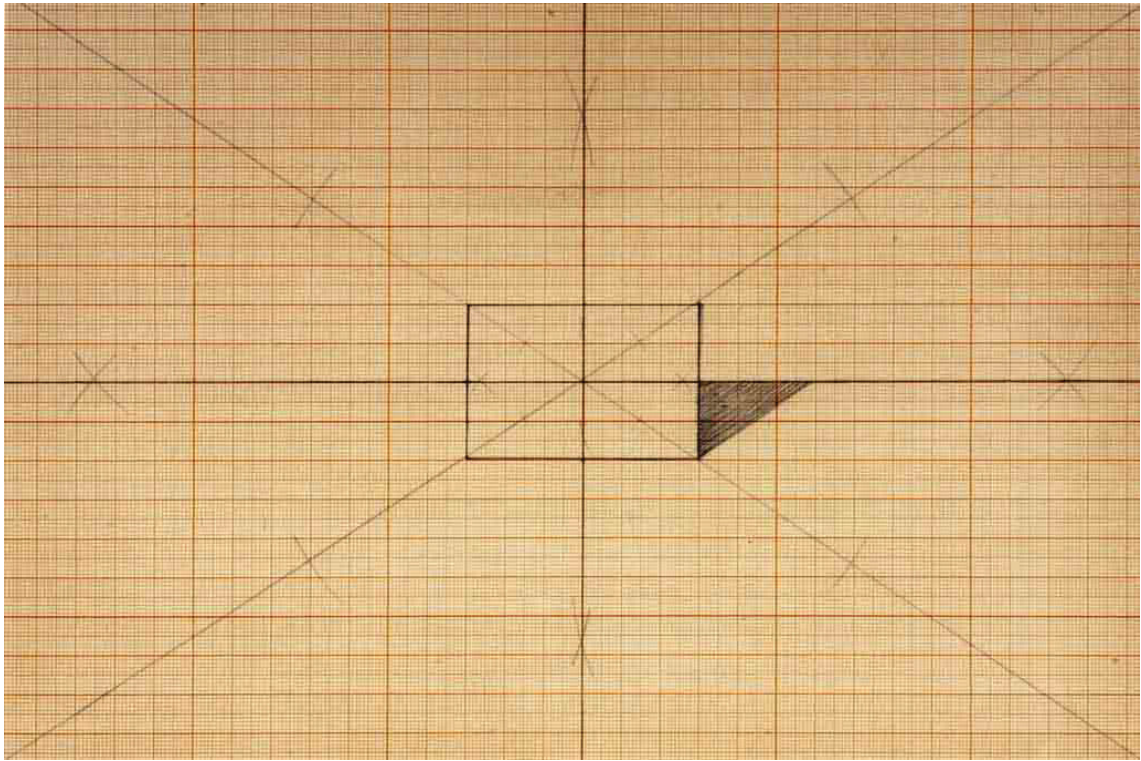
350 x 500 mm

Torino, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Roma, Galleria Gian Enzo Sperone

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 256, 291

572



181

Studio per “Disegno geometrico”, 1971

Matita su carta millimetrata

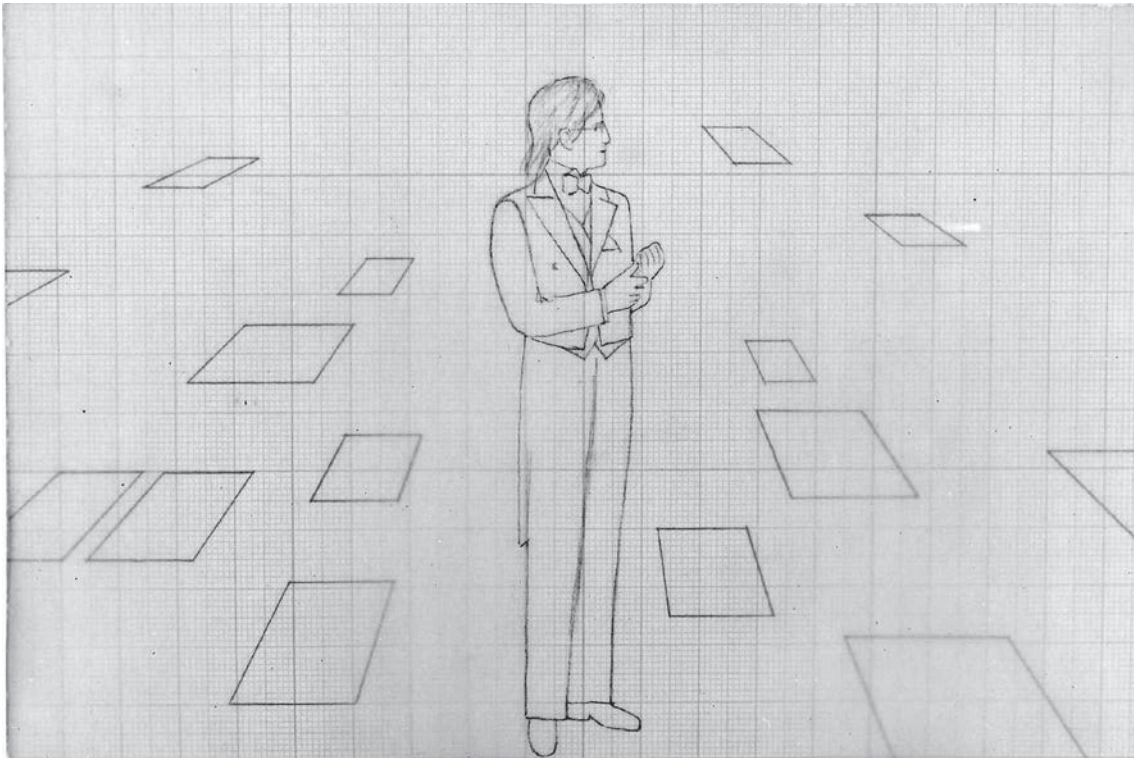
200 x 290 mm

Sul verso, dedicato, firmato, titolato e datato in alto: “a Lorenzo e Marilena Bonomo / Giulio Paolini / Studio per “Disegno geometrico” / 1971”

Bari, Collezione Lorenzo e Marilena Bonomo

Provenienza: proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 160, 202 (nota 349), 256



182

Studio per “Autoritratto col busto di Eraclito e altre opere”, 1971

Matita su carta millimetrata

135 x 200 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Bibliografia: s.a. 1976, n. 145 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 104 (nota 89), 160, 265

574



183

Studio per “Autoritratto col busto di Eraclito e altre opere”, 1971

Matita su carta da lucido applicata su riproduzione fotografica

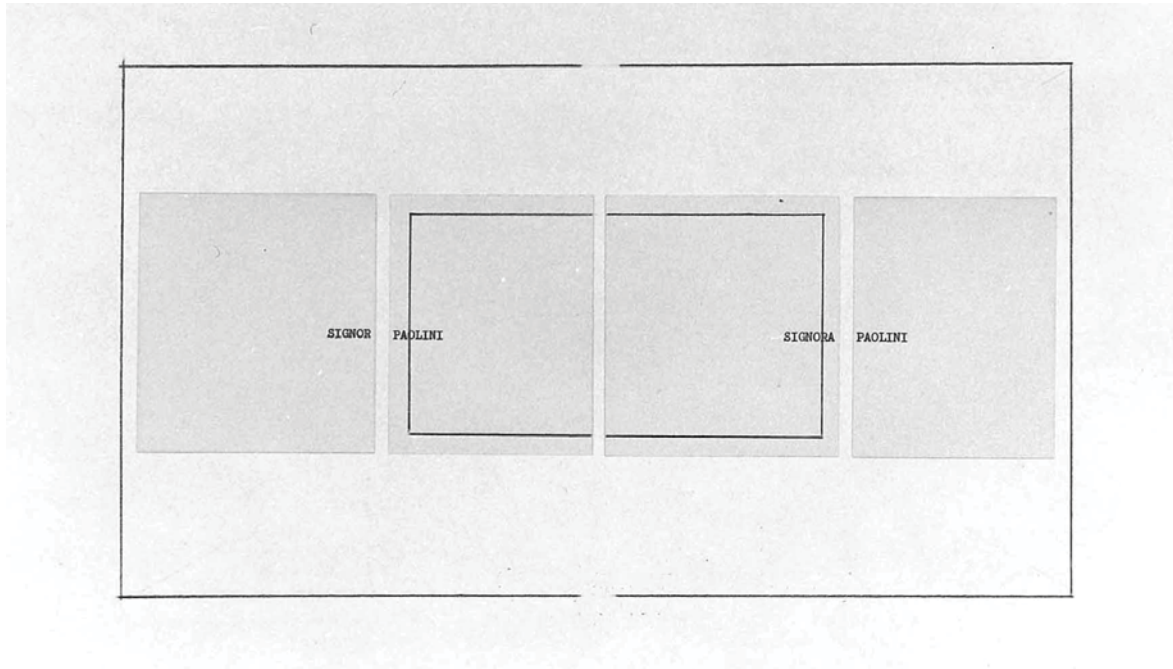
350 x 500 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: “Giulio Paolini / 1971”

Proprietà dell’artista

Esposizioni: Torino 1972 [P]?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 160, 265, 290



184

Senza titolo, 1971

Matita e collage su carta

340 x 477 mm

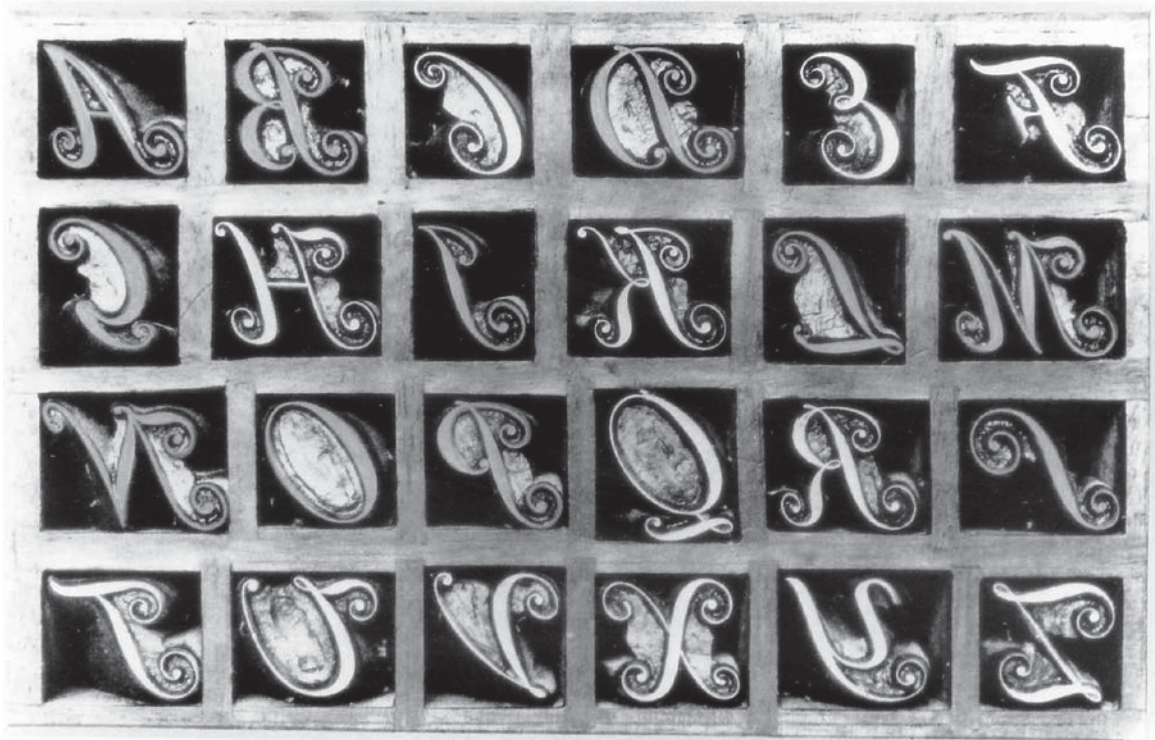
Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1971"

Proprietà dell'artista

Bibliografia: Paolini 1988^a, p. 230 (ripr., con titolo errato "L'uno per l'altra"); cat. Milano 2003 [P], p. 309 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 343 (nota 27)

576



185

Senza titolo, 1971?

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Annotazioni: L'opera è attestata in archivio soltanto da due stampe in b/n dalle quali non è possibile risalire ai relativi dati anagrafici né all'attuale ubicazione. L'artista la definisce un omaggio a Mariella Rossetti, allora compagna di Ippolito Simonis, titolare della Libreria Stampatori di Torino. L'intervento di Paolini consta infatti nell'evidenziare i caratteri tipografici, incisi nell'alfabeto Bodoni riprodotto nell'immagine, corrispondenti al nome "Mariella".

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 300 (nota 55)



186

Senza titolo, 1971

Collage su carta

455 x 335 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1971"

Collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; Torino, collezione privata

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 289

578



187

Senza titolo (Luis Buñuel), 1971

Collage su carta

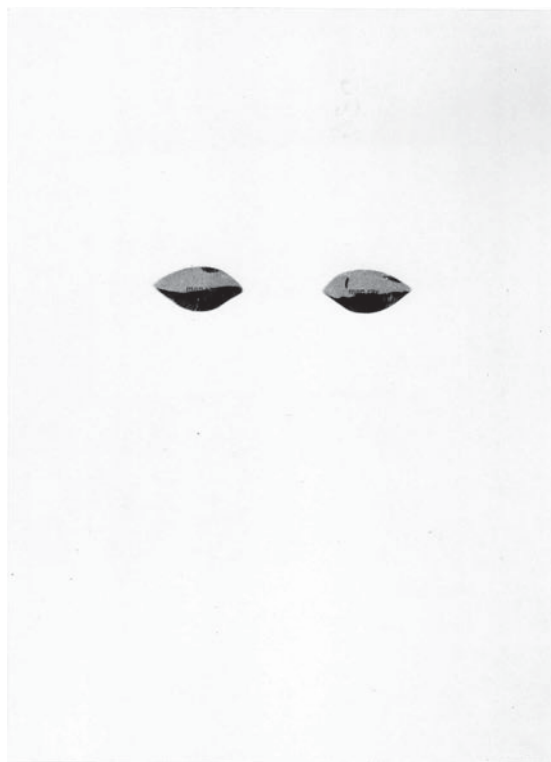
330 x 330 mm ca.

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1971"

Milano, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista Roma, Galleria Pio Monti; ?; collezione privata; Milano, Galleria Toselli

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 289 (nota 17)



188

Man Ray, 1971

Collage su carta

338 x 239 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: “Giulio Paolini / 1971”

Milano, Fondazione Marconi

Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Marconi 2007 [P]

Bibliografia: s.a. 1990, p. 91 (ripr.); cat. Milano 2004-05, p. 100 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 54, 249

580



189

Man Ray, 1971

Collage su carta

340 x 240 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Bibliografia: Martin 1974, p. 14 (ripr.); cat. Milano 2003 [P], p. 335 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 249



190

Senza titolo, 1971?

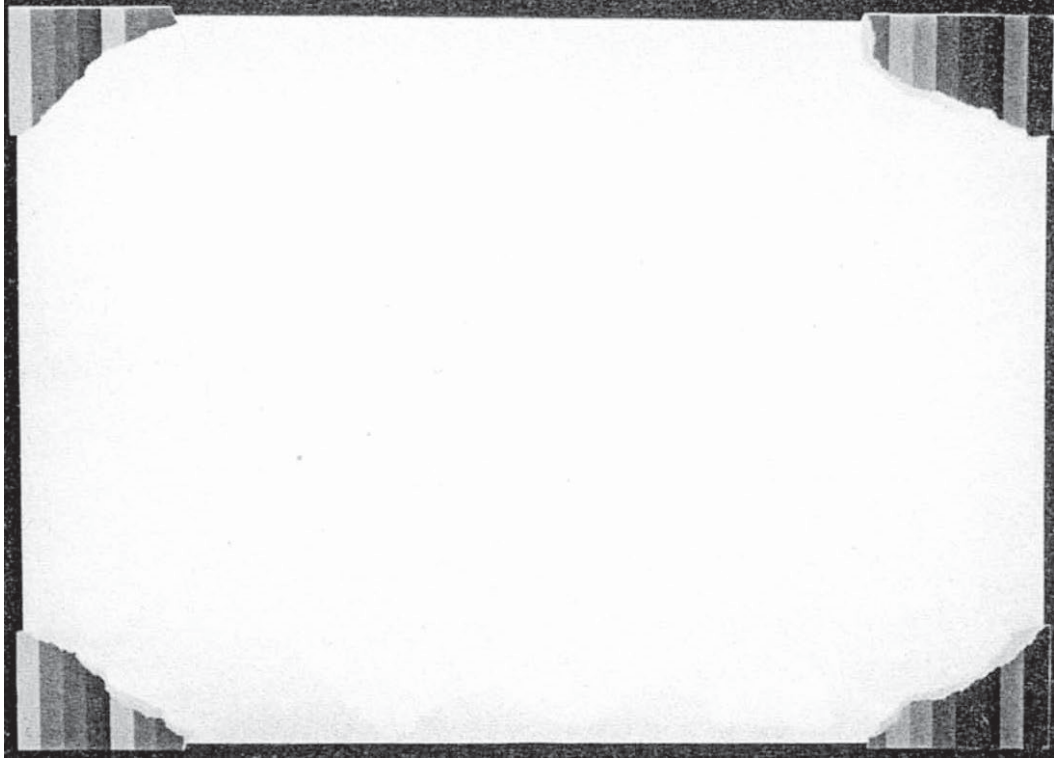
Collage su carta

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 129 (nota 157)

582



191

Senza titolo, 1971

Collage su carta

500 x 630 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Esposizioni: Torino 1974^c, cat. s.p (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 129 (nota 157), 130



192

Cy problem, 1971

Collage su carta

499 x 352 mm

Sul verso, titolato, firmato e datato al centro: “Cy problem / Giulio Paolini / 1971”; sul verso della cornice, etichetta della Fondazione Bandera per l’Arte in alto a sinistra, scritta non autografa al centro a destra: “PG11 / pag 85”

Milano, Fondazione Marconi

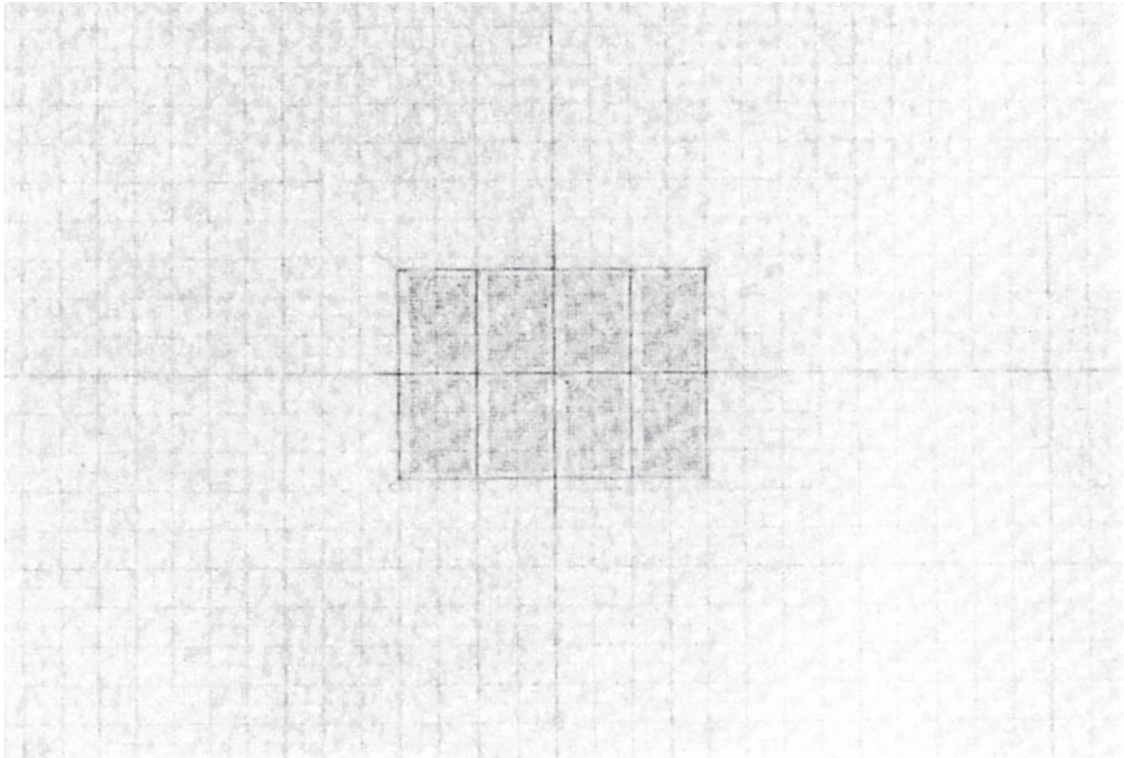
Provenienza: proprietà dell’artista

Esposizioni: Busto Arsizio 2004, cat. p. 82, p. 60 (ripr., con titolo errato *A problem*)

Bibliografia: s.a. 1990, p. 85 (ripr., con titolo errato “A problem”); cat. Milano 2004-05, p. 100 (ripr., con titolo errato *A problem*)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 94, 249

584



193

Senza titolo, 1971

Inchiostro su carta millimetrata

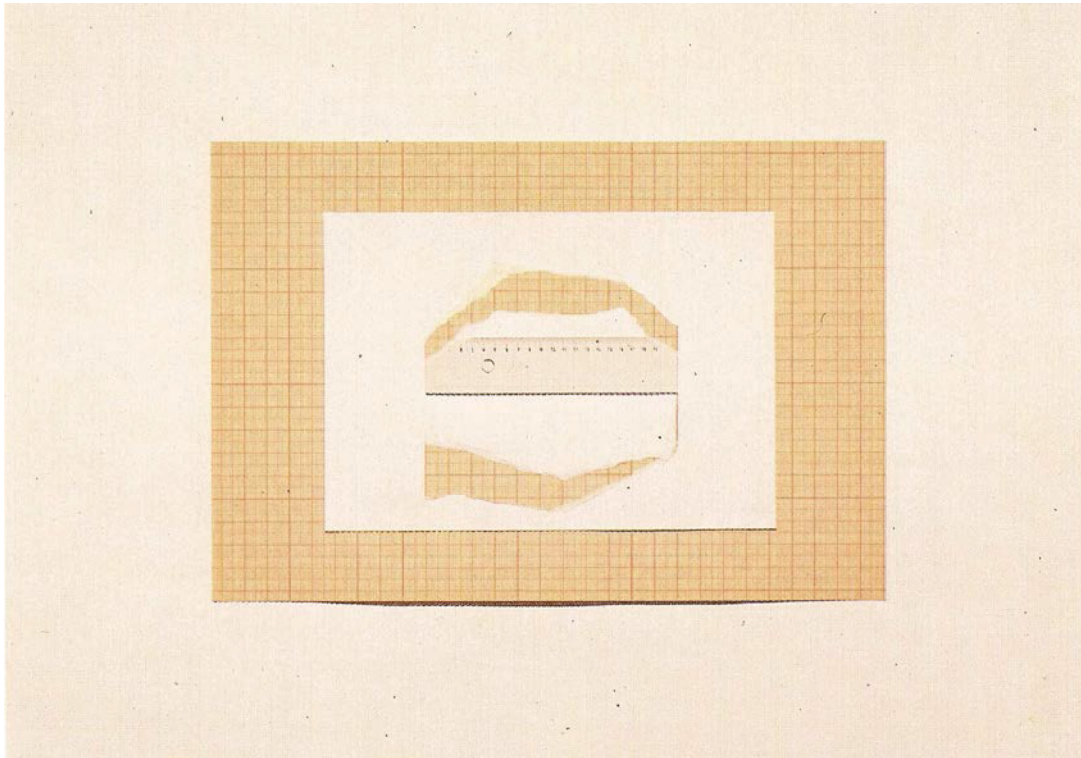
335 x 480 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Studio Marconi; ?; Milano, Breraarte, asta n. 37, 19 novembre 1981, lotto 52

Bibliografia: cat. Milano, Breraarte, asta n. 37, 19 novembre 1981, lotto 52 (ripr., con titolo errato "Disegno geometrico"); *Catalogo dell'arte moderna italiana*, n. 18 (1982), Giorgio Mondadori e Associati, Milano 1983, p. 333 (cit. con titolo errato "Disegno geometrico")

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 345 (nota 34)



194

Studio per “Disegno geometrico”, 1971

Collage su carta

335 x 474 mm

Sul verso, titolato, firmato e datato al centro: “Studio per “Disegno geometrico” / Giulio Paolini / 1971”

Milano, Collezione Giorgio Marconi

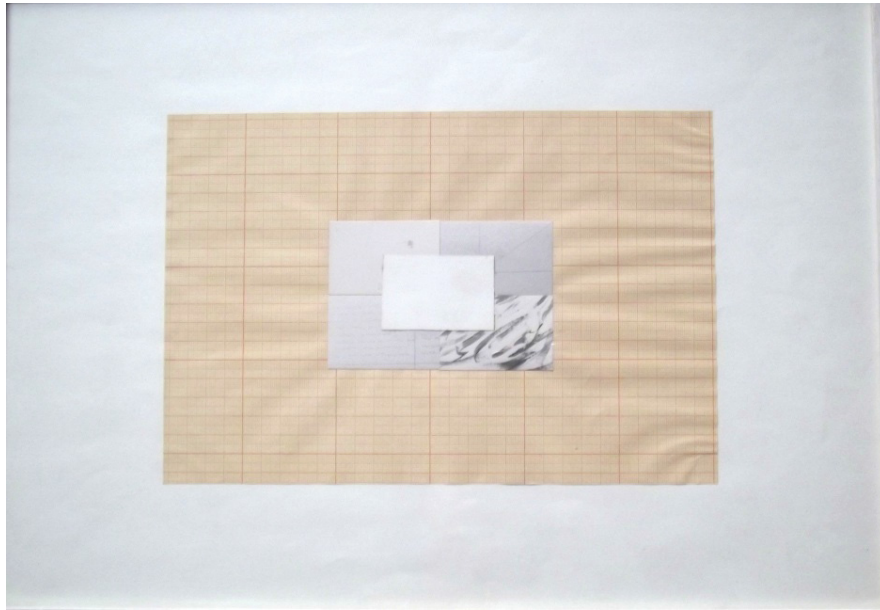
Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Zurigo 1973 [P]?, ciclostilato-invito (ripr.); Milano 2007 [P]

Bibliografia: s.a. 1976, n. 141 (ripr., con titolo errato “Senza titolo”); s.a. 1990, p. 89 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 39, 55, 256, 256 (nota 41)

586



195

Studio per “Disegno geometrico”, 1971

Collage su carta

337 x 477 mm

Sul verso, titolato, firmato e datato al centro: “Studio per “Disegno geometrico” / Giulio Paolini / 1971”; sul verso, scritte non autografe in basso a destra: “PG6” “PAG87” “10”, in alto a destra: “x47” “21”

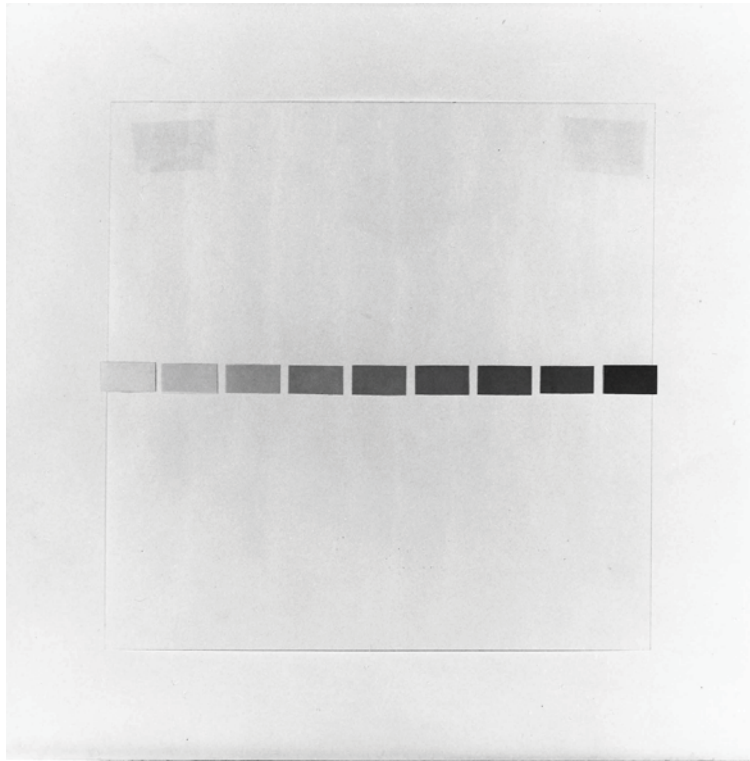
Milano, Collezione Giorgio Marconi

Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Milano 2007 [P]

Bibliografia: s.a. 1990, pp. 86-87 (ripr., con titolo errato “Disegno geometrico”); cat. Milano 2004-05, p. 103 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 55, 256, 257 (nota 41)



196

Senza titolo, 1971

Collage su carta

300 x 300 mm

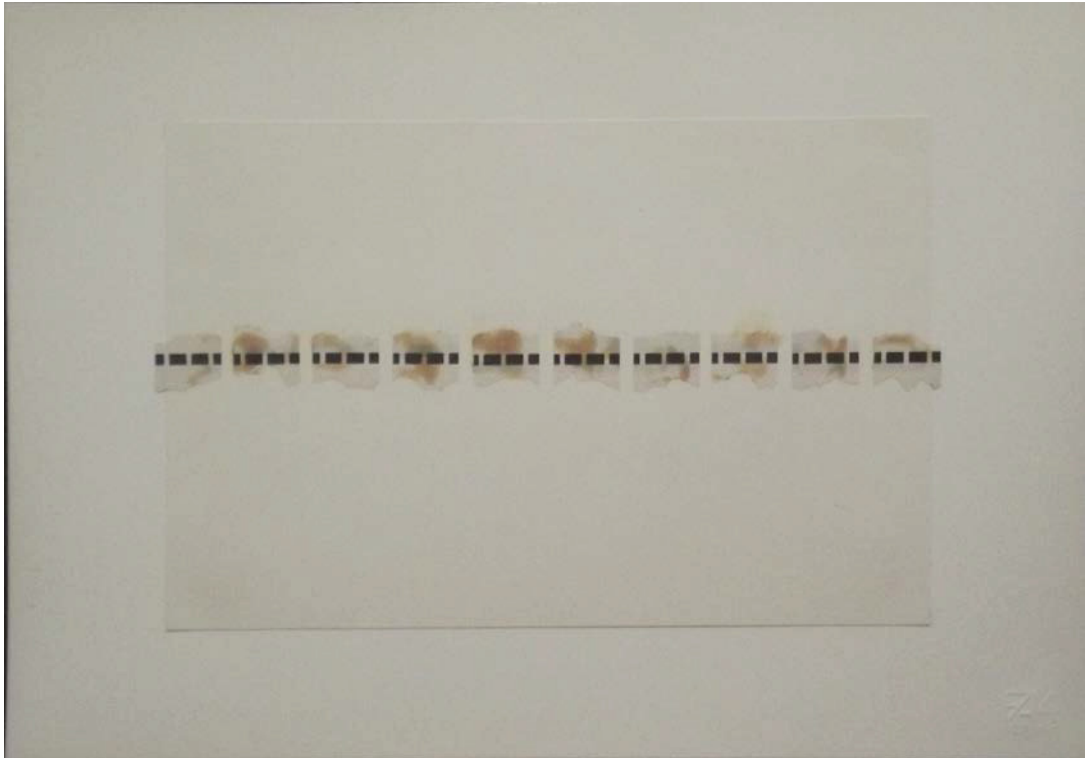
Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Bibliografia: cat. Milano 2003 [P], p. 325 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 178, 179 (nota 286)

588



197

Senza titolo, 1971

Collage su carta

340 x 480 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1971"

Proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 178, 179 (nota 286), 294



198

Senza titolo, 1971

Collage su carta

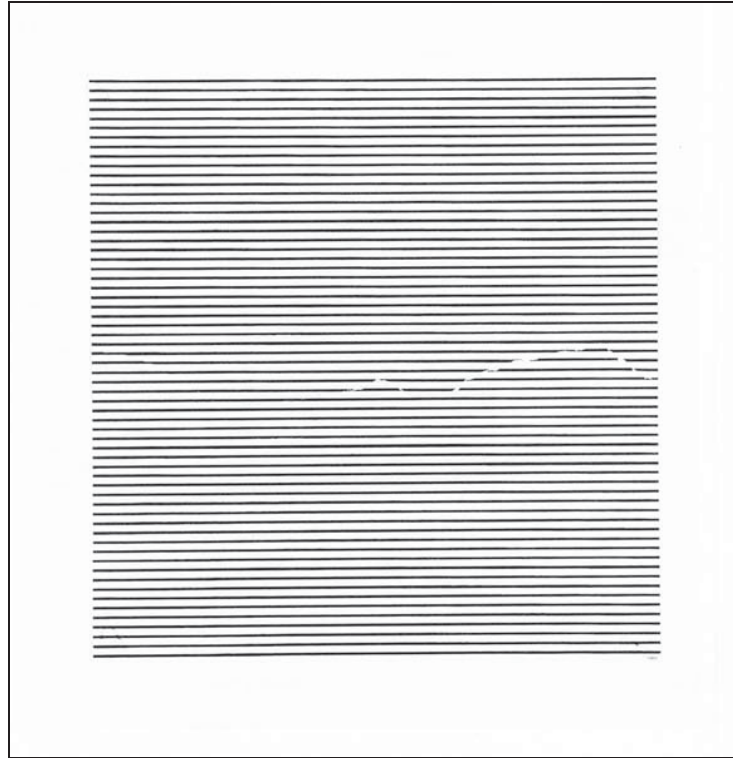
250 x 322 mm

Sul verso, firmato e datato in alto al centro: "Giulio Paolini / 1971"

Proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 181 (nota 292)

590



199

Senza titolo, 1971

Collage su carta

338 x 339 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1971"

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Colonia, collezione privata; Colonia, Van Ham Kunstauktionen, asta 284, 3 dicembre 2009, lotto 346

Bibliografia: *Moderne und zeitgenössische Kunst*, cat. Colonia, Van Ham Kunstauktionen, asta 284, 3 dicembre 2009, lotto 346 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 178, 179 (nota 286)



200

Notorious, 1971

Collage su carta

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista

Bibliografia: s.a. 1976, n. 143 (ripr. con refuso ortografico nel titolo "Notorius")

Annotazioni: La datazione dell'opera è attestata da un'iscrizione dell'artista su una delle tre stampe conservate in archivio ("Notorius [sic] / collage 1971") e avvalorata dal fatto che il film *Notorious* fu trasmesso in televisione, sul primo canale, il 6 luglio 1970: è possibile che, dato lo scalpore generato dalla scena del bacio di Ingrid Bergman, l'artista abbia ritagliato da un rotocalco una delle numerose immagini che lo riproducevano, per poi utilizzarla l'anno successivo.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 186, 186 (nota 317)

592



201

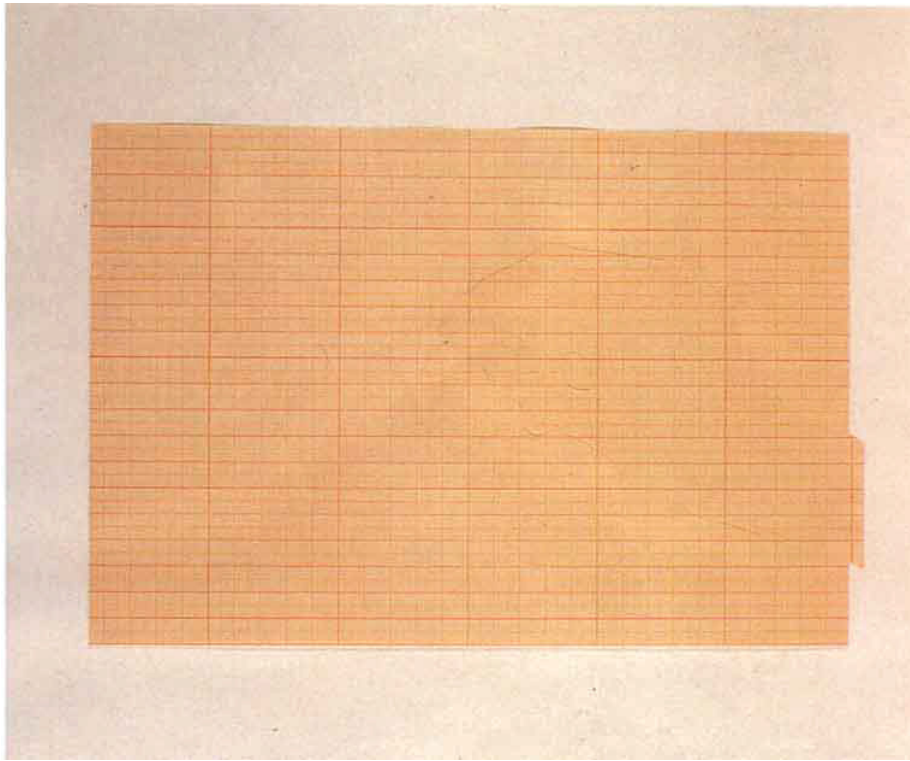
Studio per “Elegia in una scena di duello”, 1971-72

Matita su carta da lucido applicata su riproduzione fotografica, a sua volta applicata su carta
350 x 500 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: “Giulio Paolini / 1971-72”

Proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 156 (nota 217), 266, 290



202

Senza titolo, 1972

Collage su carta

349 x 479 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1972"

Milano, Collezione Giorgio Marconi

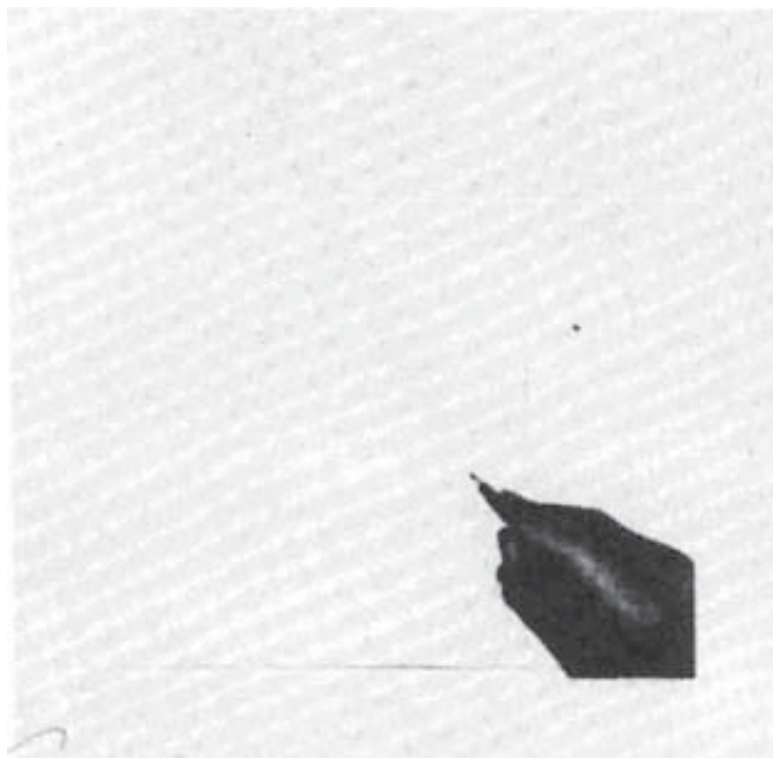
Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Torino, Galleria In Arco?; ?

Esposizioni: New York 1974 [P]; Torino 1988 [P], cat. n. 6 (ripr. col.); Milano 2007 [P]

Bibliografia: s.a. 1990, pp. 92-93 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 39 (nota 72), 46 (nota 101), 55, 226

594



203

Senza titolo, 1972

Collage su carta

340 x 340 mm

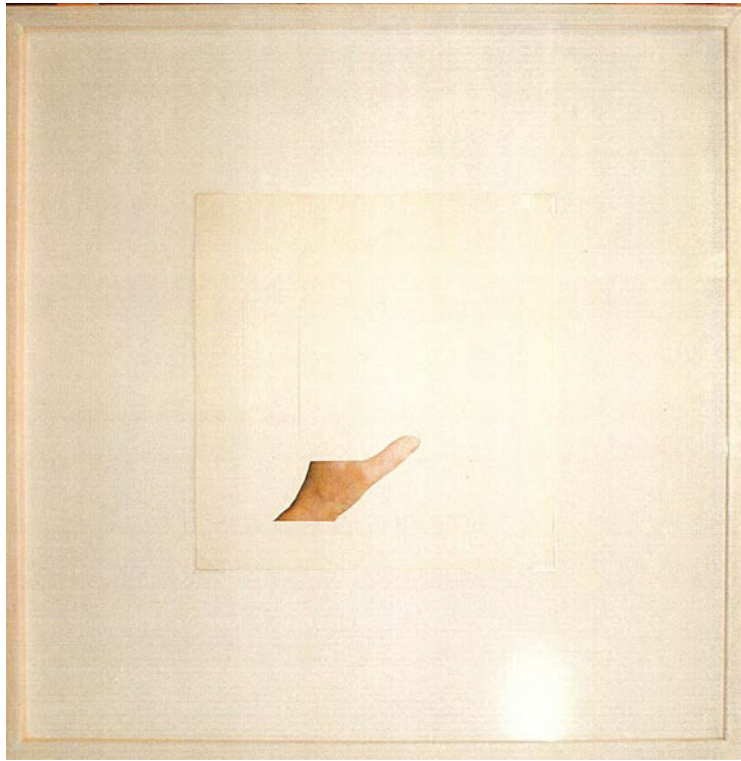
Sul verso, firmato e datato

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Milano, Galleria Il Cerchio; ?; Milano, Breaarte, asta n. 37, 19 novembre 1981, lotto 122; ?; Milano, Breaarte, asta n. 60, 11 marzo 1985, lotto 101

Bibliografia: cat. Milano, Breaarte, asta n. 37, 19 novembre 1981, lotto 122 (ripr.); *Catalogo dell'arte moderna italiana*, n. 18 (1982), Giorgio Mondadori e Associati, Milano 1983, p. 333; cat. Milano, Breaarte, asta n. 60, 11 marzo 1985, lotto 101 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 226



204

Senza titolo, 1972

Collage su carta

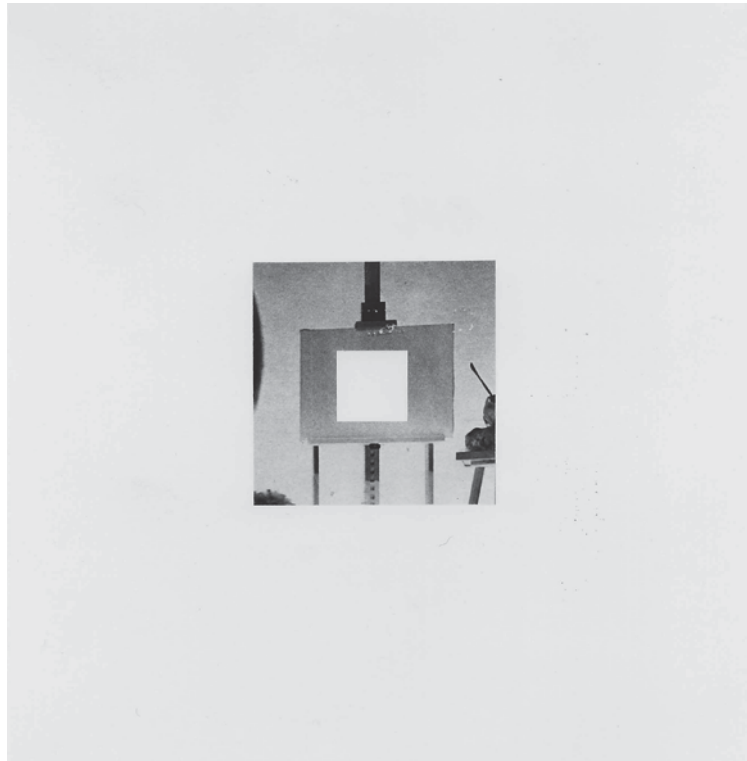
Sul verso, firmato e datato: "Giulio Paolini / 1972"

Teramo, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 224

596



205

Senza titolo, 1972

Collage su carta

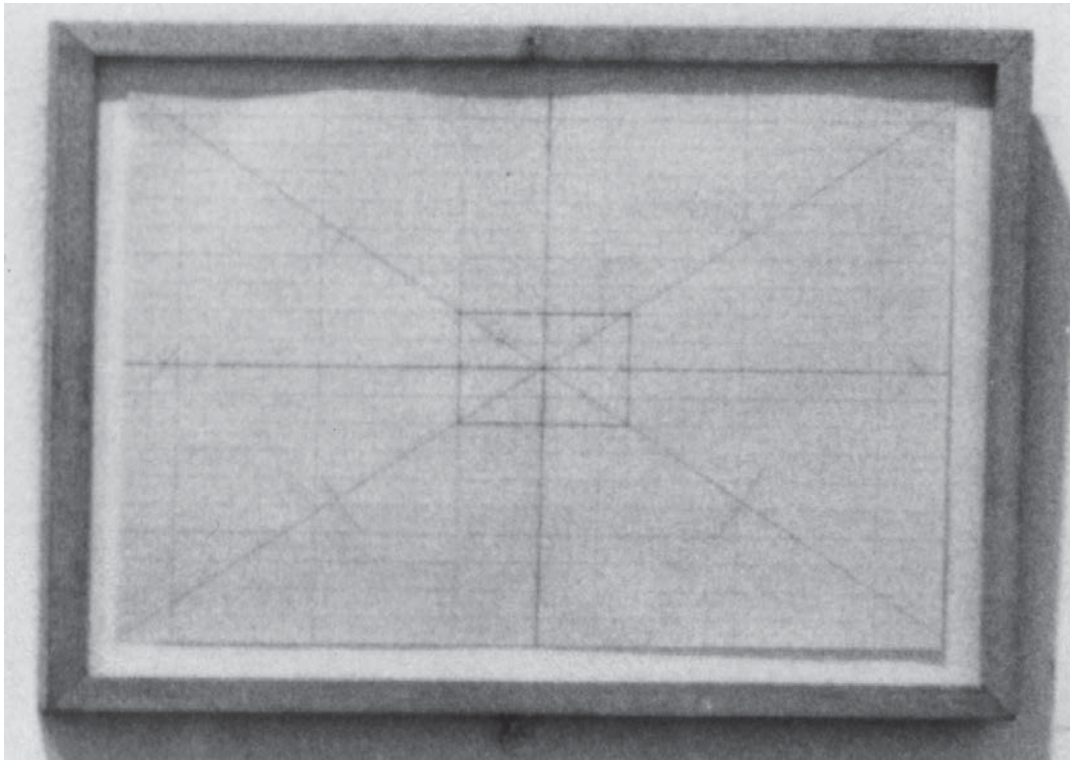
335 x 335 mm

Sul verso, firmato e datato: "Giulio Paolini / 1972"

Milano, Galleria Tonelli

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Milano, Studio Marconi; ?; Milano, Studio Gariboldi

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 163



206

Senza titolo, 1972?

Matita su carta millimetrata

200 x 300 mm ca.

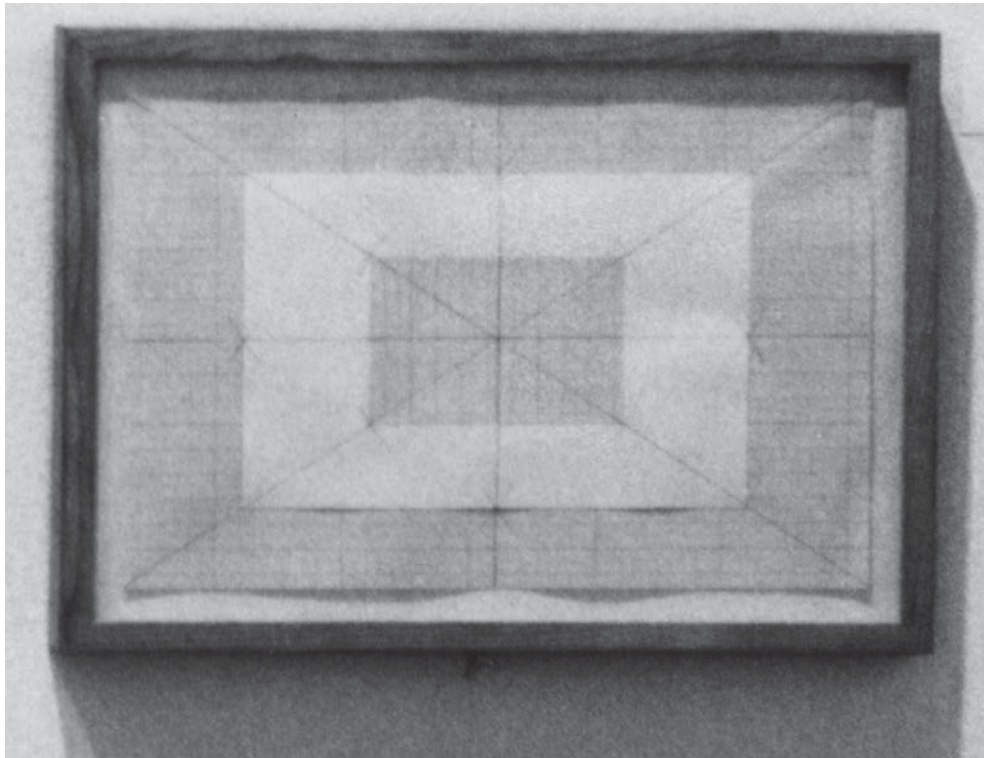
New York, Sonnabend Gallery

Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: New York 1974 [P]

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 39 (nota 72), 256

598



207

Senza titolo, 1972?

Matita su carta millimetrata

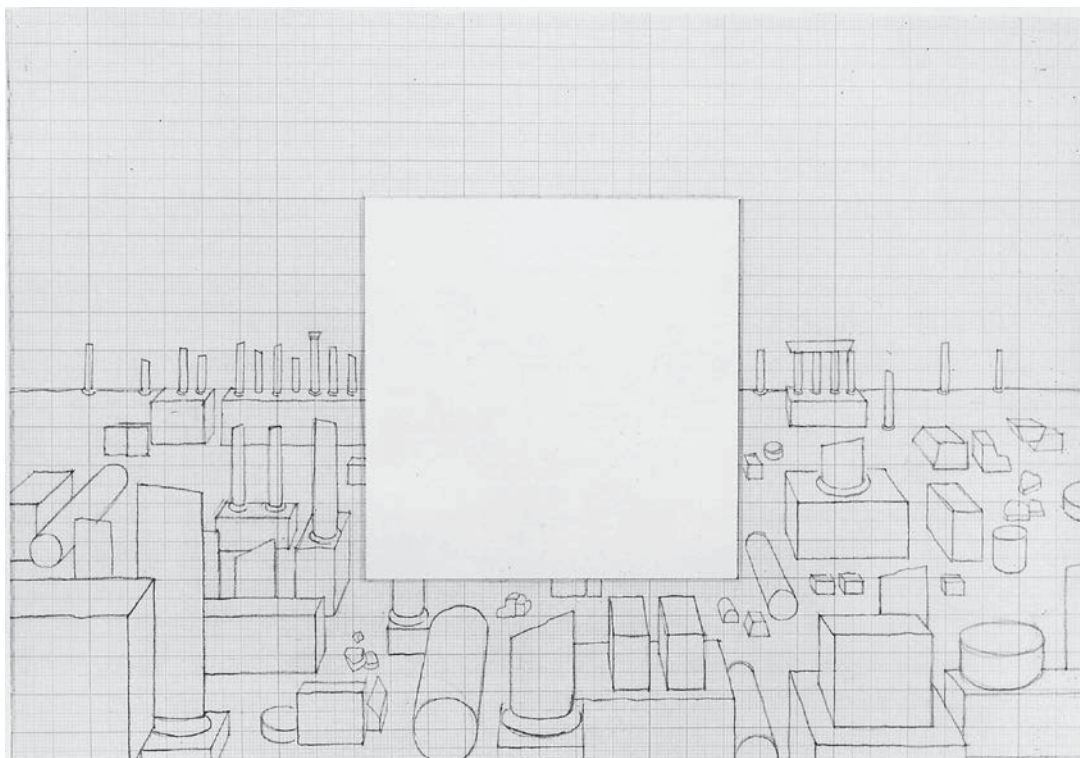
200 x 300 mm ca.

New York, Sonnabend Gallery

Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: New York 1974 [P]

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 39 (nota 72), 256



208

Studio per “ ‘Senza titolo’ (1965) su sfondo di rovine classiche”, 1972

Matita e collage su carta millimetrata

200 x 300 mm

Ubicazione sconosciuta

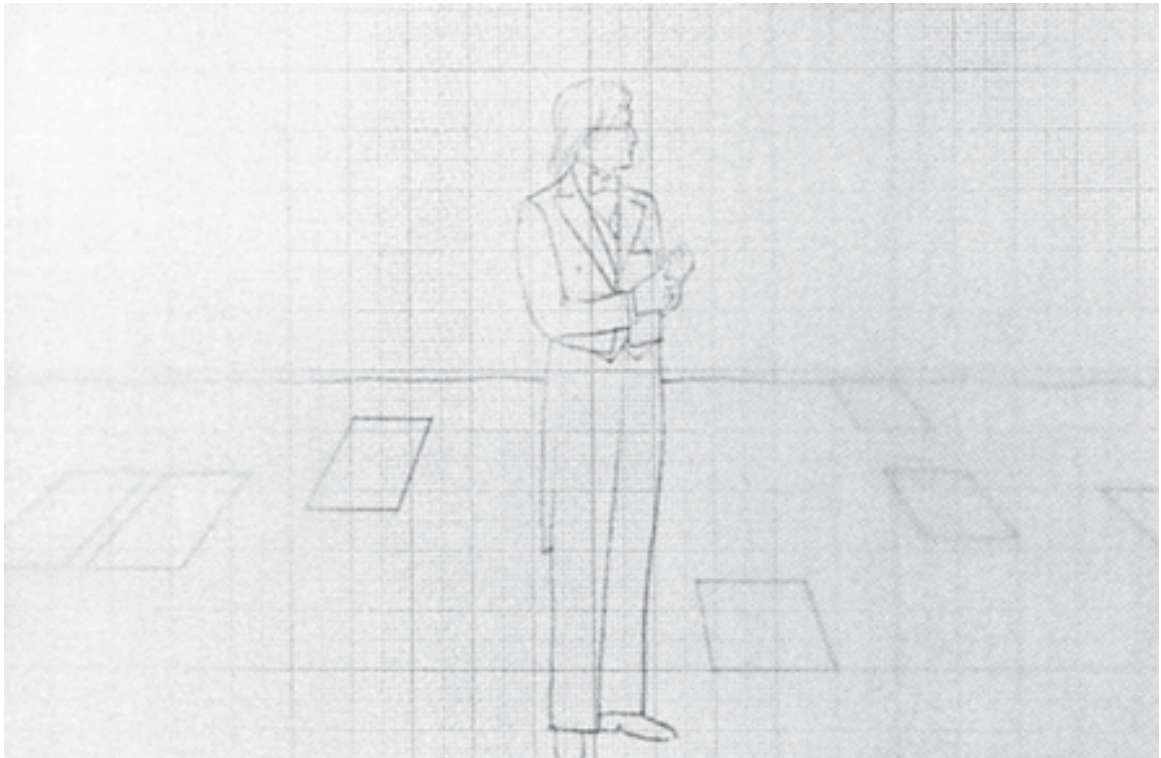
Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Esposizioni: Torino 1972 [P]?; New York 1974 [P]?

Bibliografia: s.a. 1976, n. 146 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 39 (nota 72), 202 (nota 349), 255

600



209

Studio per “Autoritratto col busto di Eraclito e altre opere”, 1972

Matita su carta millimetrata

340 x 480 mm

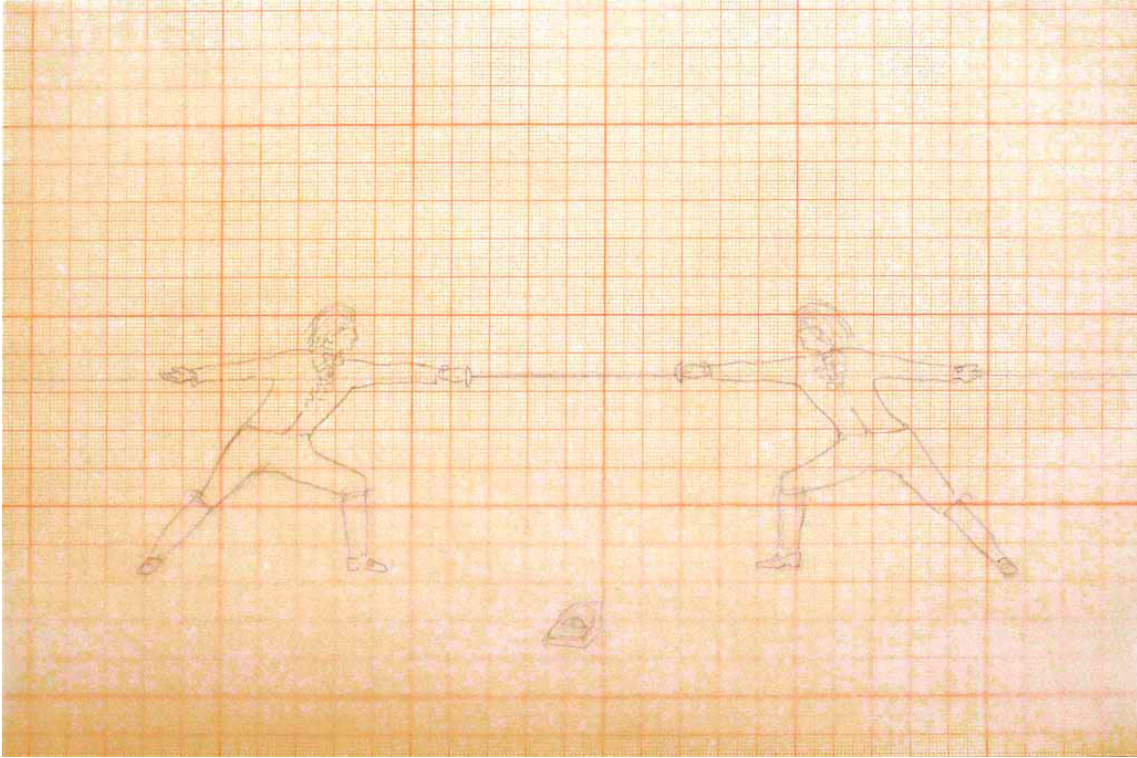
Collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; Venezia, Galleria Del Leone

Esposizioni: Torino 1972 [P]?; New York 1974 [P]?

Bibliografia: Celant 2002 [l.v.], p. 404 n. 396 (ripr., come “Senza titolo”)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 39 (nota 72), 202 (nota 349)



210

Studio per “ ‘Elegia’ in una scena di duello”, 1972

Matita su carta millimetrata

250 x 350 mm

Sul verso, titolato, firmato e datato al centro: “Studio per / “Elegia” in una scena di duello / Giulio Paolini / 1972”

Torino, Galleria In Arco

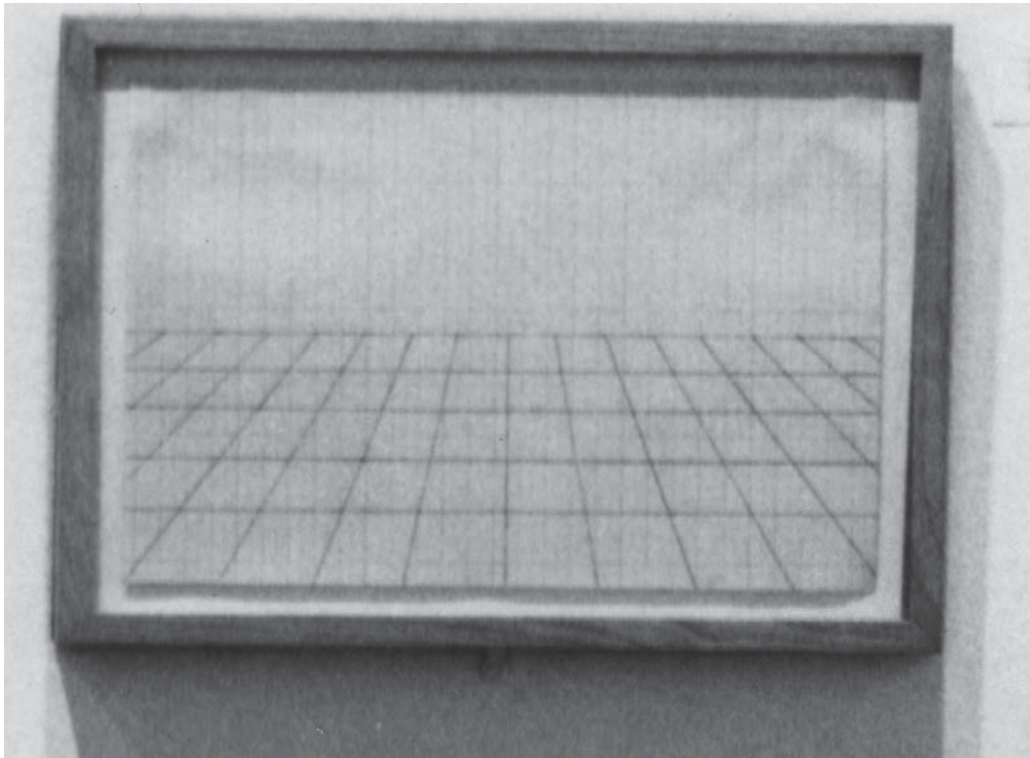
Provenienza: proprietà dell’artista; ?

Esposizioni: New York 1974 [P]?

Annotazioni: In archivio è attestata un’opera analoga, delle medesime misure e comprata dalla Galleria Eva Menzio, di cui però non è possibile sapere con certezza se si tratti di una variante oppure della stessa opera qui schedata.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 39 (nota 72), 156 (nota 217), 266

602



211

Senza titolo, 1972?

Matita su carta millimetrata

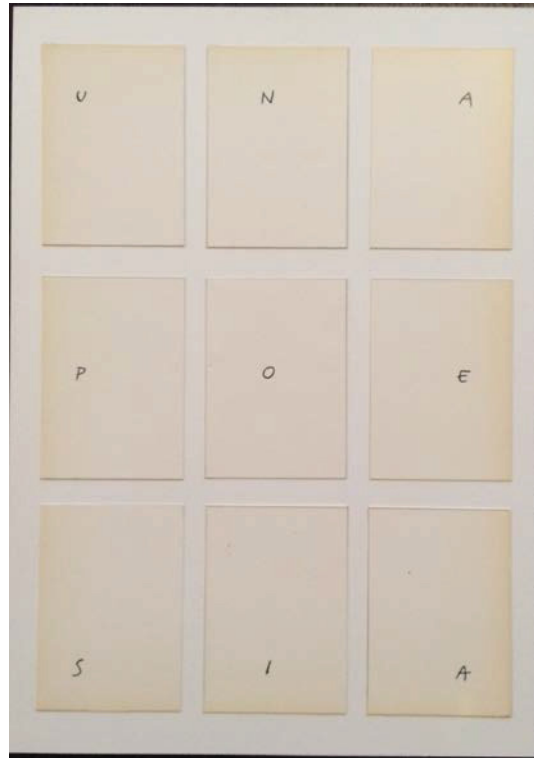
200 x 300 mm ca.

New York, Sonnabend Gallery

Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: New York 1974 [P]

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 39 (nota 72), 156 (nota 219), 202 (nota 349), 227, 255



212

Una poesia, 1972

Matita su carta millimetrata

240 x 170 mm

Sul verso, titolato, firmato e datato al centro: “Una poesia” / Giulio Paolini / 1972”

Milano, Fondazione Marconi

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 94

604



213

Appunti per la descrizione di un disegno datato 1972, 1972

Matita su carta millimetrata

310 x 214 mm

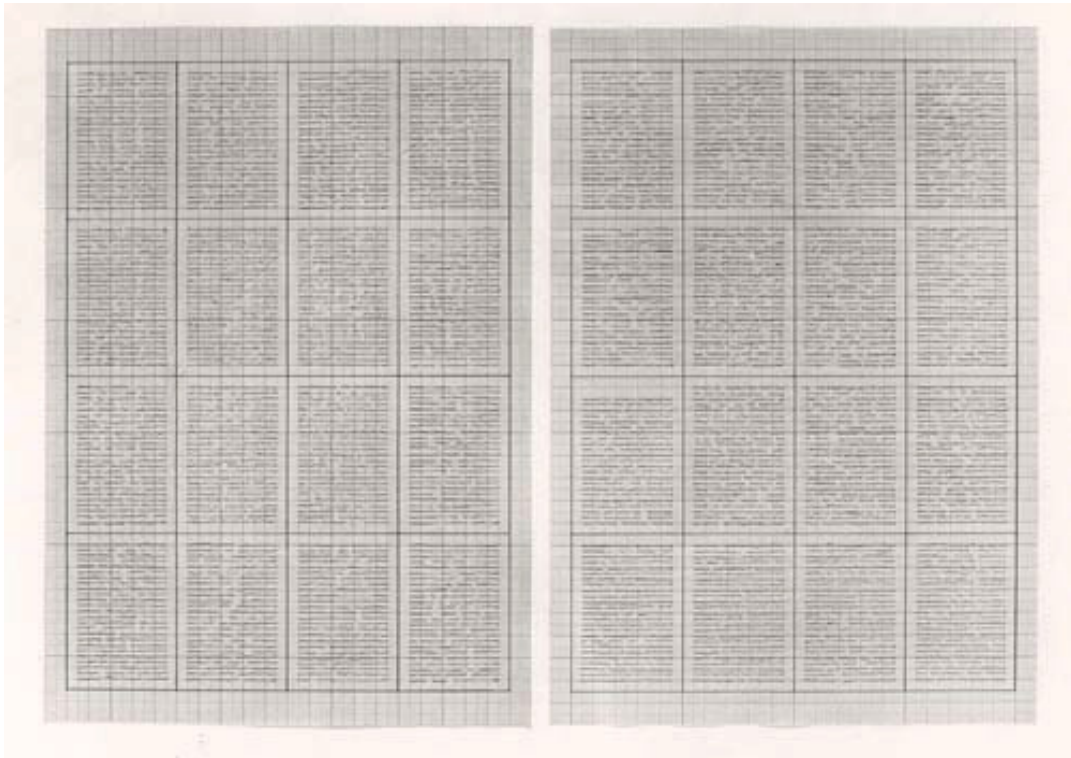
Sul verso, firmato e titolato al centro: “Giulio Paolini / Appunti per la descrizione di / un disegno datato 1972”; a matita è tracciata la diagonale dell’area circoscritta mediante un asse verticale e una doppia freccia orizzontale (al di sopra della quale, a destra, l’artista ha scritto: “2 mm x parte”; al di sotto “2 mm di lato”); scritta non autografa in alto a sinistra: “562”.

Milano, Fondazione Marconi

Provenienza: proprietà dell’artista

Bibliografia: s.a. 1990, p. 105 (ripr., con titolo errato “Appunti per la descrizione di un disegno datato 1973”)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 345, 345 (nota 34)



214

Senza titolo, 1972

Matita su carta millimetrata

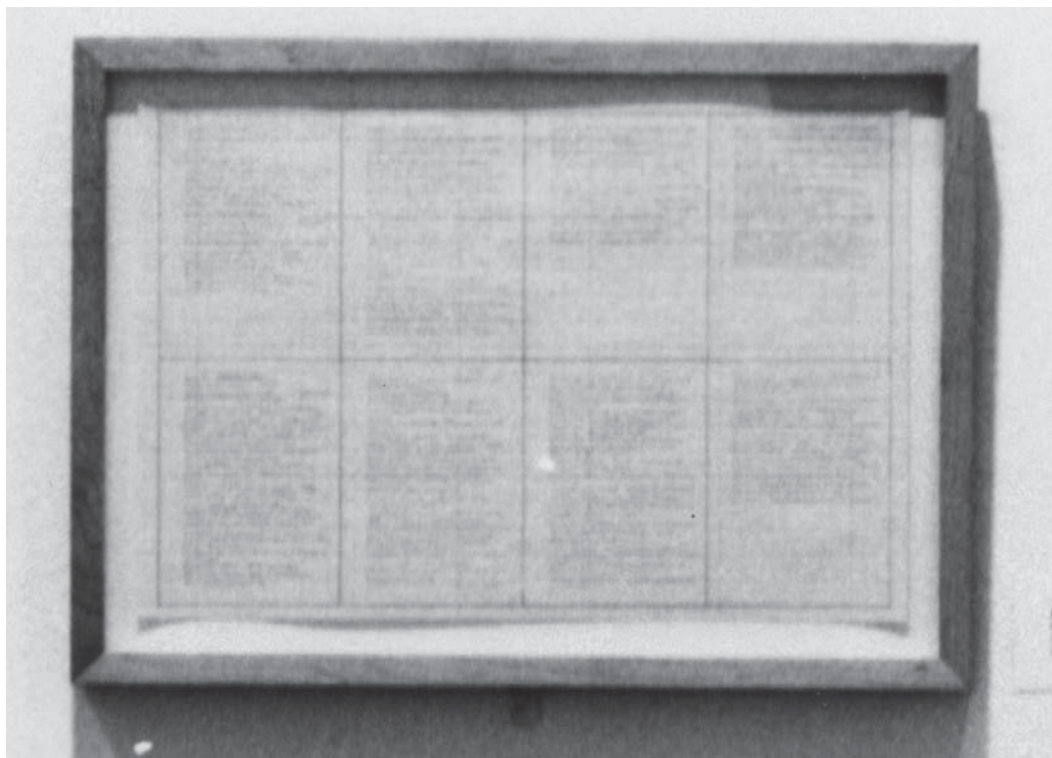
345 x 500 mm

Roma, Collezione Luisa Laureati Briganti

Provenienza: proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 345, 345 (nota 34)

606



215

Studio per “Appunti per la descrizione di un quadro datato 1972”, 1972?

Matita su carta millimetrata

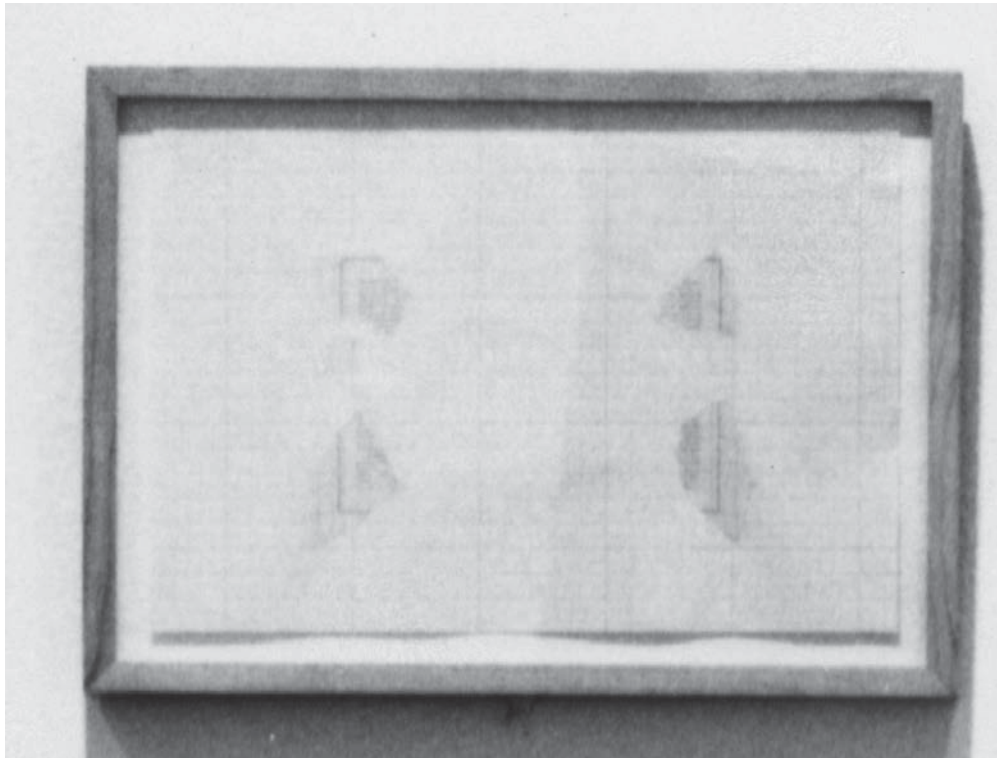
200 x 300 mm ca.

New York, Sonnabend Gallery

Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: New York 1974 [P]

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 39 (nota 72), 345 (nota 34)



216

Senza titolo, 1972?

Collage su carta millimetrata

200 x 300 mm ca.

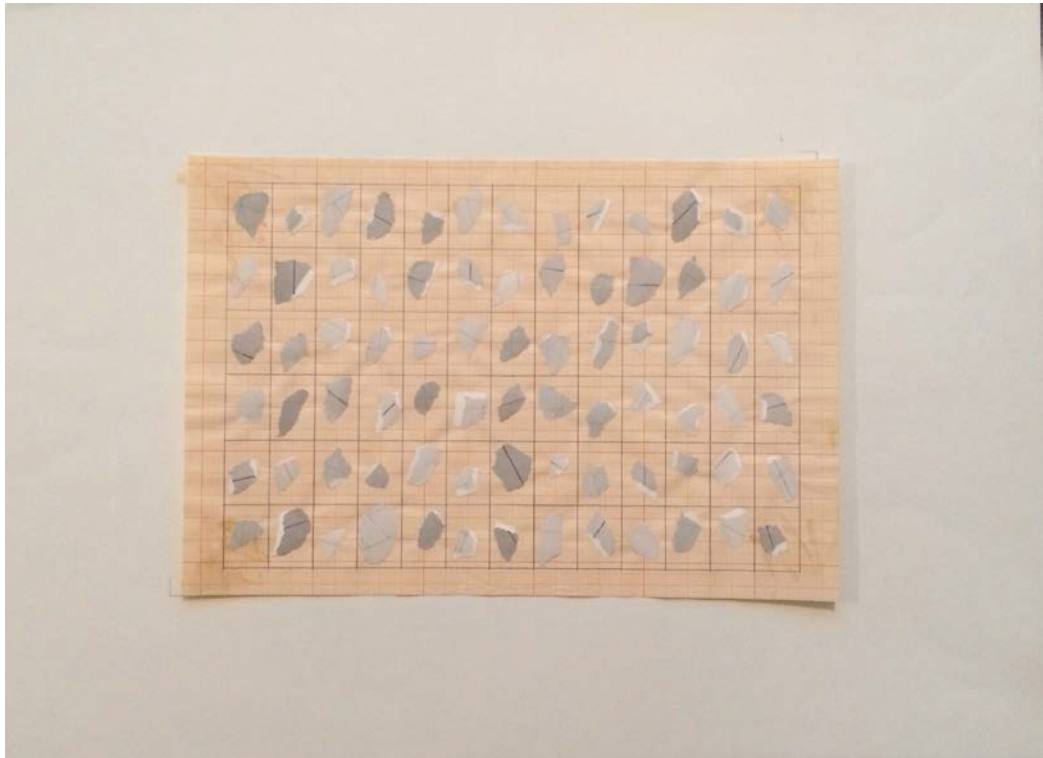
New York, Sonnabend Gallery

Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: New York 1974 [P]

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 39 (nota 72), 345 (nota 34)

608



217

Senza titolo, 1972

Matita e collage su carta millimetrata

350 x 500 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1972"

Proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 345 (nota 34)

218

Ennesima (Appunti per la descrizione di tre disegni datati 1972), 1972

Matita su carta millimetrata

Tre elementi 500 x 700 mm ciascuno

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Galleria Françoise Lambert; Milano, Galleria Seno

Esposizioni: Milano 1973^b [P]

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 345

610



219

Ennesima (Appunti per la descrizione di sette disegni datati 1972), 1972

Matita su carta millimetrata

Sette elementi 360 x 280 mm ciascuno

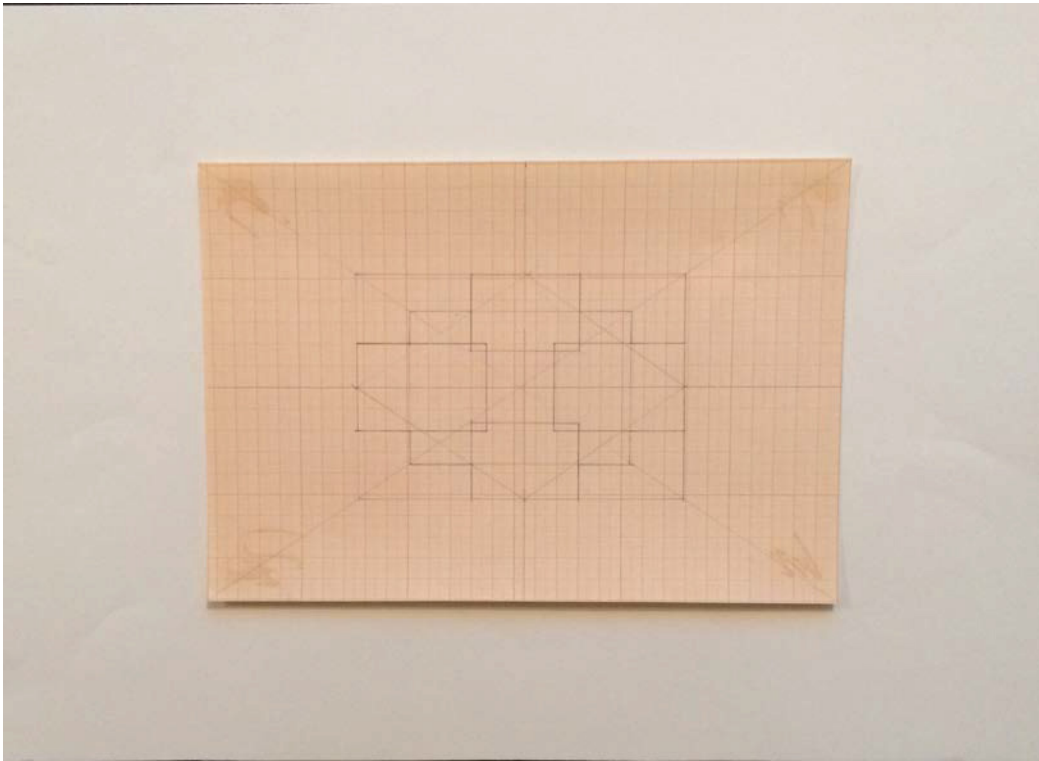
Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Bibliografia: Paolini 1975, pp. 66-67 (ripr.); s.a. 1976, 155-161 (ripr.); cat. Milano 1979 [P], p. 106 (ripr.)

Annotazioni: La linea bianca al centro del quarto elemento corrisponde alla piegatura del libro da cui la riproduzione è tratta; non fa quindi parte dell'opera.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 345



220

Studio per “Teoria delle apparenze”, 1972

Matita su carta millimetrata

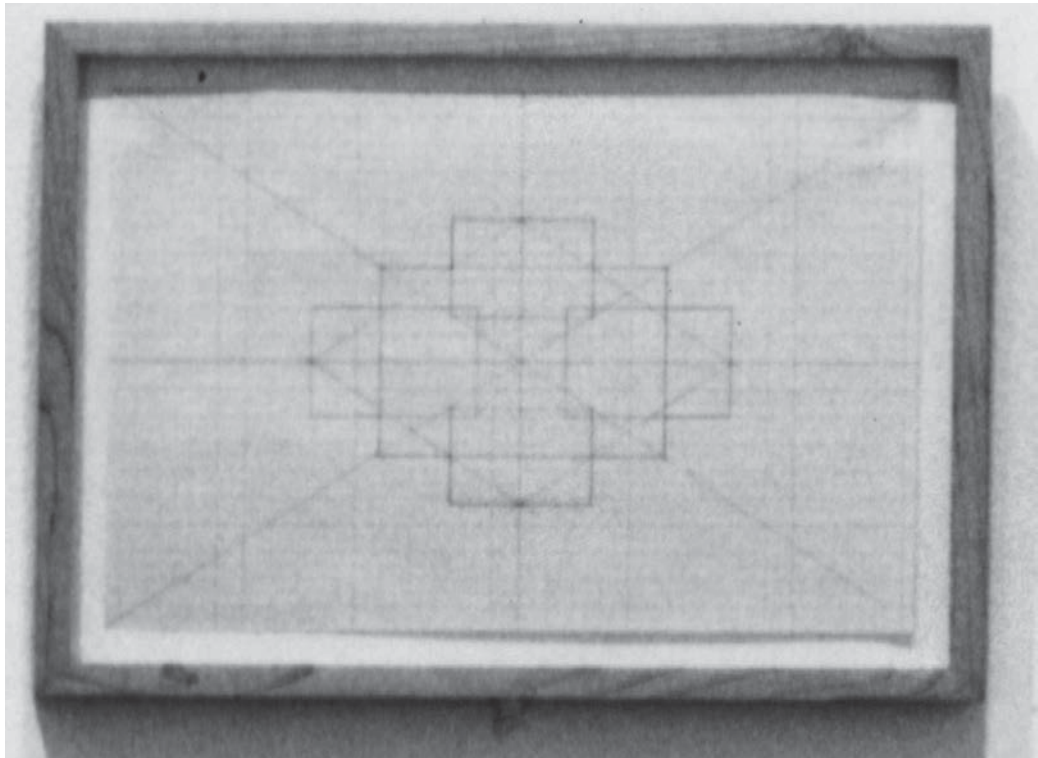
350 x 500 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: “Giulio Paolini / 1972”

Proprietà dell’artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 257

612



221

Studio per “Teoria delle apparenze”, 1972?

Matita su carta millimetrata

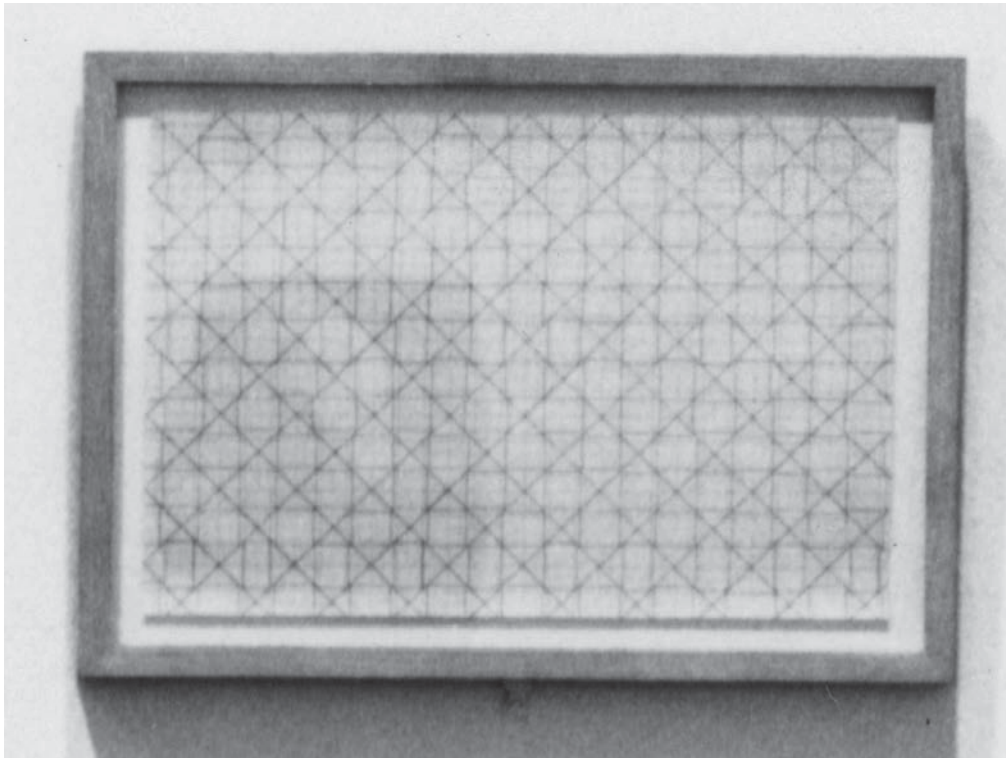
200 x 300 mm ca.

New York, Sonnabend Gallery,

Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: New York 1974 [P] (esposto come “Study for “Inventory”)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 257



222

Studio per “Indice delle opere iscritto in un motivo decorativo”, 1972?

Matita su carta millimetrata

200 x 300 mm ca.

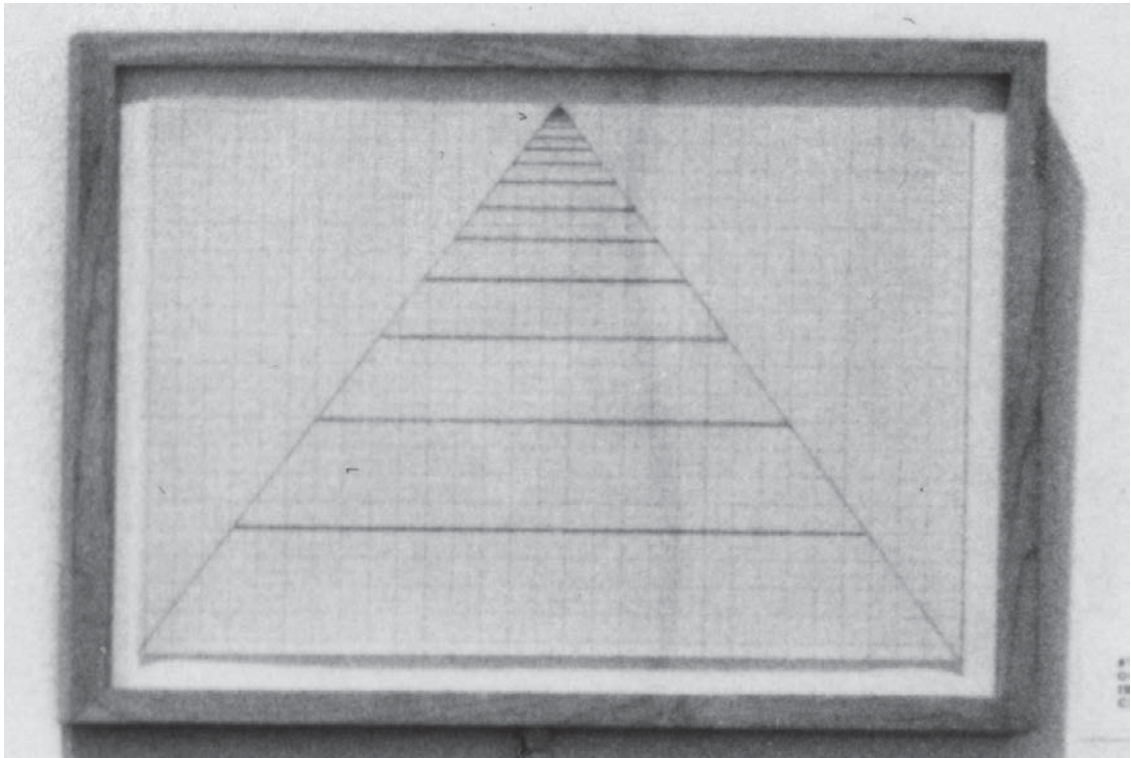
New York, Sonnabend Gallery

Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: New York 1974 [P]

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 39 (nota 72), 257

614



223

Senza titolo, 1972?

Matita su carta millimetrata

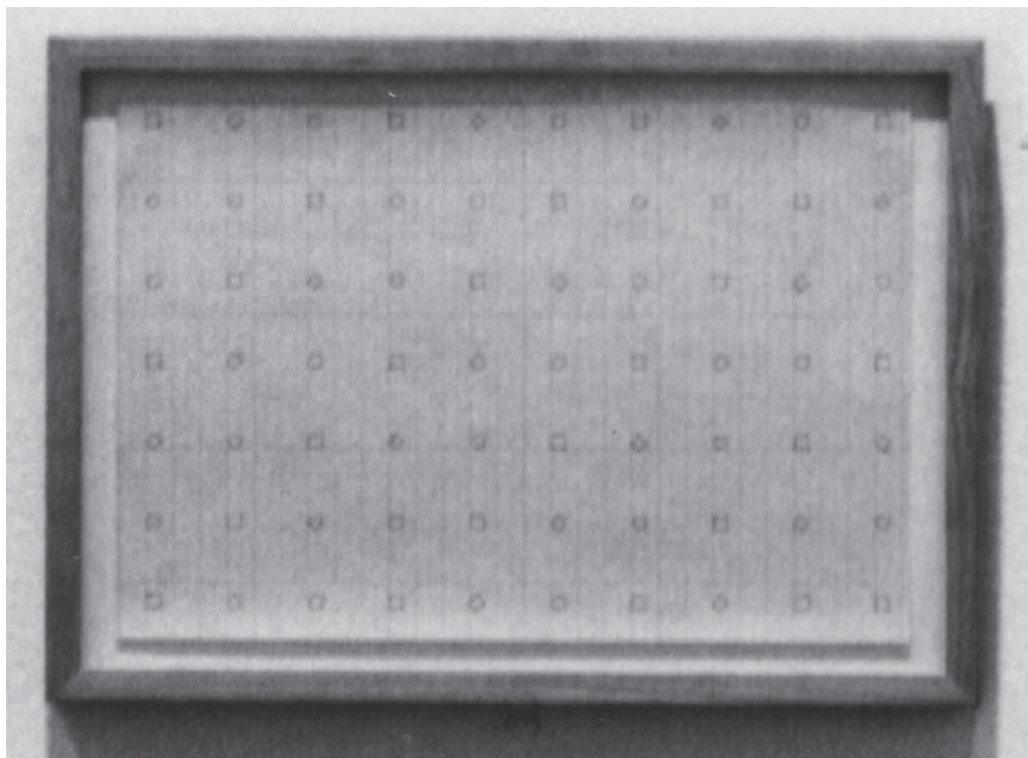
200 x 300 mm ca.

New York, Sonnabend Gallery

Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: New York 1974 [P]

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 39 (nota 72), 202 (nota 349), 257



224

Senza titolo, 1972?

Matita su carta millimetrata

200 x 300 mm ca.

New York, Sonnabend Gallery

Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: New York 1974 [P]

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 39 (nota 72), 258

616



225

Senza titolo, 1972

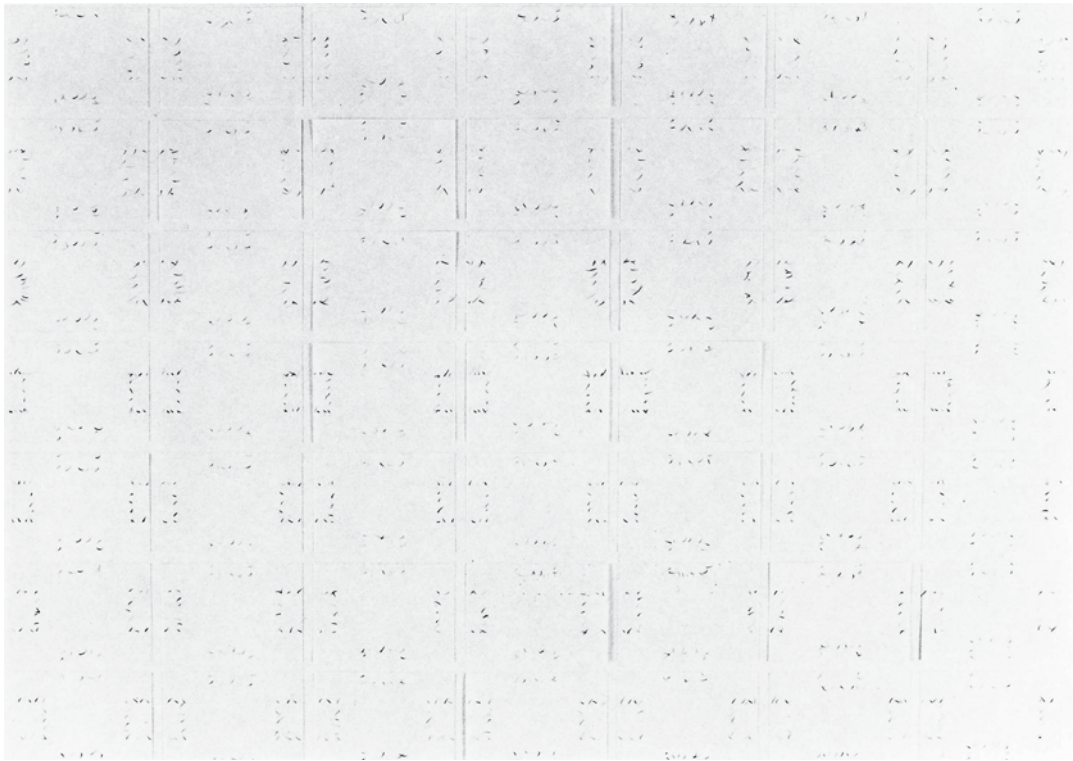
Diapositiva e collage su carta

340 x 340 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1972"

Proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 95 (nota 71)



226

Studio per “Idem”, 1972

Matita colorata e collage su carta

710 x 1005 mm

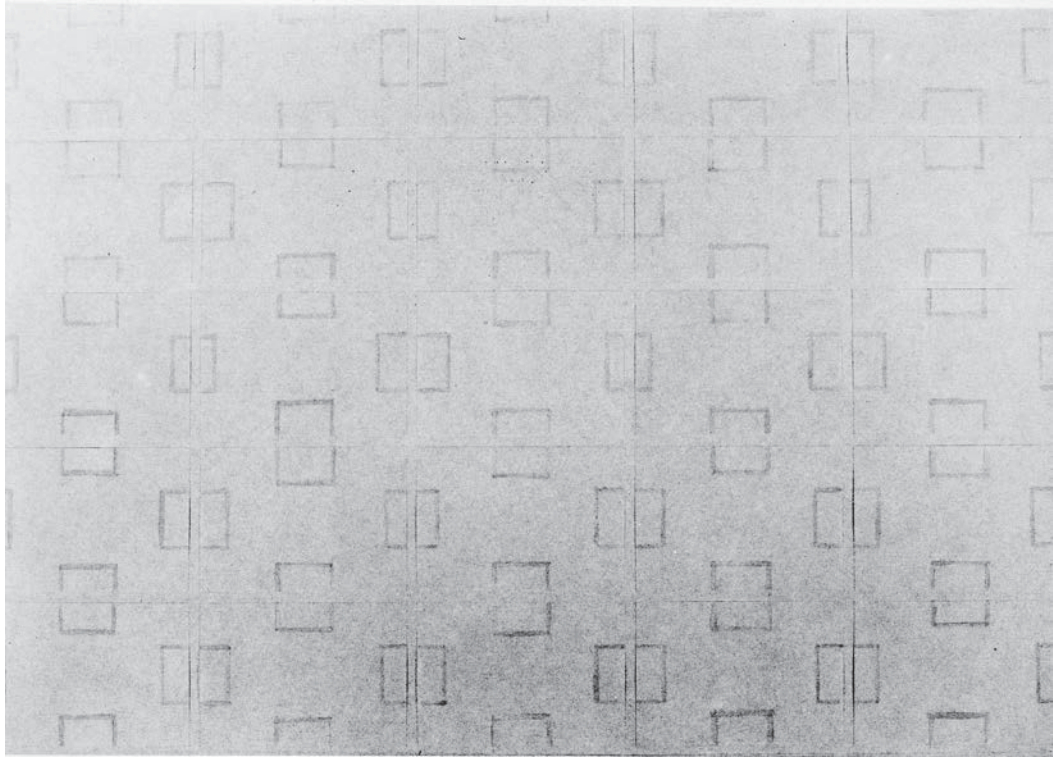
Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Studio Marconi

Esposizioni (presunte in base ai documenti d'archivio, ma senza possibilità di verifica): Bari 1974 [P]; Zurigo 1975 [P]; Villeurbanne 1984 [P]; Montréal-Vancouver 1985-1986 [P]; Charleroi 1986 [P]

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 40 (nota 75), 44, 44 (nota 91), 44 (nota 95), 45 (nota 96), 258

618



227

Studio per “Idem (II)”, 1972-73

Pastello e collage su carta

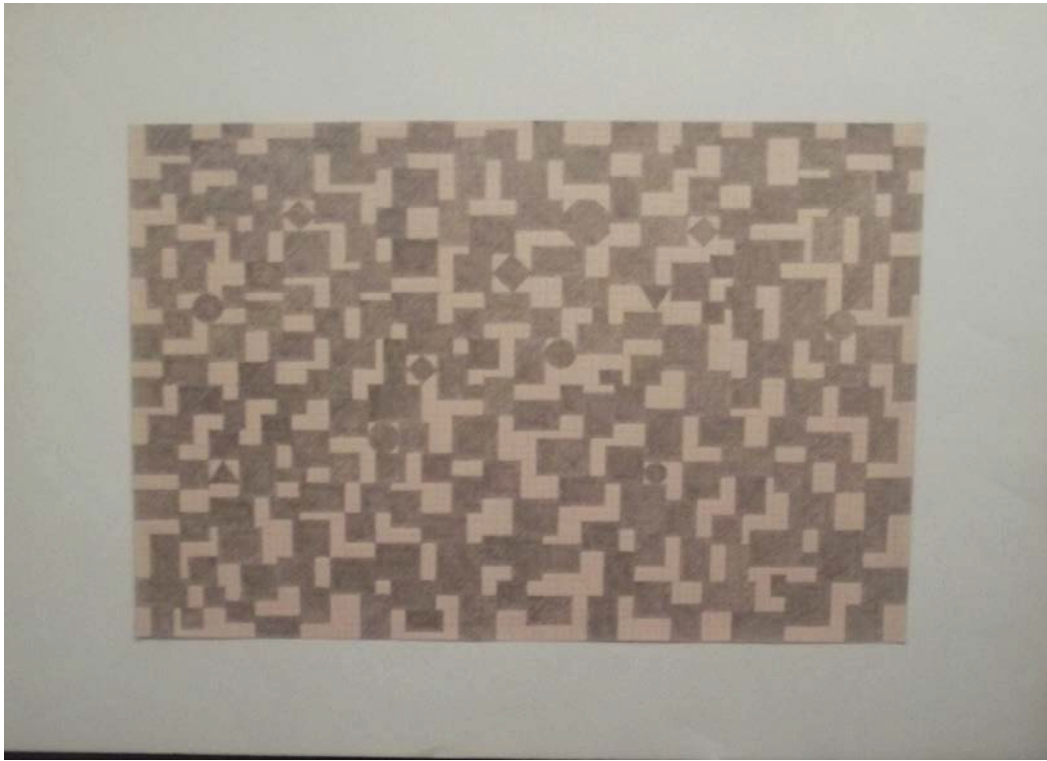
710 x 1005 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Studio Marconi

Esposizioni (presunte in base ai documenti d'archivio, ma senza possibilità di verifica): Bari 1974 [P]; Zurigo 1975 [P]; Villeurbanne 1984 [P]; Montréal-Vancouver 1985-1986 [P]; Charleroi 1986 [P]

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 40 (nota 75), 44, 44 (nota 91), 44 (nota 95), 45 (nota 96), 258, 293



228

Studio per “Idem (III)”, 1973

Matita su carta millimetrata

500 x 700 mm

Sul verso, titolato, firmato e datato in alto al centro: “Studio per / “Idem (III)” / Giulio Paolini 1973”

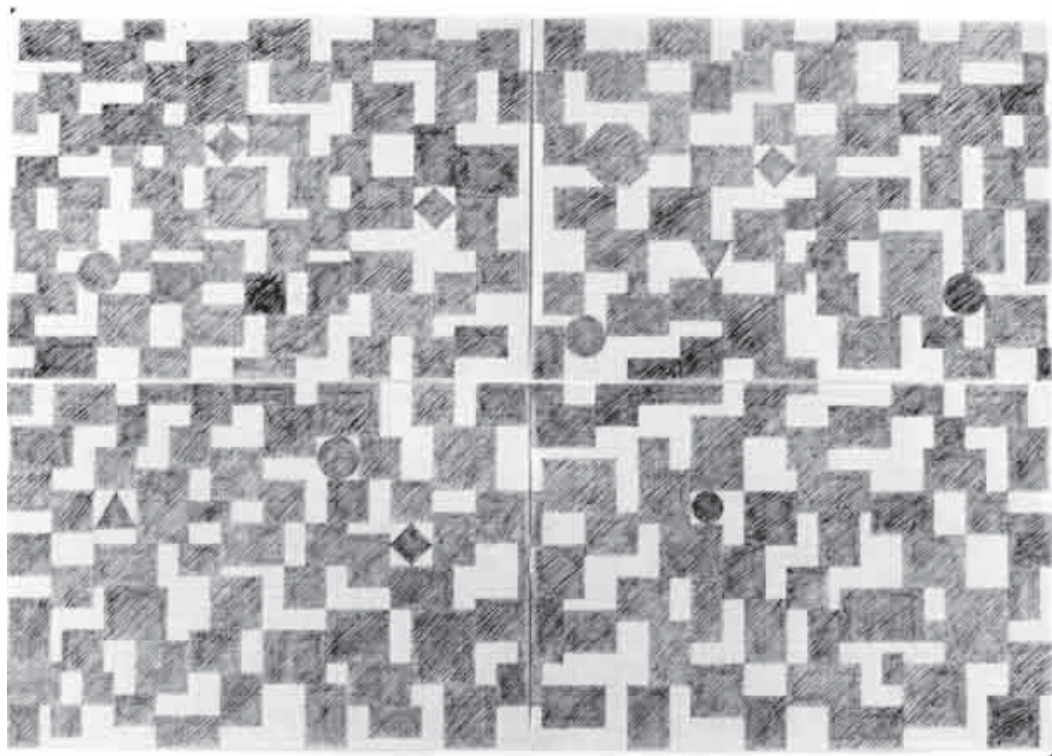
Proprietà dell'artista

Esposizioni: Filadelfia 1973, cat. s.p. (ripr.)

Bibliografia: Paolini 1975, pp. 86-87 (ripr.); s.a. 1976, n. 174 (ripr.); cat. Parigi 1981^a, p. 435 (ripr.); cat. Fiesole 1983, p. 84 (ripr.); Paolini 1986^a, p. 64 (ripr.); Paolini 2006^a, p. 83 (ripr. , con nota di commento sul ciclo *Idem*)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 38, 258

620



229

Studio per “Idem (III)”, 1973

Matita su carta millimetrata

710 x 1005 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Studio Marconi

Esposizioni (presunte in base ai documenti d'archivio, ma senza possibilità di verifica): Bari 1974 [P]; Zurigo 1975 [P]; Villeurbanne 1984 [P]; Montréal-Vancouver 1985-1986 [P]; Charleroi 1986 [P]

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 40 (nota 75), 44, 44 (nota 91), 44 (nota 95), 45 (nota 96), 258



230

Studio per “Idem (III)”, 1973

Matita su carta millimetrata

1030 x 700 mm (insieme dei quattro elementi)

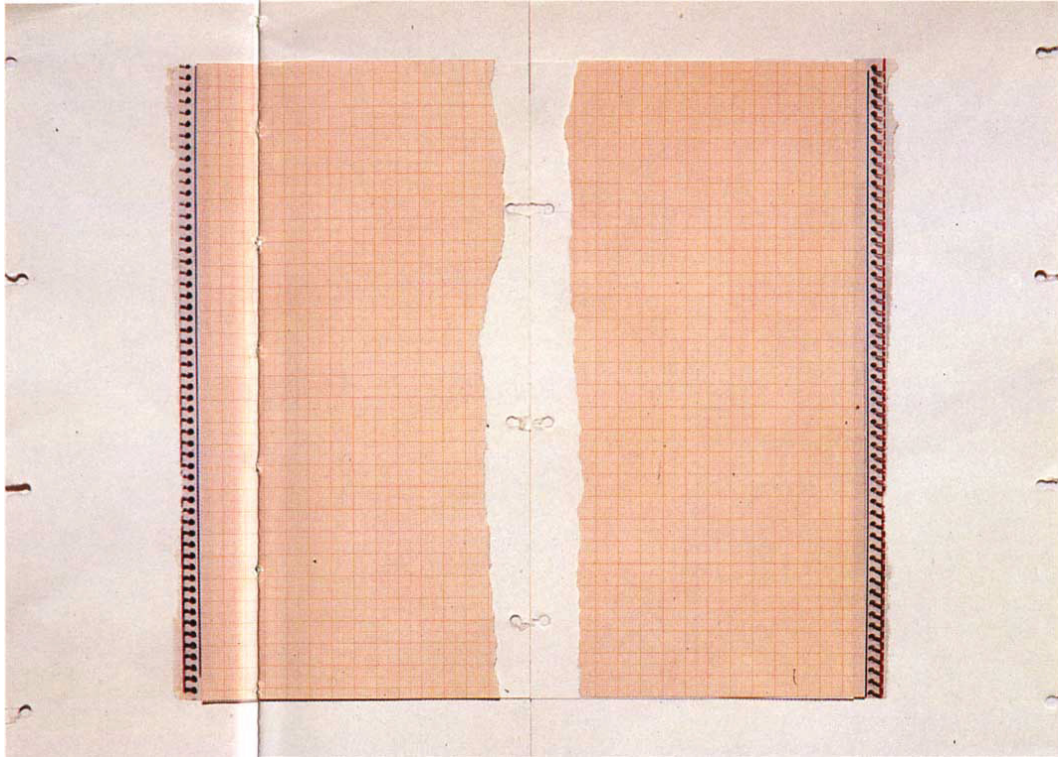
Napoli, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Napoli, Lia Rumma

Esposizioni (presunte in base ai documenti d'archivio, ma senza possibilità di verifica): Bari 1974 [P]; Zurigo 1975 [P]; Villeurbanne 1984 [P]; Montréal-Vancouver 1985-1986 [P]; Charleroi 1986 [P]

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 40 (nota 75), 44, 44 (nota 91), 44 (nota 95), 45 (nota 96), 258

622



231

Senza titolo, 1973

Collage su carta

345 x 477 mm

Sul verso, firmato e datato al centro a destra: “Giulio Paolini / 1973”; sul verso, scritte non autografe in alto a sinistra: “PG 2 p.107”, in basso a sinistra: “4”, etichetta in basso a destra: “Studio Marconi / 11 /autore: Paolini”

Milano, Fondazione Marconi

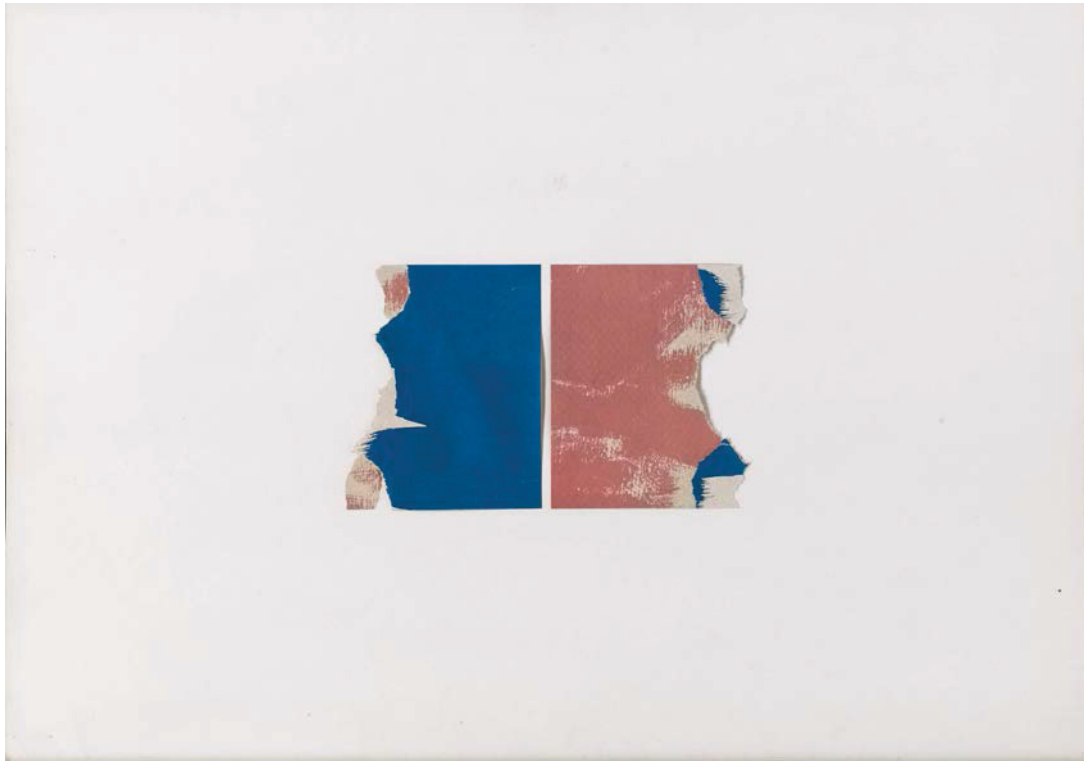
Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Milano 2007 [P]

Bibliografia: s.a. 1990, pp. 100-101 (ripr. col.)

Annotazioni: La linea a sinistra dell'immagine corrisponde alla piegatura del libro da cui la riproduzione è tratta; non fa quindi parte dell'opera.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 55, 88 (nota 54), 291



232

Senza titolo, 1973

Collage su carta

340 x 477 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1973"

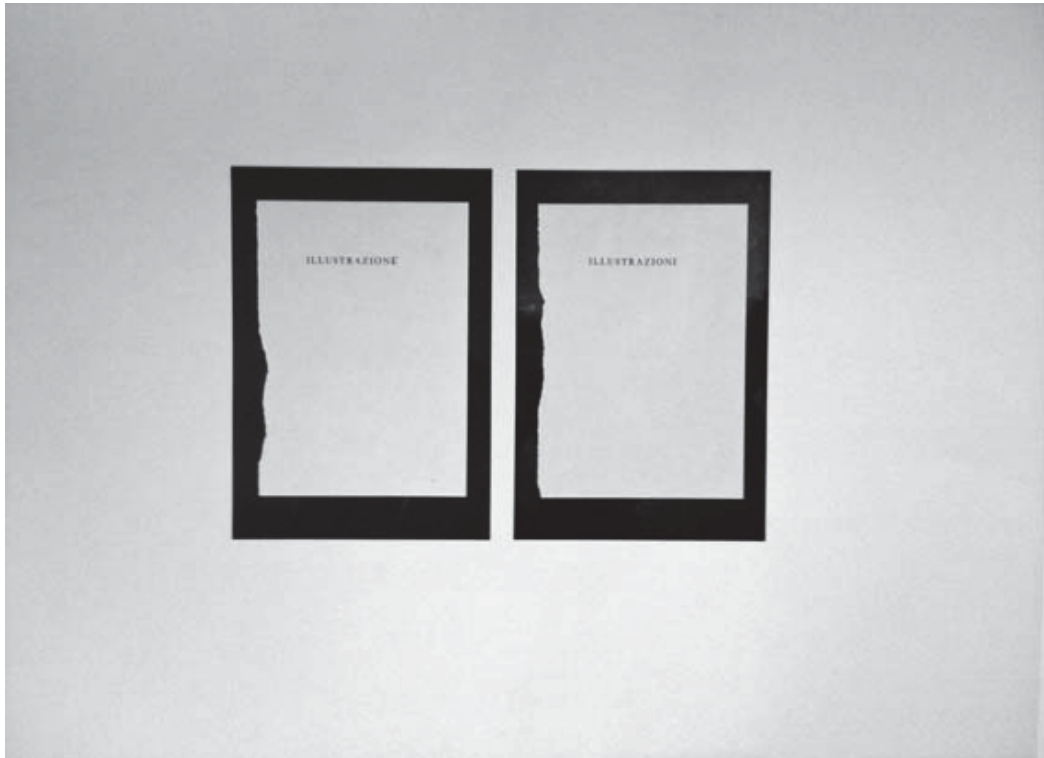
Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Milano, Sotheby's, asta MI0321, 27-28 novembre 2012, lotto 145

Bibliografia: *Arte moderna e contemporanea*, cat. Milano, Sotheby's, asta MI0321, 27-28 novembre 2012, lotto 145 invenduto (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 189 (nota 325)

624



233

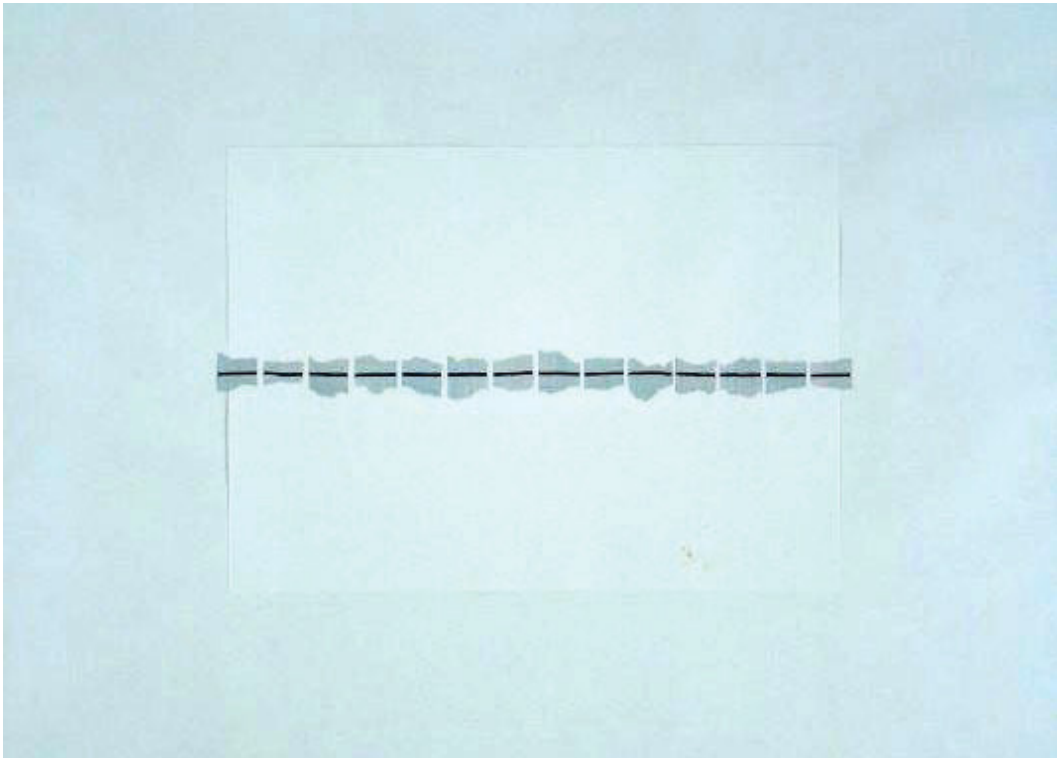
Senza titolo, 1973

Matita e collage su carta

500 x 700 mm

Proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 149



234

Senza titolo, 1973

Collage su carta

500 x 652 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1973"

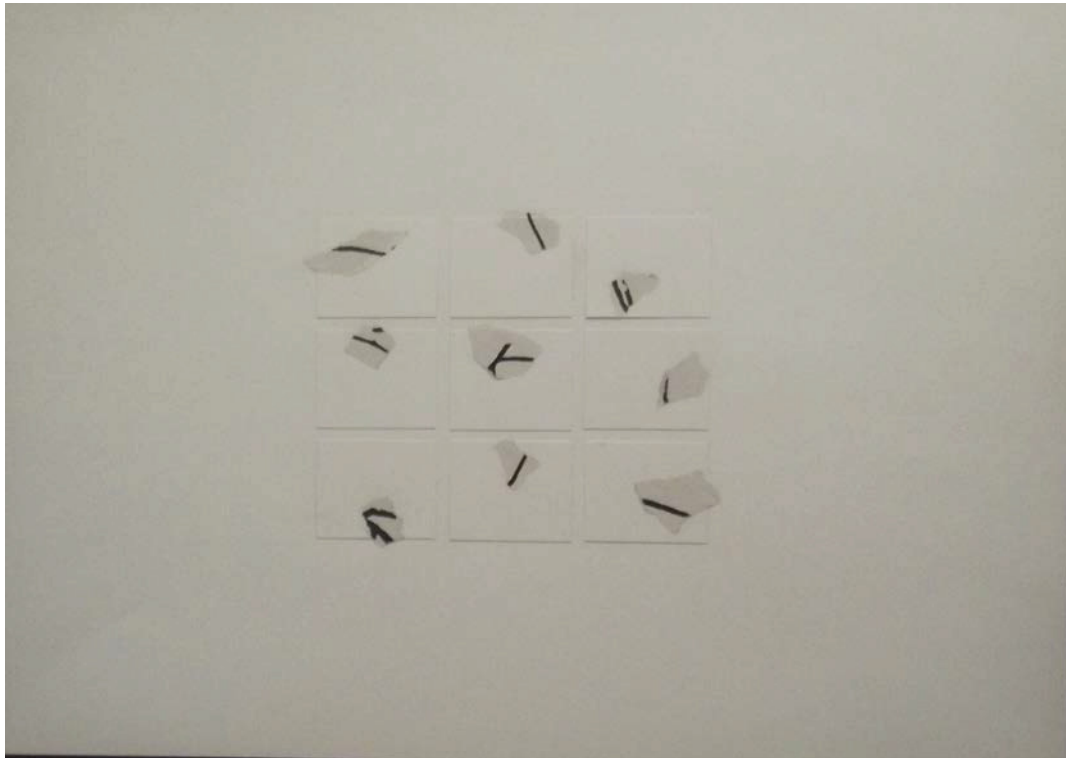
Amsterdam, Stedelijk Museum (acquistato nel 1974, n. inv. A 35790)

Provenienza: proprietà dell'artista; Parigi, Galerie Yvon Lambert

Bibliografia: Wilde 1980 [l.v.], p. 49 n. 175; Joosten 1984 [l.v.], p. 267 n. 631 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 178, 179 (nota 286)

626



235

Senza titolo, 1973

Collage su carta

345 x 480 mm

Sul verso, datato e firmato al centro: "Giulio Paolini / 1973"

Proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 139 (nota 176)



236

Senza titolo, 1973

Collage su carta

345 x 476 mm

Sul verso, datato e firmato al centro: "Giulio Paolini / 1973"; sul verso, scritte non autografe in alto a destra: "2", in basso a destra: "PG22" "pag 95" e etichetta "studio Marconi / 1 / autore Paolini"

Milano, Collezione Giorgio Marconi

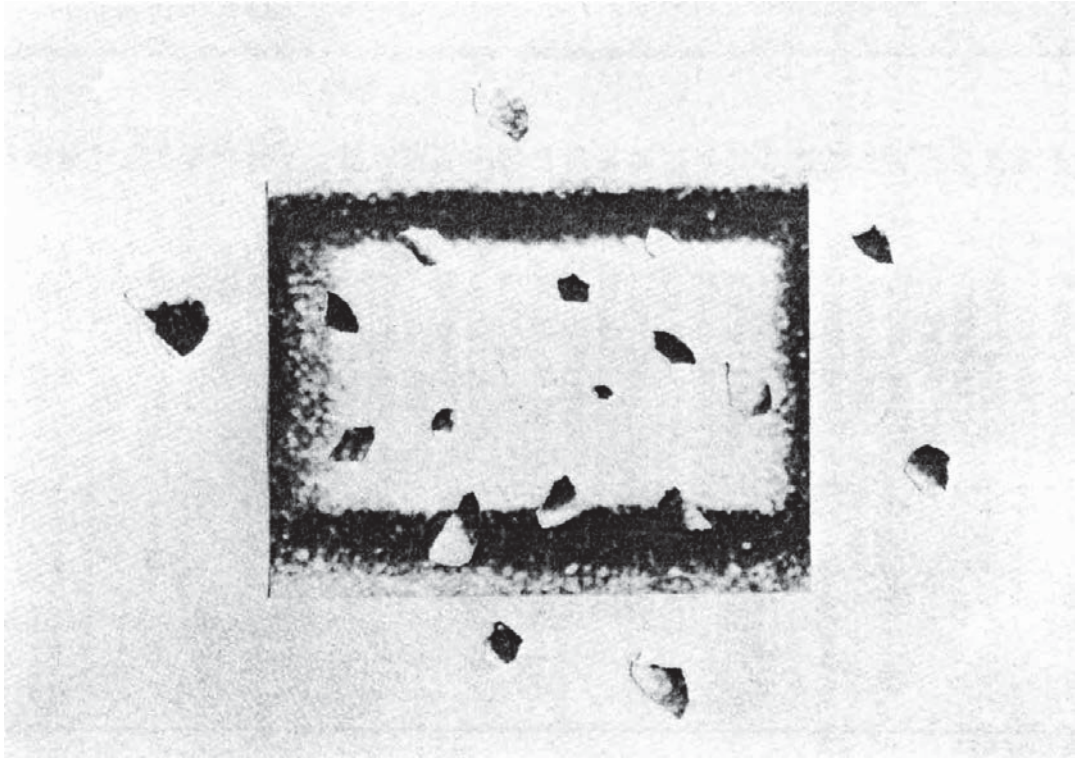
Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Ravenna 1987, cat. n. 5 p. 194 (ripr.), p. 270; Milano 2007 [P]

Bibliografia: s.a. 1990, pp. 94-95 (ripr.); Milano 2004-05, p. 103 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 45 (nota 98), 55 (nota 131), 139 (nota 176)

628



237

Senza titolo, 1973

Collage su carta

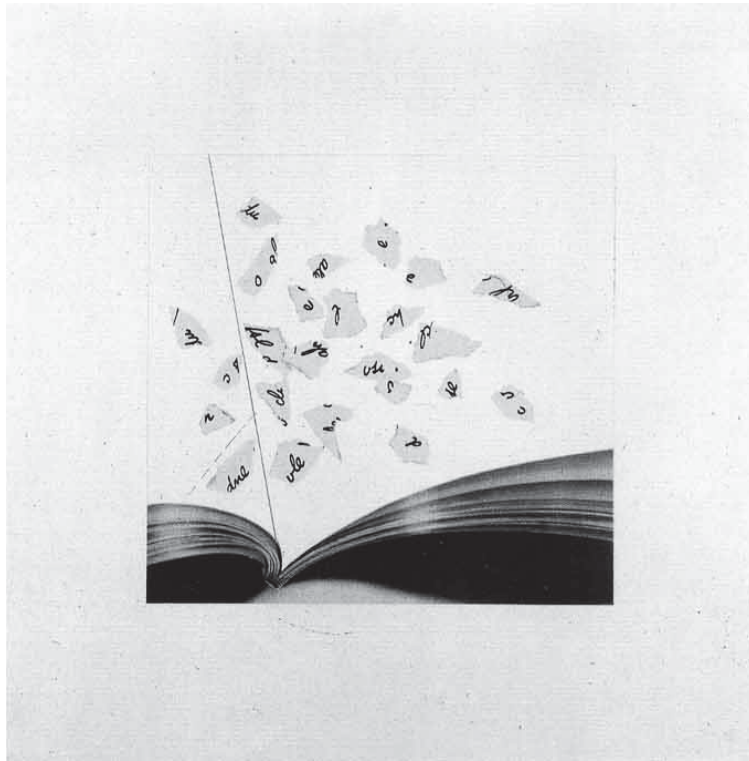
500 x 350 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Milano, Breaarte, asta 58, 29 novembre 1984, lotto 94

Bibliografia: *Arte contemporanea. Storia e avanguardie*, cat. Breaarte, Milano, asta 58, 29 novembre 1984, lotto 94 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 139



238

Senza titolo, 1973

Collage su carta

340 x 335 mm

Ubicazione sconosciuta

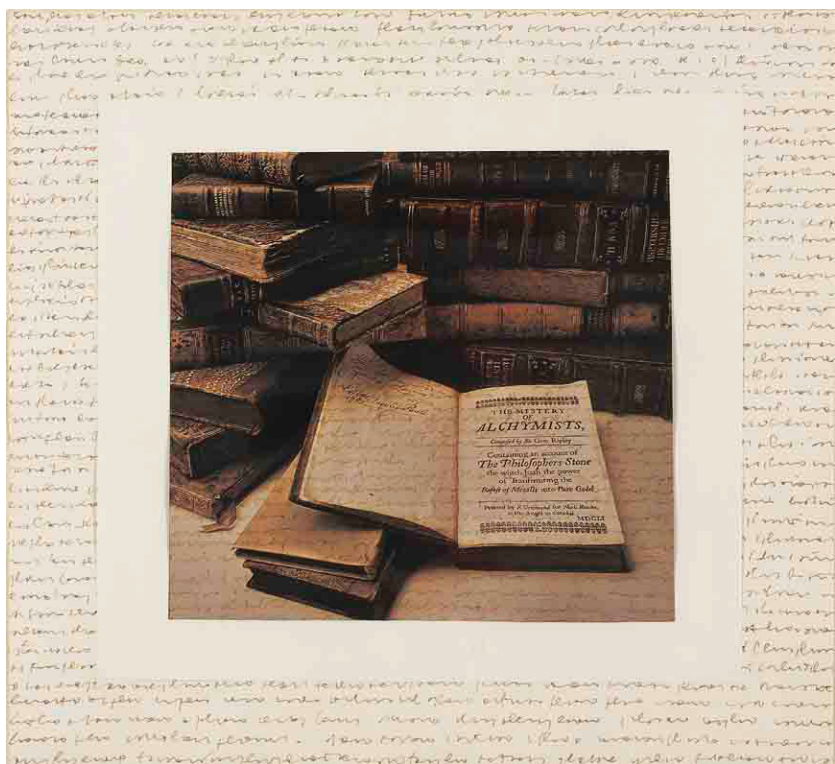
Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Collezione Giorgio Marconi

Esposizioni: Milano 1974?, cat. s.p. (ripr.); Belluno-Cortina d'Ampezzo 1997, cat. p. 94, p. 56 (ripr.)

Bibliografia: Bolaffi. *Catalogo dell'arte moderna italiana*, n. 17 (1981), Giorgio Mondadori e Associati, Milano 1982, p. 365 (ripr.); s.a. 1990, p. 111 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 47 (nota 108)

630



239

Senza titolo, 1973

Inchiostro e collage su carta

335 x 365 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1973"

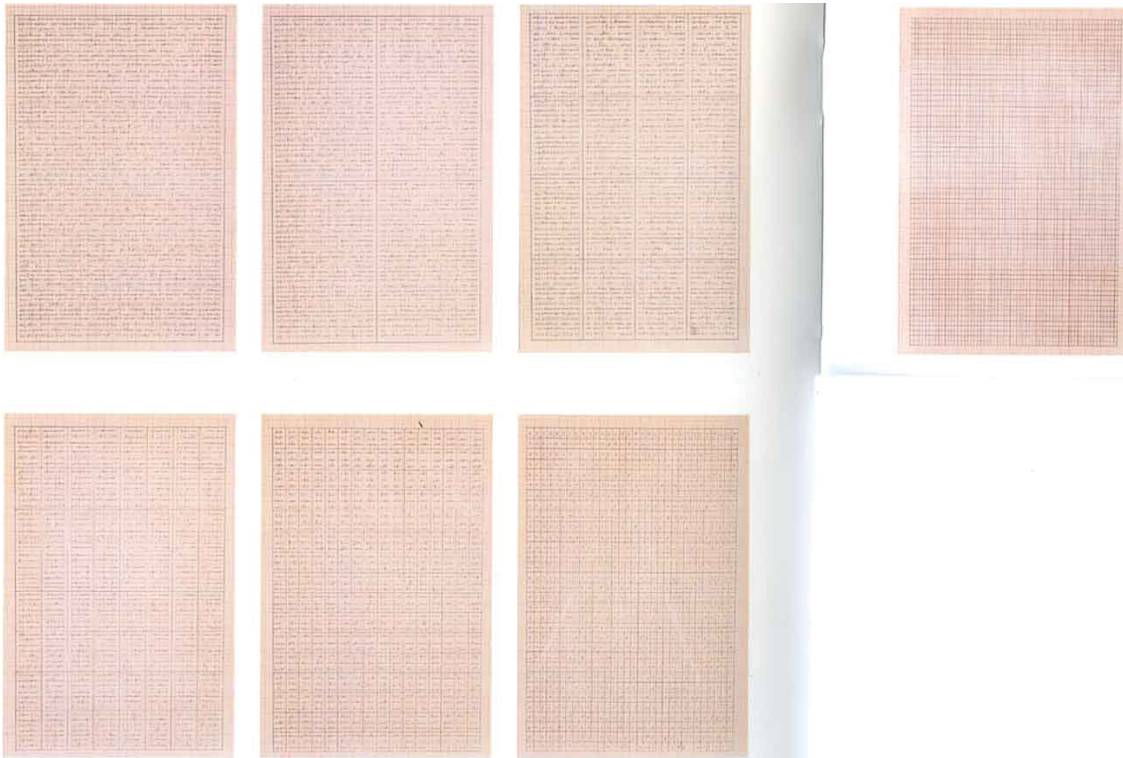
Acqui Terme, Galleria Repetto

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Milano, Porro & C. Art Consulting, asta 60, 16 novembre 2010

Esposizioni: Milano 2012, cat. n. XXX (cit. e ripr. col.)

Bibliografia: cat. Milano, Porro & C. Art Consulting, asta 60, 16 novembre 2010, lotto 86 inventato (ripr. col.); cat. Milano, Porro & C. Art Consulting, asta 66, 30 novembre 2011, lotto 330 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 346 (nota 35)



240

Ennesima (Appunti per la descrizione di sette disegni datati 1973), 1973

Matita su carta millimetrata

Sette elementi 455 x 305 mm

Sul verso del settimo foglio, firmato e titolato: “Giulio Paolini (appunti per la descrizione di sette disegni datati 1973)”

Monaco di Baviera, Sammlung Goetz

Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Studio Marconi

Esposizioni: Zurigo 1973 [P]?; Milano 1973^c [P]; Roma 1973-74, cat. p. 146 n. 6; Monaco di Baviera 1975 [P]; Monaco di Baviera 1993; Brema-Norimberga-Nagoya-Tokyo-Tottori-Hiroshima-Colonia-Vienna-Göteborg-Monaco 1997-2000, cat. pp. 138-139 (ripr. col.), p. 233, pp. 140-141 (ripr. col.), p. 248; Basilea 2012-13, cat. p. 132 n. 70 (cit. e ripr. col. del primo elemento)

Bibliografia: cat. Milano 1979 [P], p. 106 (ripr., con titolo errato “Ennesima (appunti per la descrizione di sette disegni datati 1972)”)

Annotazioni: La linea che divide i primi sei elementi dal settimo corrisponde alla piegatura del libro da cui la riproduzione è tratta; non fa quindi parte dell'opera. Gli elementi dovrebbero inoltre essere disposti uno accanto all'altro, a intervalli regolari, dal primo al settimo.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 39, 39 (nota 70), 47 (nota 105)

632



241

Senza titolo, 1973

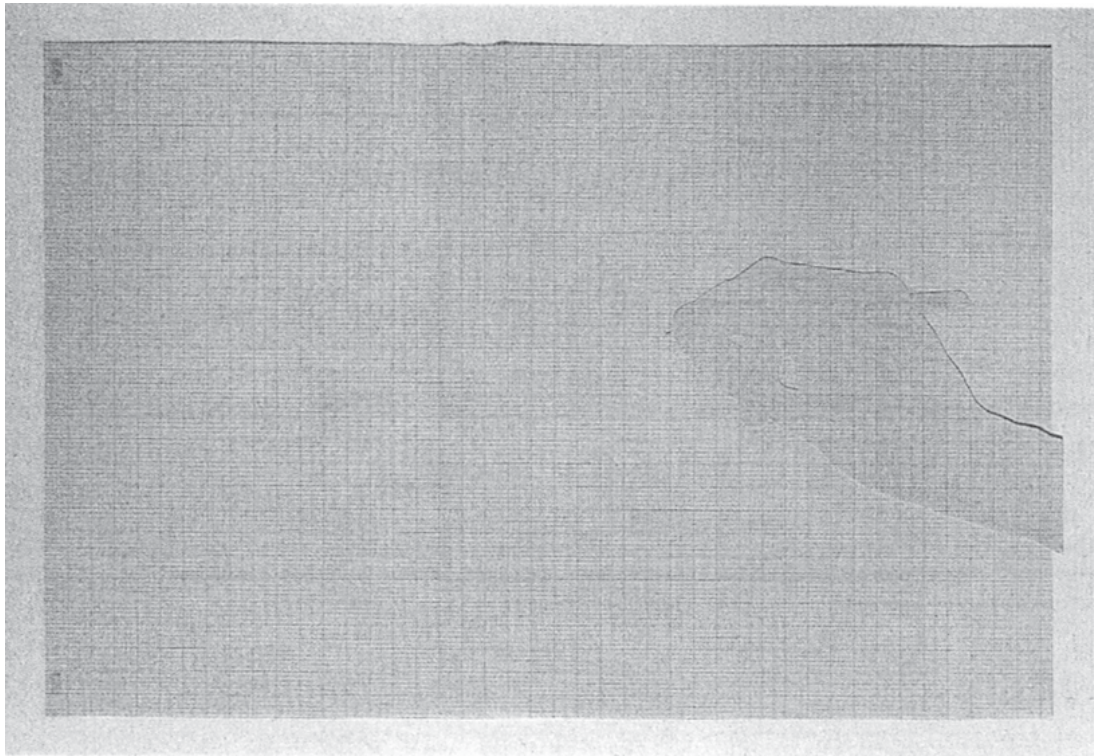
Collage su carta

500 x 350 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Studio Marconi

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 229 (nota 413)



242

Senza titolo, 1973

Collage su carta

300 x 400 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Esposizioni: Roma 1987^a, cat. p. 36 (ripr. col.), p. 91

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 226

634



243

Senza titolo, 1973

Collage su carta

480 x 348 mm

Sul verso, firmato e datato

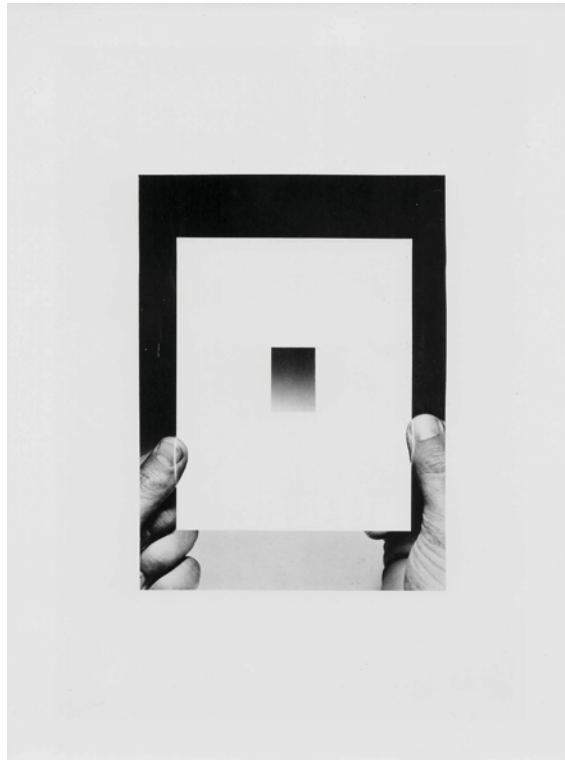
Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Studio Marconi; ?; Genova, Cambi Casa d'Aste, Genova, 6 dicembre 2012, lotto 206

Esposizioni: Ravenna 1987, cat. p. 195 n. 9 (ripr.), p. 270; Milano 2007 [P]

Bibliografia: s.a. 1990, p. 107 (ripr.); *Arte moderna e contemporanea*, cat. Genova, Cambi Casa d'Aste, 6 dicembre 2012, lotto 206 invenduto (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 45 (nota 98), 53, 226



244

Senza titolo, 1973

Collage su carta

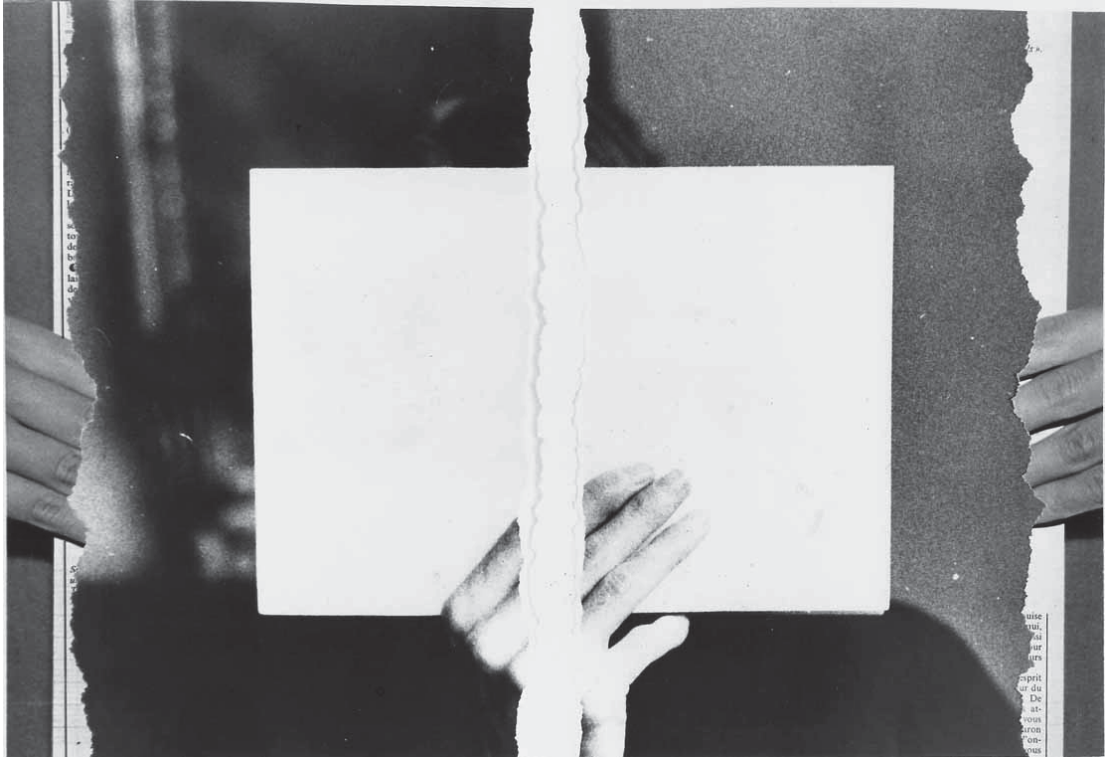
470 x 330 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 224

636



245

Senza titolo, 1973

Collage su carta

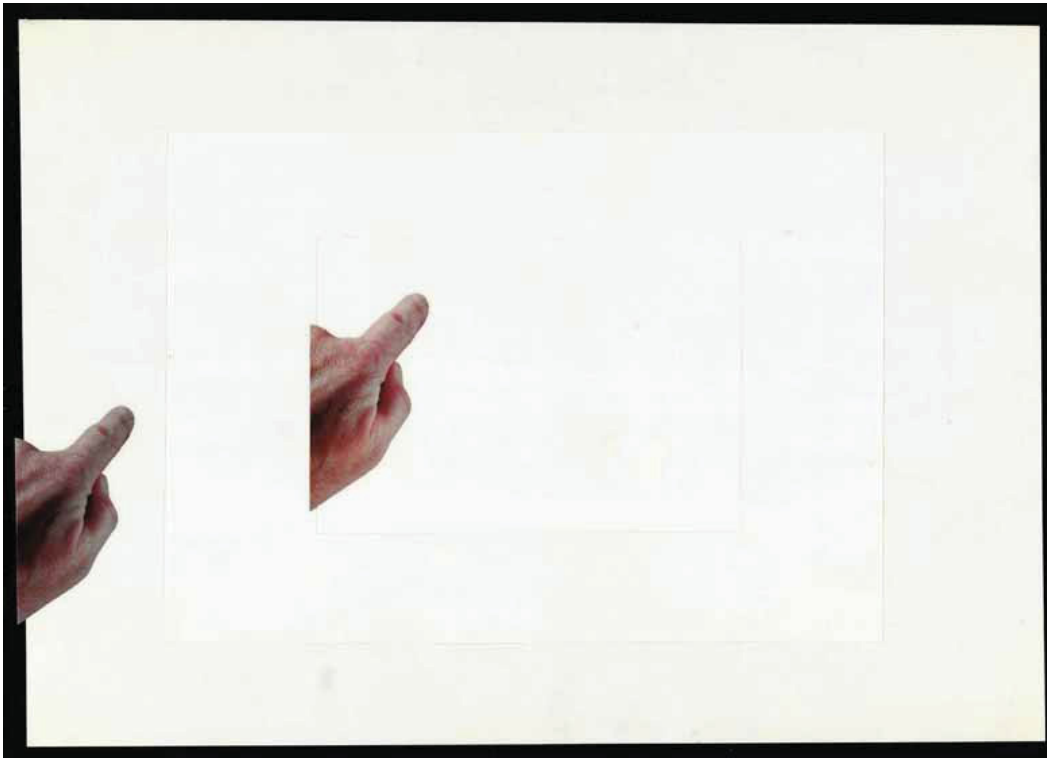
500 x 710 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1973"

Torino, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 229



246

Senza titolo, 1973

Collage su carta

340 x 480 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1973"

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Milano, Sotheby's, asta MI0315, 26 maggio 2011, lotto 111

Bibliografia: *Arte Moderna e Contemporanea*, cat. Milano, Sotheby's, asta MI0315, 26 maggio 2011, lotto 111 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 228

638



247

Senza titolo, 1973

Collage su carta

320 x 320 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1973"

Parigi, Galerie 1900-2000

Provenienza: proprietà dell'artista; Torino, Galleria Notizie; Milano, collezione privata; Milano, Porro & C. Art Consulting, asta 60, 16 novembre 2010, lotto 86

Bibliografia: cat. Milano, Porro & C. Art Consulting, asta 60, 16 novembre 2010, lotto 86 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 224



248

Senza titolo, 1973

Collage su carta

350 x 490 mm

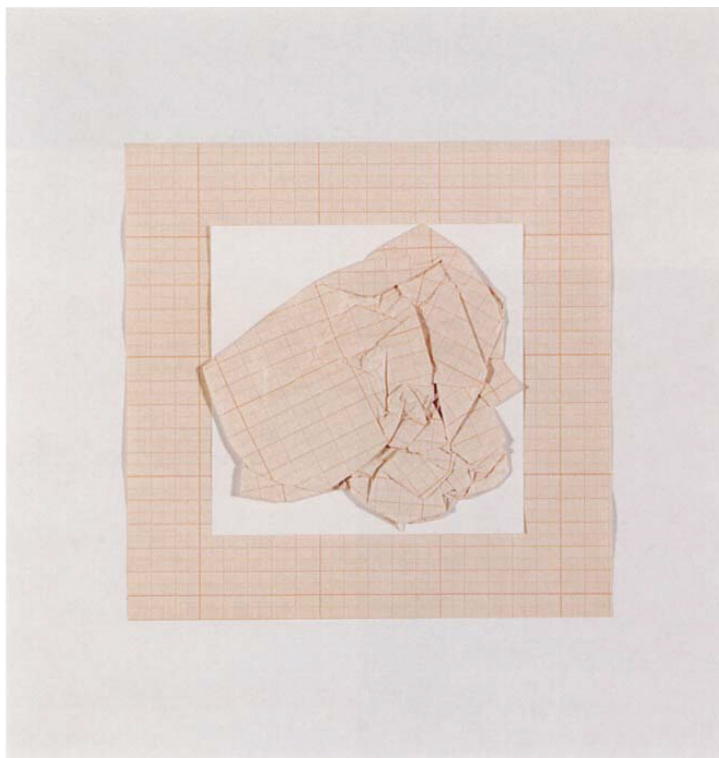
Berlino, Sammlung Marzona, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Staatliche Museen zu Berlin

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Esposizioni: Vienna 1995, cat. p. 190 (ripr.); Roma 2000^a, cat. s.p. (ripr. col.); Codroipo 2001, cat. p. 200 n. 10.07, p. 88 (ripr. col.: veduta dell'opera in mostra); Berlino-Middlesbrough 2007-08, cat. p. 178, p. 130 (ripr. col.), p. 131, copertina dell'opuscolo del programma espositivo del museo di Middlesbrough (ripr.), pieghevole della mostra di Middlesbrough (cit.); Amburgo 2010?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 226, 227, 291

640



249

Senza titolo, 1973

Collage su carta

337 x 337 mm

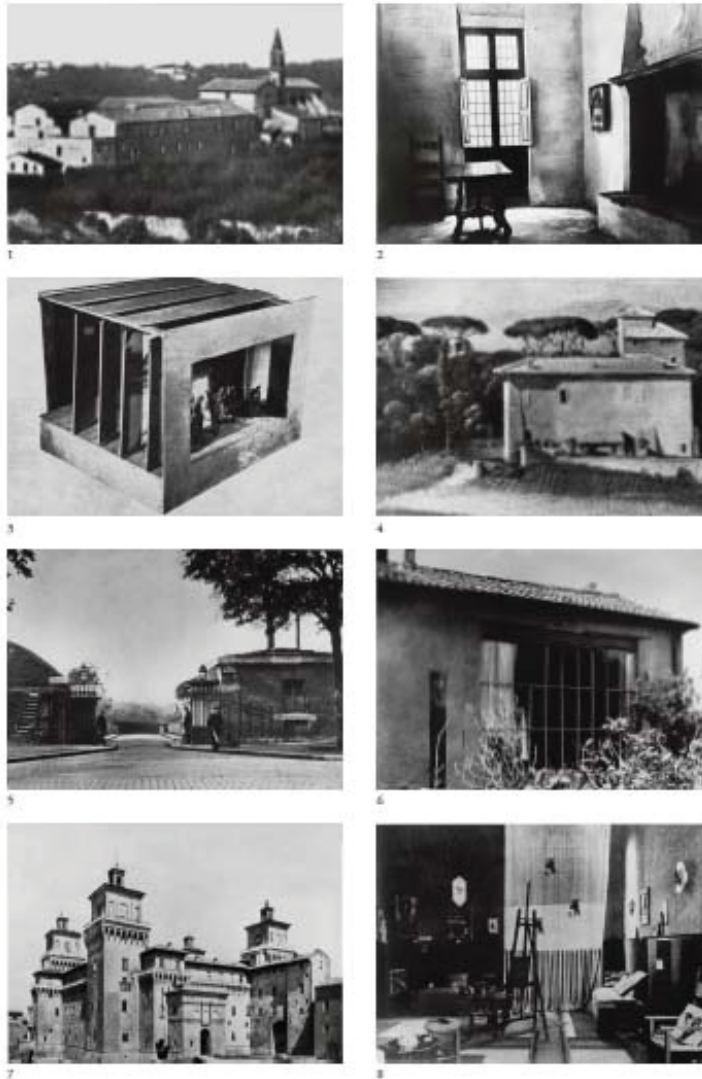
Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1973"

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Milano, Christie's, asta n. 2480, 23 novembre 2005, lotto 289; ?; Milano, Finarte, 30 settembre 2009, lotto 151

Bibliografia: *Arte Moderna e Contemporanea*, cat. Milano, Christie's, asta 2480, 23 novembre 2005, lotto 289 (ripr. col.); *Arte Moderna e Contemporanea*, cat. Milano, Finarte, asta 1347, 4 ottobre 2006, lotto 406 invenduto (ripr. col.); cat. Milano, Finarte, asta 1418, 14 ottobre 2008, lotto 286 invenduto (ripr. col.); cat. Venezia, Finarte - Semenzato, asta 1432, 25 gennaio 2009, lotto 794 lotto invenduto (ripr. col.); cat. Milano, Finarte, asta 1452, 30 settembre 2009, lotto 151, invenduto (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 104



250

Museo, 1970-73

250 x 357 mm ciascun elemento, numerato sul verso

Sul verso, titolato, firmato e datato: “ “Museo” / Giulio Paolini / 1070-1973”

Proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 250

642



251

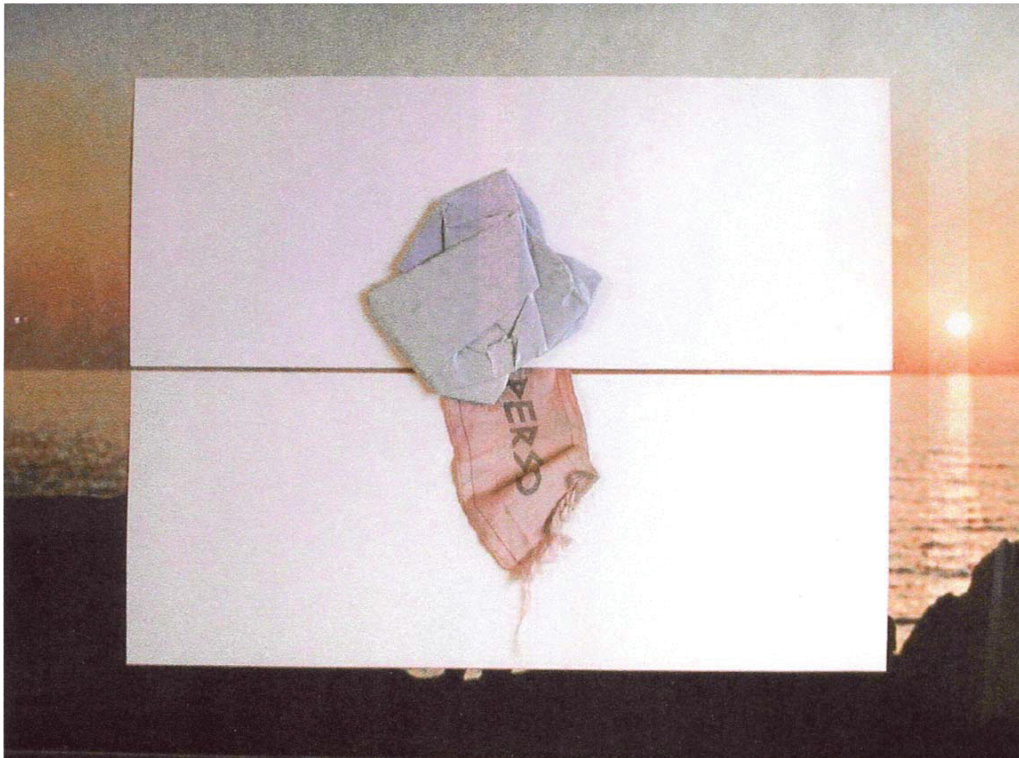
Il vero (modo e ordine per disegnare ...), 1973

Collage su carta

240 x 330 mm ciascuno dei tre elementi, numerati sul verso in alto a sinistra

Sul verso del terzo elemento, firmato, titolato e datato: "Giulio Paolini / "Il vero (modo e ordine per disegnare ...) / 1973"

Proprietà dell'artista



252

Senza titolo, 1973

Collage su carta

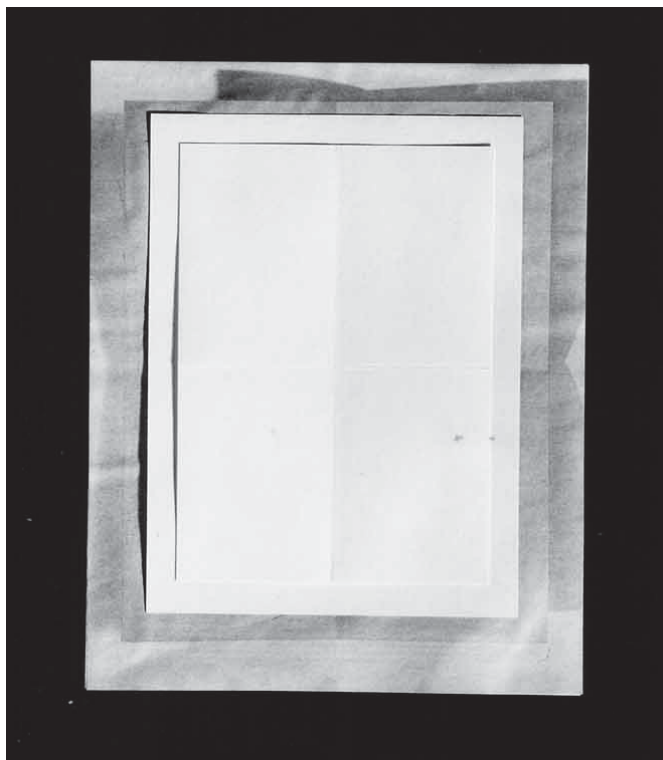
350 x 500 mm

Firenze, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 104

644



253

Senza titolo, 1973

Collage su carta

480 x 340 mm

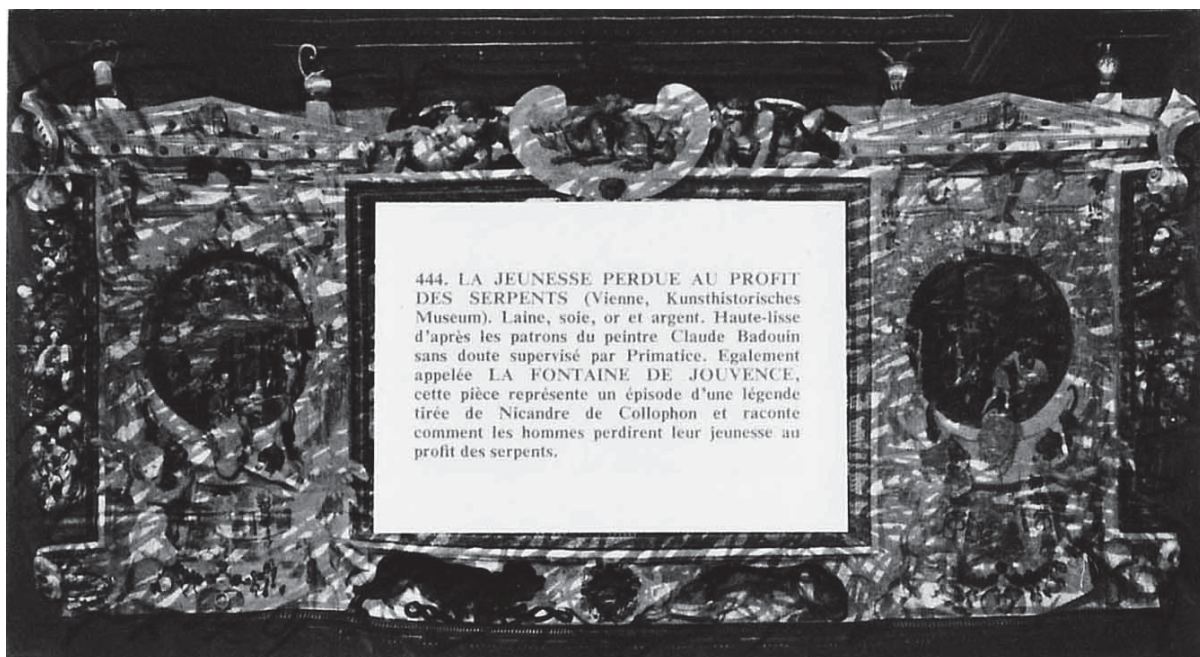
Sul verso, firmato

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Milano, Sotheby's, 26 maggio 1992

Bibliografia: *Arte Moderna e Contemporanea*, cat. Milano, Sotheby's, 26 maggio 1992, lotto 42, (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 200 (nota 339)



254

Senza titolo, 1973

Pennarello e collage su carta

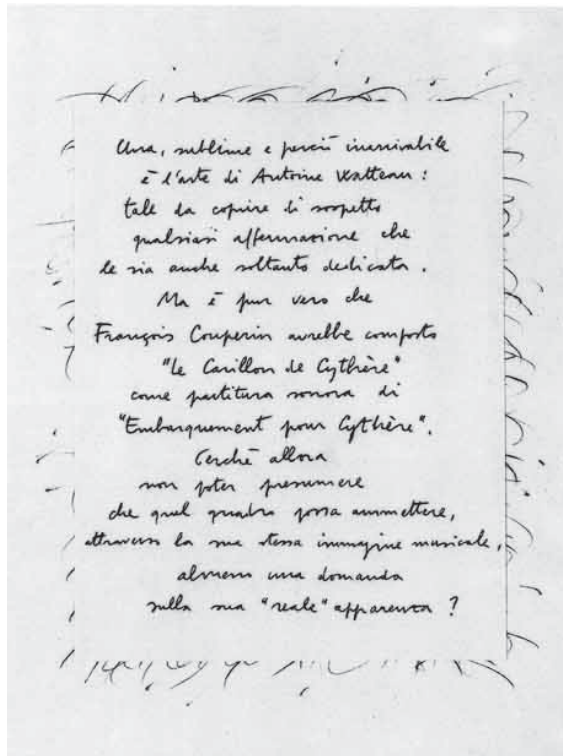
240 x 340 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Studio Marconi

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 177, 293, 299 (nota 50)

646



255

Studio per “Una visione”, 1973

Inchiostro e collage su carta

280 x 210 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: “Giulio Paolini / 1973”

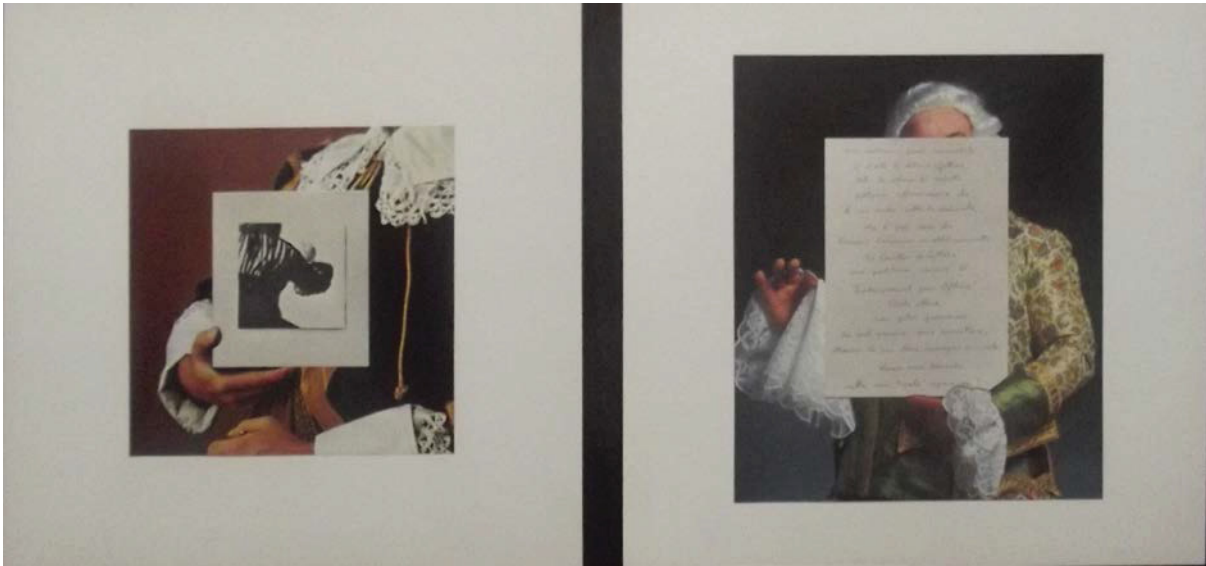
Milano, Collezione Giorgio Marconi

Provenienza: proprietà dell’artista

Esposizioni: Milano 2007 [P]

Bibliografia: cat. Milano 1973^c [P], s.p. (ripr. con titolo errato “Una visione, 1973 / (studio per l’illustrazione di “Le carillon de Cythère” ”); s.a. 1990, p. 97 (ripr. con titolo errato “Una visione”, 1973 / Studio per l’illustrazione “Le carillon de Cythère” ”)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 55 (nota 132), 117 (nota 120), 346



256

Senza titolo, 1973

Collage su carta

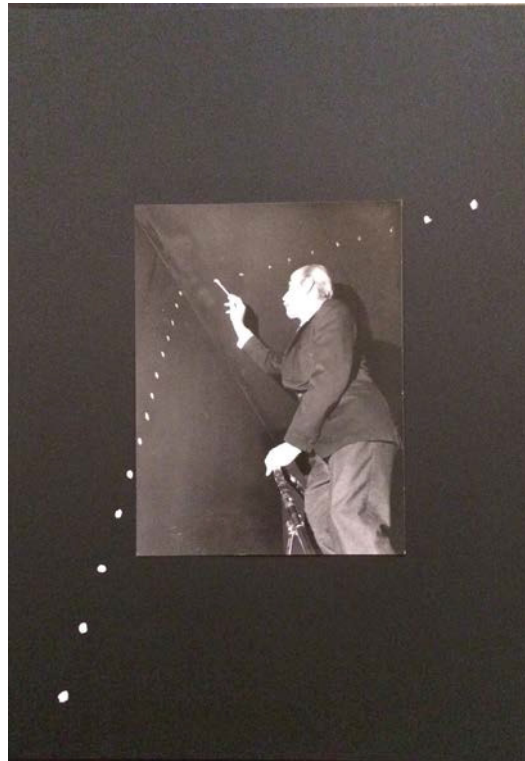
250 x 250 mm ciascuno dei due elementi, numerati sul verso in alto a sinistra

Sul verso del secondo elemento, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1973"

Proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 347 (nota 39)

648



257

Senza titolo, 1973

Vernice fosforescente su cartoncino nero

495 x 350 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1973"

Proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 114 (nota 110), 203



258

Senza titolo, 1973

Matita e collage su carta

500 x 350 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1973"

Collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Milano, Galleria Wirz; Roma, collezione privata

Annotazioni: L'unica immagine finora rinvenuta dell'opera la rappresenta di scorcio e incorniciata.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 202 (nota 351)

650



259

Venere e Marte, 1973

Collage su carta

500 x 350 mm ciascuno dei cinque elementi, numerati sul verso da 1 a 5 in alto a sinistra

Sul verso del quinto elemento, firmato, titolato e datato al centro: "Giulio Paolini / Venere e Marte / 1973"

Acqui Terme, Galleria Repetto

Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Studio Marconi; Milano, collezione privata; Milano, Sotheby's, asta MI0321, 27-28 novembre 2012, lotto 115

Esposizioni: Milano 2001^b

Bibliografia: *Arte Moderna e Contemporanea*, cat. Milano, Sotheby's, asta MI0321, 27-28 novembre 2012, lotto 115 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 249



260

Senza titolo, 1973

Collage su carta

332 x 235 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1973"

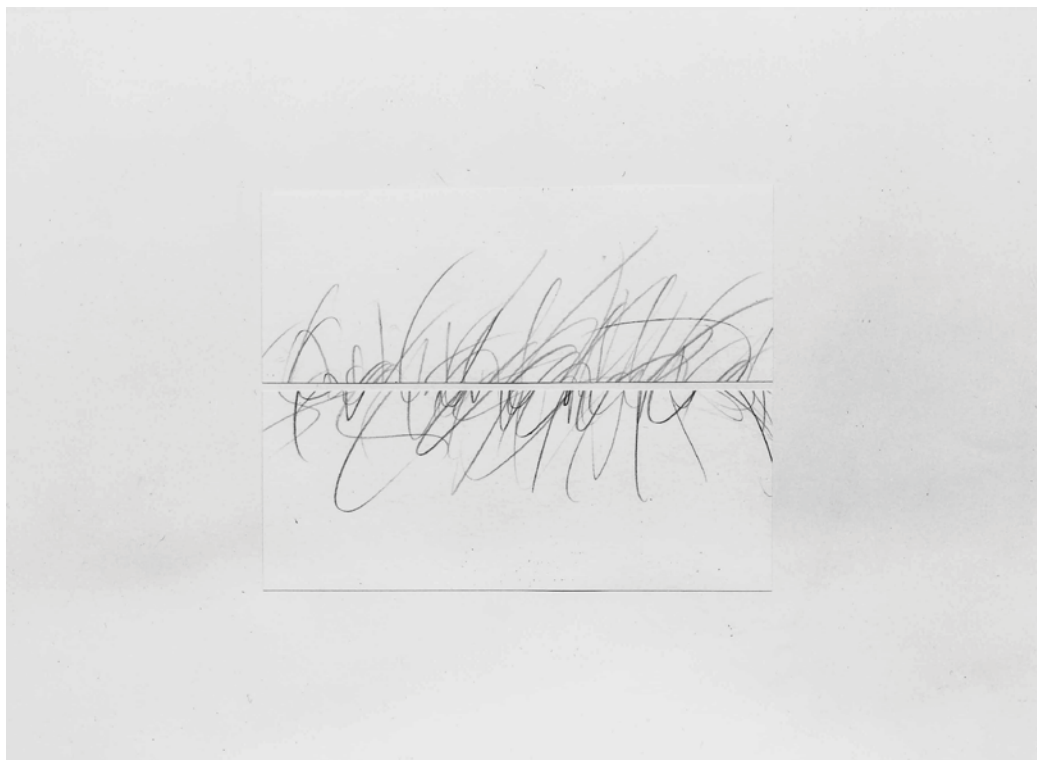
Torino, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; Torino, Galleria Notizie; Milano, Collezione Lorenzin

Esposizioni: Bolzano (anno sconosciuto), Galleria E (Europa 13); Torino 1988 [P], cat. n. 7 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 46 (nota 101), 188

652



261

Senza titolo, 1973

Matita e collage su carta

340 x 470 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1973"

Torino, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista

Bibliografia: cat. Fiesole 1983, p. 85 (ripr. con errata datazione "1974")

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 181 (nota 292)



262

Senza titolo, 1973

Collage su carta

239 x 499 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1973"

Milano, Collezione Giorgio Marconi

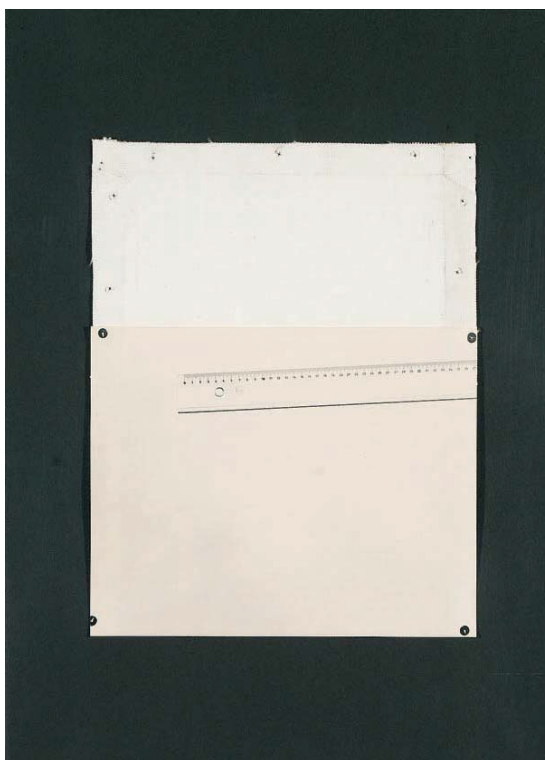
Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Milano 2007 [P]

Bibliografia: s.a. 1976, n. 172 (ripr.); s.a. 1990, pp. 98-99 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 52, 187, 187 (nota 319), 289, 291

654



263

Senza titolo, 1973

Collage su tela applicata su cartoncino

470 x 335 mm

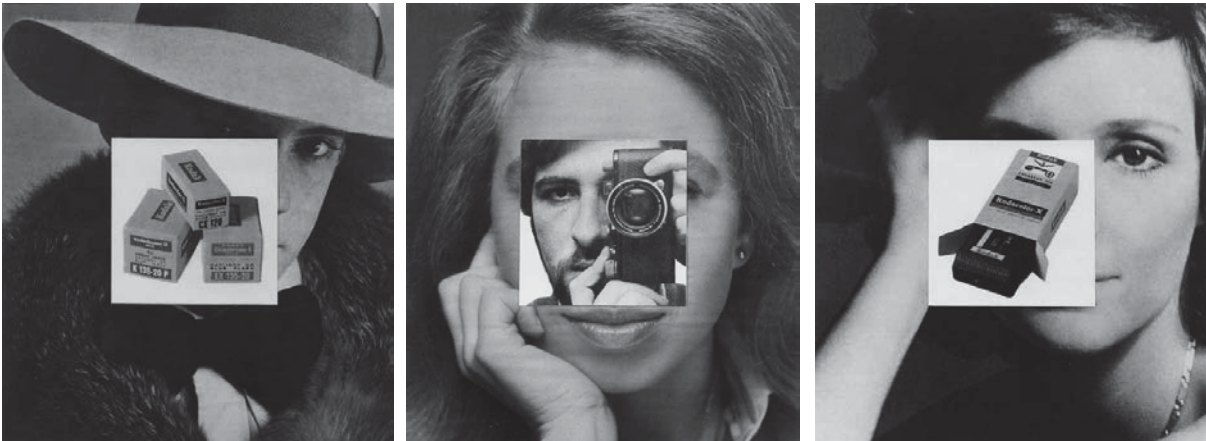
Sul verso, firmato e datato: "Giulio Paolini / 1973"

Gorgonzola, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Milano, Galleria Arte Centro; Milano, Studio Carlo Grossetti; ?; Milano, Breraarte, asta 53, 23 febbraio 1984, lotto 40; ?; Torino, Sant'Agostino Casa d'Arte, 22 novembre 2004, lotto 196; ?

Bibliografia: *Arte contemporanea per una collezione*, cat. Milano, Breraarte, asta 53, 23 febbraio 1984, lotto 40 (cit. con titolo errato "Progetto"); *Catalogo dell'arte moderna italiana*, n. 20 (1985), Milano, Giorgio Mondadori e Associati, Milano, 1984, p. 390 (cit. con titolo errato "Progetto"); cat. Torino, Sant'Agostino Aste, 22 novembre 2004, lotto 196 (con titolo errato "Progetto"); *Arte Moderna e Contemporanea*, cat. Milano, Christie's, asta 2483, 23 maggio 2006, lotto 361 invenduto (ripr. col., con titolo errato "Progetto")

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 212 (nota 365), 288 (nota 15)



264

Dispari, 1973

Collage su riproduzione fotografica (applicata su cartoncino)

385 x 340 mm ciascuno dei tre elementi

Roma, collezione privata

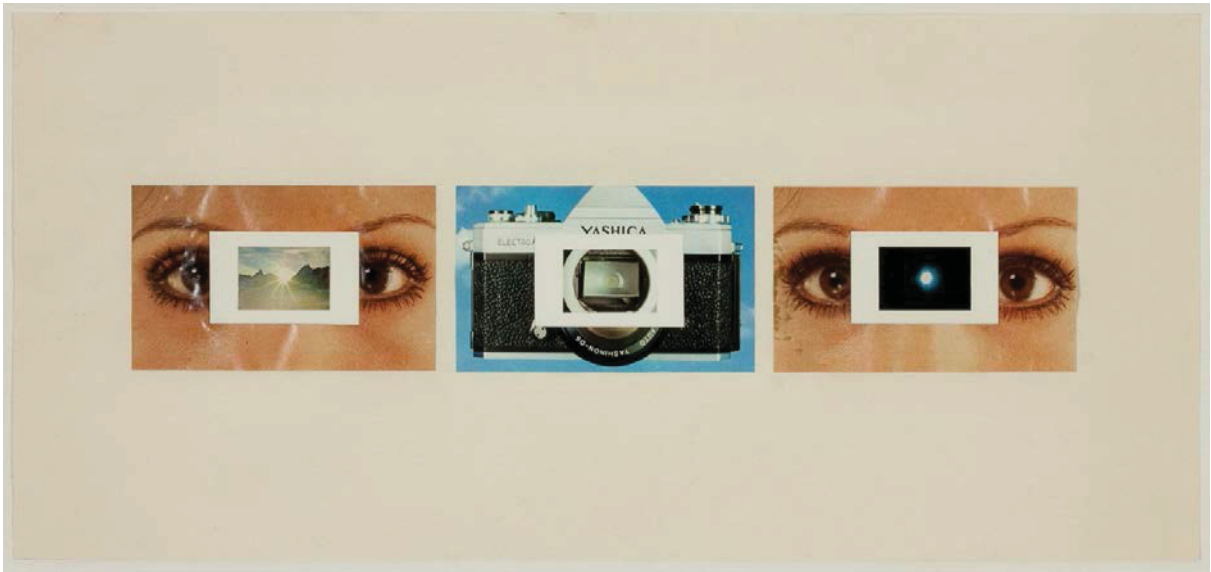
Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Galleria Françoise Lambert; Roma, Galleria Ugo Ferranti; ?; Milano, Galleria Seno

Esposizioni: Isernia 2004

Bibliografia: s.a. 1976, n. 173 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 307 (nota 105)

656



265

Senza titolo, 1973

Collage su carta

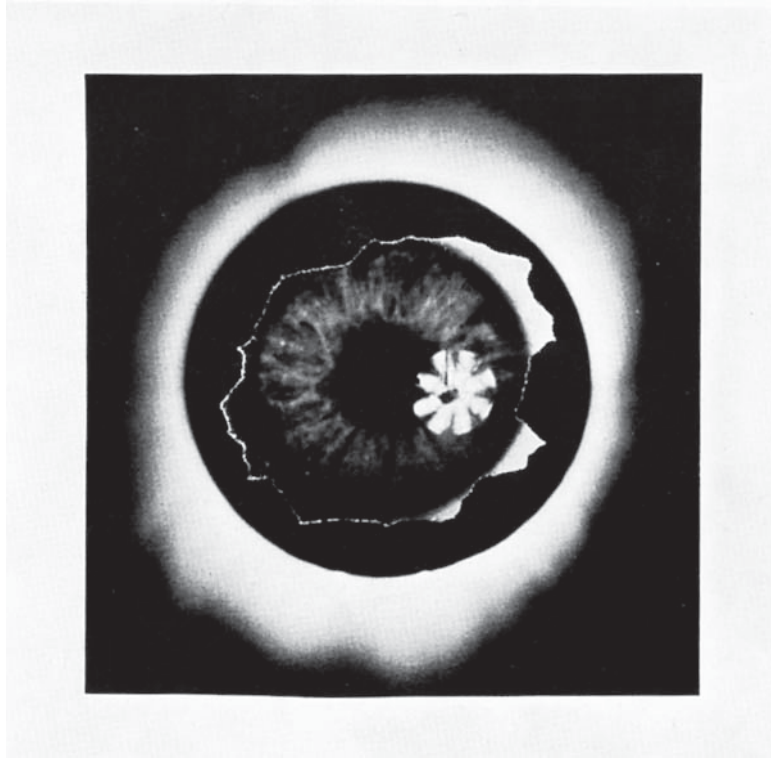
297 x 650 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1973"

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Milano, Christie's, 22 novembre 1993, lotto 206; Milano, Finarte, asta 952, 26 ottobre 1995, lotto 152; ?; Torino, Galleria Carlina; ?; Udine, Artesegno Casa d'Aste, asta ?, 21 marzo 2009, lotto 314; ?; Udine, Artesegno Casa d'Aste, asta 26, 24 novembre 2012, lotto 369

Bibliografia: cat. Milano, Christie's, 22 novembre 1993, lotto 206 invenduto (ripr.); cat. Milano, Finarte, asta 952, 26 ottobre 1995, lotto 152 (ripr.); *Arte moderna. L'arte contemporanea dal secondo dopoguerra ad oggi*, n. 32 (1997), Giorgio Mondadori e Associati, Milano 1996, p. 213; cat. Udine, Artesegno Casa d'Aste, asta ?, 21 marzo 2009, lotto 314 (ripr. col.); cat. Udine, Artesegno Casa d'Aste, asta 26, 24 novembre 2012, lotto 369 invenduto (ripr. col.)



266

Senza titolo, 1973

Collage su carta

340 x 340 mm

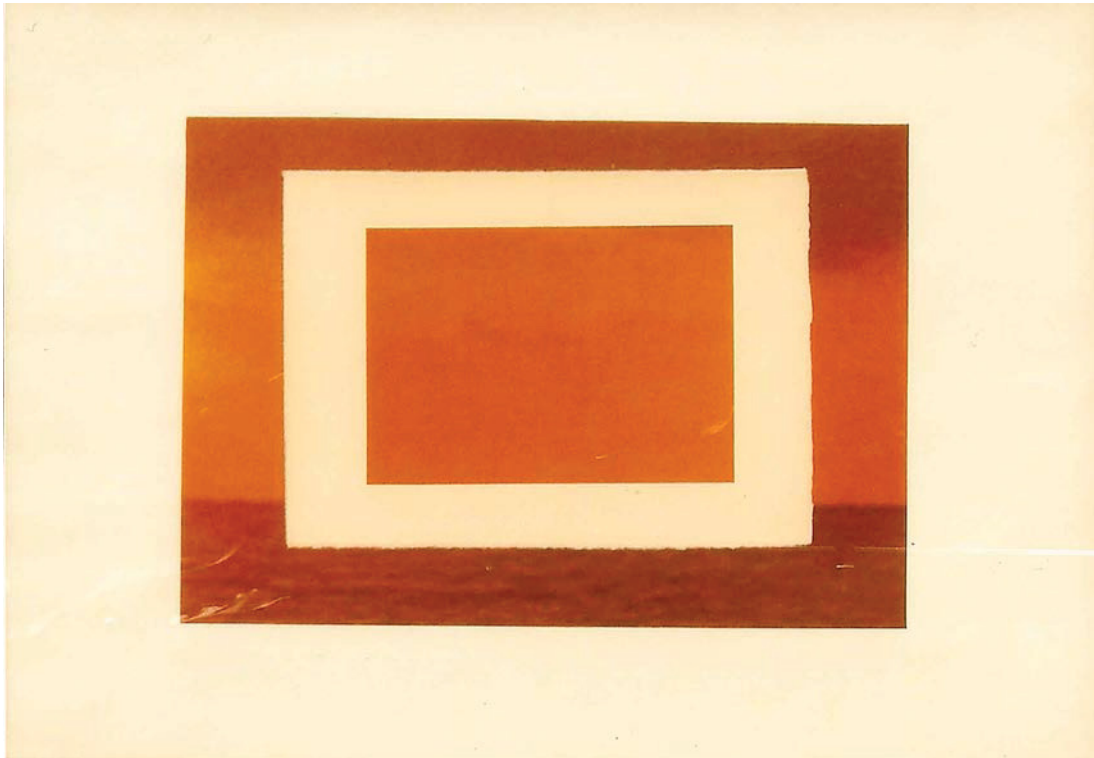
Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Bibliografia: s.a. 1976, n. 168 (ripr.); Poli 1990, p. 85 (ripr. con datazione errata "1974")

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 46 (nota 101), 215 (nota 374)

658



267

Senza titolo, 1973

Collage su carta

330 x 480 mm

Sul verso, firmato e datato: "Giulio Paolini / 1973"

Brescia, Galleria Massimo Minini

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Milano, collezione privata

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 128



268

Sei paesaggi, 1973

Collage su riproduzioni fotografiche (applicate su cartoncino)

340 x 480 mm (tre elementi 265 x 364 mm ciascuno)

Sul verso, firmato, titolato e datato

Ubicazione sconosciuta

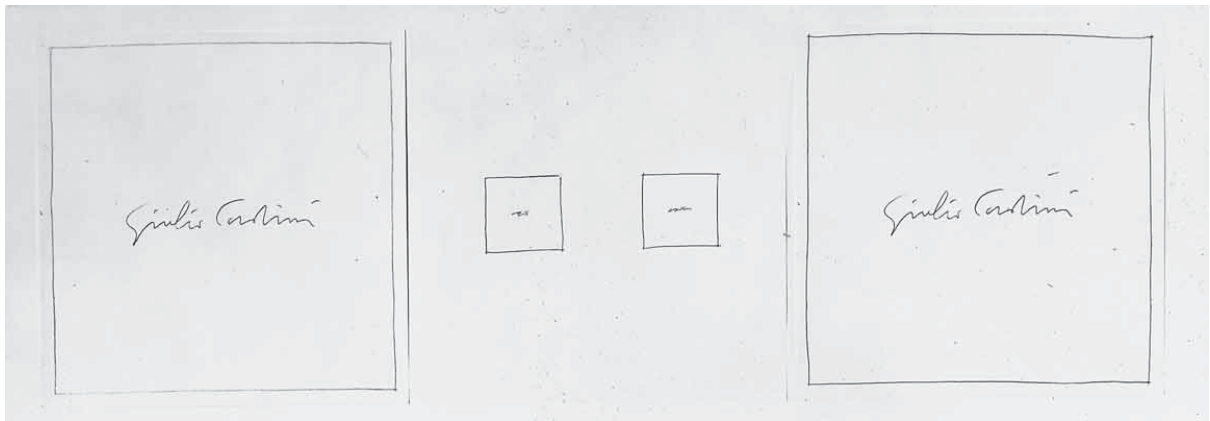
Provenienza: proprietà dell'artista; ?; collezione privata; ?

Esposizioni: Zurigo 1973 [P]

Bibliografia: *Contemporary Art*, cat. Londra, Sotheby's L03024, 21 ottobre 2003, lotto 450
invenduto (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 39 (nota 70), 186, 186 (nota 318)

660



269

Giulio Paolini, 1973

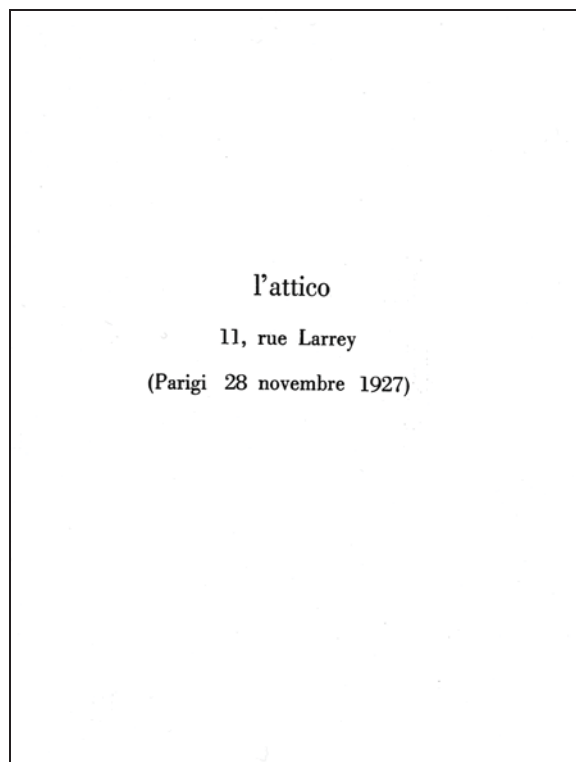
Matita su carta

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista

Bibliografia: Paolini 1975, pp. 76-77 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 343 (nota 27)



270

L'Attico 11 rue Larrey (Parigi 28 novembre 1927), 1973

Stampa tipografica su carta

500 x 350 mm

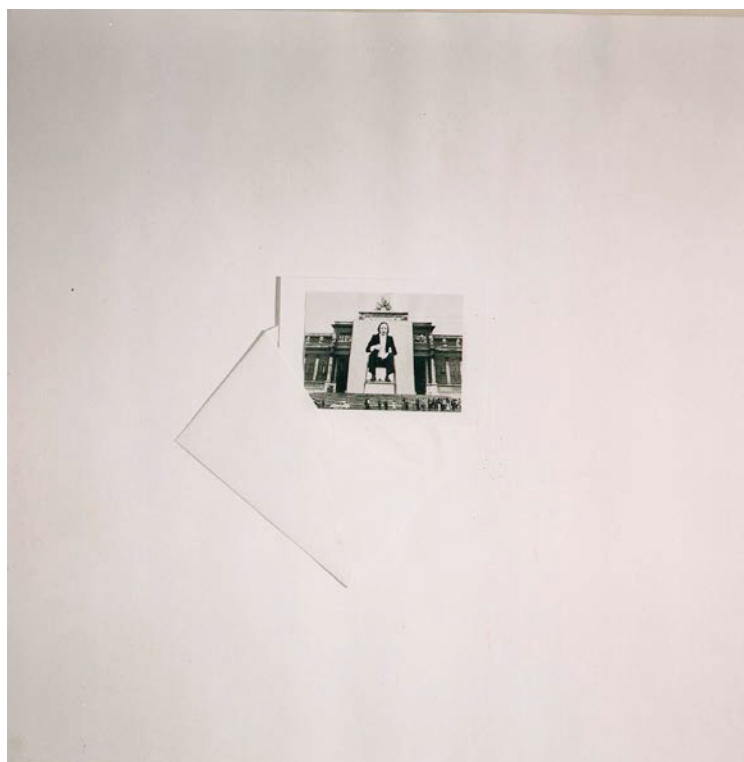
Roma, Galleria L'Attico?

Provenienza: proprietà dell'artista

Bibliografia: Barbero-Pola 2010 [l.v.], p. 21 (ripr.); cat. Spoleto 1987, p. 186 (ripr., con titolo errato "Omaggio alla porta di Marcel Duchamp esposta a Via del Paradiso")

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 185 (nota 314)

662



271

Senza titolo, 1973

Collage su carta

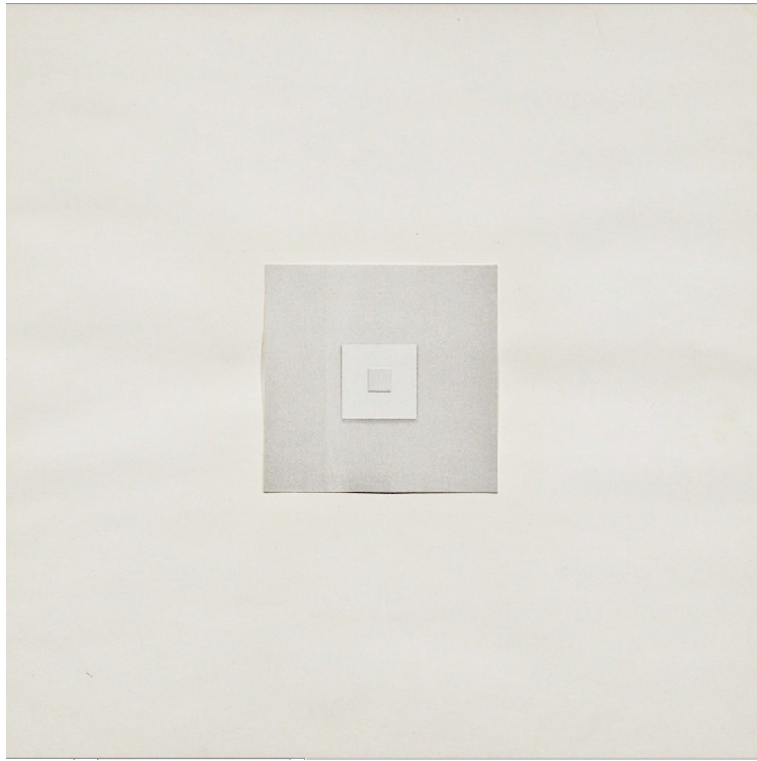
350 x 350 mm

Sul verso, firmato

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; Napoli, Modern Art Agency

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 202 (nota 351)



272

Senza titolo, 1973

Collage su carta

330 x 330 mm

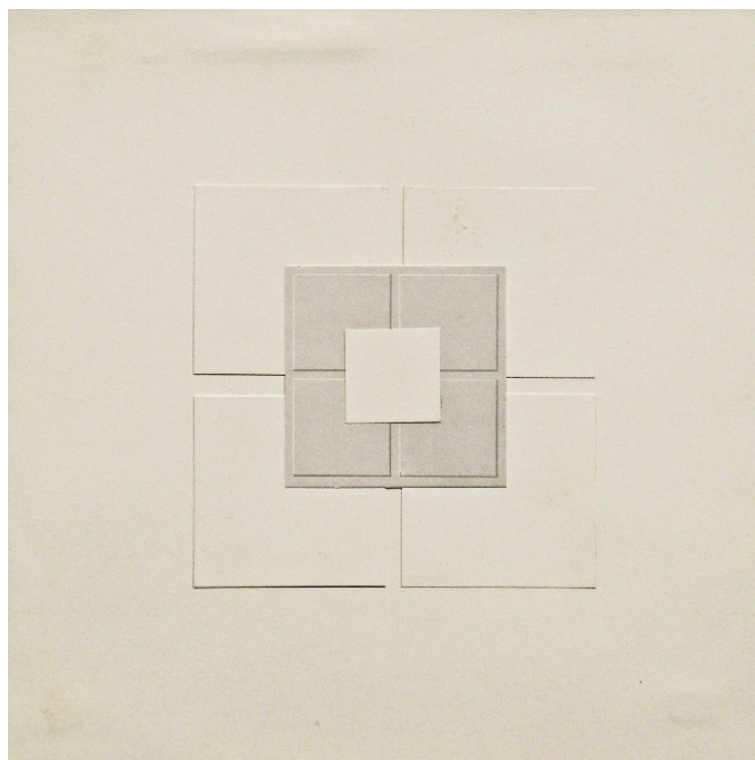
Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1973"

Milano, Matteo Lampertico Arte Antica e Moderna

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 162 (nota 244)

664



273

Senza titolo, 1974

Collage su carta

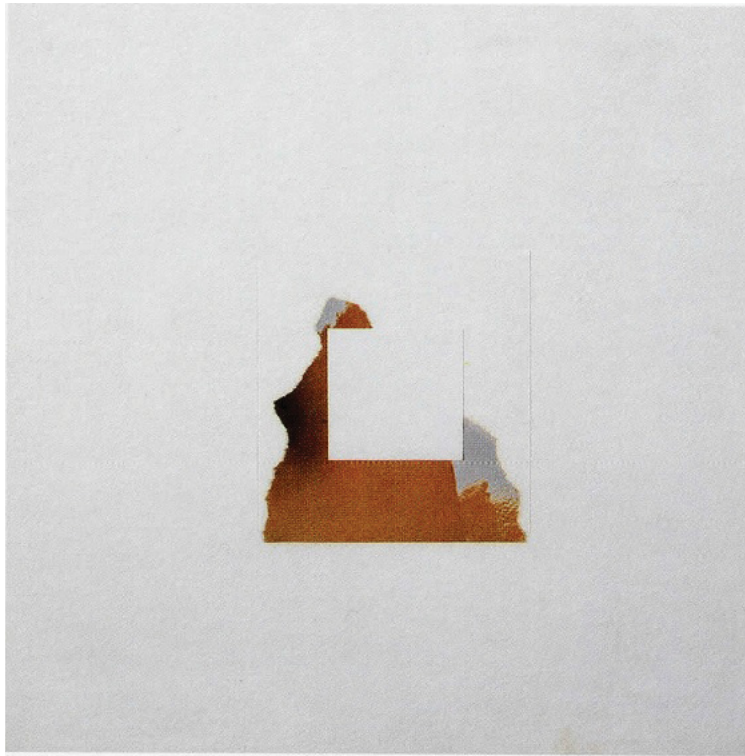
240 x 240 mm

Sul verso, firmato e datato: "Giulio Paolini / 1974"

Milano, Matteo Lampertico Arte Antica e Moderna

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Parigi, Galerie Yvon Lambert?; Parigi, Drout; Italia, collezione privata

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 162 (nota 244)



274

Senza titolo, 1974

Collage su carta

340 x 340 mm

Sul verso, firmato e datato: "Giulio Paolini / 1974"

Livorno, Museo del Novecento (n. inv. 46)

Provenienza: proprietà dell'artista; Livorno, Museo Progressivo di Arte Contemporanea

Esposizioni: Livorno 1974-75, cat. p. 24 (cit. con datazione errata "1973"); Livorno 1999, cat. p. 108 (ripr. col., con datazione errata "1973")

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 40, 162 (nota 244)

666



275

Senza titolo, 1974

Collage su carta

270 x 200 mm

Sul verso, firmato e datato

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Milano, Breaarte, asta 48, 9 maggio 1983, lotto 134; Vercelli, Meeting Art, asta 559, 3 settembre 2005, lotto 645; Torino, Collezione Pinot Gallizio; Vercelli, asta a Meeting Art, luglio 2005

Esposizioni: Parigi 1992-93 [P], cat. p. 67 n. 21, p. 51 (ripr. col.); Torino-Genova 2002, cat. p. 47 (ripr.)

Bibliografia: cat. Milano, Breaarte, asta 48, 9 maggio 1983, lotto 134 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 46 (nota 103), 161 (nota 238)



276

Senza titolo, 1974

Collage su carta dorata

350 x 480 mm

Sul verso, firmato e datato: "Giulio Paolini / 1974"

Lugano, De Primi Fine Art SA

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Torino, Galleria In Arco; ?; Milano, Sotheby's, asta MI0300, 21 maggio 2009, lotto 243

Esposizioni: Torino 1988 [P], cat. n. 8 (ripr.)

Bibliografia: *Arte Contemporanea*, cat. Milano, Sotheby's, asta MI0300, 21 maggio 2009, lotto 243 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 162 (nota 244)

668



277

Senza titolo, 1974

Collage su carta (applicata su cartoncino montato su pannello di masonite)

335 x 315 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1974"

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; Firenze, collezione privata; Milano, Finarte (asta senza dati); ?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 162 (nota 244)



278

Senza titolo, 1974

Collage su carta

480 x 340 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1974"

Torino, Galleria In Arco

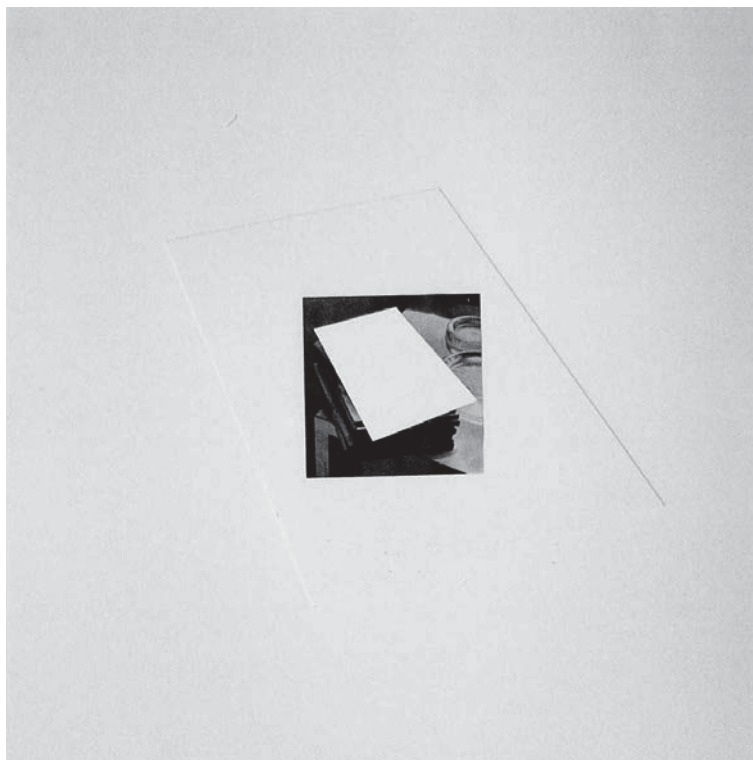
Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Bruxelles, Galerie Albert Baronian; ?; Milano, Finarte, asta 976, 23 maggio 1995, lotto 280; Torino, collezione privata

Esposizioni: Torino 2006^a

Bibliografia: cat. Milano, Finarte, asta 976, 23 maggio 1995, lotto 280 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 164 (nota 252)

670



279

Senza titolo, 1974

Collage su carta

300 x 300 mm

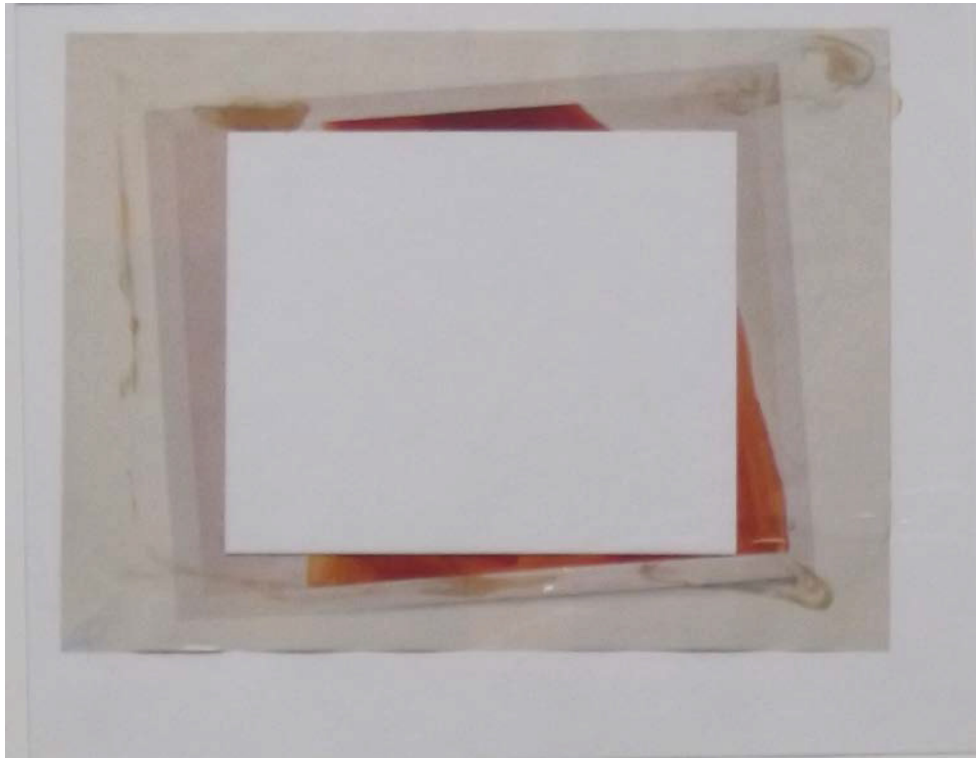
Sul verso, firmato e datato: "Giulio Paolini / 1974"

Caresana (Vercelli), collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Esposizioni: Torino-Genova 2002, cat. p. 47 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 164 (nota 252)



280

Senza titolo, 1974

Collage su carta

332 x 478 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: “Giulio Paolini / 1974”; sul verso, scritte non autografe a sinistra al centro: “PG35” “pag121”, in basso a destra: “9”

Milano, Collezione Marconi

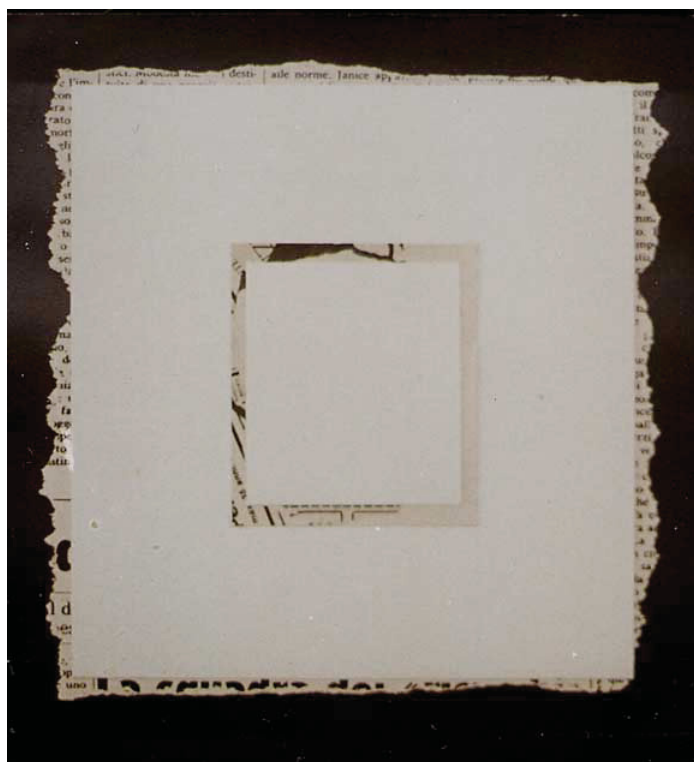
Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Milano 2007 [P]

Bibliografia: s.a. 1990, pp. 120-121 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 53, 162 (nota 244)

672



281

Senza titolo, 1974

Collage su carta

335 x 315 mm

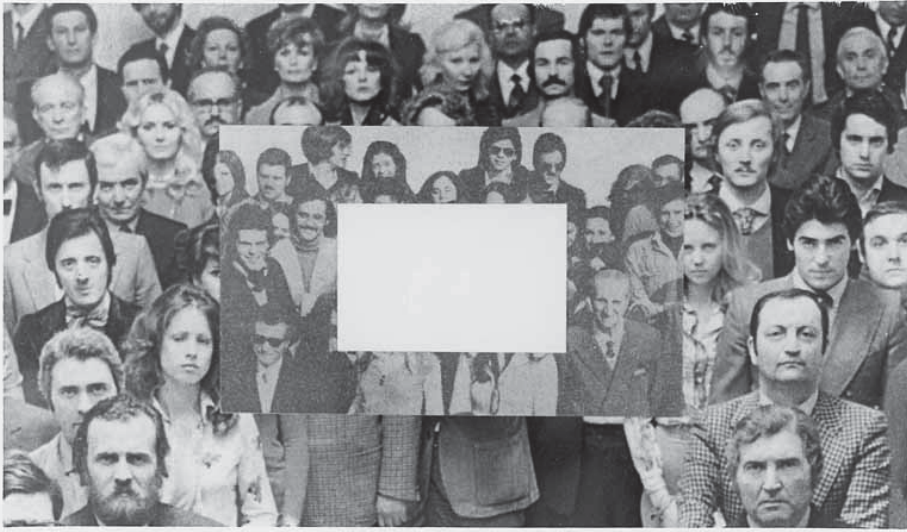
Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1974"

Genova, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Studio Marconi; ?; Genova, Galleria Cesarea

Bibliografia: Milano, Finarte, 15 aprile 1999, lotto 95 invenduto (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 162 (nota 244)



282

Senza titolo, 1974

Collage su carta

Cerreto Guidi, collezione privata?

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 163

674



283

Senza titolo, 1974

Collage su carta

350 x 350 mm

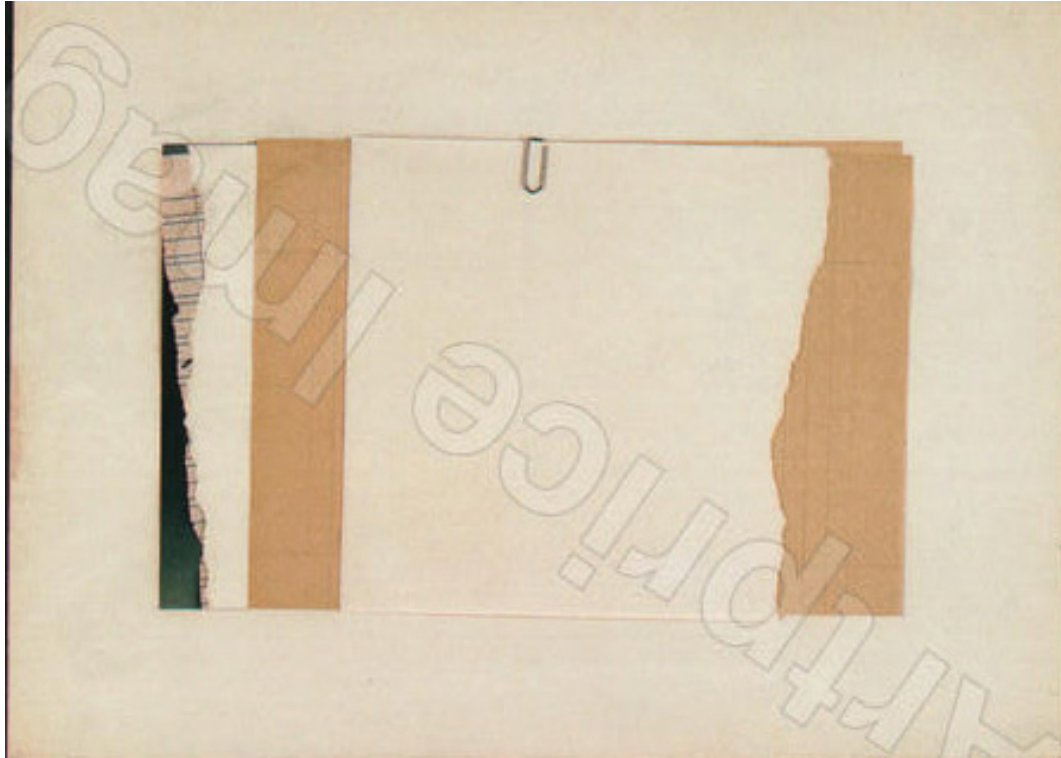
Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1974"

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Milano, Sotheby's, asta MI242, 26 maggio 2005, lotto 248

Bibliografia: s.a. 1976, n. 176 (ripr.); *Arte Moderna e Contemporanea*, cat. Milano, Sotheby's, asta MI242, 26 maggio 2005, lotto 248, (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 105 (nota 94)



284

Senza titolo, 1974

Collage su carta

480 x 345 mm

Sul verso, firmato e datato

Ubicazione sconosciuta

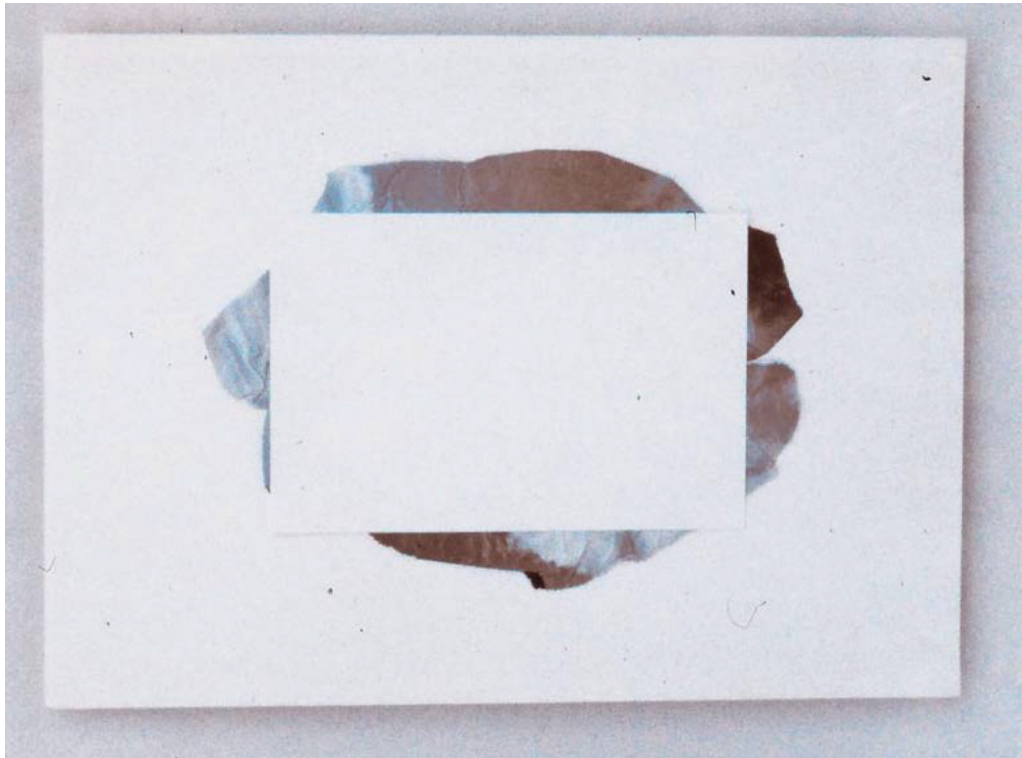
Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Torino, Sant'Agostino Casa d'Arte, 22 novembre 2004, lotto 197

Bibliografia: cat. Torino, Sant'Agostino Casa d'Arte, 22 novembre 2004, lotto 197 (ripr. col.)

Annotazioni: La scritta "Artprice image" si riferisce al sito da cui è tratta l'unica immagine dell'opera finora rinvenuta e utilizzata in questa scheda.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 116 (nota 117)

676



285

Senza titolo, 1974

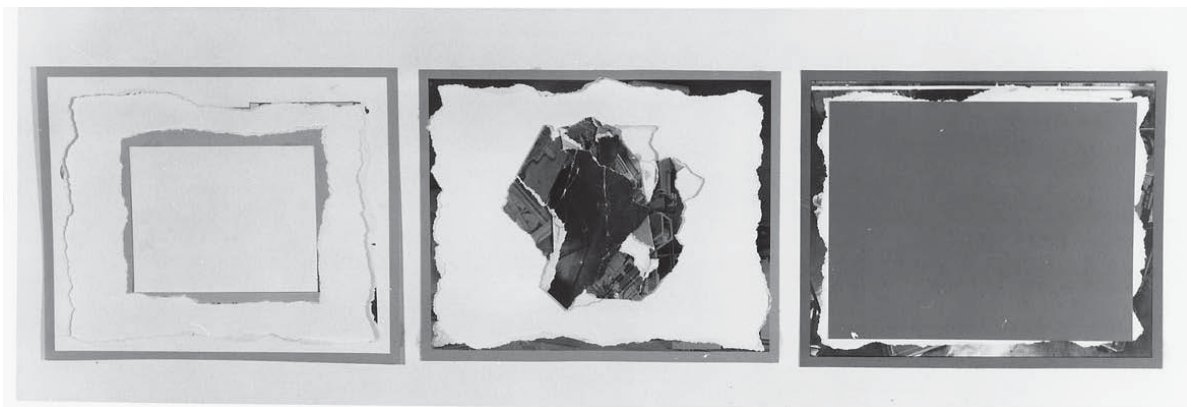
Collage su tela

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Bibliografia: cat. San Paolo 1977, p. 366 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 162 (nota 244)



286

Senza titolo, 1974

Collage su carta

500 x 700 mm

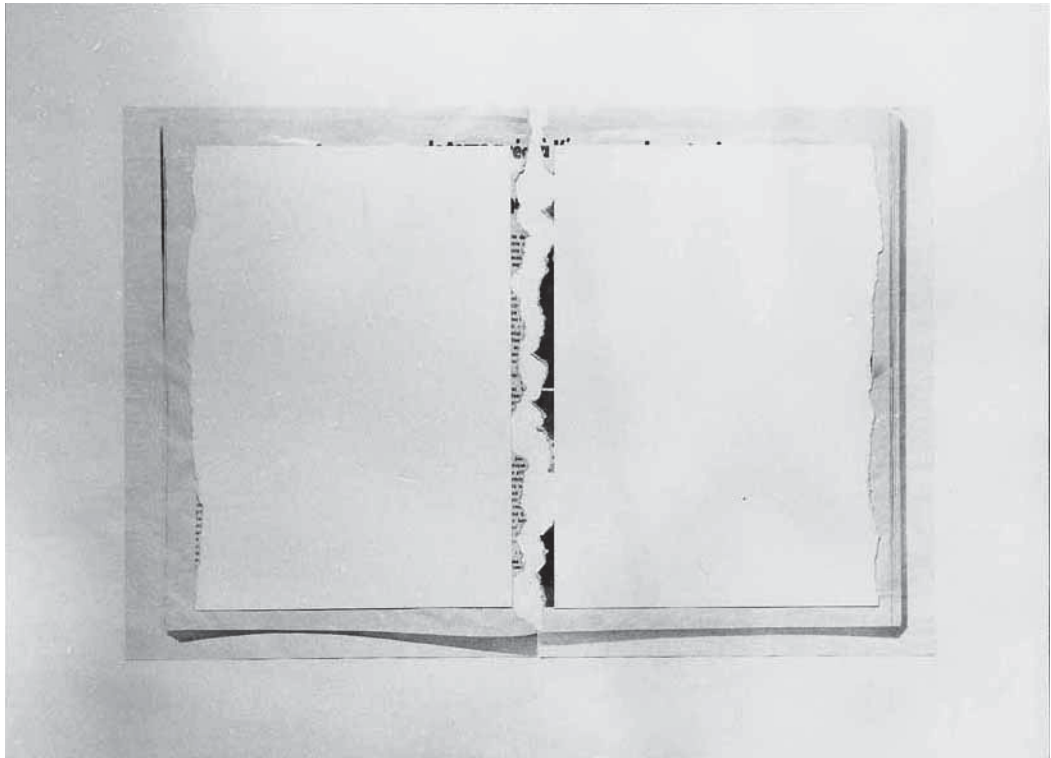
Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1974"

Torino, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 187 (nota 319)

678



287

Senza titolo, 1974

Collage su carta

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 189 (nota 325)



288

Senza titolo, 1974

Collage su carta

340 x 480 mm

Sul verso, firmato e datato

Giulianova, collezione privata

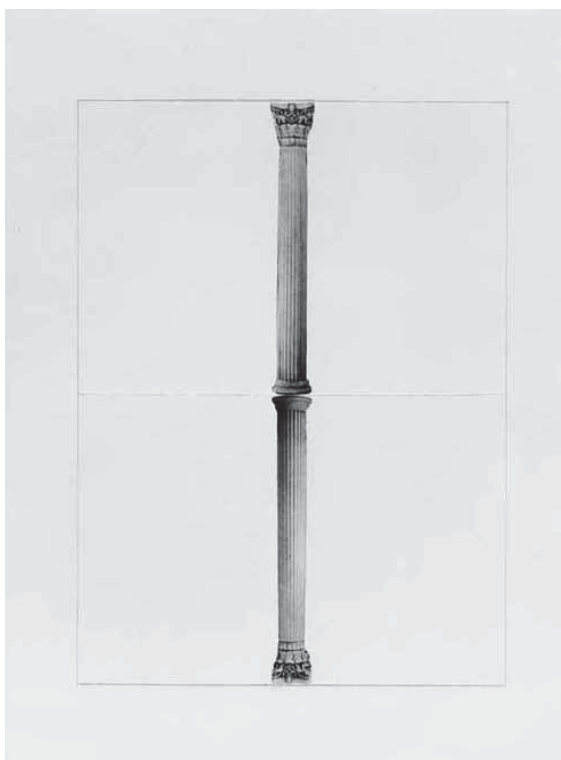
Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Torino, Galleria In Arco; ?; Prato, Farsetti Arte, 26 novembre 1994, lotto 164; Bologna, Galleria d'Arte Fabjbasaglia; ?; Prato, Farsettiarte, asta 162, 1 dicembre 2012, lotto 399

Esposizioni: Torino 1988 [P], cat. n. 10 (ripr. col.)

Bibliografia: s.a. 1976, n. 182 (ripr.); *Arte moderna e contemporanea*, cat. Milano, Sotheby's, 26 maggio 1992, lotto 212 invenduto (ripr. col.); cat. Prato, Farsetti Arte, 26 novembre 1994, lotto 164 (ripr., con titolo errato "Pennelli"); *Arte moderna e contemporanea*, cat. Prato, Farsettiarte, asta 162, 1 dicembre 2012, lotto 399 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 46 (nota 101), 158

680



289

Senza titolo, 1974

Collage su carta

330 x 247 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: “Giulio Paolini / 1974”; sul verso del foglio di supporto, in basso a destra, scritte non autografe; “PG20 pag 119 / 2”

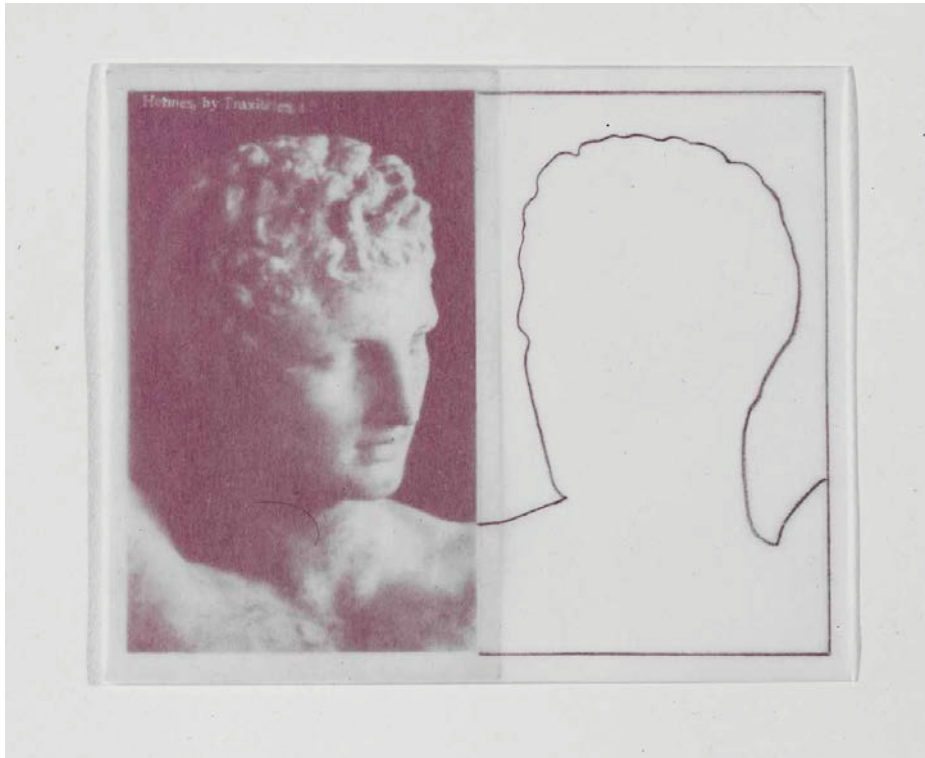
Milano, Fondazione Marconi

Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Milano 2007 [P]; Lucca 2007-08

Bibliografia: s.a. 1990, p. 119 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 52, 158



290

Studio per Mimesi, 1974?

Matita su carta da lucido e collage su carta

350 x 500 mm

Collezione privata?

Provenienza: proprietà dell'artista; Roma, Galleria D'Alessandro/Ferranti

Bibliografia: s.a. 1976, n. 194 (ripr.); cat. Milano 1979 [P], p. 105 (ripr., con titolo errato "Mimesi")

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 156 (nota 217), 252, 290

682



291

Contatto, 1974

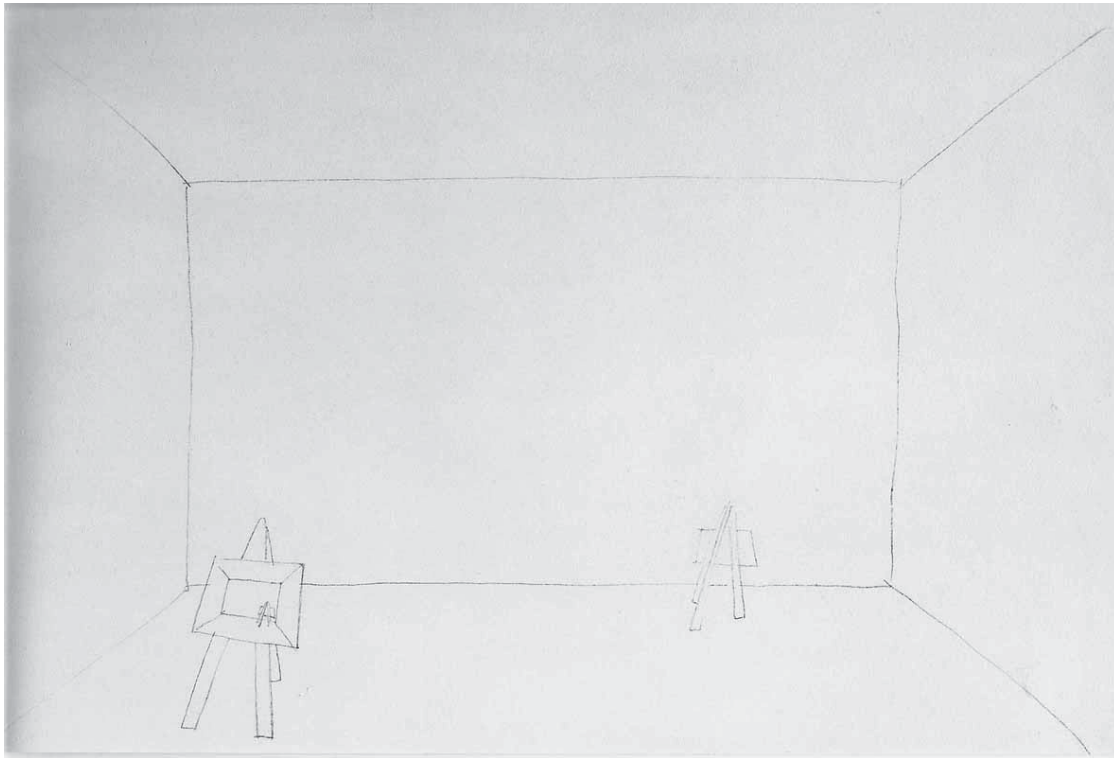
Collage su carta

Sul verso, firmato, titolato e datato: "Giulio Paolini / Contatto / 28/5/1974"

Torino, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Milano, Galleria Toselli; ?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 249, 249 (nota 14)



292

Studio per “Dimostrazione”, 1974

Matita su carta

235 x 355 mm

Sul verso, dedicato, firmato, titolato e datato in alto: “a Hans Gerd Tuchel / Giulio Paolini / Studio per “Dimostrazione” / 1974”

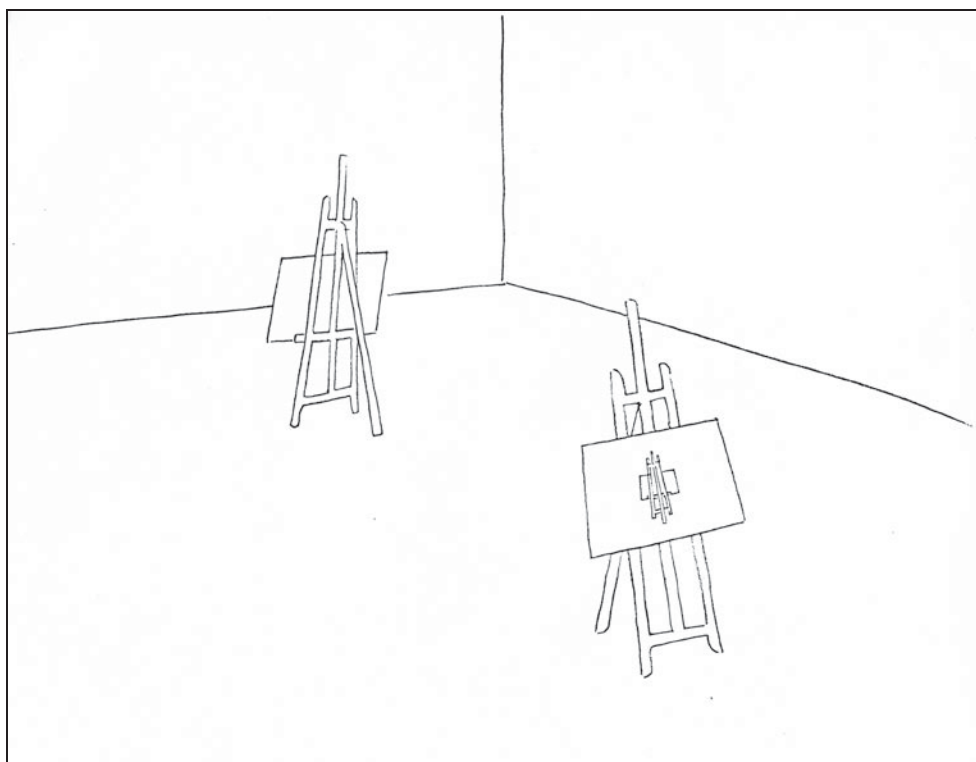
Brescia, collezione privata

Provenienza: proprietà dell’artista; Collezione H.G. Tuchel; ?

Annotazioni: L’artista ha realizzato numerosi disegni sul tema di *Dimostrazione*, che però sono da considerarsi finalizzati alle pubblicazioni piuttosto che opere vere e proprie (non sono infatti necessariamente firmati né datati). Alcuni esemplari sono documentati in: Paolini 1975, pp. 92-93; cat. Anversa 1975, p. 33 (ripr.); cat. Stoccarda 1986 [P], vol. 4, p. 30 (ripr.); cat. Roma 1991 [P], s.p. (ripr.); cat. Graz 1998 [P], p. 242 (ripr.).

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 148

684



293

Senza titolo, 1974

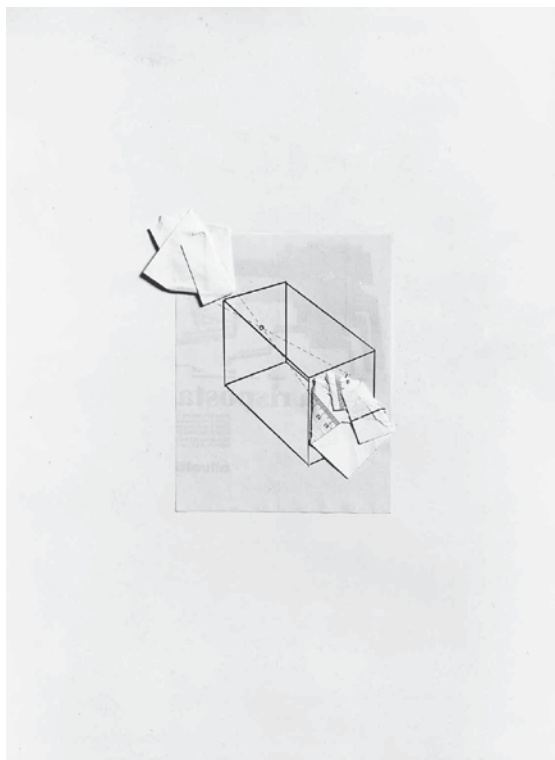
Matita su carta

253 x 333 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1974"

Proprietà dell'artista

Annotazioni: cfr. n. 292.



294

Senza titolo, 1974

Collage su carta

470 x 340 mm

Sul verso, firmato e datato

Roma, collezione privata

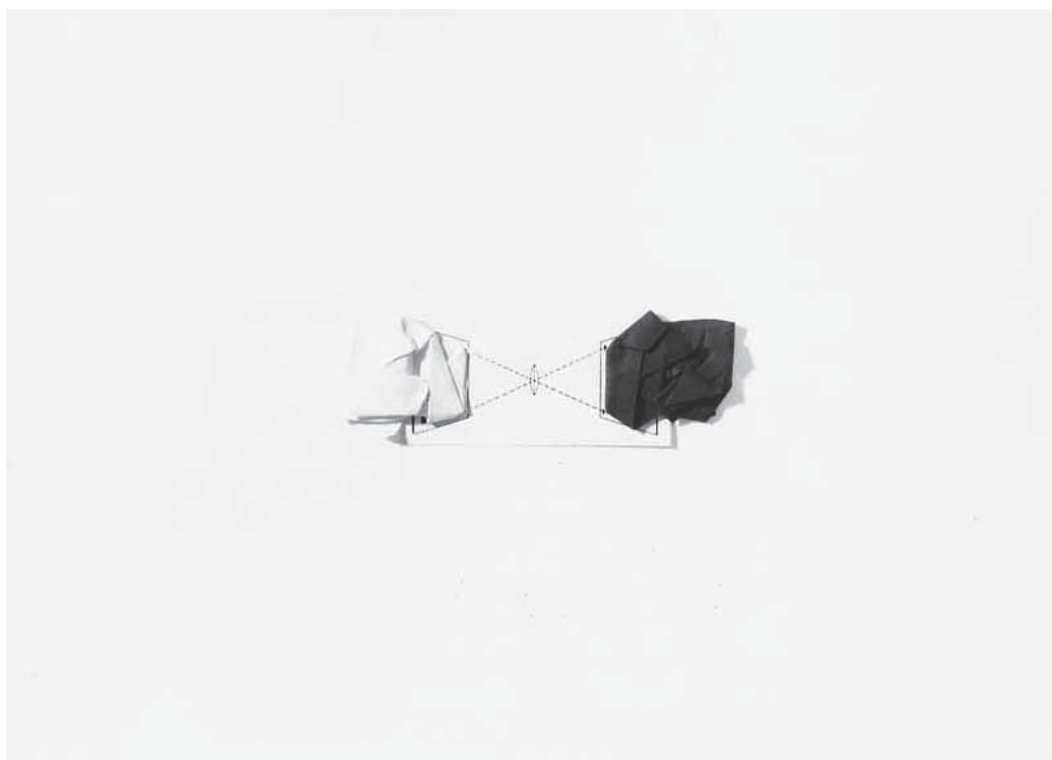
Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Milano, Finarte, asta 729, 29 marzo 1990, lotto 261; Roma, Galleria Primo Piano

Esposizioni: Milano 1989^a

Bibliografia: s.a. 1976, n. 167 (ripr., con datazione errata "1973"); Paolini 1986^a, p. 37 (ripr., con titolo errato "Étude pour 'Démonstration'"); Milano, Finarte, asta 729, 29 marzo 1990, lotto 261 (ripr.); *Arte moderna. Catalogo nazionale dell'arte moderna italiana*, n. 26 (1991), Giorgio Mondadori e Associati, Milano 1990, p. 216

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 105

686



295

Senza titolo, 1974

Collage su carta

330 x 480 mm

Roma, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 105 (nota 94)



296

Senza titolo, 1974

Collage su carta (applicato su cartoncino)

350 x 350 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1974"

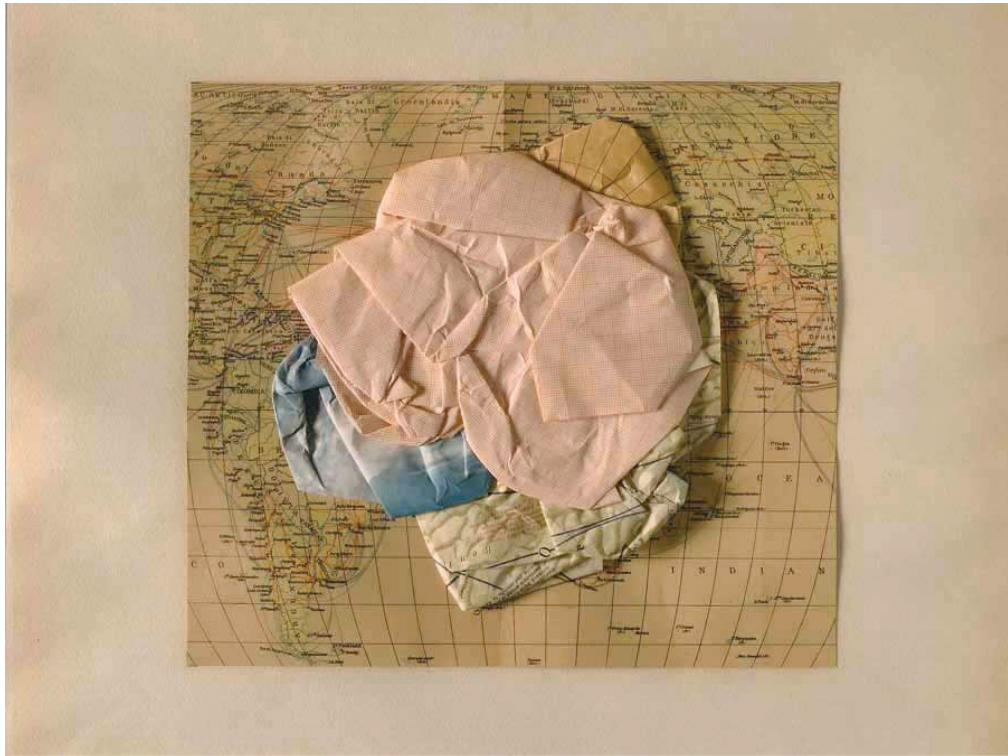
Roma, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Milano, Sotheby's, asta MI205, 26 novembre 2002, lotto 233

Bibliografia: *Arte Moderna e Contemporanea*, cat. Milano, Sotheby's, asta MI205, 26 novembre 2002, lotto 233 (ripr. col.); *Arte moderna. L'arte contemporanea dal secondo dopoguerra ad oggi*, n. 39 (2003), Giorgio Mondadori e Associati, Milano 2002, p. 300 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 106, 106 (nota 97)

688



297

Senza titolo, 1974

Collage su carta [applicata su cartoncino]

345 x 395 mm

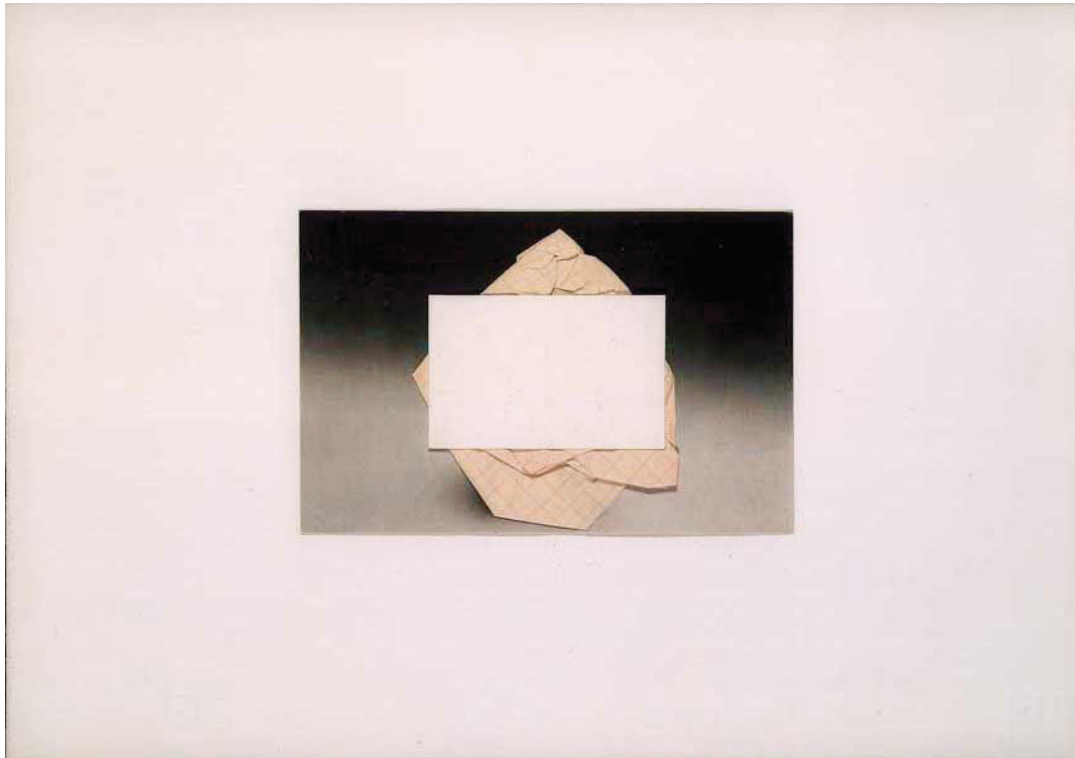
Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1974"

Perugia, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Milano, Sotheby's, asta MI0281, 26 novembre 2007, lotto 147

Bibliografia: *Arte Moderna e Contemporanea*, cat. Milano, Sotheby's, asta MI0281, 26 novembre 2007, lotto 147 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 106



298

Senza titolo, 1974

Collage su carta

350 x 500 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1974"

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Milano, Sotheby's, asta 242, 26 maggio 2005, lotto 249

Bibliografia: *Arte moderna e contemporanea*, cat. Milano, Sotheby's, asta 242, 26 maggio 2005, lotto 249 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 106

690



299

Senza titolo, 1974

Collage su carta

344 x 480 mm

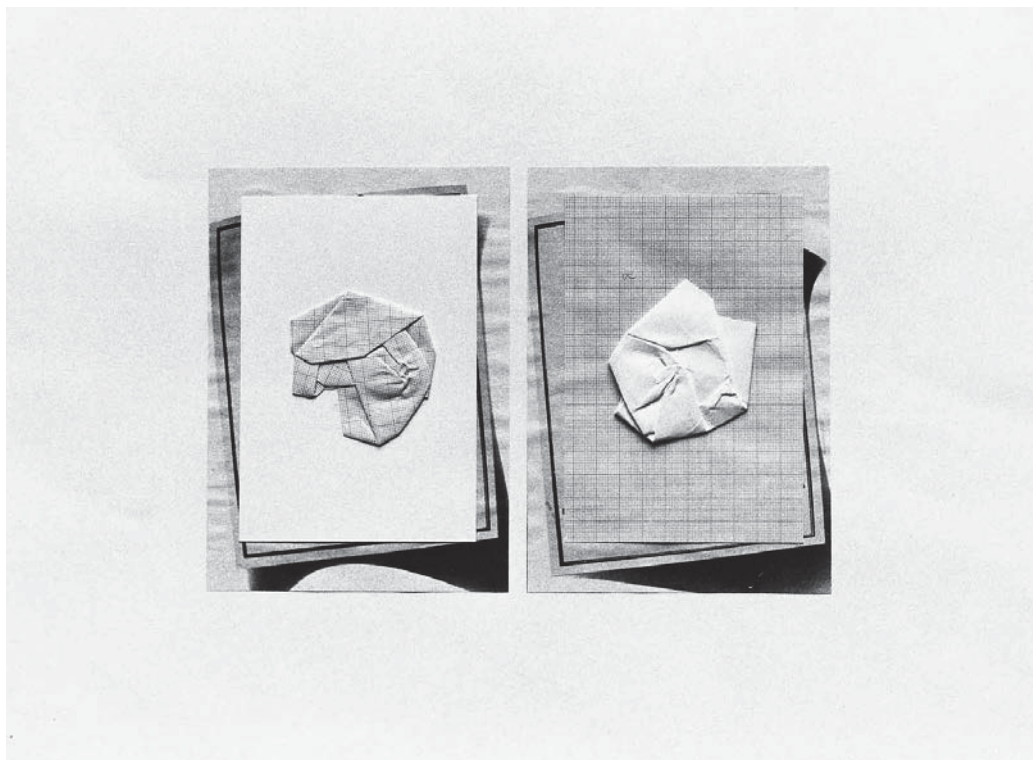
Sul verso, firmato e datato

Torino, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Milano, Galleria Pilastro; ?; Londra, Sotheby's, asta L09112, 24 giugno 1999, lotto 211

Bibliografia: *Contemporary Art, Part II*, cat. Londra, Sotheby's, asta L09112, 24 giugno 1999, lotto 211 (ripr. col.); *Arte moderna. L'arte contemporanea dal secondo dopoguerra ad oggi*, n. 36 (2001), Giorgio Mondadori e Associati, Milano 2001, p. 304 (ripr., con titolo errato "Collage"), p. 304 (cit. con titolo errato "Collage")

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 104 (nota 90)



300

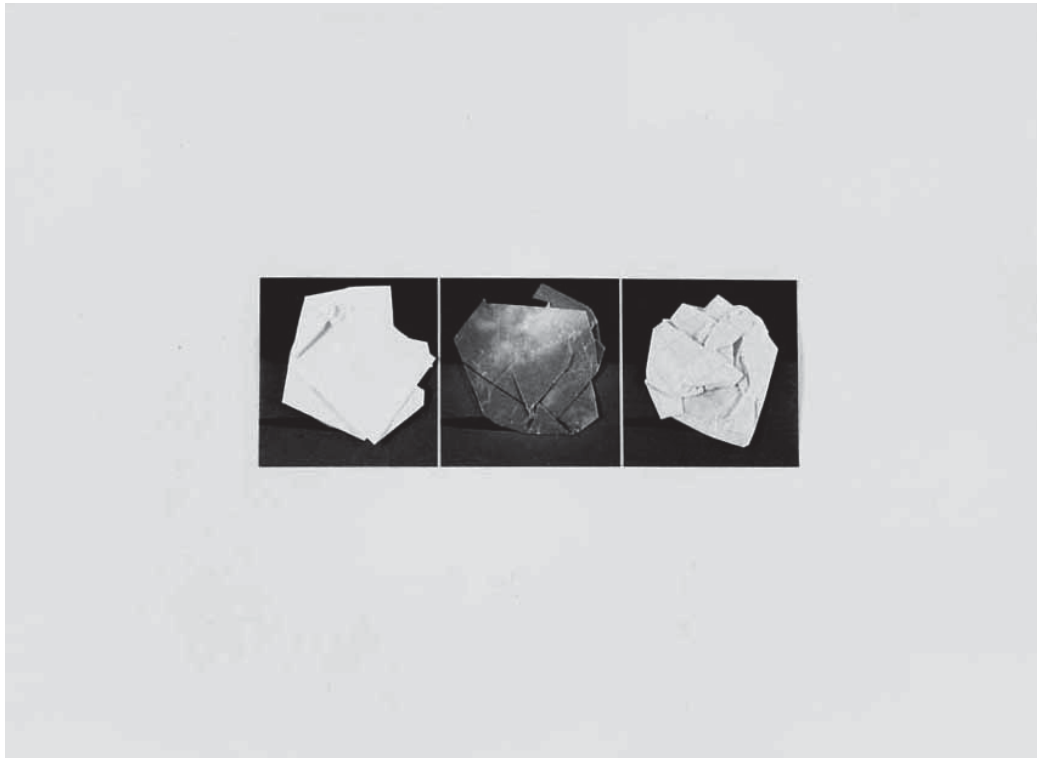
Senza titolo, 1974?

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 104

692



301

Senza titolo, 1974

Collage su carta

340 x 475 mm

Sul verso, firmato e datato

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Studio Marconi; ?; Bari, Collezione Bonomo; Roma, Artespansione; ?; Roma, Christie's, asta 2415, 18 dicembre 2002, lotto 124

Bibliografia: *Arte Moderna e Contemporanea*, cat. Roma, Christie's, asta 2415, 18 dicembre 2002, lotto 124 (ripr. col., con titolo errato "Mappamondo"); *Arte moderna. L'arte contemporanea dal secondo dopoguerra ad oggi*, n. 39 (2003), Giorgio Mondadori e Associati, Milano 2002, p. 300 (cit. con titolo errato "Mappamondo")

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 102, 106, 106 (nota 97)



302

Senza titolo, 1974

Collage su carta

340 x 480 mm

Sul verso, firmato e datato

Lodi, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Milano, Finarte, asta 1093, 16 dicembre 1999, lotto 326

Bibliografia: cat. Milano, Finarte, asta 1093, 16 dicembre 1999, lotto 326 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 102, 106, 106 (nota 97)

694



303

Senza titolo, 1974

Collage su carta (applicato su cartoncino)

350 x 350 mm

Sul verso, firmato e datato

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Esposizioni: Parigi 1992-93 [P], cat. p. 67 n. 19, p. 47 (ripr. col.)

Bibliografia: Paolini 1996^c, p. 65, p. 95 (ripr., con datazione errata "1975")

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 46 (nota 103), 226



304

Senza titolo, 1974

Collage su carta

250 x 330 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 226

696



305

Senza titolo, 1974

Collage su carta

460 x 330 mm

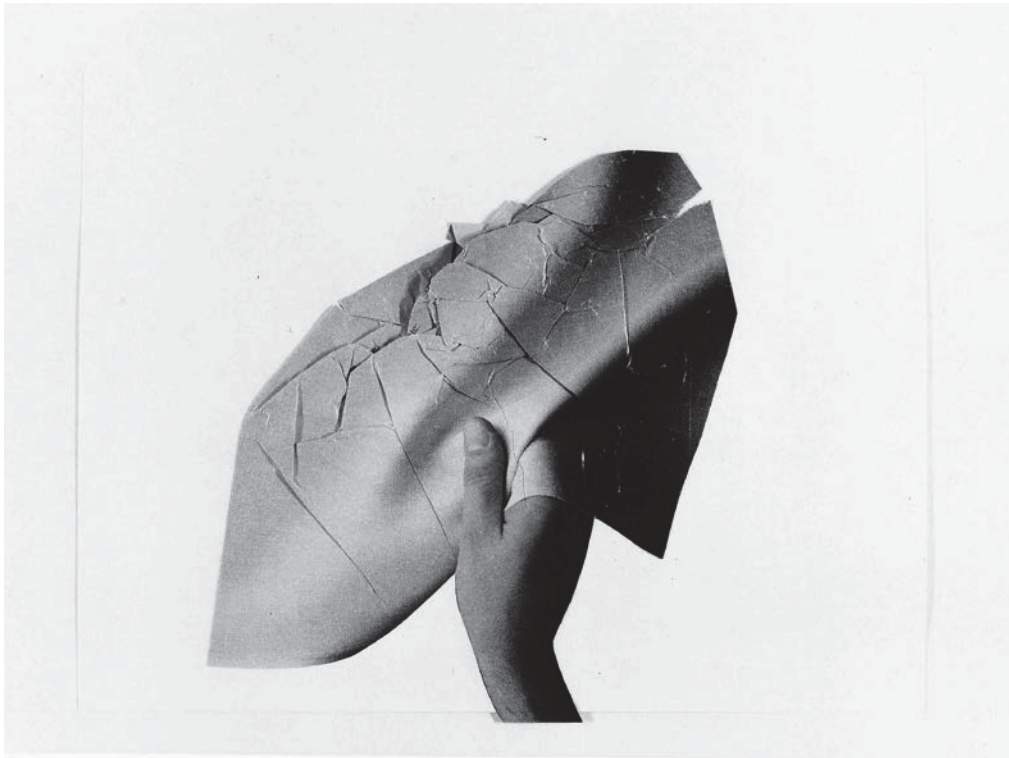
Milano, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Studio Marconi

Esposizioni: Milano 2007-08^a, cat. pp. 177-178, p. 151 (ripr. col.)

Bibliografia: s.a. 1976, n. 179. (ripr.); Venturi/Paolini 1976, p. 30 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 226, 227



306

Senza titolo, 1974

Collage su carta

340 x 480 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Studio Marconi

Bibliografia: Venturi/Paolini 1976, p. 30 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 226

698



307

Senza titolo, 1974

Collage su carta

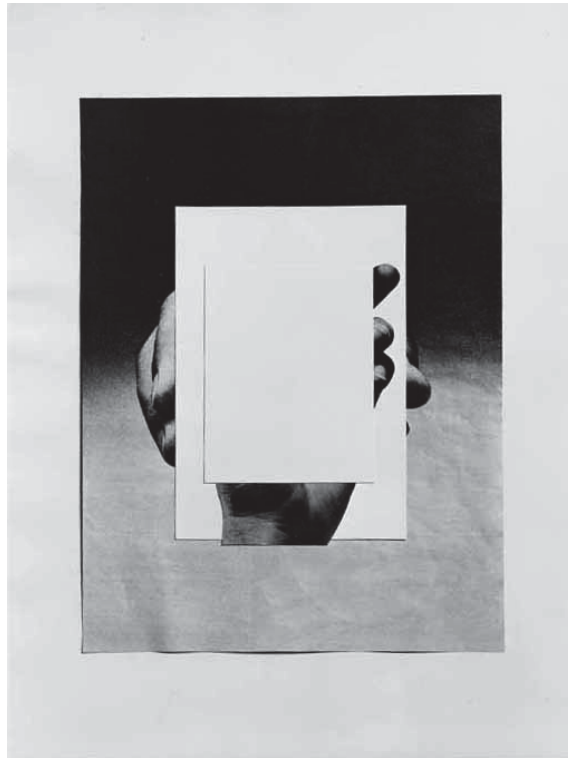
340 x 480 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Studio Marconi

Bibliografia: s.a. 1976, n. 171 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 226



308

Senza titolo, 1974

Collage su carta

476 x 345 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1974"

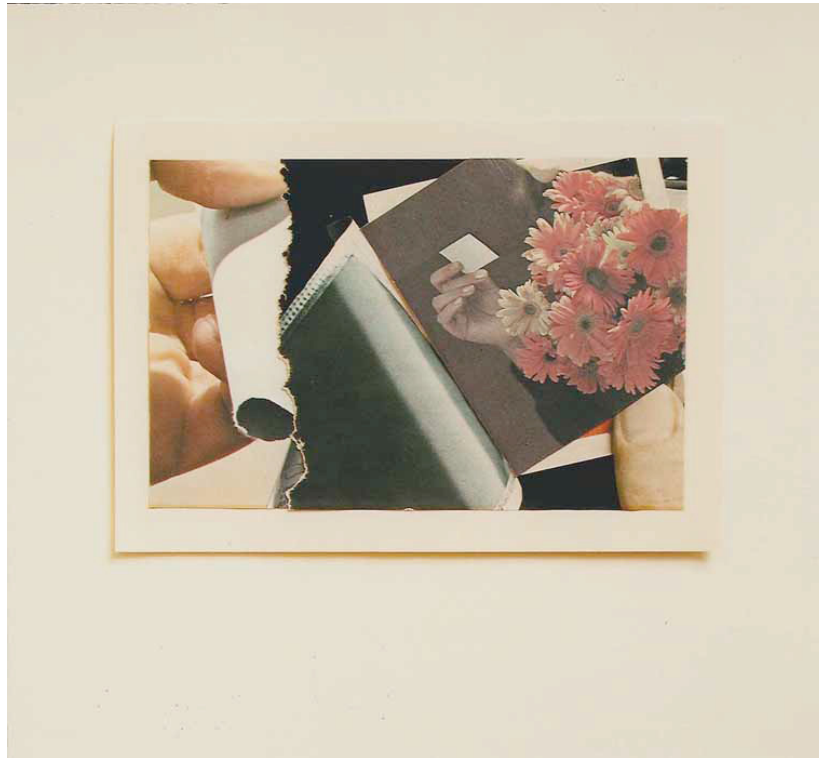
Milano, Fondazione Giorgio Marconi

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Milano, Sotheby's, asta MI242, 26 maggio 2005, lotto 255

Bibliografia: *Arte moderna e contemporanea*, cat. Milano, Sotheby's, asta MI242, 26 maggio 2005, lotto 255 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 224, 230 (nota 421)

700



309

Senza titolo, 1974

Collage su carta

345 x 480 mm

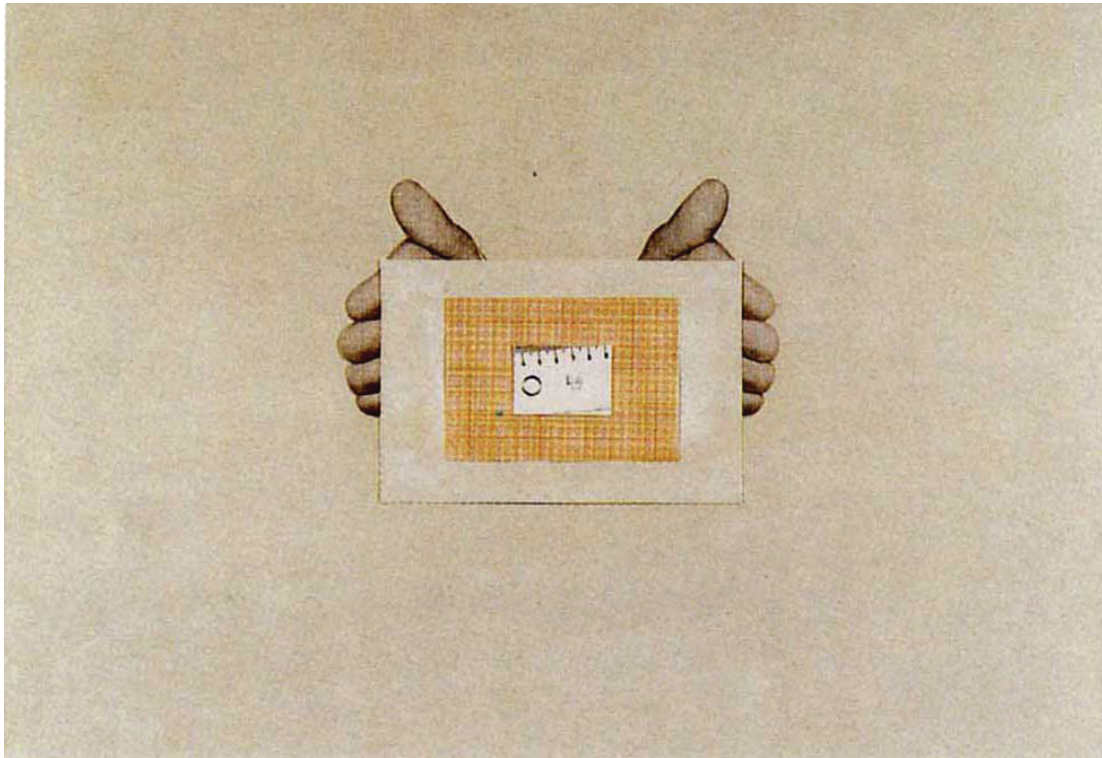
Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1974"

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Torino, Galleria Paolo Tonin; Genova, Aste Boetto, 23 ottobre 2012, lotto 131

Bibliografia: *Asta Moderna, Contemporanea e Fotografia*, cat. Genova, Aste Boetto, 23 ottobre 2012, lotto 131 invenduto (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 226, 227



310

Senza titolo, 1974

Collage su carta

350 x 500 mm

Sul verso, firmato e datato

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Milano, Sotheby's, asta MI198, 20 maggio 2002, lotto 279

Bibliografia: *Arte Moderna e Contemporanea*, cat. Milano, Sotheby's, asta MI198, 20 maggio 2002, lotto 279 (ripr. col.); *Arte moderna. L'arte contemporanea dal secondo dopoguerra ad oggi*, n. 39 (2003), Giorgio Mondadori e Associati, Milano 2002, p. 299

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 224, 225 (nota 399)

702



311

Senza titolo, 1974

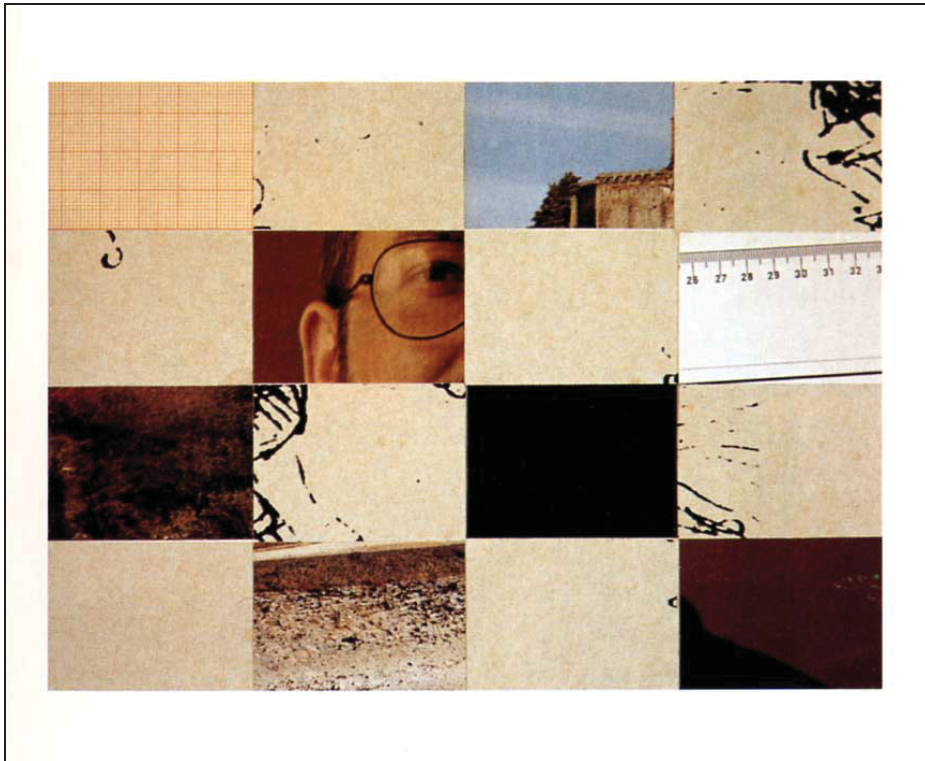
Collage su carta

330 x 480 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 183



312

Senza titolo, 1974

Collage su carta

345 x 480 mm

Firmato e datato al verso [secondo cat. asta]

Ubicazione sconosciuta

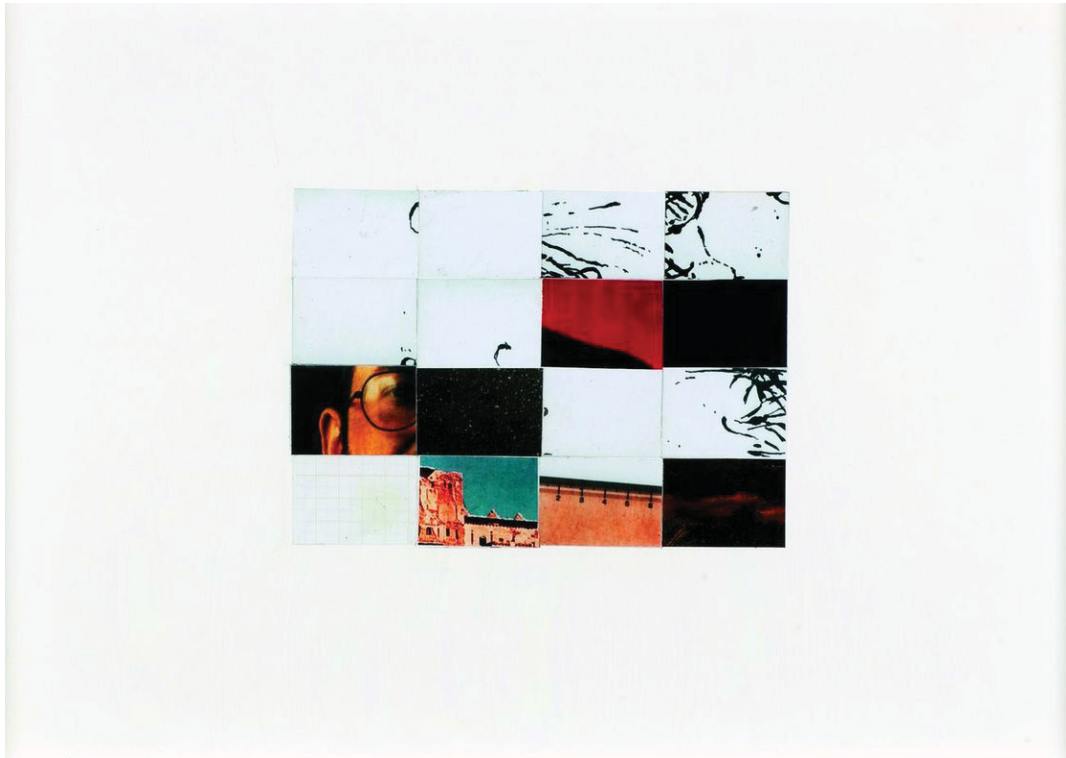
Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Studio Marconi; ?; Genova, Galleria La Bertesca; ?; Milano, Finarte, asta 553, 19 giugno 1986, lotto 71; ?; Torino, Galleria In Arco; ?

Esposizioni: Torino 1988 [P], cat. n. 9 (ripr. col.)

Bibliografia: s.a. 1976, n. 181 (ripr.); cat. Milano, Finarte, asta 553, 19 giugno 1986, lotto 71 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 46 (nota 101), 183, 291

704



313

Senza titolo, 1974

Collage su carta

340 x 490 mm

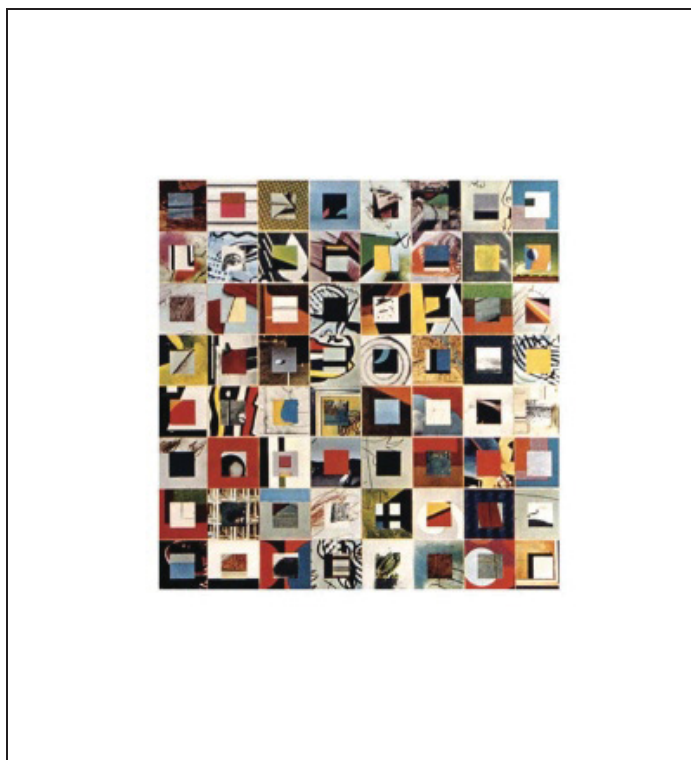
Sul verso, firmato e datato

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Genova, Galleria Cesarea; ?; Torino, Sant'Agostino Aste, asta 110, 22 novembre 2010, lotto 242

Bibliografia: *Dipinti moderni e contemporanei*, cat. Torino, Sant'Agostino Aste, asta 110, 22 novembre 2010, lotto 242 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 183



314

Collezione, 1974

494 x 494 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1974"

Milano, Collezione Giorgio Marconi

Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Bergamo 2006 [P], cat. pp. 50-51 (ripr. col.: veduta dell'opera in mostra); Milano 2007 [P]

Bibliografia: s.a. 1990, p. 117 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 55, 55 (nota 131), 258, 258 (nota 45)

706



315

Horizon, 1974

496 x 494 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: “Giulio Paolini / 1974”; sul verso, scritta non autografa in basso: “PG26 pag113”

Milano, Fondazione Marconi

Provenienza: proprietà dell'artista

Bibliografia: s.a. 1990, p. 113 (ripr. col., con titolo errato “Collezione-Rebus”)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 103 (nota 89), 258, 258 (nota 45)



316

Antologia, 1974

Collage su carta

494 x 494 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1974"

Milano, Collezione Giorgio Marconi

Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Bergamo 2006 [P], cat. pp. 50-51 (ripr. col.: veduta dell'opera in mostra); Milano 2007 [P]

Bibliografia: s.a. 1990, p. 115 (ripr. col., con titolo errato "Collezione")

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 55, 55 (nota 131), 258, 258 (nota 45)

708



317

Monitor, 1974

Collage su carta

500 x 500 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 258, 258 (nota 45)



318

Epidauro, 1974

Collage su carta

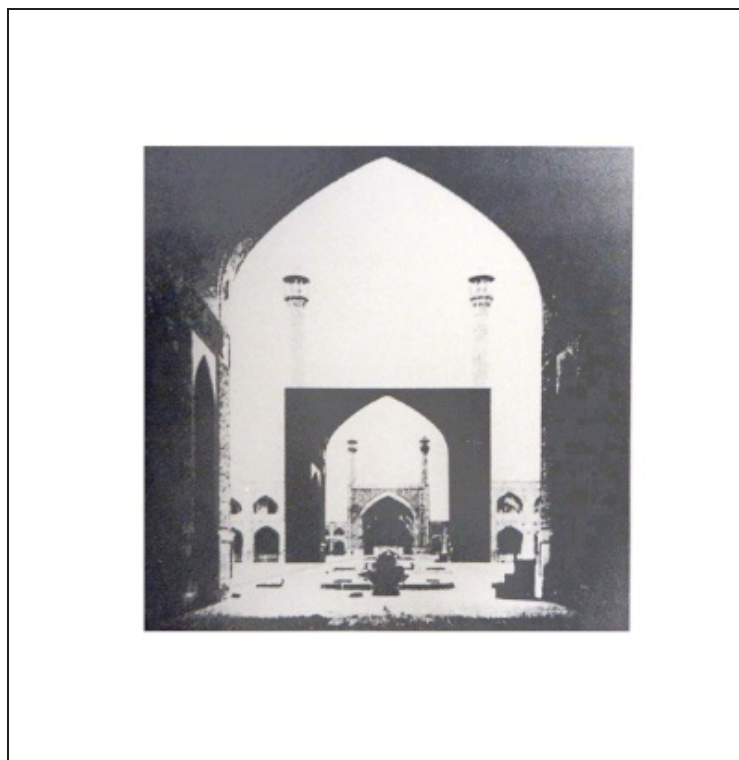
500 x 500 mm

Livorno, Galleria Peccolo

Provenienza: proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 95 (nota 74), 258, 258 (nota 45)

710



319

Isfahan, 1974

Collage su carta

500 x 500 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 258, 258 (nota 45)



320

Isfahan, 1974

Fotografia

230 x 230 mm

Sul verso, dedicato, firmato e datato: "Per Luisa e Giuliano affettuosamente Giulio Paolini 1974"

Roma, Collezione Luisa Laureati Briganti

Provenienza: proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 258, 258 (nota 45)

712



321

Senza titolo, 1974

Collage su carta

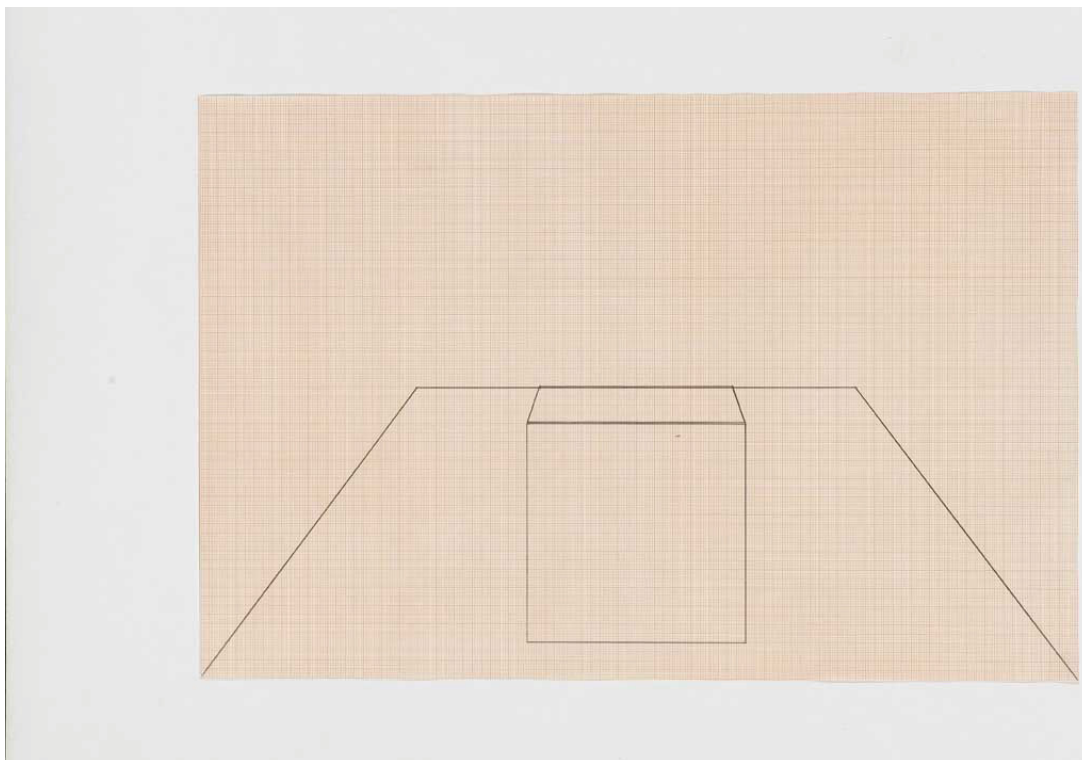
340 x 500 mm

Sul verso, firmato e datato

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Milano, Finarte, asta 952, 26 ottobre 1995, lotto 143

Bibliografia: *Arte Moderna e Contemporanea*, cat. Milano, Christie's, 22 novembre 1993, lotto 117 invenduto (ripr.); Milano, Finarte, asta 952, 26 ottobre 1995, lotto 143 (ripr.)



322

Studio per “Idem (IV)”, 1974

Matita su carta millimetrata

500 x 700 mm

Sul verso, firmato, titolato e datato al centro: “Giulio Paolini / Studio per “Idem (IV)” / 1974”

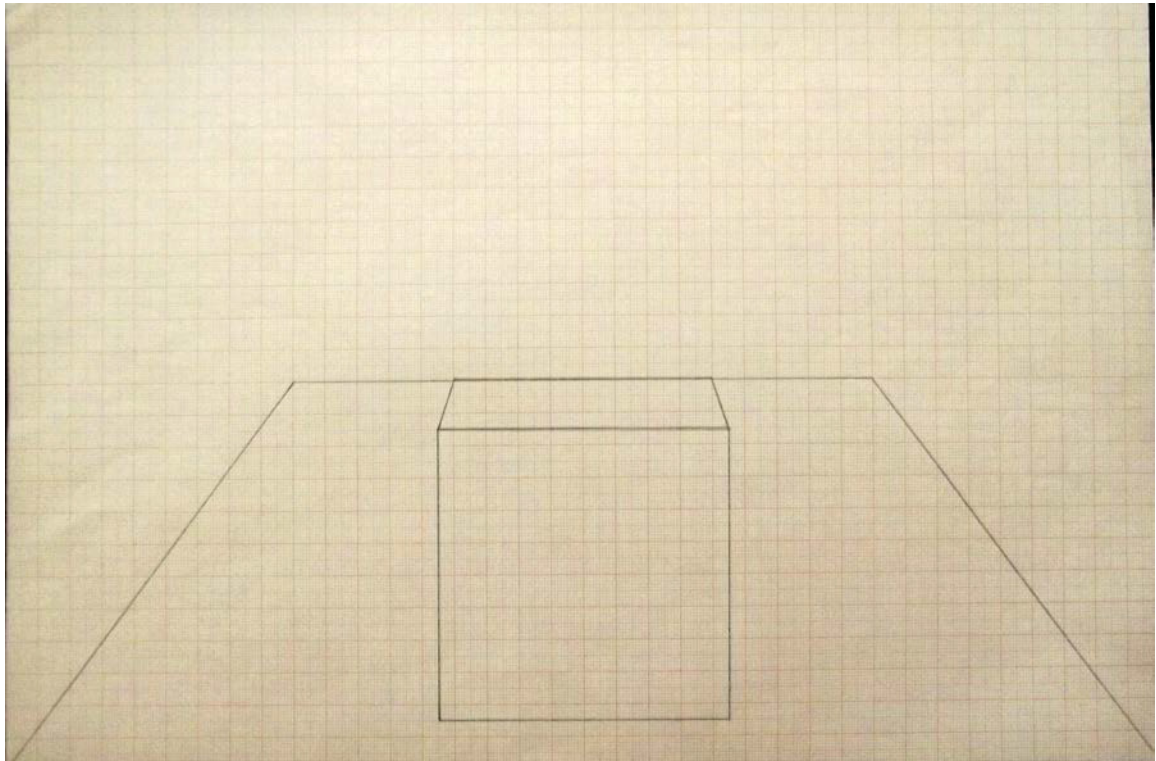
Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Bibliografia: cat. Milano, Christie's, asta 2506, 21 maggio 2007, lotto 204 invenduto (ripr. col.)

Esposizioni: Bolzano 1974 [P]?; Winterthur-Münster 2005-06 [P]?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 258



323

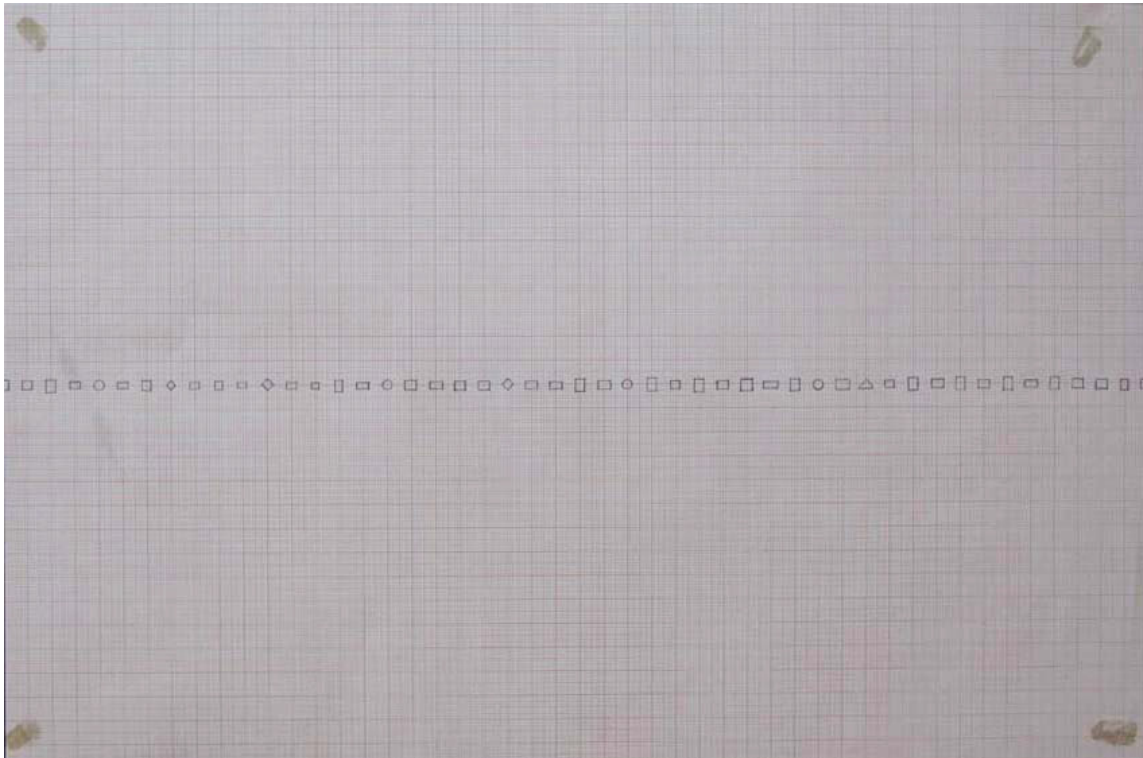
Studio per “Idem (IV)”, 1974

Matita su carta millimetrata

240 x 260 mm

Sul verso, firmato, titolato e datato al centro: “Giulio Paolini / Studio per “Idem (IV)” / 1974”

Proprietà dell'artista



324

Studio per “Idem (IV)”, 1974

Matita su carta millimetrata

510 x 710 mm

Sul verso, firmato, titolato e datato al centro: “Giulio Paolini / Studio per “Idem (IV)” / 1974”

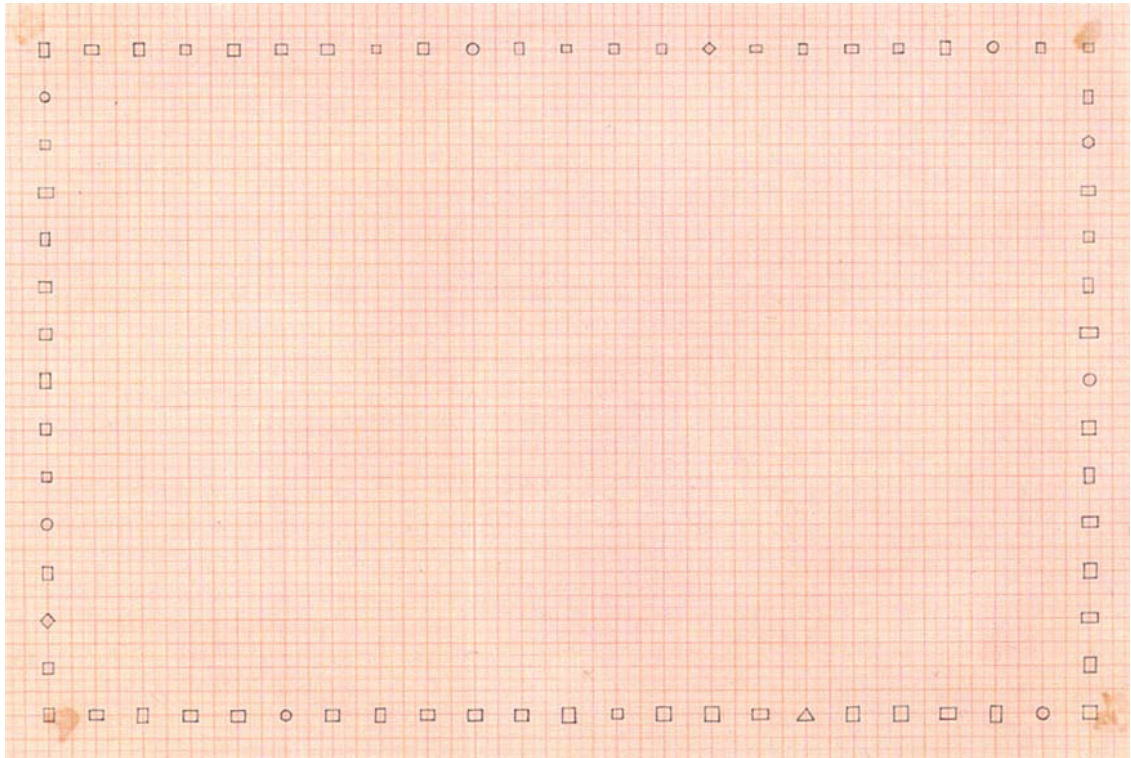
Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell’artista; ?; Milano, Collezione Consolandi

Esposizioni: Bolzano 1974 [P]?; Winterthur-Münster 2005-06 [P]?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 258

716



325

Studio per “Idem (IV)”, 1974

Matita su carta millimetrata

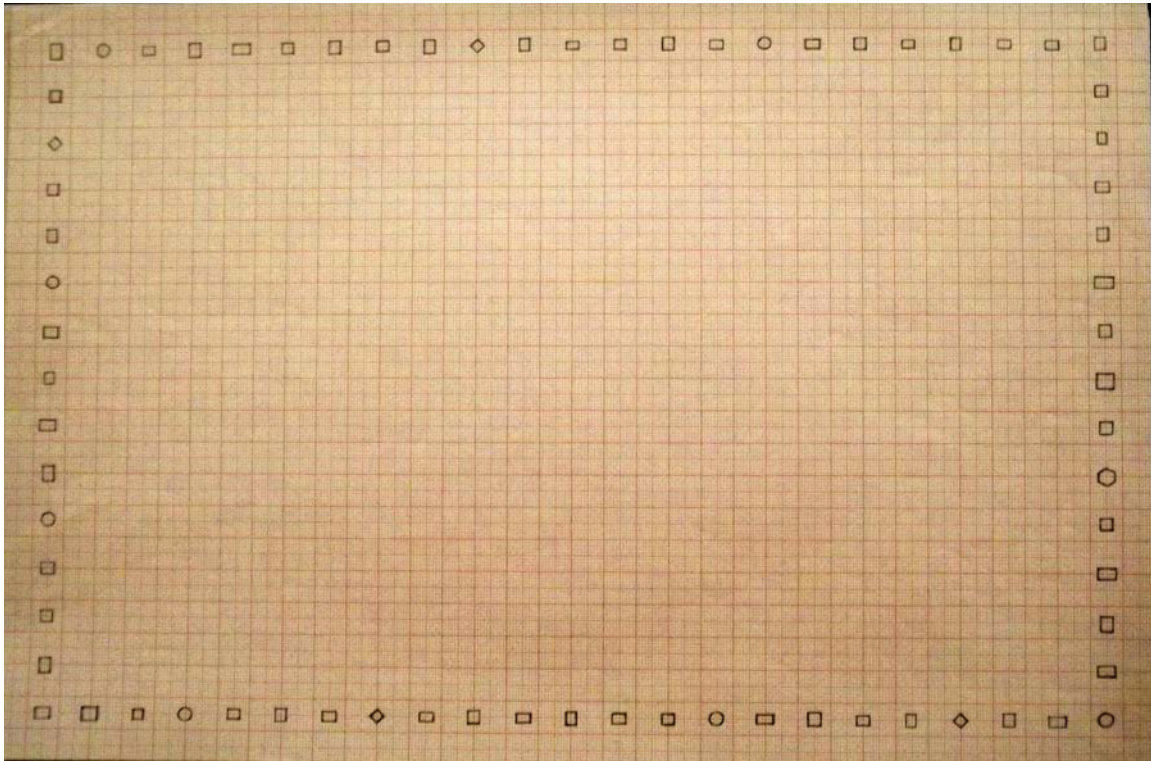
320 x 480 mm

Sul verso, firmato, titolato e datato al centro: “Giulio Paolini / Studio per “Idem (IV)” / 1974”
Winterthur, Kunstmuseum Winterthur (donazione di Christian Stein, 2000, n. inv. Z.2000.81)

Provenienza: proprietà dell’artista; Torino, Galleria Christian Stein

Esposizioni: Bolzano 1974 [P]?; Winterthur-Praga-Salisburgo-Münster-Norinberga 2000-02,
cat. p. 244, p. 245 (ripr. col.), p. 445 n. 464

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 258



326

Studio per “Idem (IV)”, 1974

Matita su carta millimetrata

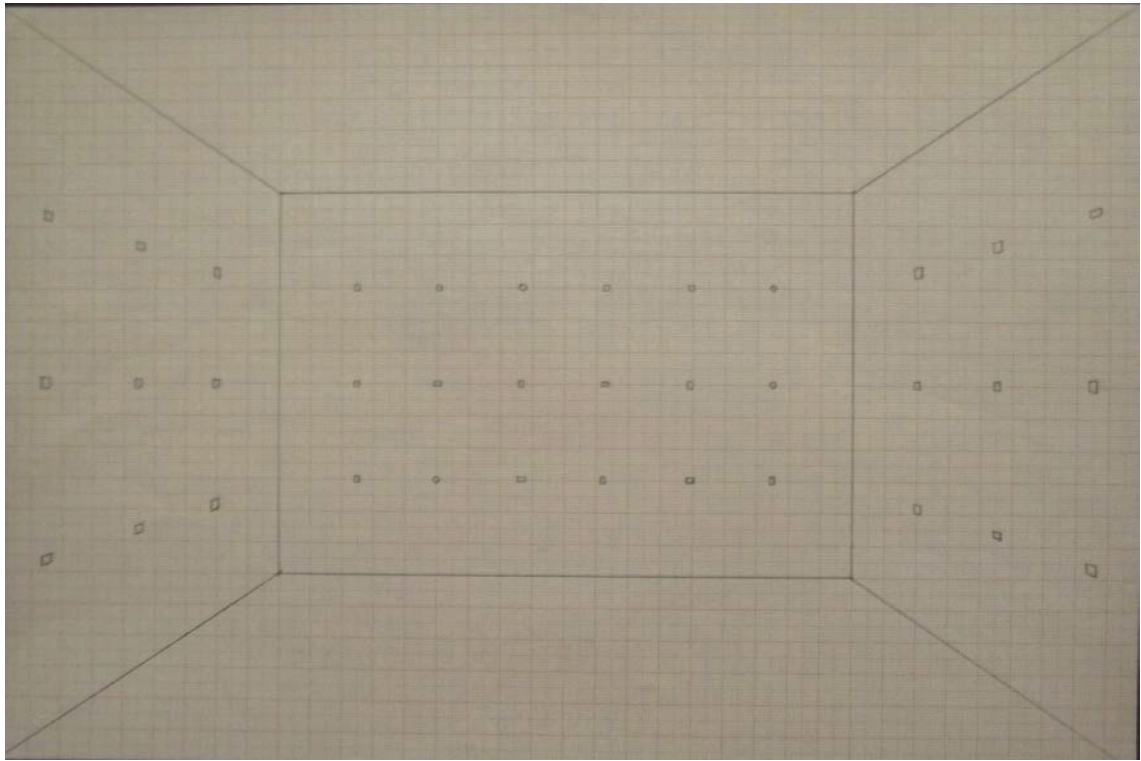
240 x 260 mm

Sul verso, firmato, titolato e datato al centro: “Giulio Paolini / Studio per “Idem (IV)” / 1974”

Proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 258

718



327

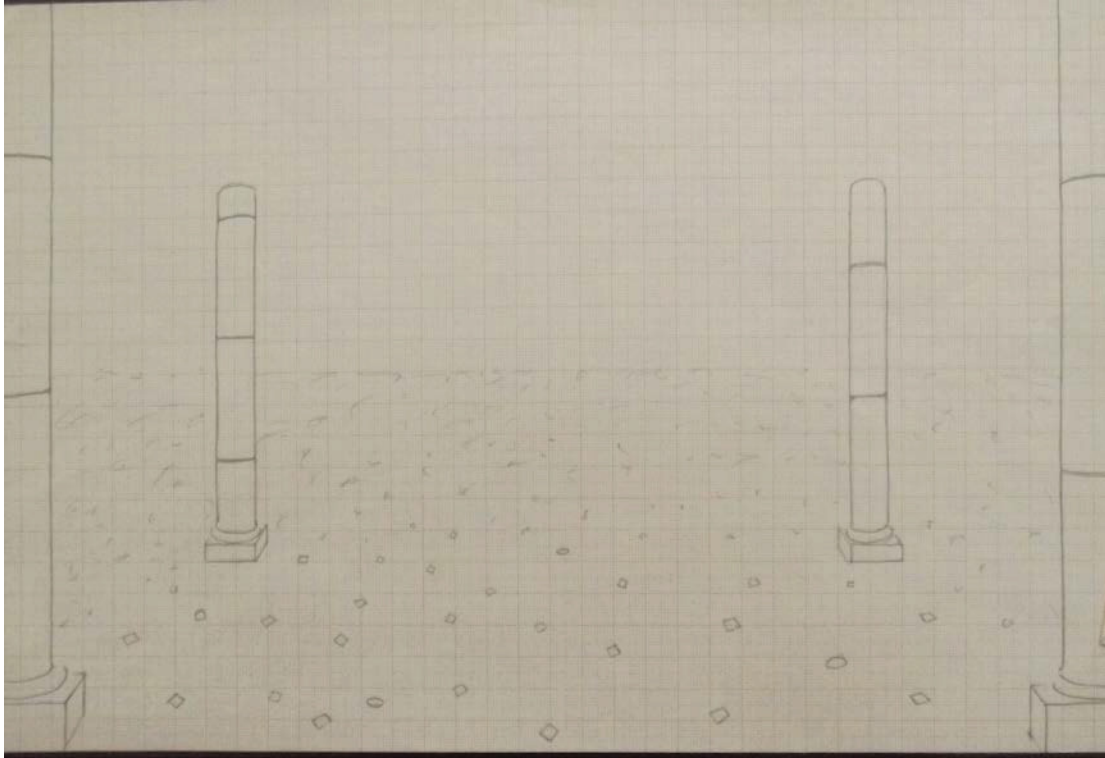
Studio per “Idem (IV)”, 1974

Matita su carta millimetrata

240 x 260 mm

Sul verso, firmato, titolato e datato al centro: “Giulio Paolini / Studio per “Idem (IV)” / 1974”

Proprietà dell'artista



328

Studio per “Idem (IV)”, 1974

Matita su carta millimetrata

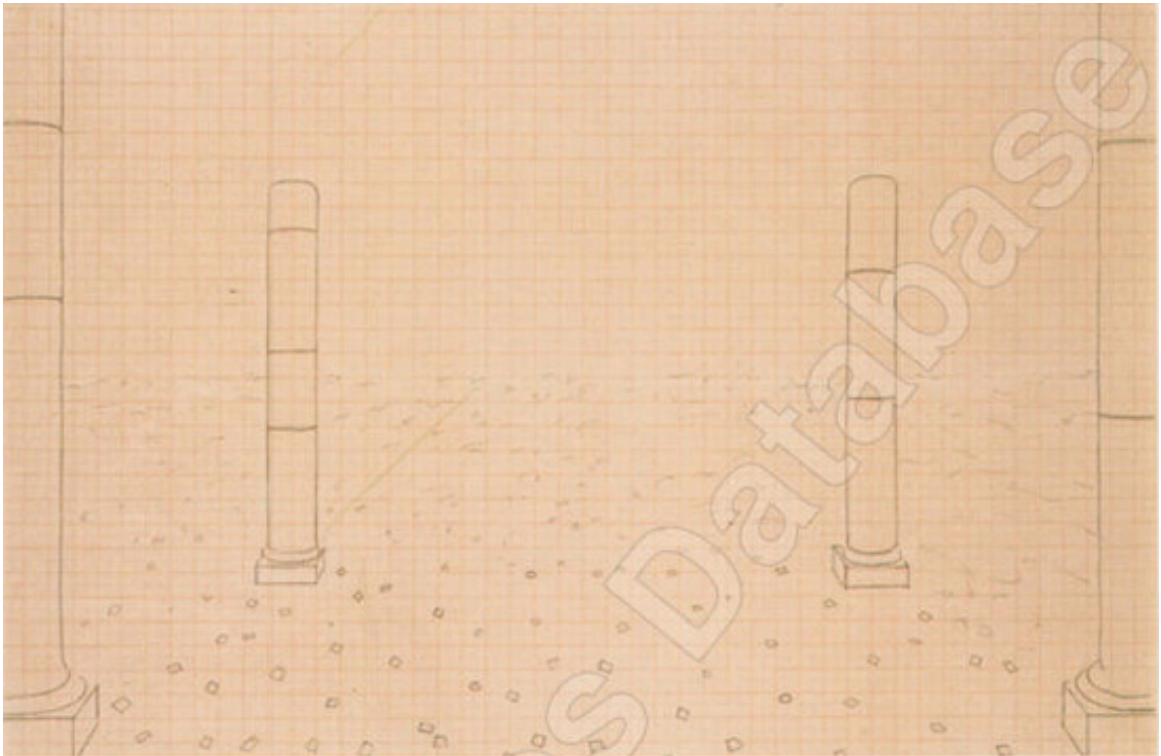
240 x 260 mm

Sul verso, firmato, titolato e datato al centro: “Giulio Paolini / Studio per “Idem (IV)” / 1974”

Proprietà dell’artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 258

720



329

Studio per “Idem (IV)”, 1974

Matita su carta millimetrata

350 x 500 mm

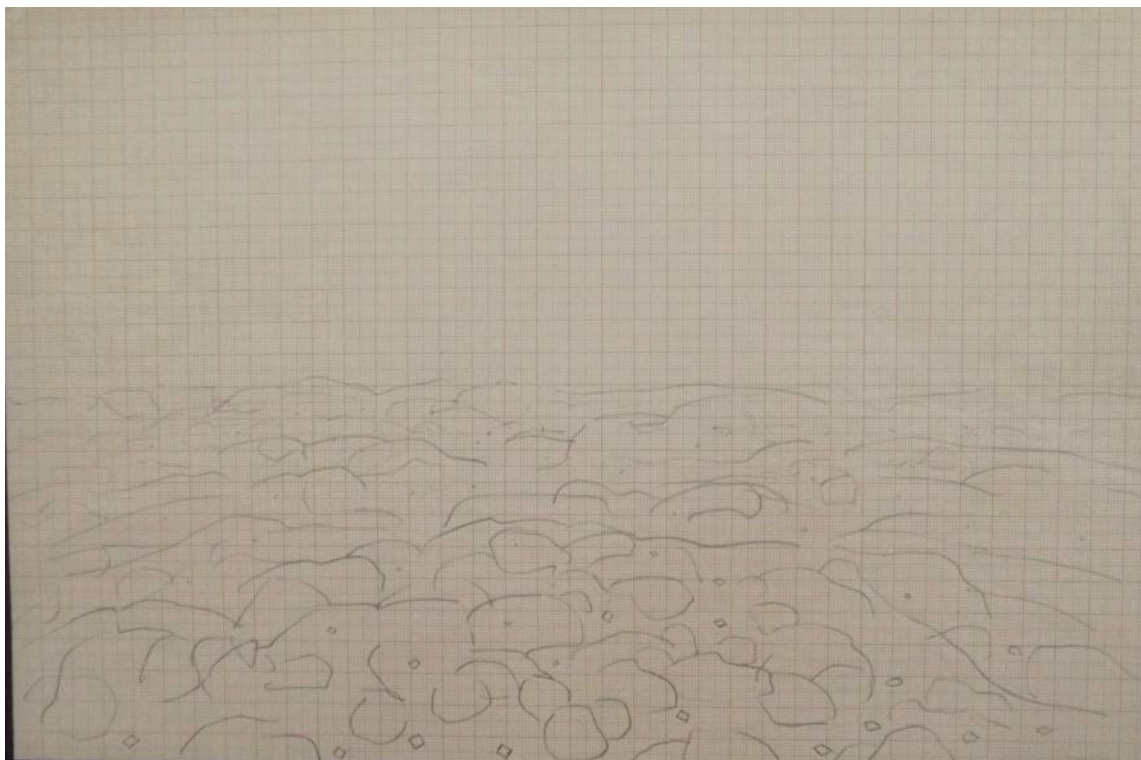
Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; Genova, Galleria Forma; ?

Bibliografia: cat. Milano, Finarte, asta 4 giugno 2002, lotto 120 invenduto (ripr. col.)

Annotazioni: La scritta “Database” si riferisce al sito da cui è tratta l'unica immagine dell'opera finora rinvenuta e utilizzata in questa scheda.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 258



330

Studio per “Idem (IV)”, 1974

Matita su carta millimetrata

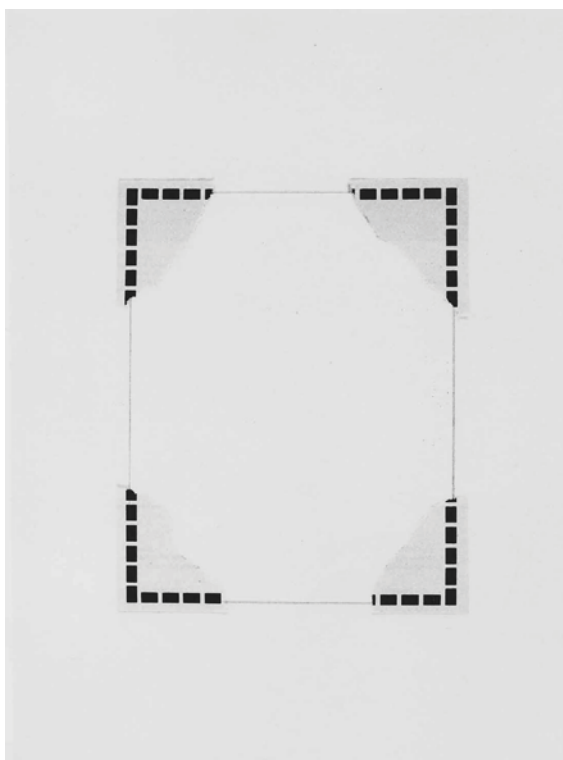
240 x 260 mm

Sul verso, firmato, titolato e datato al centro: “Giulio Paolini / Studio per “Idem (IV)” / 1974”

Proprietà dell’artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 258

722



331

Senza titolo, 1974

Collage su carta

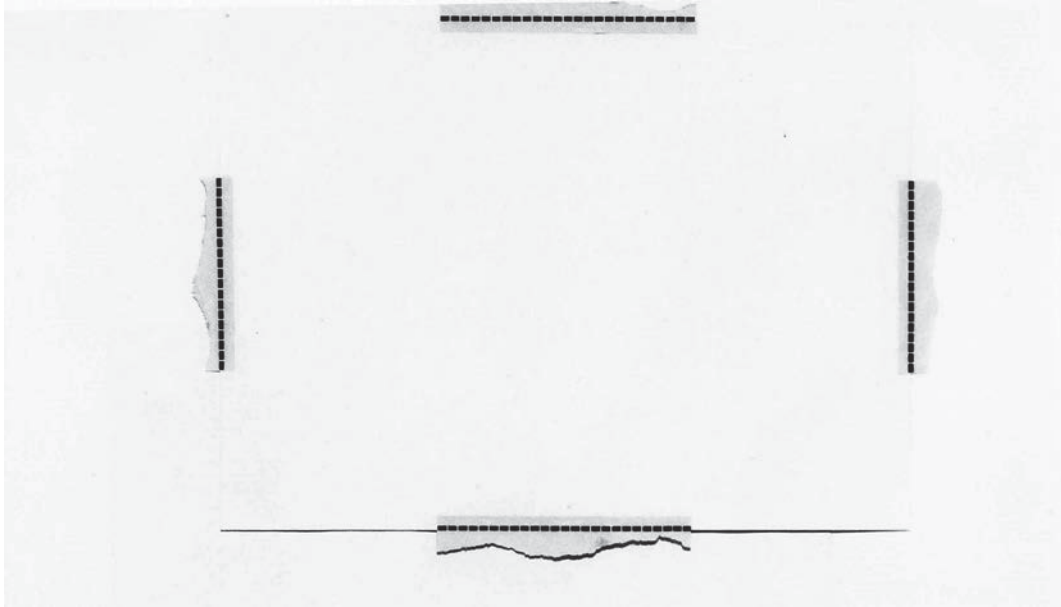
345 x 240 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Studio Marconi

Bibliografia: s.a. 1976, n. 169 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 129 (nota 157)



332

Senza titolo, 1974

Collage su carta

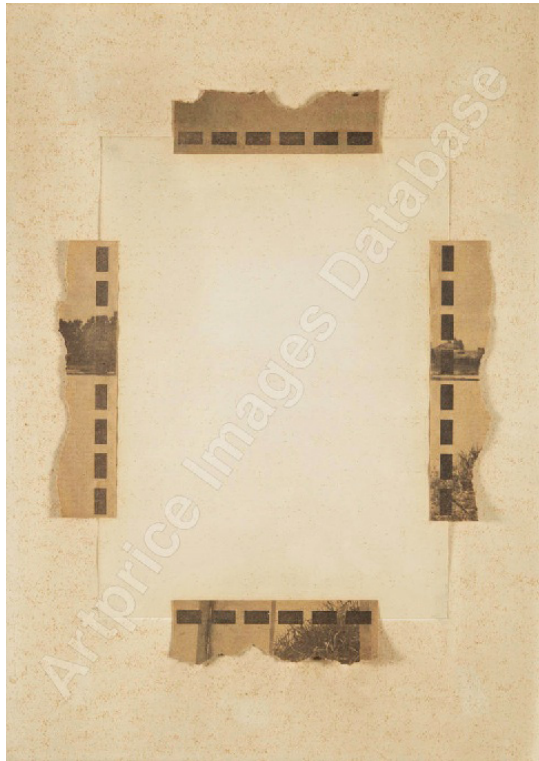
340 x 475 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 129 (nota 157)

724



333

Senza titolo, 1974

Collage su carta

480 x 340 mm

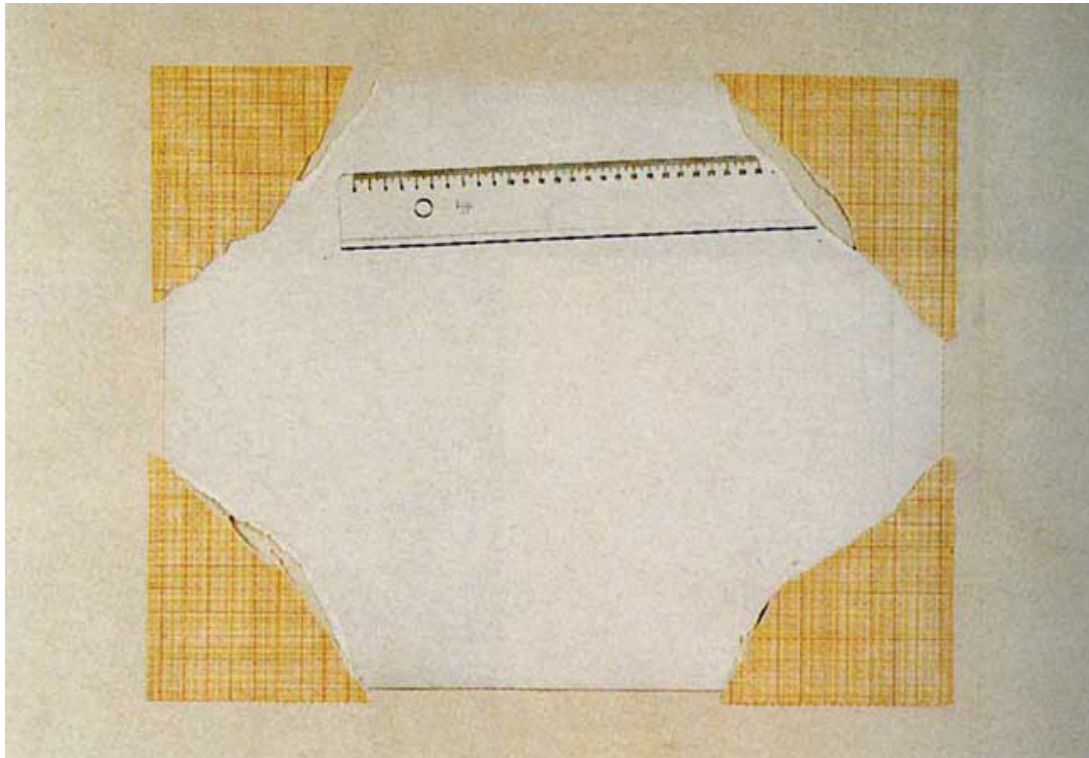
Sul verso, firmato e datato

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Studio Marconi; collezione privata; Milano, Il Ponte Casa d'aste, asta n. 309, 28 maggio 2013, lotto 169

Bibliografia: *Arte moderna e contemporanea*, cat. Milano, Il Ponte Casa d'aste, asta n. 309, 28 maggio 2013, lotto 169 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 129 (nota 157)



334

Senza titolo, 1974

Collage su carta

350 x 500 mm

Sul verso, firmato e datato

Torino, Galleria Carlina?

Provenienza: proprietà dell'artista; Torino, Galleria Notizie; Torino, collezione privata; Milano, Sotheby's, asta MI198, 20 maggio 2002, lotto 280A

Bibliografia: *Arte Moderna e Contemporanea*, cat. Milano, Sotheby's, asta MI198, 20 maggio 2002, lotto 280A (ripr. col.); *Arte moderna. L'arte contemporanea dal secondo dopoguerra ad oggi*, n. 39 (2003), Giorgio Mondadori e Associati, Milano 2002, p. 299

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 218 (nota 385)

726



335

Senza titolo, 1974

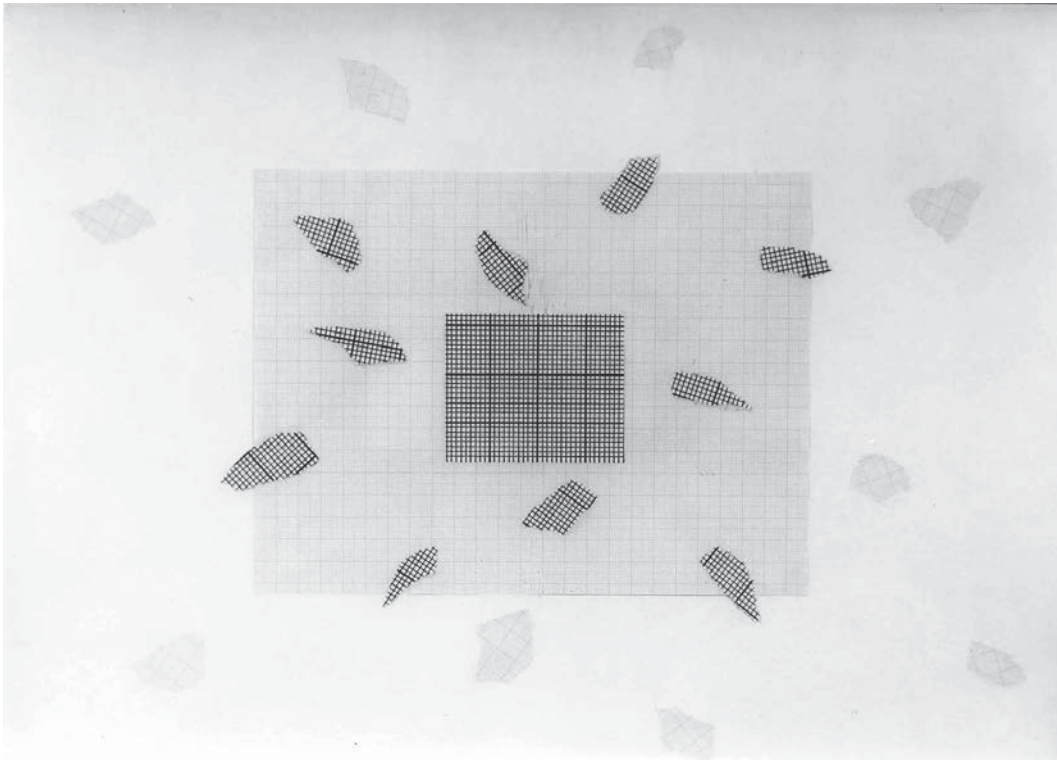
Collage su carta

135 x 210 mm

Milano, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Milano, Studio Giangaleazzo Visconti

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 218 (nota 385), 225 (nota 399)



336

Senza titolo, 1974

Collage su carta

350 x 500 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1974"

Torino, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 140, 140 (nota 177)

728



337

Senza titolo, 1974

Collage su carta

345 x 480 mm

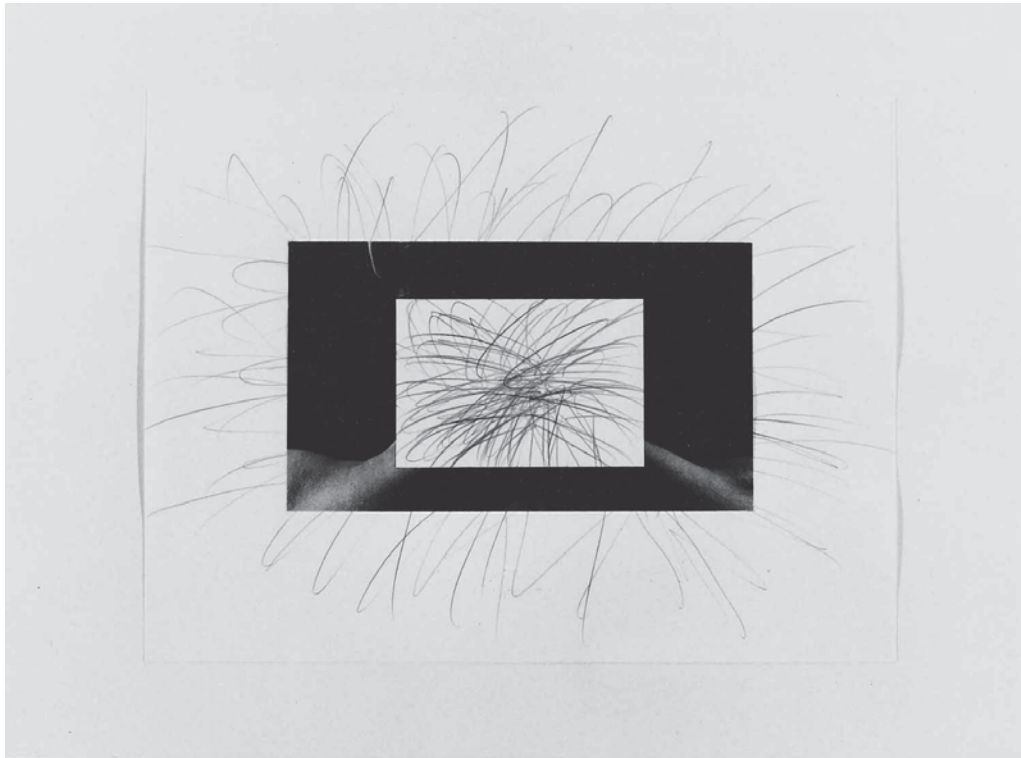
Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1974"

Collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Studio Marconi; ?; Milano, Porro & C. Art Consulting, asta 60, 16 novembre 2010, lotto 90

Bibliografia: Venturi/Paolini 1976, p. 30 (ripr.); *Opere d'Arte Moderna e Contemporanea*, cat. Milano, Porro & C. Art Consulting, asta 60, 16 novembre 2010, lotto 90 invenduto (ripr. col.); *Opere d'Arte Moderna e Contemporanea*, cat. Milano, Porro & C. Art Consulting, asta 66, 30 novembre 2011, lotto 329 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 128 (nota 156)



338

Senza titolo, 1974

Matita e collage su carta

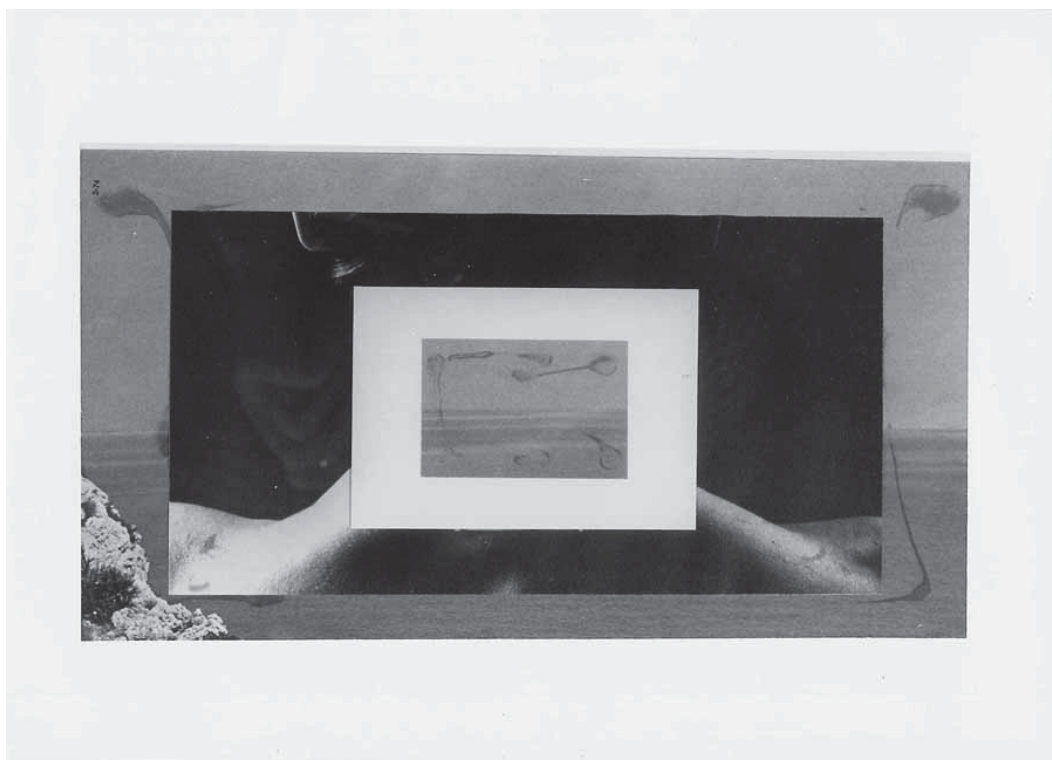
340 x 480 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 128 (nota 156)

730



339

Senza titolo, 1974

Collage su carta

Cerreto Guidi, collezione privata?

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 128



340

Senza titolo, 1974

Collage su carta

200 x 200 mm

Sul verso, firmato e datato

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Stoccolma, Stockholm Auktionsverk, 28 aprile 2004, lotto 926

Bibliografia: *Modern Art*, cat. Stoccolma, Stockholm Auktionsverk, 28 aprile 2004, lotto 926 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 128

732



341

Senza titolo, 1974

Collage su carta

300 x 230 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1974"

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Milano, Finarte, asta 729, 29 marzo 1990, lotto 260; ?; Milano, Sotheby's, asta MI0300, 21 maggio 2009, lotto 342

Bibliografia: cat. Milano, Finarte, asta 729, 29 marzo 1990, lotto 260 (ripr., con titolo errato "Azzurro cielo"); *Arte moderna. Catalogo nazionale dell'arte moderna italiana*, n. 26 (1991), Giorgio Mondadori e Associati, Milano 1990, p. 216 (ripr., con titolo errato "Azzurro cielo"), p. 216; *Arte Contemporanea*, cat. Milano, Sotheby's, asta MI0300, 21 maggio 2009, lotto 342 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 199 (nota 339), 289



342

Senza titolo, 1974

Collage su stampa fotografica, fermaglio di metallo, polaroid

345 x 345 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1974"; sul verso della cornice, etichetta di un corniciaio di Colonia in basso a destra

Proprietà dell'artista

Esposizioni: Torino 2010-11^b, cat. p. 28 (ripr.: veduta dell'opera in mostra), p. 67 n. 48 (ripr. col.), p. 79 (ripr.: veduta dell'opera in mostra), p. 89

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 217

734



343

Senza titolo, 1974

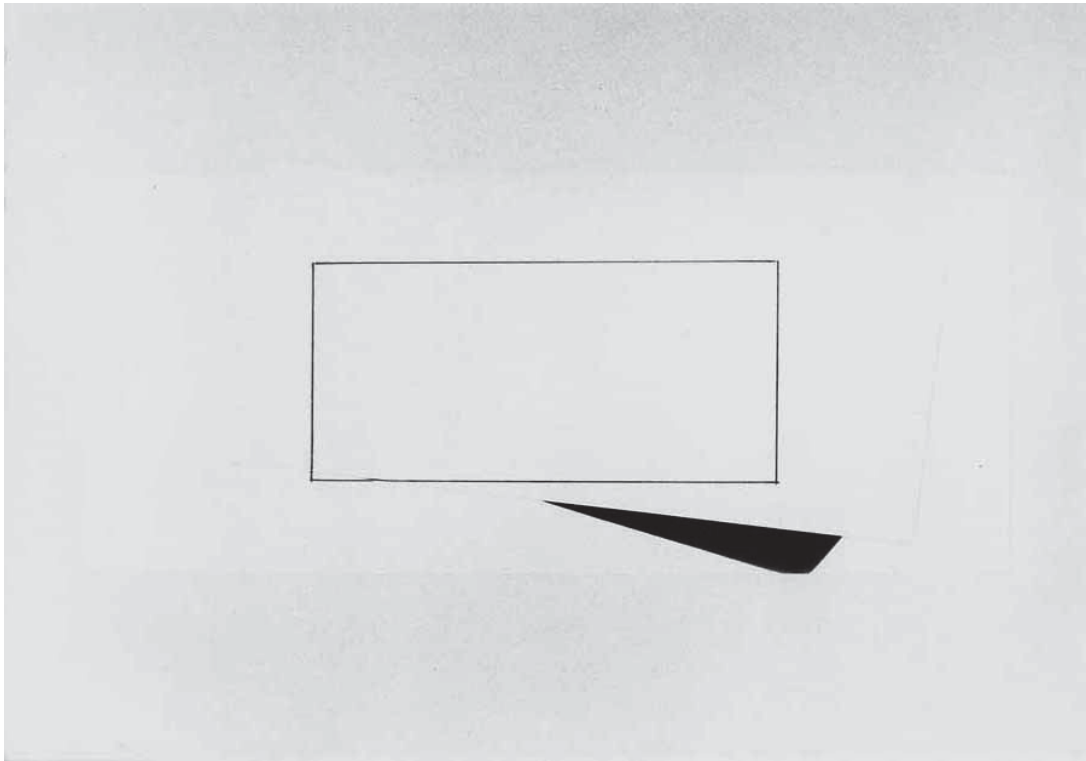
Matita e collage su carta

340 x 340 mm

Genova/Courmayeur, Galleria ArteValori

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 117, 117 (nota 120)



344

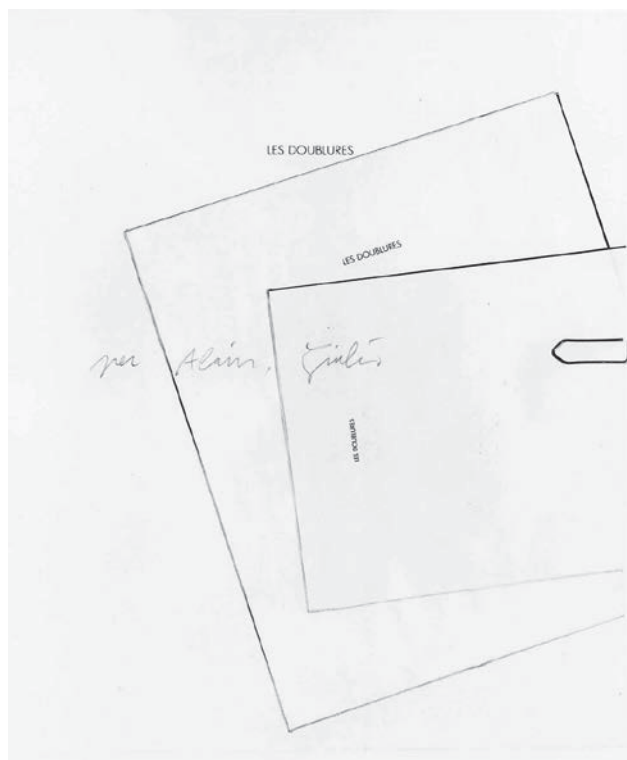
Senza titolo, 1974?

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 117, 117 (nota 120)

736



345

Senza titolo, 1974?

Collage su carta

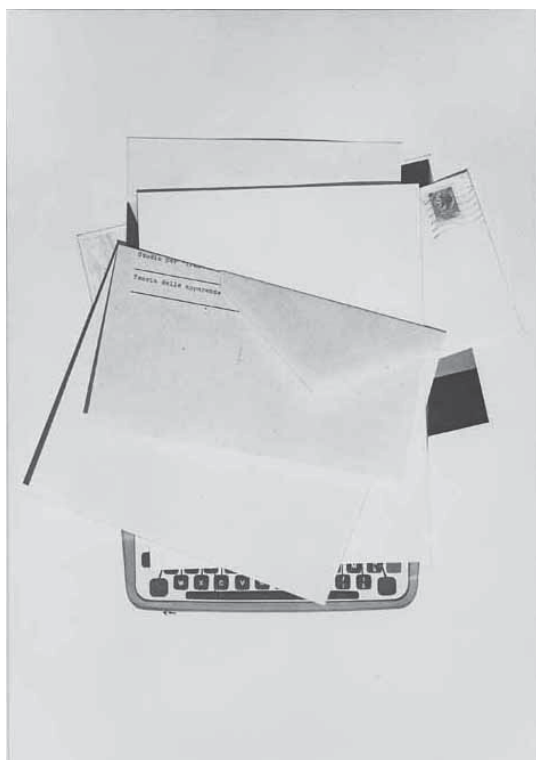
270 x 230 mm

Sul recto, dedicato e firmato al centro: “per Alain, Giulio”

Collezione privata?

Provenienza: proprietà dell'artista

Annotazioni: L'artista dichiara che si tratta di un omaggio a Pierre-Alain Croset, caporedattore dal 1982 al 1996 della rivista d'architettura “Casabella”, quale ringraziamento per un articolo pubblicato. Come suppone M. Disch la datazione attestata in archivio (1974) potrebbe quindi essere errata. Si è preferito pertanto riferire l'immagine e i dati ad oggi conosciuti dell'opera senza però analizzarla nel testo critico della presente ricerca, in quanto probabilmente successiva agli esemplari qui documentati.



346

Senza titolo, 1974

Collage su carta

500 x 340 mm

Sul verso, firmato e datato

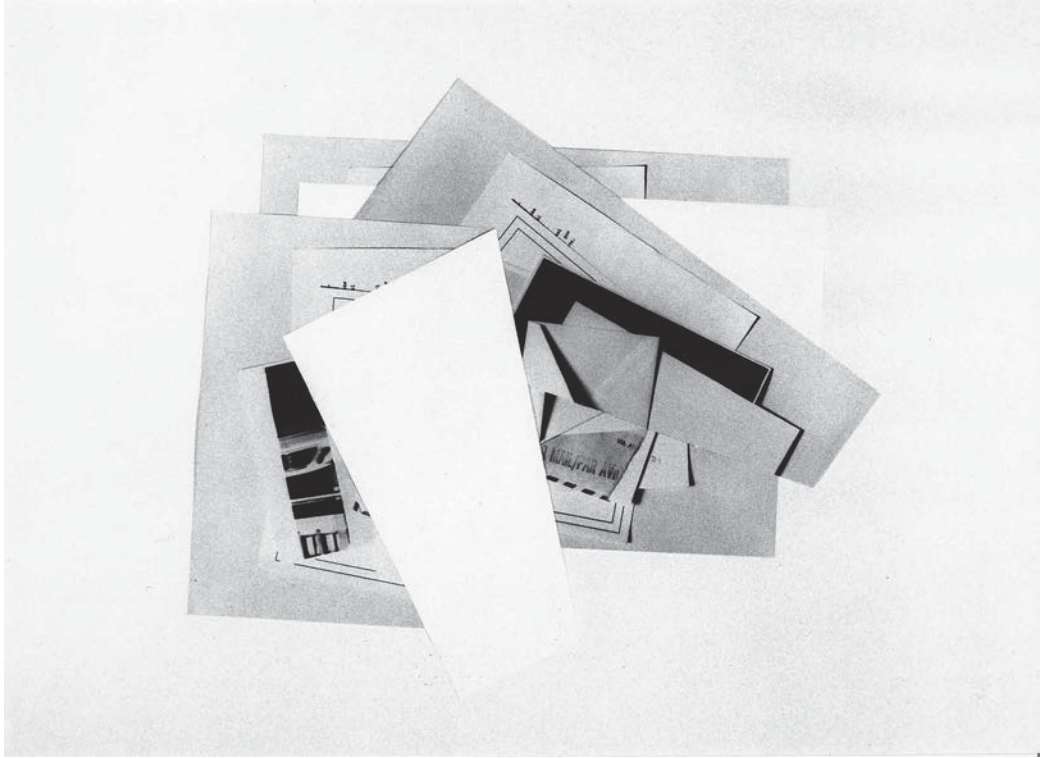
Bari, Collezione Lorenzo e Marilena Bonomo

Provenienza: proprietà dell'artista

Bibliografia: Paolini 1975, copertina (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 43, 47 (nota 120)

738



347

Senza titolo, 1974

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 117, 117 (nota 120)



348

Senza titolo, 1974

Collage su carta

475 x 335 mm

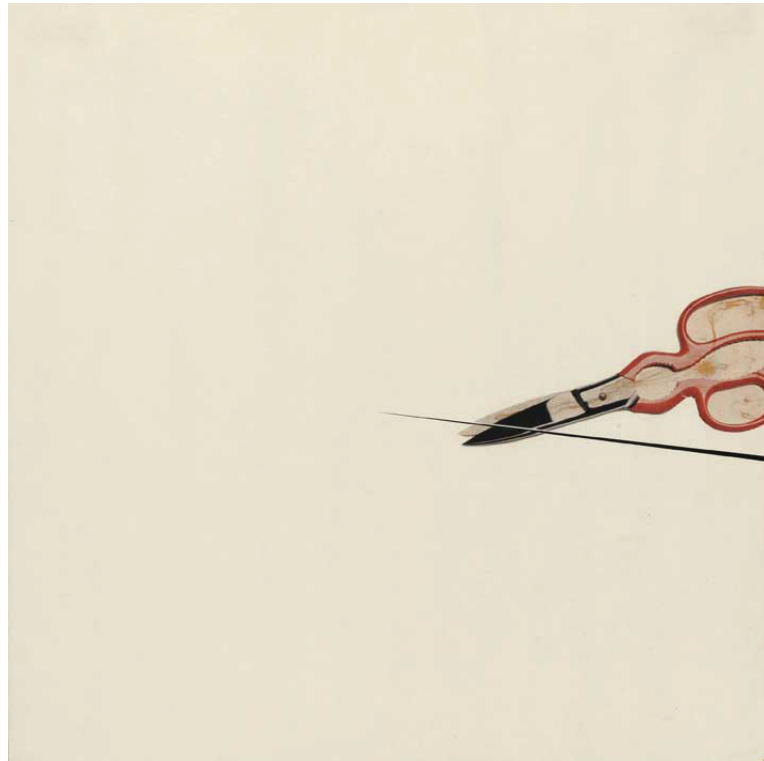
Berlino, Sammlung Marzona, Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart, Staatliche Museen zu Berlin

Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Studio Marconi; ?

Esposizioni: Vienna 1995, cat. p. 190 (ripr.); Roma 2000^a, cat. s.p. (ripr.); Codroipo 2001, cat. p. 200 n. 10.06, p. 88 (ripr. col.: veduta dell'opera in mostra)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 203

740



349

Senza titolo, 1974

Collage su carta

330 x 330 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini 1974"

Bologna, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Milano, Studio Gariboldi; Milano, collezione privata; Milano, Sotheby's, asta MI267, 21 novembre 2006, lotto 183

Bibliografia: *Arte moderna e contemporanea*, cat. Milano, Sotheby's, asta MI267, 21 novembre 2006, lotto 183 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 203



350

Senza titolo, 1974

Collage su carta

338 x 335 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1974"

Busca (Cuneo), Collezione La Gaia

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Milano, Finarte, asta 463, 4 aprile 1984, lotto 309

Bibliografia: cat. Milano, Finarte, asta 463, 4 aprile 1984, lotto 309 (ripr., con titolo errato "Pistola"); *Catalogo dell'arte moderna italiana*, n. 20 (1985), Giorgio Mondadori e Associati, Milano 1984, p. 390 (cit., con titolo errato "Pistola")

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 204

742



351

Senza titolo, 1974

Inchiostro e collage su carta

496 x 406 mm

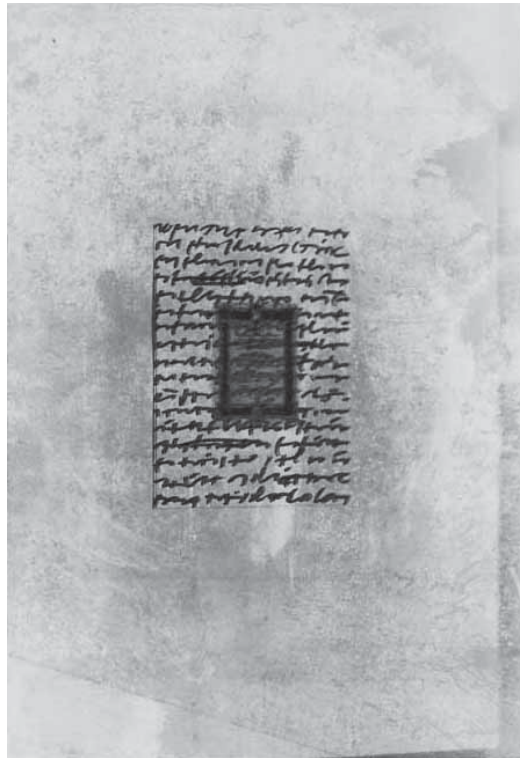
Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1974"; sul verso della cornice, etichetta della mostra "L'arte è una parola" in alto a destra

Milano, Fondazione Marconi

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; collezione privata

Esposizioni: Busto Arsizio 2004, cat. p. 82, p. 60 (ripr.); Firenze-Roma 2009-10

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 346 (nota 35)



352

Senza titolo, 1974

Inchiostro e collage su carta

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 346 (nota 35)

744



353

Senza titolo, 1974

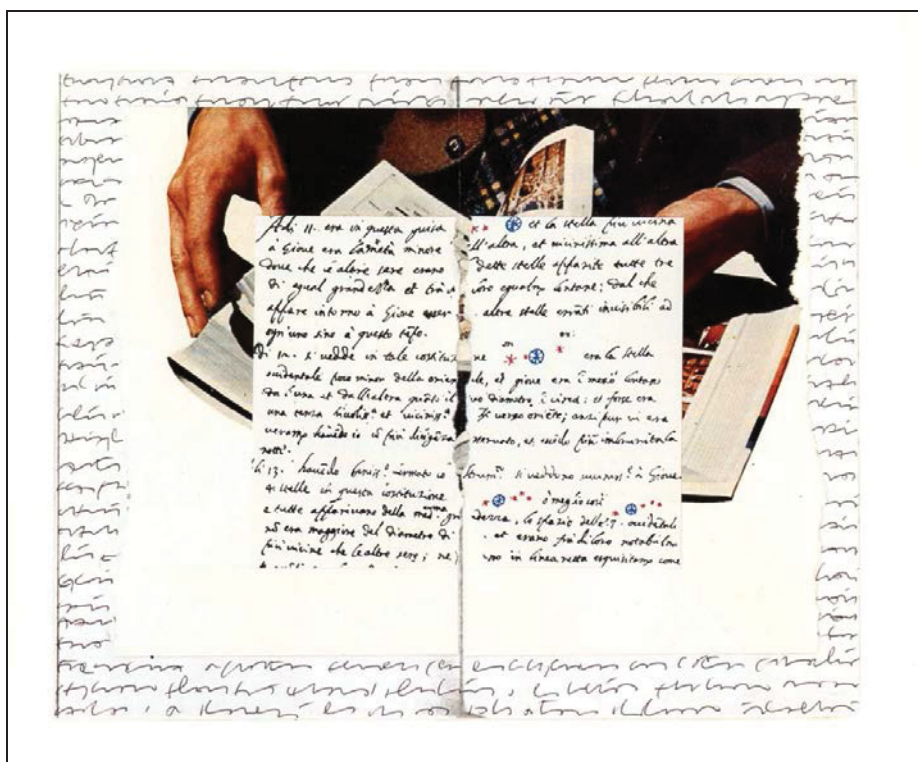
Inchiostro e collage su carta

160 x 245 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 346 (nota 35)



354

Senza titolo, 1975

Inchiostro e collage su carta

330 x 470 mm

Sul verso, firmato e datato

Milano, collezione privata

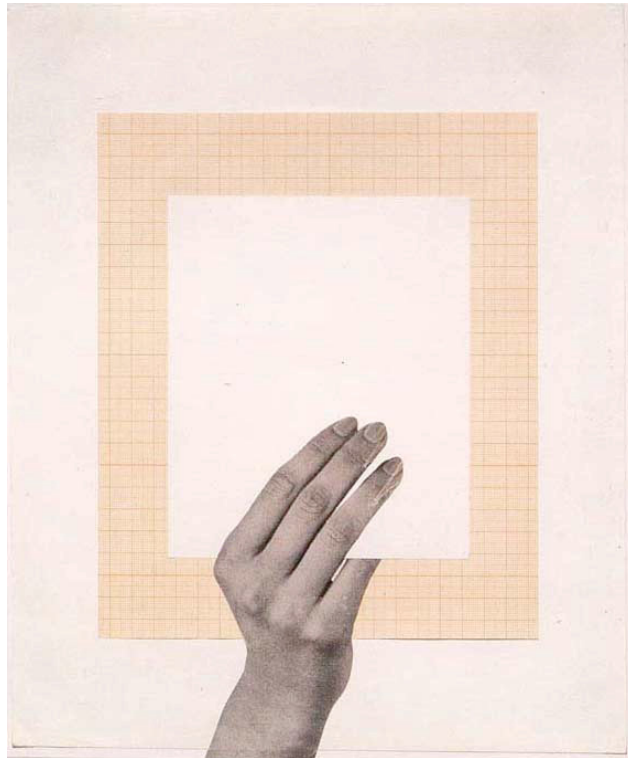
Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Teramo, Galleria d'Arte Rizziero; ?; Roma, Christie's, 25 maggio 1992, lotto 92; ?; Parigi, Galerie Di Meo

Esposizioni: Parigi 1992-93 [P], cat. p. 67 n. 22, p. 53 (ripr. col.)

Bibliografia: cat. Roma, Sotheby's, 25 maggio 1992, lotto 92 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 46 (nota 103), 346 (nota 35)

746



355

Senza titolo, 1975

Collage su carta

500 x 350 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Studio Marconi

Bibliografia: s.a. 1990, p. 133 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 224



356

Senza titolo, 1975

620 x 470 mm

Roma, collezione privata

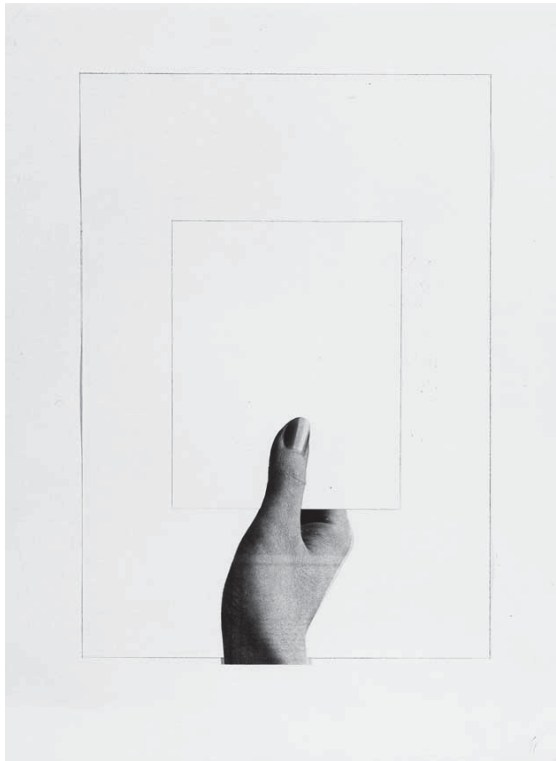
Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Roma 1975 [P]

Bibliografia: Pinctus-Witten 1978 [l.v.], copertina (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 224

748



357

Senza titolo, 1975

Collage su carta

475 x 345 mm

Sul verso, firmato e datato

Milano, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Studio Marconi

Esposizioni: Milano 2001^b

Bibliografia: *Arte Moderna e Contemporanea*, cat. Milano, Sotheby's, 27 novembre 1990, lotto 137 invenduto (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 224



358

Senza titolo, 1975

Collage su carta

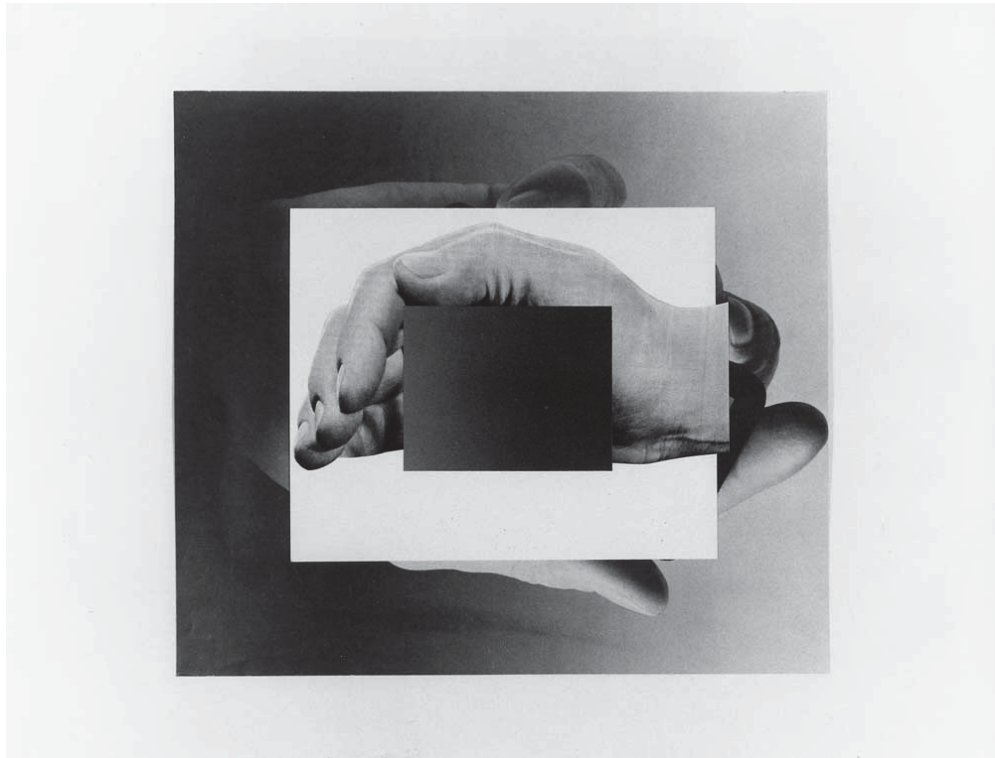
500 x 350 mm

Roma, Collezione Anna Laura Angeletti

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 226

750



359

Senza titolo, 1975

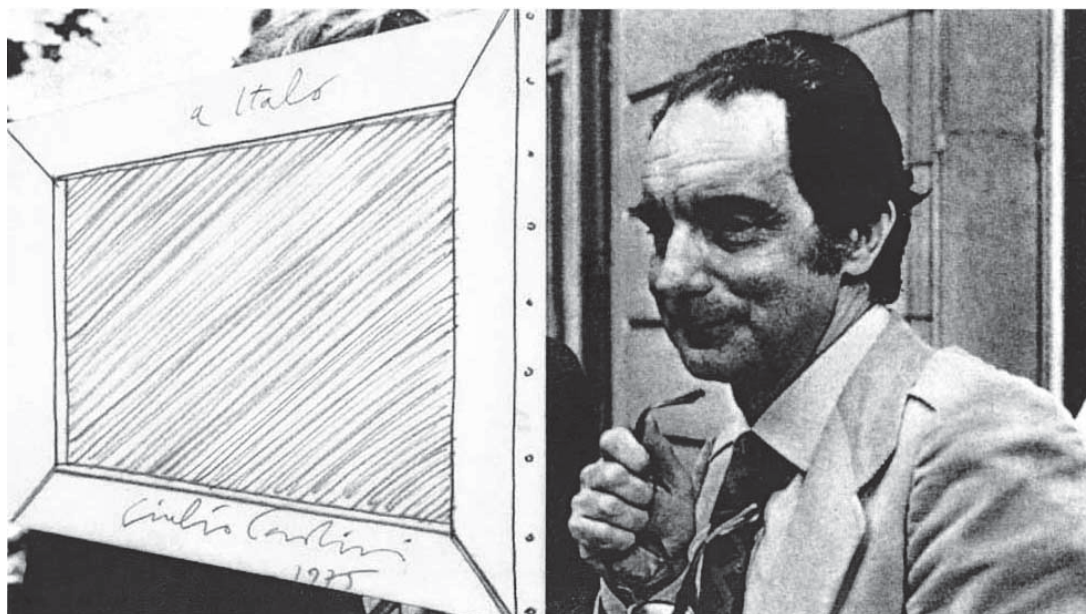
Collage su carta

350 x 500 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; Roma, Galleria D'Alessandro/Ferranti; collezione privata

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 226, 229 (nota 413)



360

A Italo, 1975

Matita e collage su carta

297 x 420 mm

Sul recto, dedicato/titolato in alto a sinistra, firmato e datato in basso a sinistra: "A Italo / Giulio Paolini / 1975"

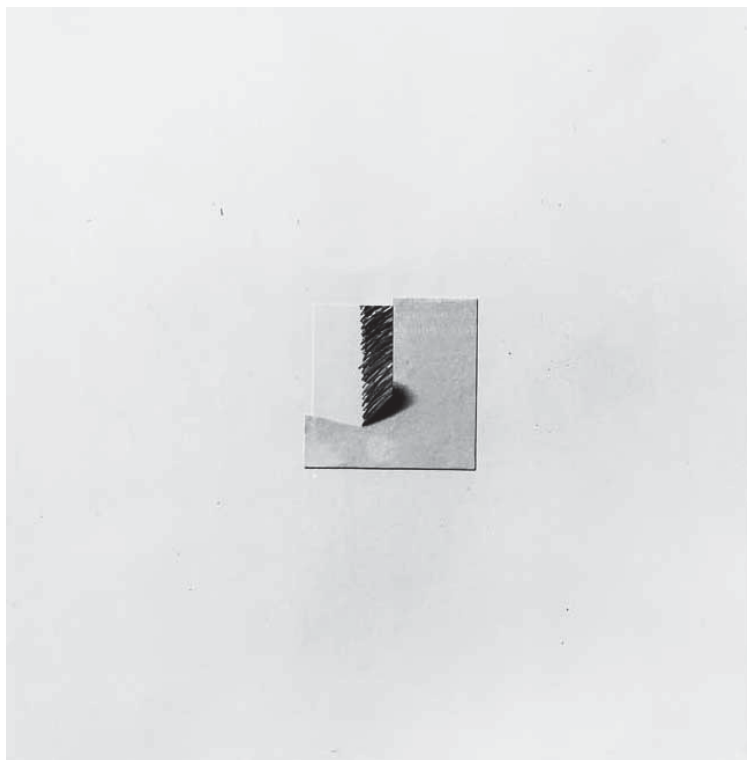
Ubicazione sconosciuta (copia fotografica: proprietà dell'artista)

Provenienza: proprietà dell'artista

Bibliografia: Baranelli-Ferrero 2003 [l.v.], p. 262 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 141 (nota 178)

752



361

Senza titolo, 1975

Matita e collage su carta

344 x 345 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1975"

Proprietà dell'artista

Bibliografia: Paolini 1986^a, p. 168 (ripr.); Crispolti-Pratesi 1990 [l.v.], n. 134 (ripr.); Poli 1990, n. 86 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 202



362

Senza titolo, 1975

Matita e collage su carta

300 x 450 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1975"

Torino, Giampiero Biasutti Arte Moderna e Contemporanea

Provenienza: proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 258

754



363

Senza titolo, 1975

Matita su fotografia

350 x 350 mm

Sul verso della cornice, etichetta originale della galleria d'Alessandro Ferranti "Giulio Paolini / Esposizione ottobre 1975 / Collage cm 35 x 35"

Roma, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Roma 1975 [P]

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 256 (nota 35)



364

Senza titolo, 1975

Collage e matita colorata su carta

350 x 430 mm

Sul verso, firmato e datato

Ubicazione sconosciuta

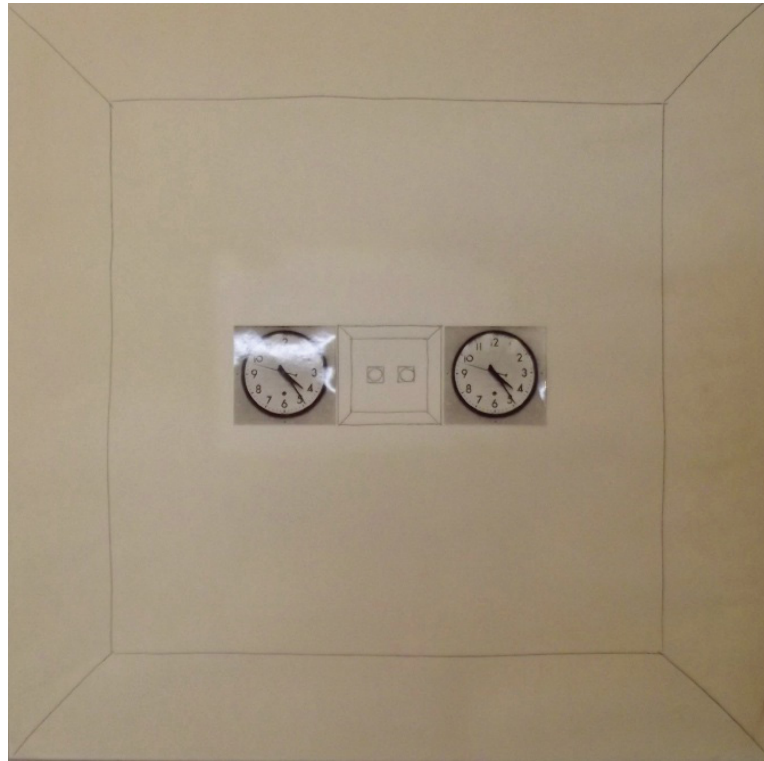
Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Milano, Breraarte, asta 56, 29 ottobre 1984, lotto 55; ?; Torino, Galleria In Arco

Esposizioni: Torino 1988 [P], cat. n. 12 (ripr. col.)

Bibliografia: cat. Milano, Breraarte, asta 56, 29 ottobre 1984, lotto 55 (ripr., con titolo errato "Montagna"); *Catalogo dell'arte moderna italiana*, n. 21 (1986), Giorgio Mondadori e Associati s.p.a., Milano 1985, p. 410, p. 411 (ripr., con titolo errato "Montagna")

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 46 (nota 101), 186 (nota 318), 292

756



365

Senza titolo, 1975

Matita e collage su carta

500 x 502 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1975"

Milano, Fondazione Marconi

Provenienza: proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 102 (nota 81), 342 (nota 27)



366

Quadrante (Une matinée: la danse des Nymphes vers 1850), 1975

Matite colorate e fotografie su carta (attualmente montato su tre pannelli)

210 x 810 mm (210 x 270 mm ciascuno dei tre elementi)

Bruxelles, Zaira Mis

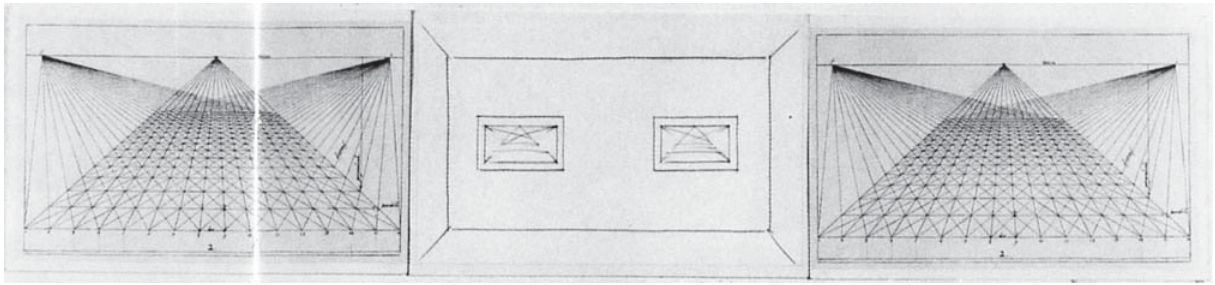
Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Studio Marconi; Milano, Attilio Codognato; Venezia, Galleria Il Capricorno

Esposizioni: Milano 1976 [P]; Bruxelles 1999; Bruxelles 2004^a

Bibliografia: Italia, cat. Londra, Phillips de Pury & Company, asta UK000310, 30 giugno 2010, lotto 12 invenduto (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 102 (nota 81), 342

758



367

Quadrante, 1975

Matita e collage su carta

180 x 825 mm (180 x 275 mm ciascuno dei tre elementi)

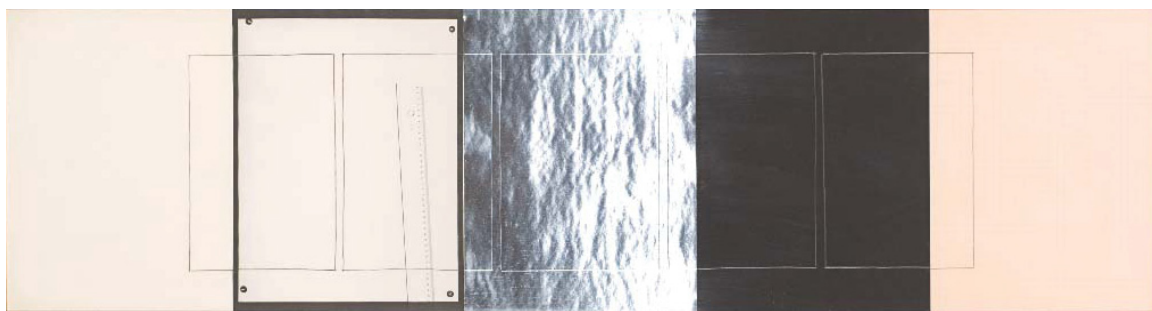
Sul verso del terzo elemento, firmato, titolato e datato al centro: “Giulio Paolini / Quadrante / 1975”; sul verso del terzo elemento, etichetta in basso a destra: “gall. Marconi / autore: Paolini”, scritta non autografa in basso a sinistra: “PG23 pag 125”; sul verso del secondo elemento, etichetta in basso a destra: “gall. Marconi / autore: Paolini”, scritte non autografe in alto a sinistra: “27”, a sinistra: “PG23 pag 125”, in basso a sinistra: “RA”

Milano, Fondazione Marconi

Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Ravenna 1987, cat. p. 194 n. 6 (ripr.), p. 270

Bibliografia: s.a. 1990, pp. 124-125 (ripr.)



368

Copia dal vero, 1975

Matita su carta bianca, su stampa fotografica, su carta metallica, su carta nera e su carta millimetrata

420 x 1500 mm (con cornice; cinque elementi di 380 x 296 mm, ciascuno numerato sul verso da 1 a 5)

Sul verso, firmato, titolato e datato al centro: "Giulio Paolini / Copia dal vero / 1975"

New York, The Museum of Modern Art (Partial gift of the Daled Collection and partial purchase through the generosity of Maja Oeri and Hans Bodenmann, Sue and Edgar Wachenheim III, Marlene Hess and James D. Zirin, Agnes Gund, Marie-Josée and Henry R. Kravis, and Jerry I. Speyer and Katherine G. Farley, 2011, n. inv. 585.2011)

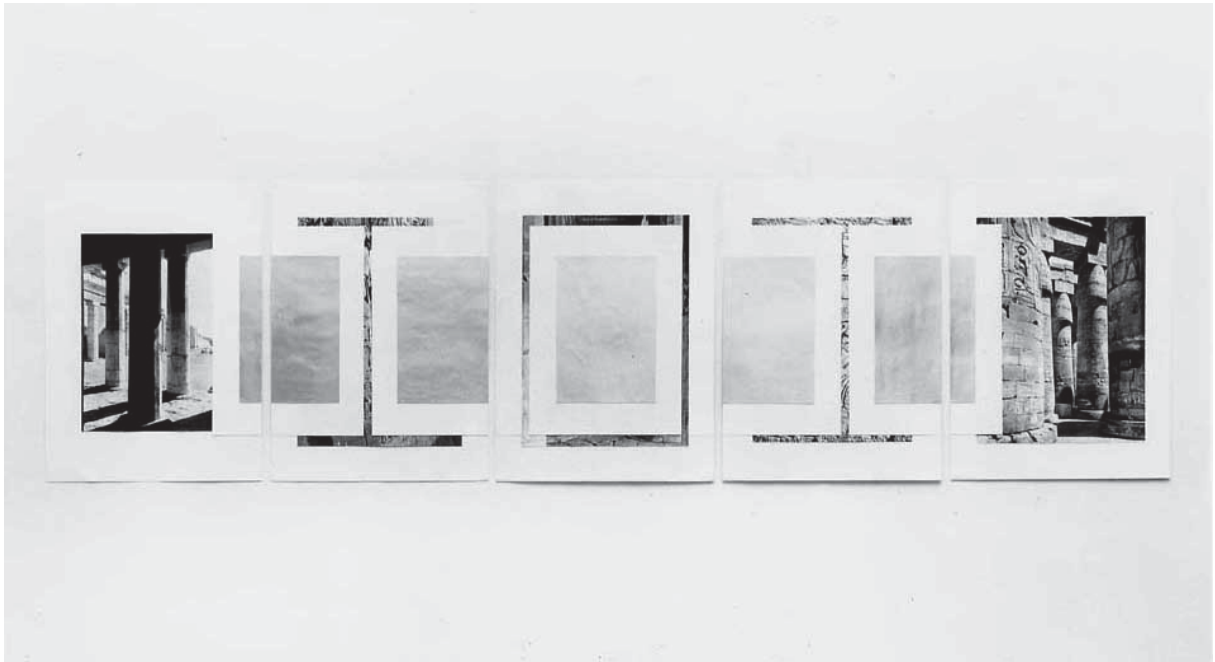
Provenienza: proprietà dell'artista; Parigi, Galerie Yvon Lambert; Bruxelles, Collezione Daled

Esposizioni: Parigi 1978; New York, The Museum of Modern Art, collezione permanente, 2012

Bibliografia: Dander-Wilmes 2010, p. 236 (ripr. col.), p. 451

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 42, 289, 342

760



369

Illustrazione, 1975

Collage su carta

385 x 1470 mm

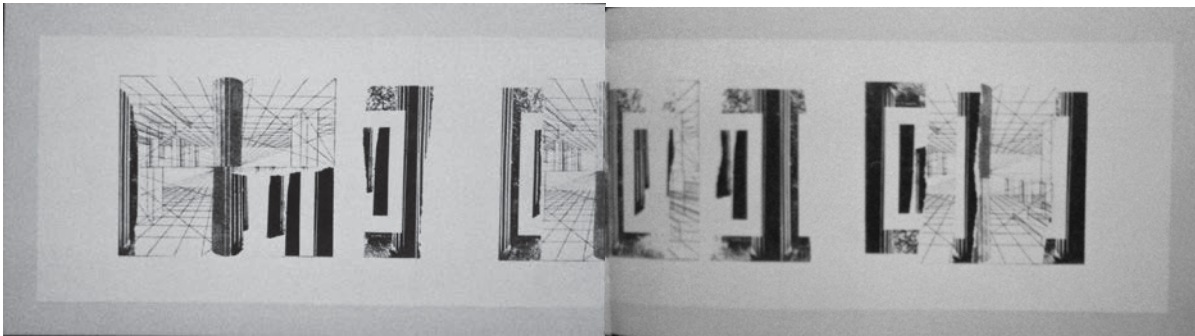
Roma, Collezione Luisa Laureati Briganti

Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Studio Marconi; ?; Milano, collezione privata; ?; Milano, collezione privata; Milano, Sotheby's , asta MI0281, 26 novembre 2007, lotto 227

Esposizioni: Milano-Rimini 2000, cat. pp. 68-69 (ripr.)

Bibliografia: *Arte Moderna e Contemporanea*, cat. Milano, Sotheby's, asta MI0281, 26 novembre 2007, lotto 227 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 343, 343 (nota 28)



370

Illustrazione, 1975

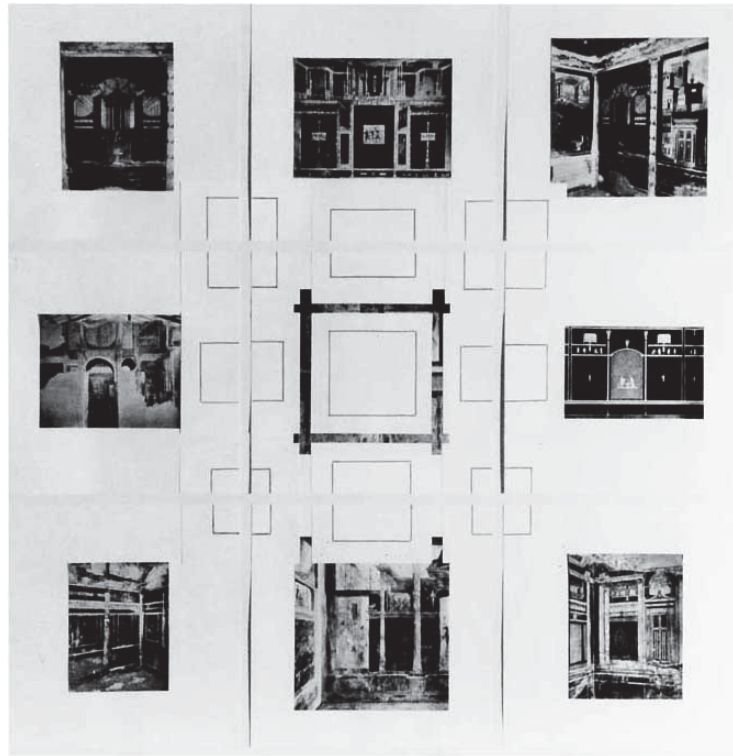
Collage su carta

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Bibliografia: cat. Bologna 2008 [P], pp. 88-89 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 343, 343 (nota 28)
762



371

Illustrazione, 1975

Matita e collage su carta (applicato su un pannello di legno)

720 x 720 mm

Sul verso, firmato e datato: "Giulio Paolini / 1975"

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Studio Marconi, Bruxelles, Zaira Mis; Parigi, Sotheby's, asta PF 1229, 24 ottobre 2012, lotto 36

Esposizioni: Bruxelles 1995^a

Bibliografia: s.a. 1976, n. 187 (ripr.); *Collection MIS, Art Moderne et Contemporain*, cat. Parigi, Sotheby's, asta PF 1229, 24 ottobre 2012, lotto 36 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 343



372

Senza titolo, 1975

Collage su carta

336 x 295 mm

Sul verso, datato e firmato: "26/8/1975 / Giulio"

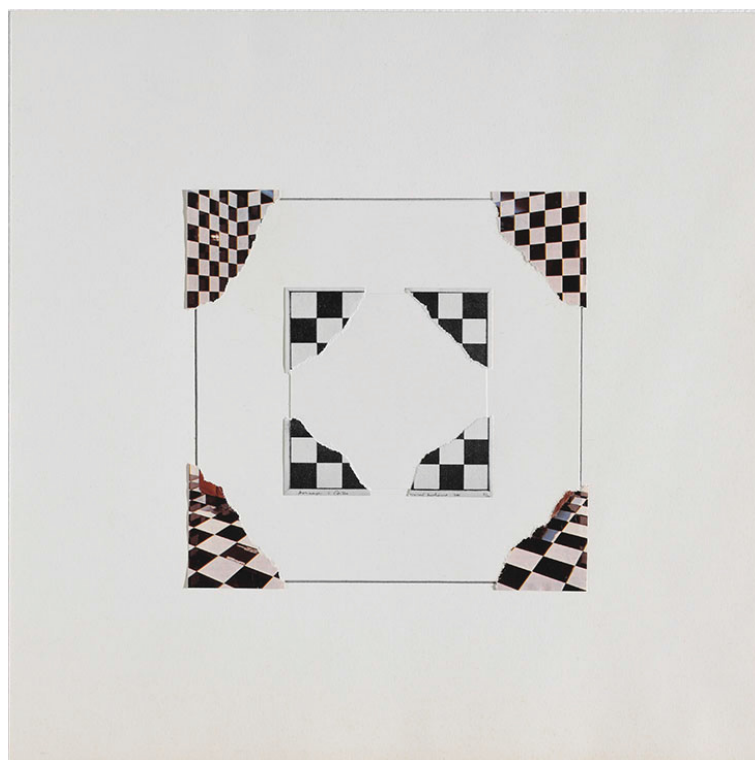
Collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; Torino, Galleria Eva Menzio

Bibliografia: *Arte Moderna e Contemporanea. Parte II*, cat. Milano, Sotheby's asta MI0315, 26 maggio 2011, lotto 159 invenduto (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 161 (nota 240)

764



373

Senza titolo, 1975

Collage su carta

344 x 344 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1975"

Proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 185, 185 (nota 313)



374

Senza titolo, 1975?

Collage su carta

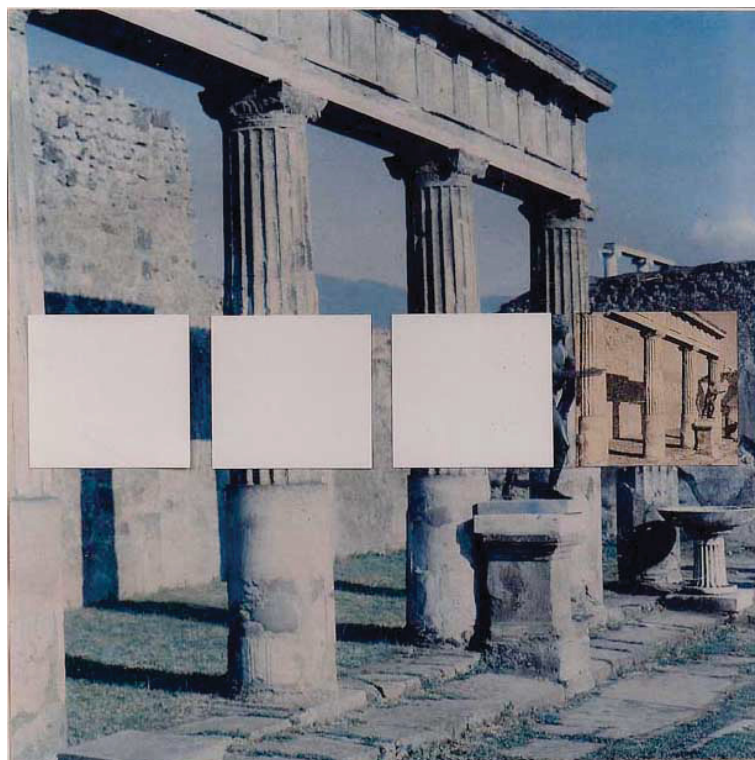
310 x 260 mm

Collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; Venezia, Attilio Codognato; Venezia, Galleria Il Capricorno

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 161

766



375

Senza titolo, 1975

Collage su carta

195 x 185 mm

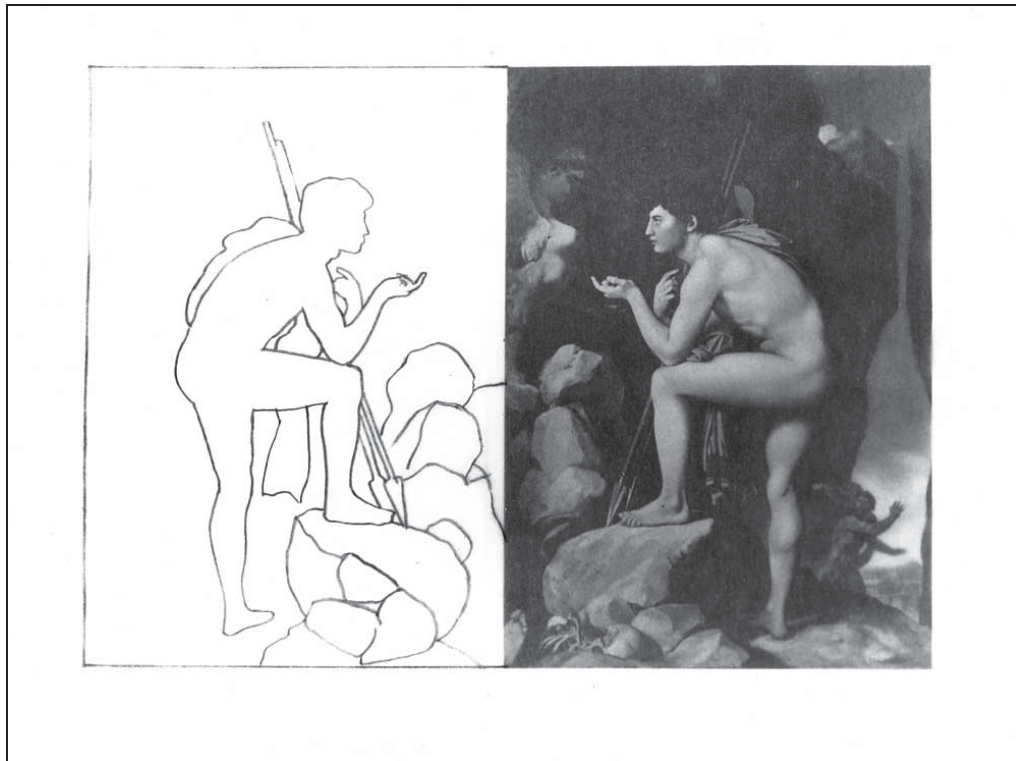
Sul verso, firmato e datato

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Roma, Christie's, 3 dicembre 1990, lotto 193; ?; Milano, Christie's, 21 novembre 1994, lotto 175; ?; Roma, Collezione E. von Fürstenberg; Roma, Finarte, asta 1222, 13 novembre 2003, lotto 183

Bibliografia: *Arte Moderna e Contemporanea*, cat. Roma, Christie's, 3 dicembre 1990, lotto 193 (ripr. col.); cat. Milano, Christie's, 21 novembre 1994, lotto 175 (ripr. col.); *Arte Moderna e Contemporanea*, cat. Roma, Finarte, asta 1222, 13 novembre 2003, lotto 183 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 164



376

Edipo e la Sfinge, 1975

Matita e collage su carta

350 x 500 mm

Sul verso, firmato e datato

Parigi, Gérard Del Sol

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Esposizioni: Parigi 2000

Bibliografia: s.a./Paolini 1977, p. 34 (ripr.); Chicago-Washington-San Francisco-Fort Worth-Cincinnati 1977-79, cat. 66-67 (ripr., con titolo errato "Mimesi")

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 156 (nota 217), 252

768



377

Studio per “Mimesi”, 1975

Riproduzione fotografica, matita su carta da lucido

700 x 500 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: “Giulio Paolini / 1975”

Proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 105 (nota 96), 155, 156 (nota 217), 252, 290



378

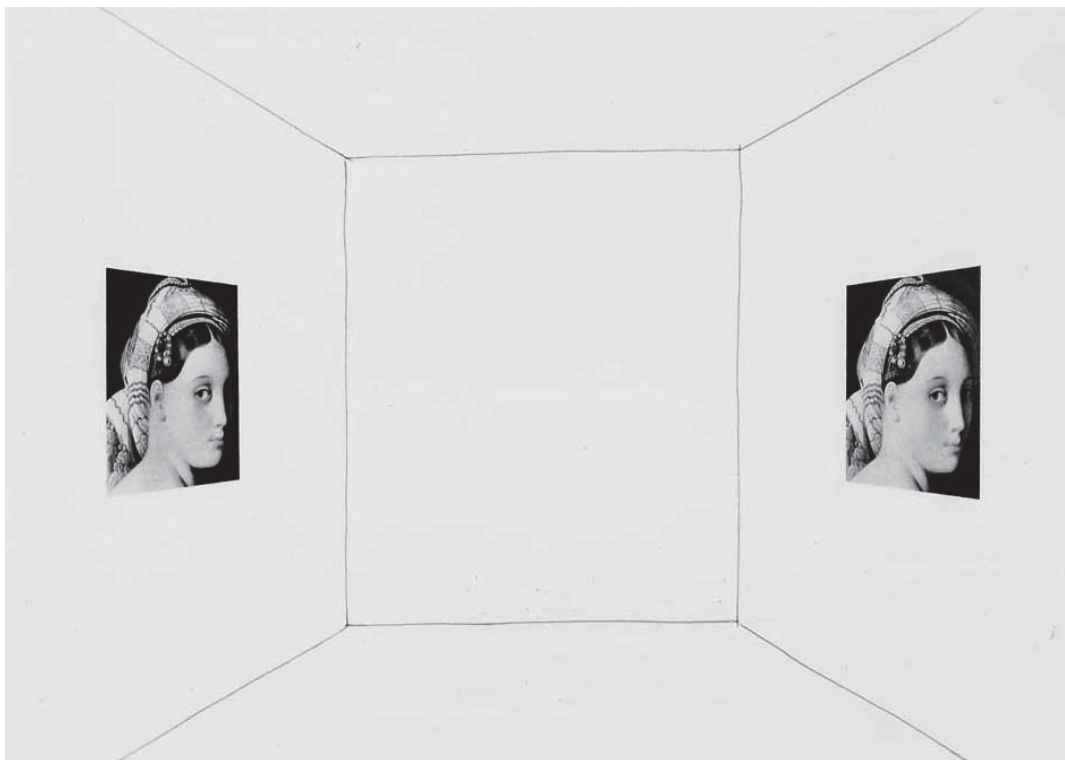
Senza titolo, 1975

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 157 (nota 225)

770



379

Studio per "Mimesi", 1975

Matita e collage su carta

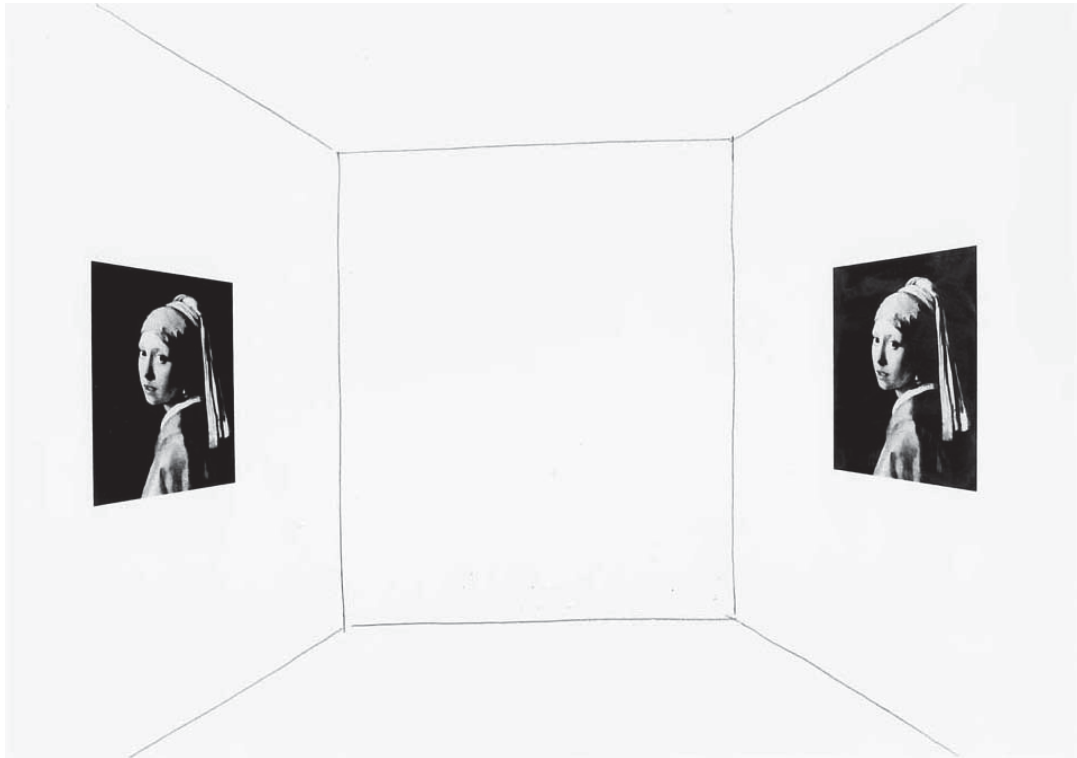
350 x 500 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Studio Marconi

Esposizioni: Mönchengladbach 1977 [P], tavola sciolta (ripr.); Zurigo 1977 [P]?, ciclostilato-
invito (ripr.)?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 41, 105 (nota 96), 156 (nota 217), 252



380

Studio per “Mimesi”, 1975

Matita e collage su carta

350 x 500 mm

Sul verso, firmato e datato: “Giulio Paolini 1975”

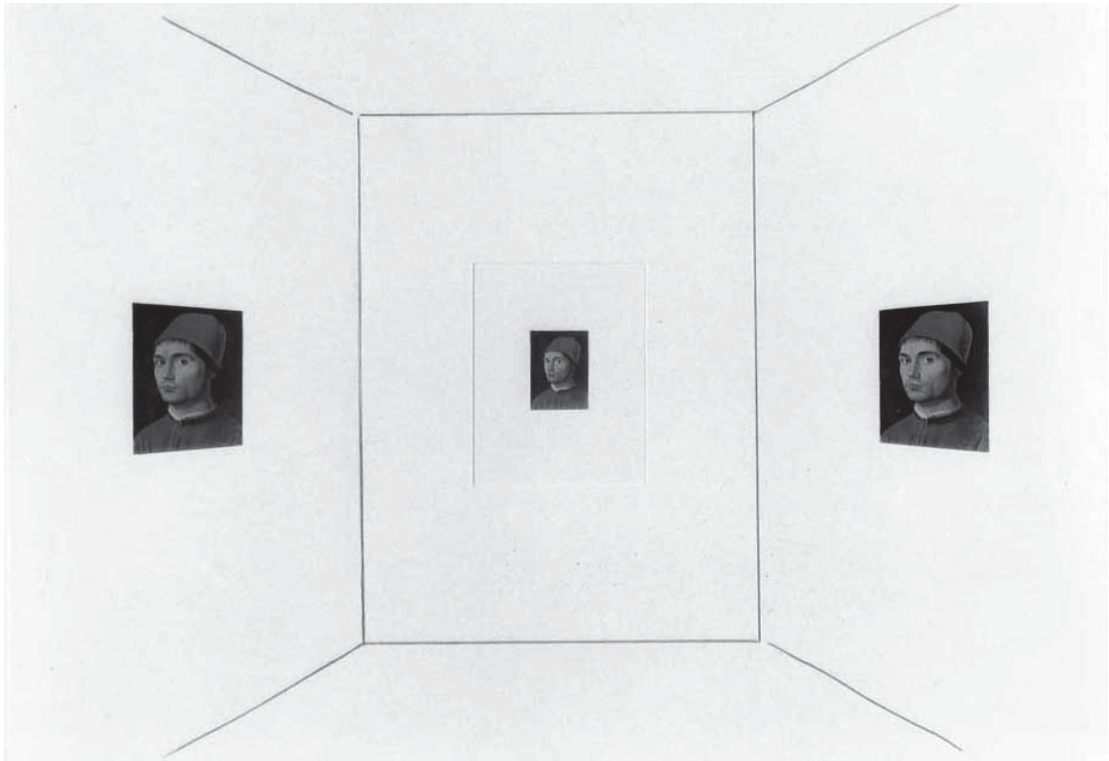
Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell’artista; Milano, Studio Marconi; ?; Torino, Galleria In Arco

Esposizioni: Francoforte-Berlino-Zurigo 1988-89, cat. p. 234, p. 200 (ripr.); Torino 1988 [P], cat. n. 11 (ripr.)

Bibliografia: *Arte moderna. Catalogo dell’arte moderna italiana*, n. 25 (1990), Giorgio Mondadori e Associati, Milano 1989, p. 291 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 46 (nota 101), 105 (nota 96), 156 (nota 217), 252



381

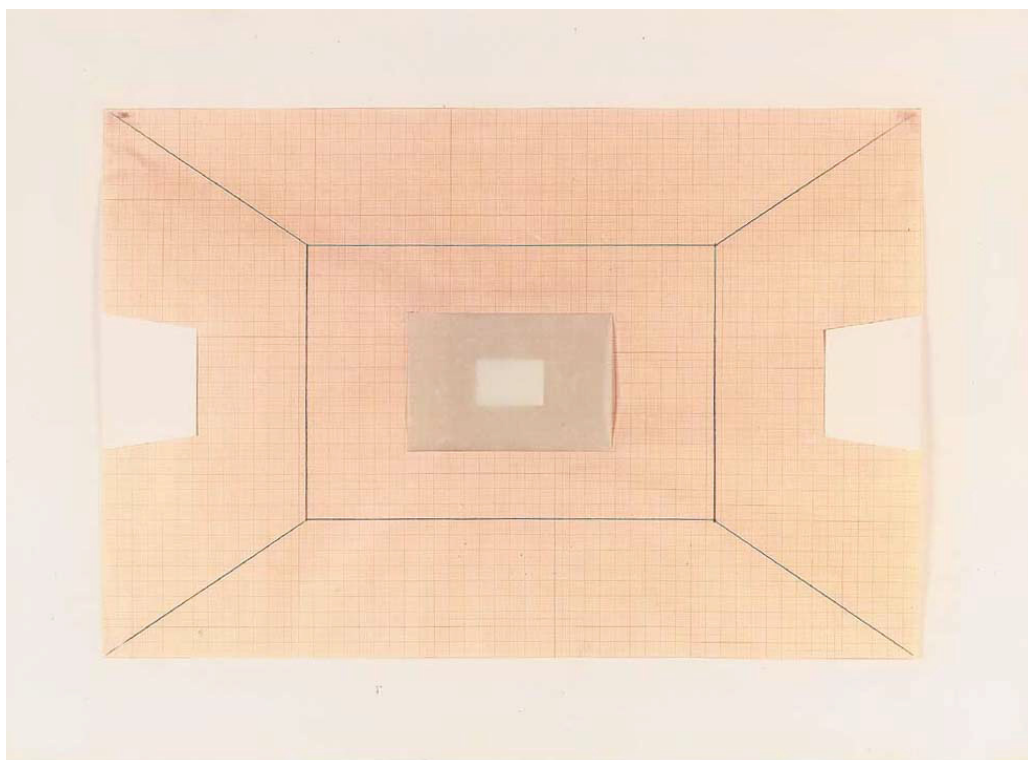
Studio per “Mimesi”, 1975

Matita e collage su carta

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 105 (nota 96), 156 (nota 217), 252



382

Studio per “Eclisse”, 1975

Matita e collage su carta

520 x 760 mm

Sul verso, titolato, firmato e datato al centro: “Studio per / “Eclisse” / Giulio Paolini / 1975”

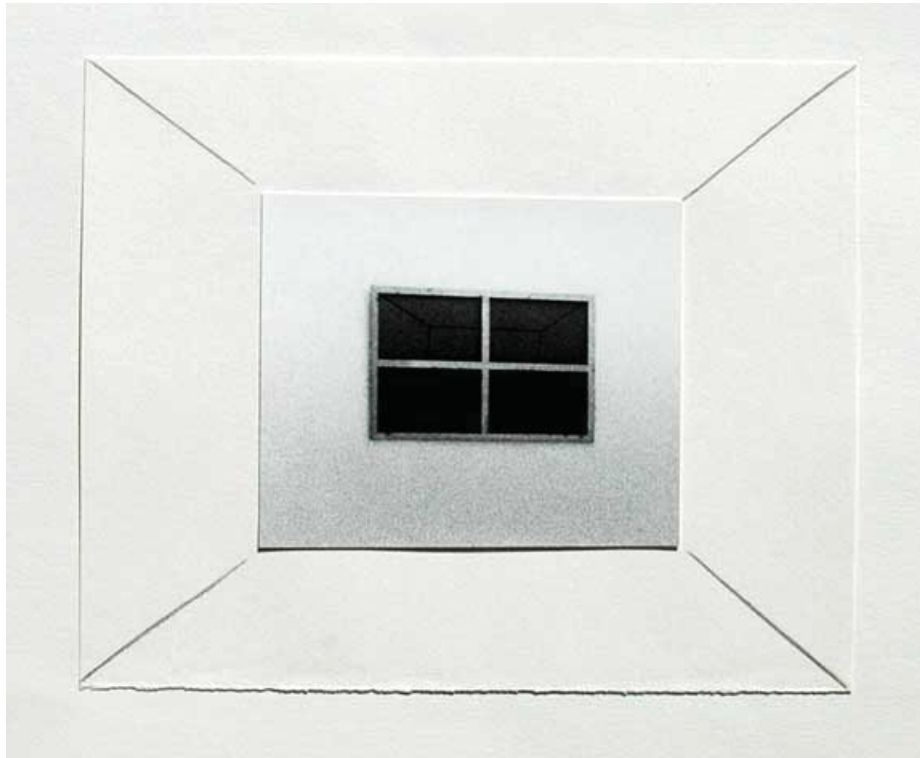
Milano, collezione privata

Provenienza: proprietà dell’artista; Siena, collezione privata; Milano, Finarte, asta 1402, 11 marzo 2008, lotto 280

Esposizioni: New York 1977 [P]?

Bibliografia: *Arte moderna e contemporanea*, cat. Milano, Finarte, asta 1402, 11 marzo 2008, lotto 280 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 41, 255



383

Senza titolo, 1975

Matita e collage su carta

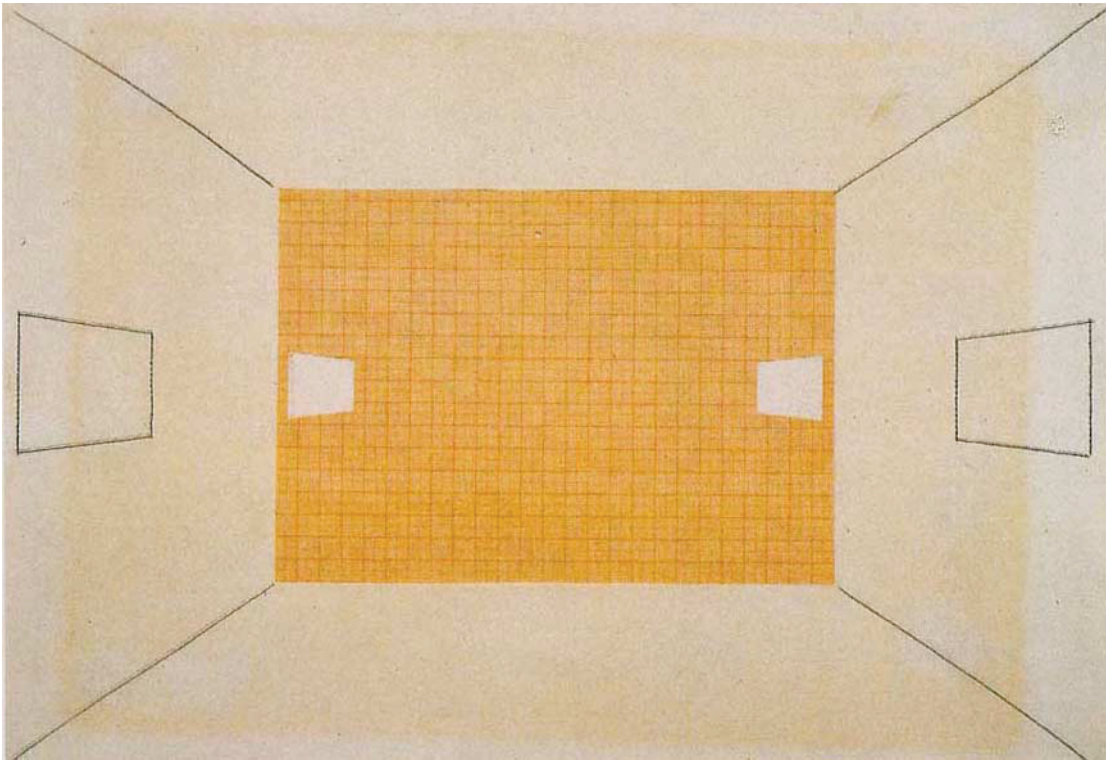
350 x 500 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1975"

Ascoli Piceno, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 255



384

Studio per “Inedito”, 1975

Matita e collage su carta

351 x 499 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: “Giulio Paolini / 1975”; sul verso, scritta non autografa sopra la firma a sinistra: “A8”

Milano, Collezione Giorgio Marconi

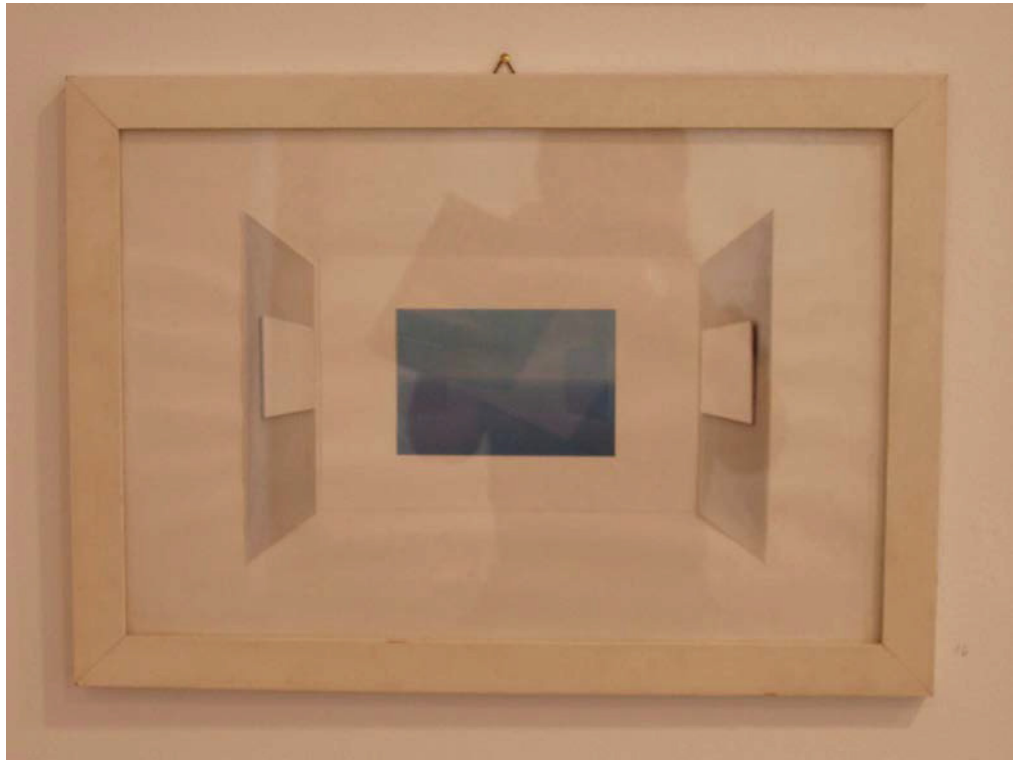
Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Milano 2007 [P]

Bibliografia: Trini 1976, p. 91 (ripr.); s.a. 1990 , p. 129 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 55, 256

776



385

Senza titolo, 1975

Matita e collage su carta

300 x 400 mm

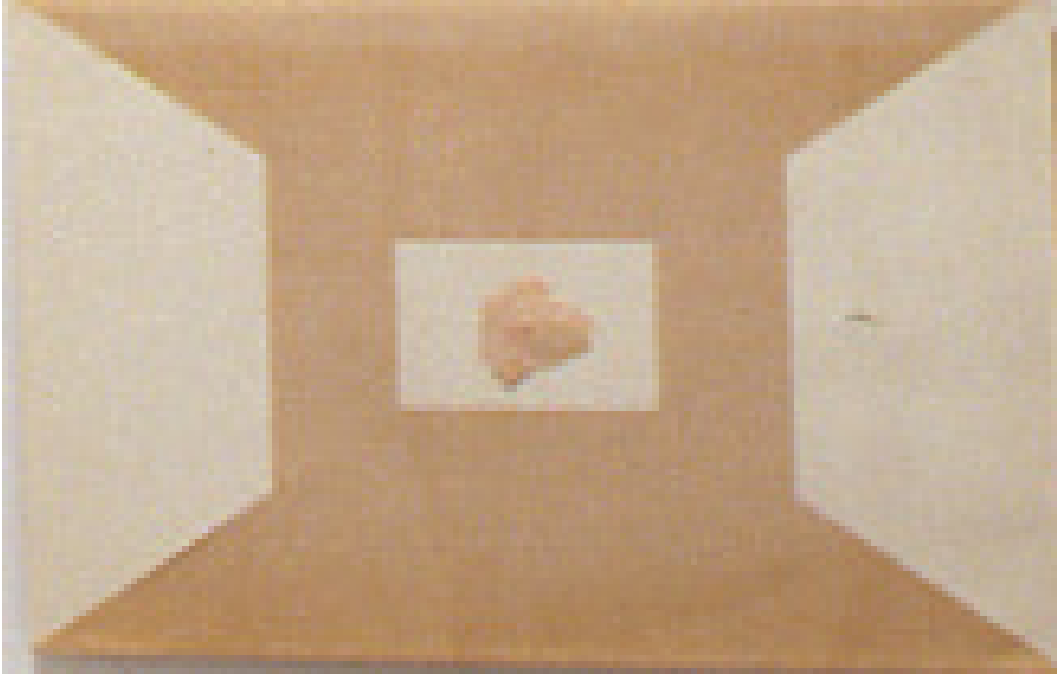
Sul verso, firmato e datato: "Giulio Paolini / 1975"

Torino, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Esposizioni: Parigi 2005

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 256 (nota 36)



386

Studio per “Equivalenza”, 1975

Collage su carta

360 x 540 mm

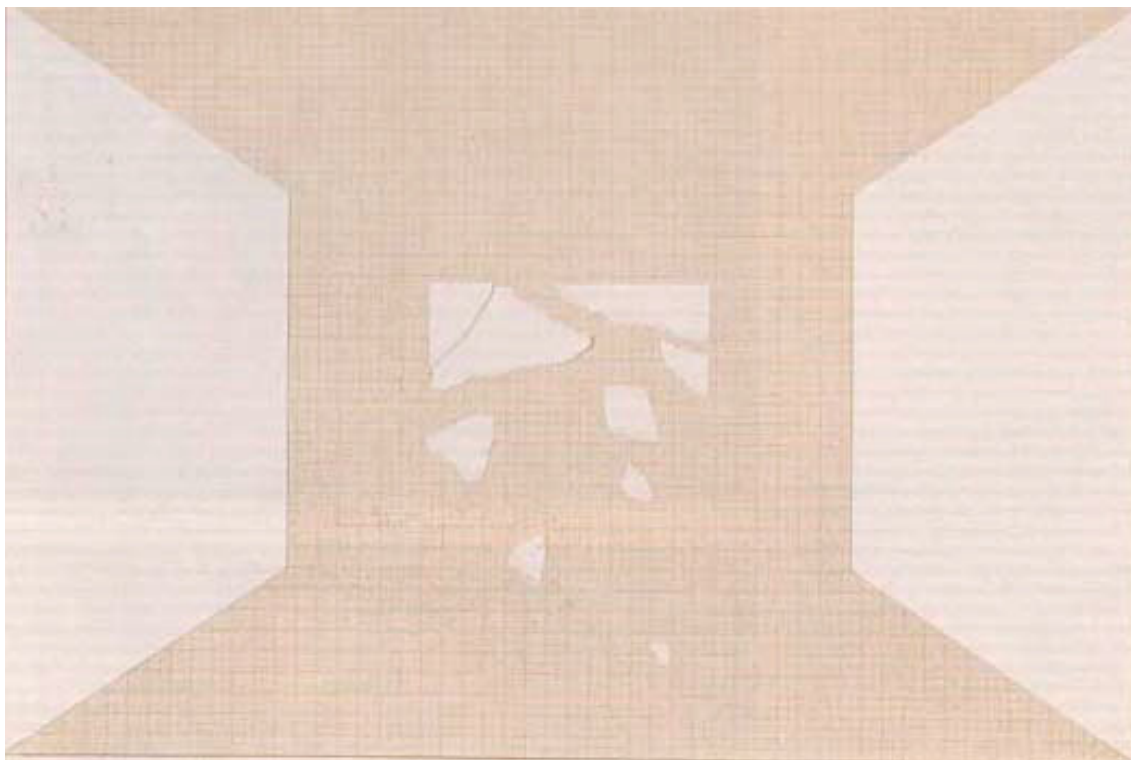
Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Collezione Giorgio Marconi

Esposizioni: Milano 2007 [P]

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 55, 102 (nota81), 256

778



387

Studio per “Equivalenza”, 1975

Collage su carta millimetrata

360 x 540 mm

Sul verso, firmato e datato

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Studio Marconi

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 102 (nota 81), 256



388

Les aventures de la dialectique, 1975

Collage su carta

900 x 620 mm

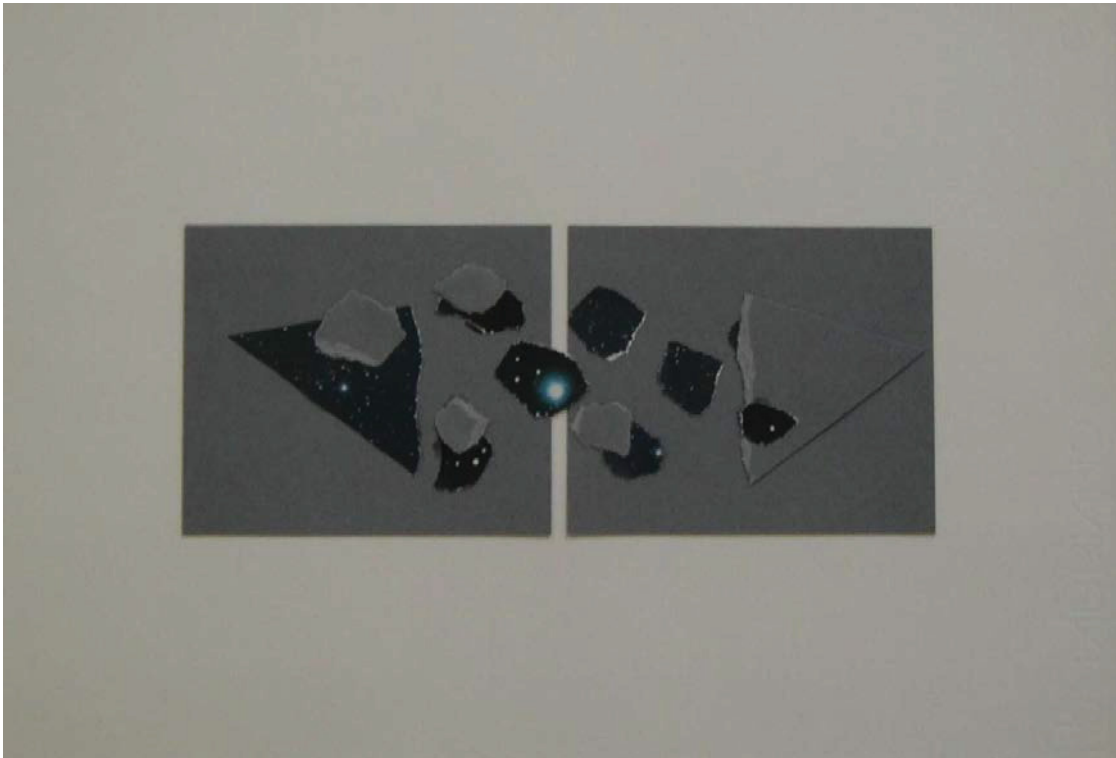
Brescia, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista;?

Bibliografia: Bonito Oliva 1983 [l.v.], p. 16 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 249

780



389

Senza titolo, 1975

Collage su carta

247 x 346 mm

Sul verso, firmato e datato: "Giulio Paolini / 1975"

Milano, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 140



390

Senza titolo, 1975

Collage su tela

200 x 295 mm

Sul telaio, firmato e datato in basso a destra: "Giulio Paolini / 1975"; sul verso, etichetta della Galleria Il Quadrifoglio (Corso Re Umberto 10, Torino): "151 Giulio Paolini / 1975 "Collage" / tela 20 x 30" e etichetta sul telaio in alto a destra: "1"

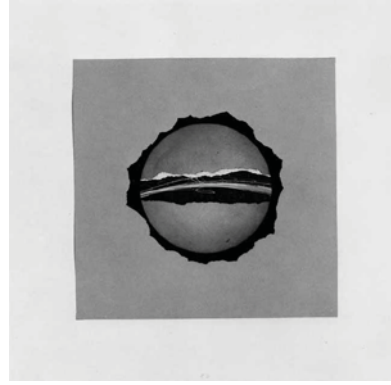
Torino, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Studio Marconi; ?; Torino, Galleria il Quadrifoglio; ?

Annotazioni: L'opera dovrebbe essere considerata un quadro in quanto su tela, ma date le piccole dimensioni e la sua esclusione dal catalogo ragionato delle opere di grande formato, è necessario includerla nel *corpus* preso in esame.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 119, 121 (nota 132), 288 (nota 15)

782



391

Osservatorio, 1975

Collage su carta

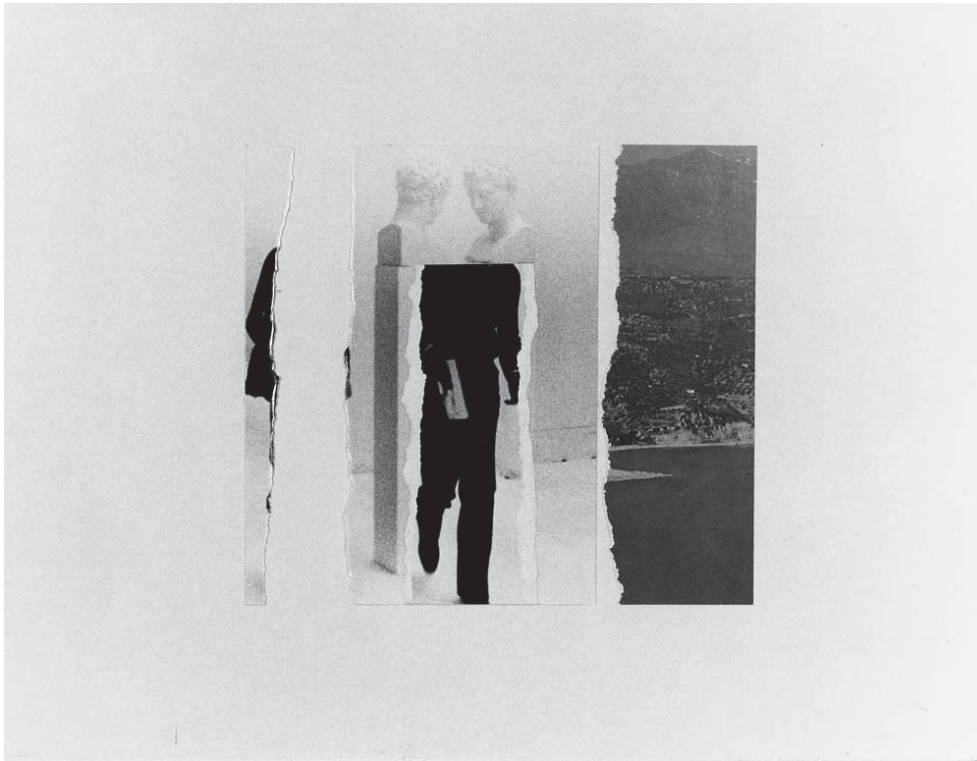
500 x 500 mm ciascuno dei tre elementi

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Studio Marconi

Bibliografia: s.a. 1976, n. 188 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 214



392

Senza titolo, 1975

Collage su carta

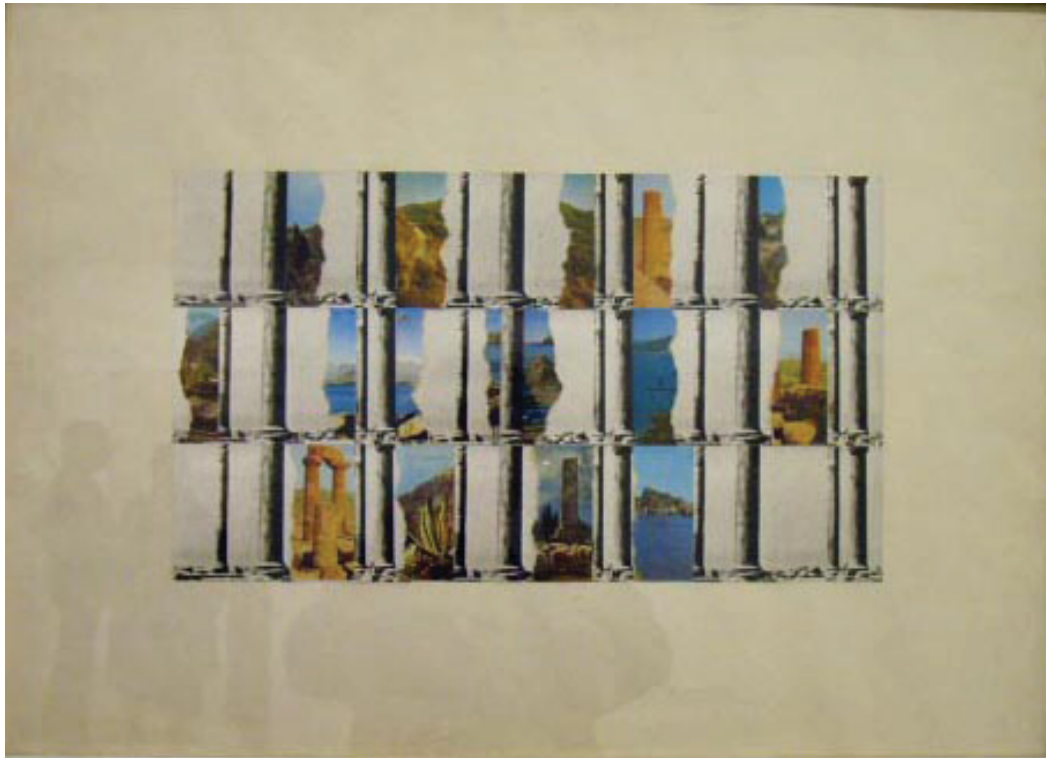
350 x 350 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 188 (nota 322)

784



393

Senza titolo, 1975

Collage su carta

481 x 683 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1975"; sul verso scritta non autografa a sinistra della firma: "A7 / Studio Marconi"

Milano, Fondazione Giorgio Marconi

Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Milano 2007 [P]

Bibliografia: s.a. 1990, pp. 138-139 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 52, 53, 183



394

Senza titolo, 1975

Collage su carta

225 x 400 mm (collage centrale)

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Torino, Galleria In Arco

Esposizioni: Torino 1988 [P], cat. n. 13 (ripr.)

Bibliografia: *Catalogo dell'arte moderna italiana*, n. 19 (1983), Giorgio Mondadori e Associati, Milano 1984, p. 360 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 46 (nota 101), 188 (nota 322)

786



395

Senza titolo, 1975

Collage su carta

350 x 500 mm

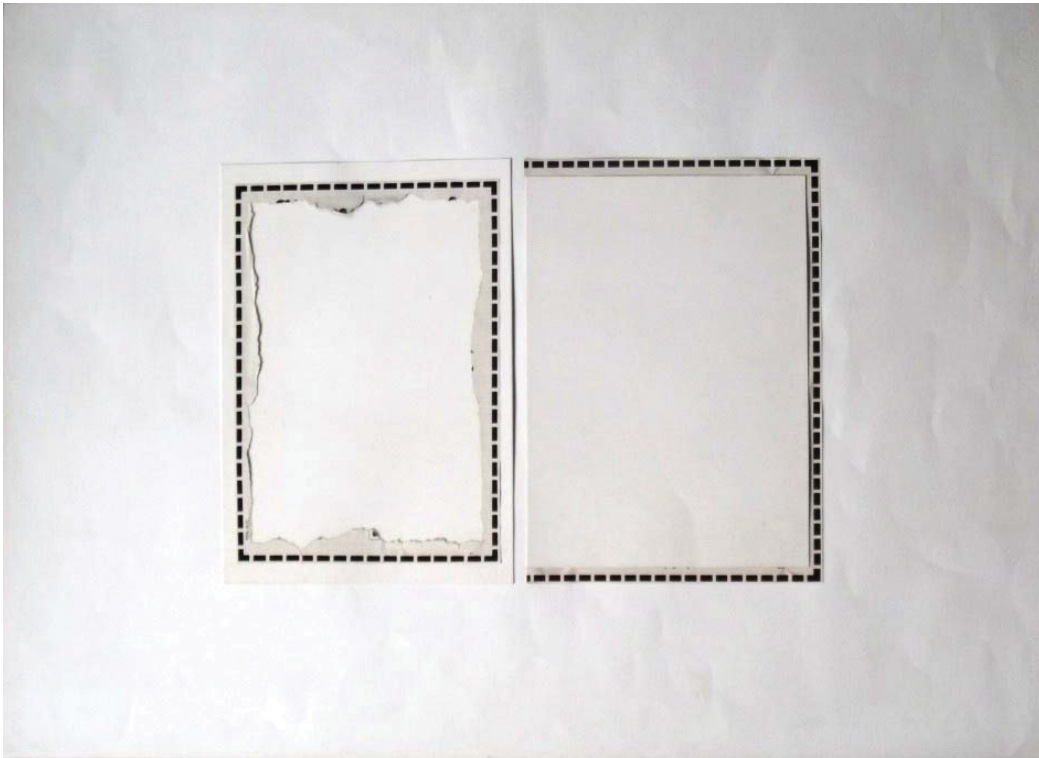
Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1975"

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Milano, Sotheby's, 21 novembre 1995, lotto 127; ?; Prato, Farsetti Arte, asta 117-I, 30 maggio 2003, lotto 351

Bibliografia: *Arte Moderna e Contemporanea*, cat. Milano, Sotheby's, 21 novembre 1995, lotto 127 (ripr.); *Arte moderna. L'arte contemporanea dal secondo dopoguerra ad oggi*, n. 32 (1997), Giorgio Mondadori e Associati, Milano 1996, p. 213; *Arte Moderna Contemporanea e Photoworks*, cat. Prato, Farsetti Arte, asta 117-I, 30 maggio 2003, lotto 351 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 189 (nota 325)



396

Senza titolo, 1975

Collage su carta

500 x 688 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: “Giulio Paolini / 1975”; sul verso, scritte non autografe in basso a destra: “7”, in basso a sinistra: “RA”, in alto a sinistra: “5”, in alto a destra: “26” e etichetta: “galleria Marconi / aut Paolini”

Milano, Collezione Giorgio Marconi

Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Ravenna 1987, cat. p.192 n. 2 (ripr.); Milano 2007 [P]

Bibliografia: s.a. 1990, pp. 126-127 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 45 (nota 98), 55 (nota 131), 189 (nota 325)

788



397

Senza titolo, 1975?

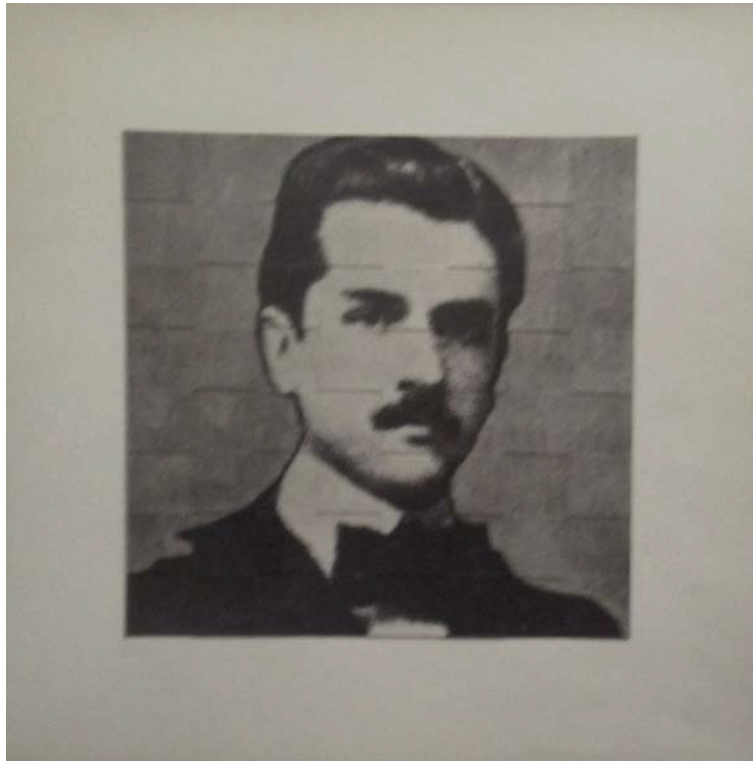
Collage su carta

500 x 350 mm

Bruxelles, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; Venezia, Attilio Codognato; Venezia, Galleria Il Capricorno; Bruxelles, Galerie Albert Baronian

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 91, 291



398

Locus Solus, 1975

Collage su carta

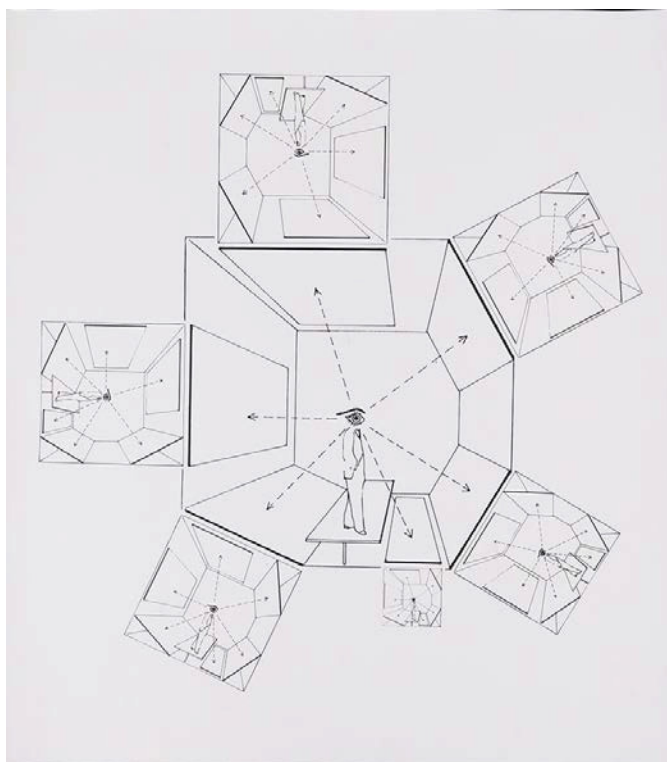
350 x 350 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: “ “Locus Solus” / Giulio Paolini / 1975”

Proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 93 (nota 66), 184

790



399

Tromp l'œil, 1975

Stampa fotografica

510 x 450 mm

Sul verso, titolato, firmato e datato al centro: “ “Trompe l'œil” / Giulio Paolini / 1975”

Proprietà dell'artista

Esposizioni: Milano 2012, cat. s.p., n. IX (ripr.)

Bibliografia: Paolini 1988^a, p. 172 (ripr.); Roma 1991 [P], cat. s.p. (ripr.); Paolini 1996^a, pp. 74-75 (ripr.); Graz 1998 [P], p. 244 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 198 (nota 332), 253



400

Senza titolo, 1975

Collage su carta

502 x 350 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1975"

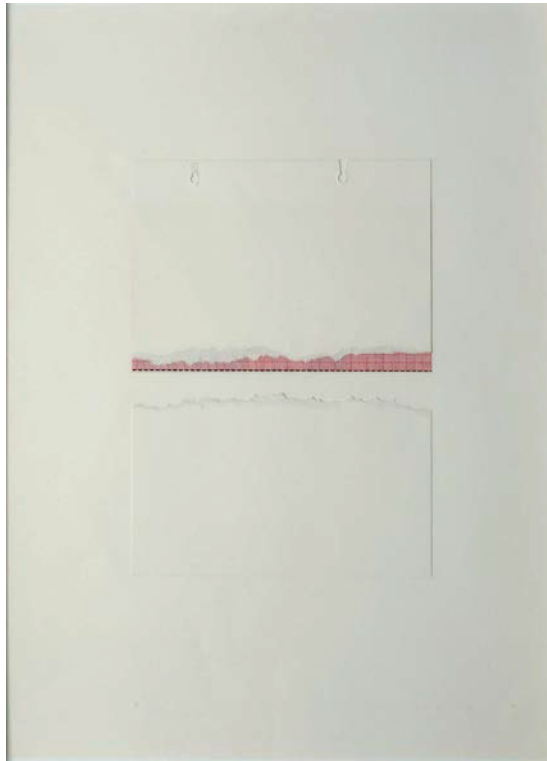
Lugano, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; Lugano, Studio Dabbeni

Esposizioni: Roma 1975 [P]

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 90

792



401

Senza titolo, 1975

Collage su carta

480 x 350 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1975"

Lugano, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; Lugano, Studio Dabbeni

Esposizioni: Roma 1975 [P]



402

Senza titolo, 1975

Collage su carta

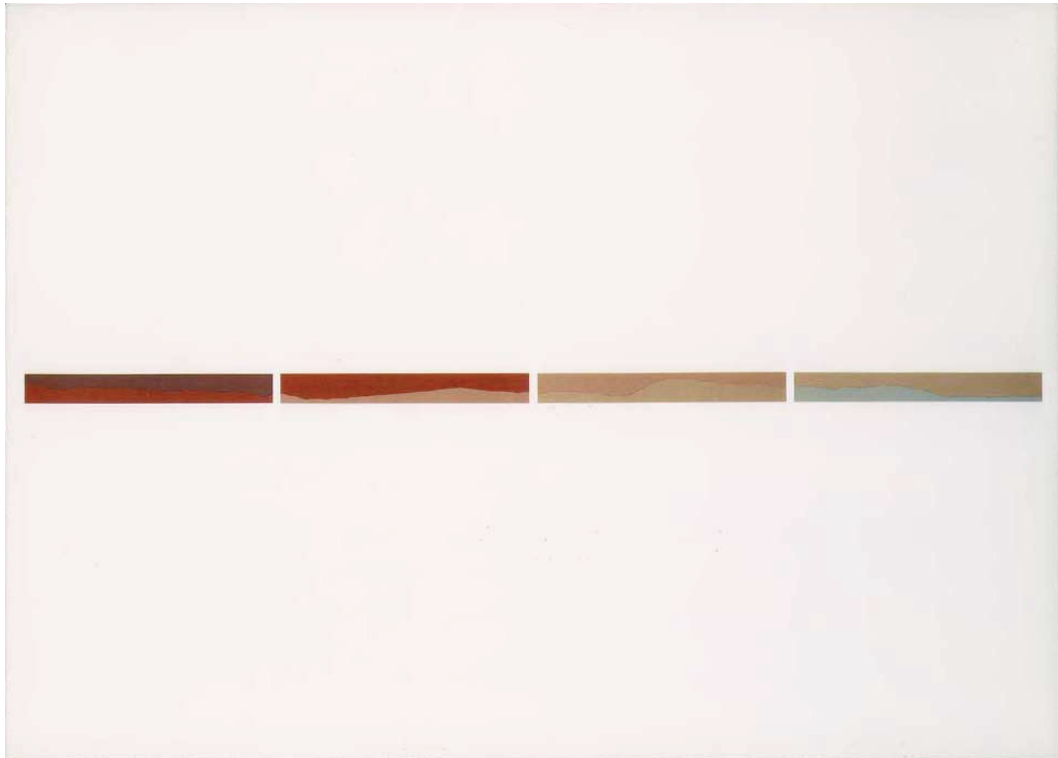
345 x 245 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Studio Marconi

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 187 (nota 319)

794



403

Senza titolo, 1975

Collage su carta

500 x 700 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1975"

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista

Bibliografia: *Arte Moderna e Contemporanea*, cat. Milano, Sotheby's, asta MI242, 26 maggio 2005, lotto 254 invenduto (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 178, 179 (nota 286)



404

Senza titolo, 1975-76

Collage su carta

250 x 650 mm (250 x 325 mm ciascuno dei due fogli)

Sul verso, firmato

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Bibliografia: cat. Londra, Sotheby's, 3 dicembre 1993, lotto 268 invenduto (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 178, 179 (nota 287)

796



Università
Ca' Foscari
Venezia

**Scuola Dottorale di Ateneo
Graduate School
Corso di Dottorato Interateneo in Storia delle Arti Ca' Foscari -
IUAV- Università di Verona**

**Dottorato di ricerca
in Storia delle arti
Ciclo XXVII
Anno di discussione 2015**

Giulio Paolini, opere su carta 1960-1980

**SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE DI AFFERENZA: L-ART/03
Tesi di Dottorato di Ilaria Bernardi, matricola 955912**

Coordinatore del Dottorato

Prof. Giuseppe Barbieri

Tutore del Dottorando

Prof.ssa Francesca Castellani

Co-tutori del Dottorando

Prof. Flavio Fergonzi

Prof.ssa Maria Grazia Messina

Volume III

INDICE

Volume I

PREMESSA PER UNA RICERCA IN DIVENIRE	9
I. STATUS QUAESTIONIS: LA NECESSITÀ DI UNA RICERCA	
I.1. “Disegno” italiano negli anni Sessanta e Settanta: alcune riflessioni	21
I.2. (S)fortuna critica ed espositiva delle opere su carta di Giulio Paolini: gli anni Sessanta	32
I.3. (S)fortuna critica ed espositiva delle opere su carta di Giulio Paolini: gli anni Settanta	37
I.4. Esposizioni post 1980 delle opere su carta di Giulio Paolini: focus sulla mostra tenutasi da Giorgio Marconi nel 2007	43
II. L’OPERA SU CARTA: UN REPERTORIO GESTUALE PER LA PERCEZIONE E LA LETTURA DELL’IMMAGINE	
Premessa: le ragioni di una classificazione	67
II.1. Lacerare	83
II.1.1. <i>Strappare la carta</i>	86
II.1.2. <i>(Cor)rompere l’immagine</i>	90
II.1.3. <i>Prelevare un frammento per il tutto</i>	92
II.2. Accartocciare	101
II.3. Con-centrare	111
II.3.1. <i>Affastellare</i>	115
II.3.2. <i>Marcare il centro</i>	118
II.3.3. <i>Inquadrare</i>	123
II.4. Dis-perdere	137
II.5. Duplicare	147
II.5.1. <i>Ricalcare</i>	150
II.5.2. <i>Riflettere specularmente</i>	154
II.5.3. <i>Raddoppiare il quadro nel quadro</i>	159

II.6.	Interferire	171
II.6.1.	<i>Cancellare</i>	174
II.6.2.	<i>Interrompere la continuità dell'immagine</i>	178
II.6.3.	<i>Confondere la decifrazione</i>	181
II.7.	Simulare	197
II.8.	Misurare	211
II.9.	Mani-polare	221
III.	GLI STUDI E LE VARIANTI: UN REPERTORIO VISIVO PER LA MEMORIA E L'ANALISI DELLA STORIA DELLA RAPPRESENTAZIONE	
	Premessa: le peculiarità delle opere e la metodologia adottata per analizzarle	243
III.1.	Ricordare, mettere in prospettiva, proporzionare, collezionare	246
III.2.	Autoritrarsi	262
IV.	MATERIALI E STRUMENTI DI LAVORO	
IV.1.	Carte e strumenti del disegnatore	285
IV.2.	Riviste e settimanali; monografie e tavole relative alla storia dell'arte; all'antico; all'architettura e alla prospettiva; pubblicazioni letterarie e di varia natura	295
IV.3.	Fotografie: la "banca dati" e l'archivio Mario Sarotto	305
V.	DI-SEGNO: LA DUPLICE VALENZA DELL'IMMAGINE	
V.1.	Disegno = collage, fotografia e scrittura	337
	CONCLUSIONE	353
	BIBLIOGRAFIA DEL TESTO CRITICO	357
	Nota introduttiva alla bibliografia del testo critico	359
A)	Monografie sulla storia della ricerca artistica italiana e di alcune gallerie private	361
B)	Volumi sul disegno, sul collage, sulla fotografia, sulla grafica e sui libri d'artista	361
C)	Testi teorici di riferimento	362

D) Monografie sugli artisti e sui grafici citati nel testo	364
E) Volumi scritti o dedicati agli scrittori di riferimento per Paolini	366
F) Fonti delle opere su carta	367
INDICE DEI NOMI	369

Volume II

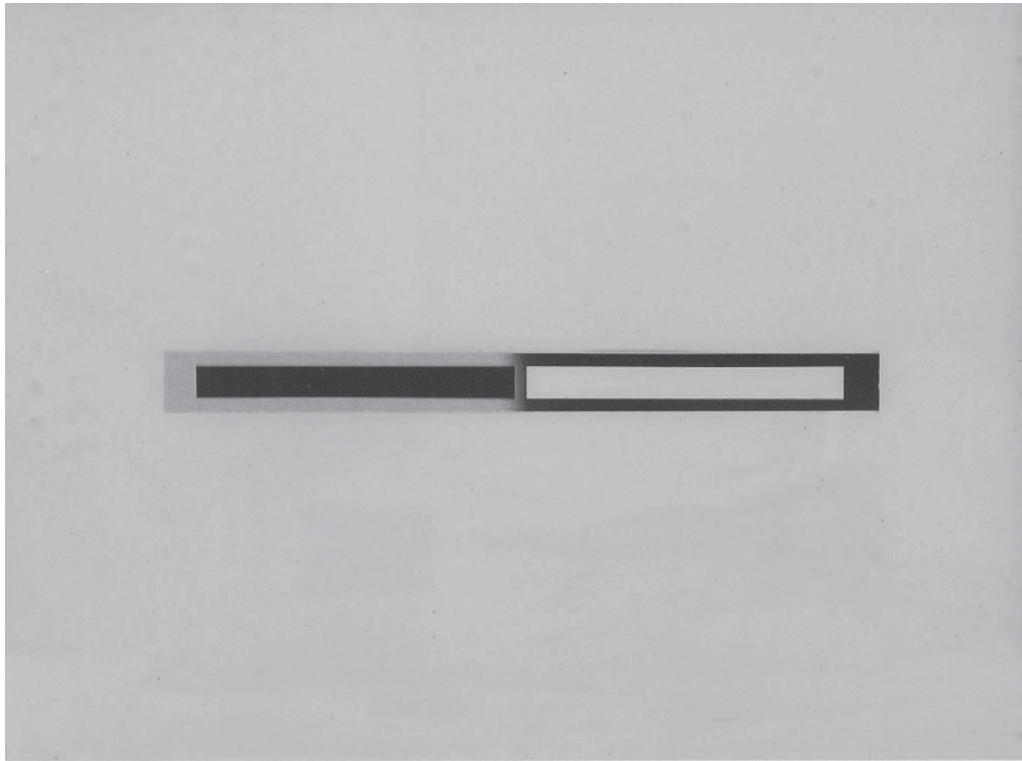
Nota introduttiva alla proposta di catalogo generale	381
CATALOGO GENERALE DELLE OPERE SU CARTA DI GIULIO PAOLINI 1960-1980	
Parte I: 1960-1975	391

Volume III

CATALOGO GENERALE DELLE OPERE SU CARTA DI GIULIO PAOLINI 1960-1980	
Parte II: 1976-1980	803
BIBLIOGRAFIA DEL CATALOGO GENERALE	949
Nota introduttiva alla bibliografia del catalogo generale	951
a) Esposizioni personali e cataloghi	955
b) Esposizioni collettive e cataloghi	964
c) Scritti dell'artista	1010
d) Interviste dell'artista	1019
e) Cataloghi ragionati	1026
f) Volumi e saggi monografici	1026
g) Libri vari citati nelle schede	1031
Pubblicazioni con riferimenti all'artista non citate nelle schede	1033

**CATALOGO GENERALE DELLE OPERE SU CARTA
DI GIULIO PAOLINI 1960-1980**

Parte II: 1976-1980



405

Senza titolo, 1976

Collage su carta

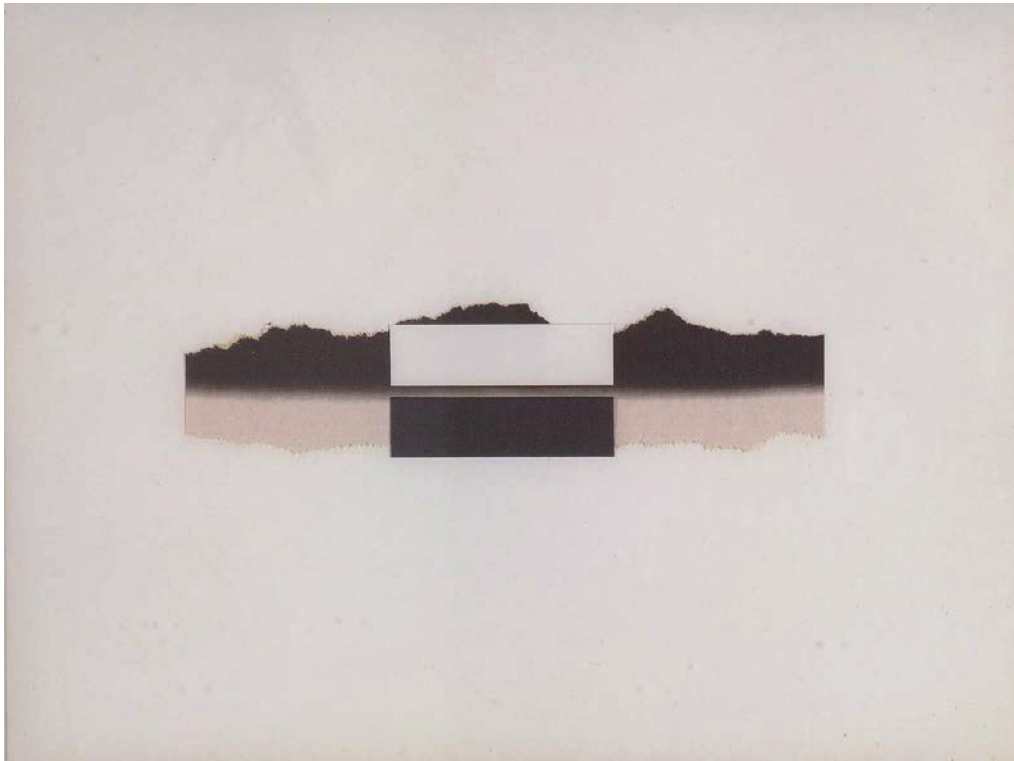
246 x 328 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1976"

Genova, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 189 (nota 325)



406

Senza titolo, 1976

Collage su carta

246 x 328 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1976"

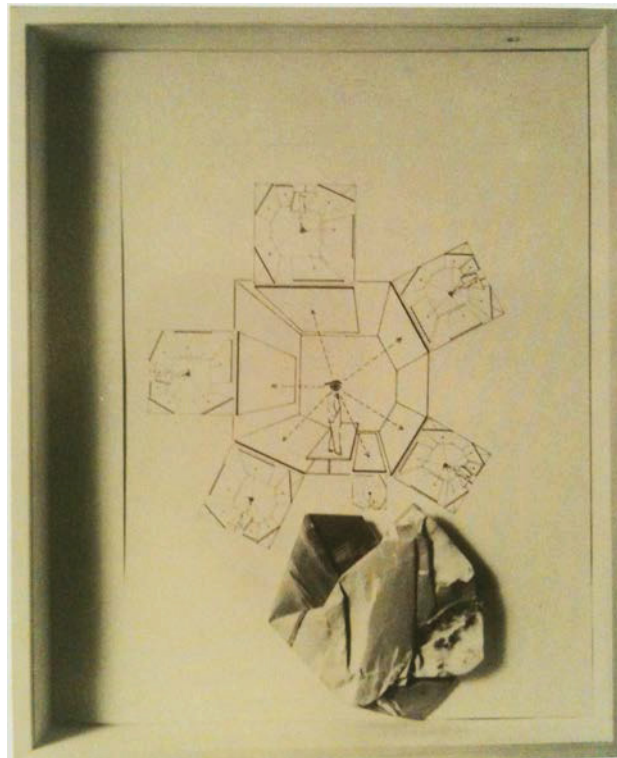
Genova, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Milano, Sotheby's, 21 novembre 1995, lotto 3

Bibliografia: *Arte moderna e Contemporanea*, cat. Milano, Sotheby's, 21 novembre 1995, lotto 3 (ripr.); *Arte moderna. L'arte contemporanea dal secondo dopoguerra ad oggi*, n. 32 (1997), Giorgio Mondadori e Associati, Milano 1996, p. 213

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 189 (nota 325)

806



407

Trompe l'œil, 1976

Collage su carta entro una scatola di cartone

800 x 650 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza : proprietà dell'artista; Roma, Luisa Laureati Briganti

Esposizioni : Roma 1976^b, cat. s.p. (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 198 (nota 332)



408

Senza titolo, 1976

Collage su carta

480 x 340 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1976"

Torino, Galleria In Arco

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Torino, collezione privata

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 106, 106 (nota 97)

808



409

Apollo e la Sibilla Cumana, 1976?

480 x 690 mm

Torino, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Annotazioni: Tra i documenti d'archivio è attestata un'opera omonima della quale non è tuttavia possibile stabilire con certezza se si tratti di una variante oppure del medesimo esemplare qui schedato.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 249



410

Studio per “La Ronde”, 1976

Collage su carta

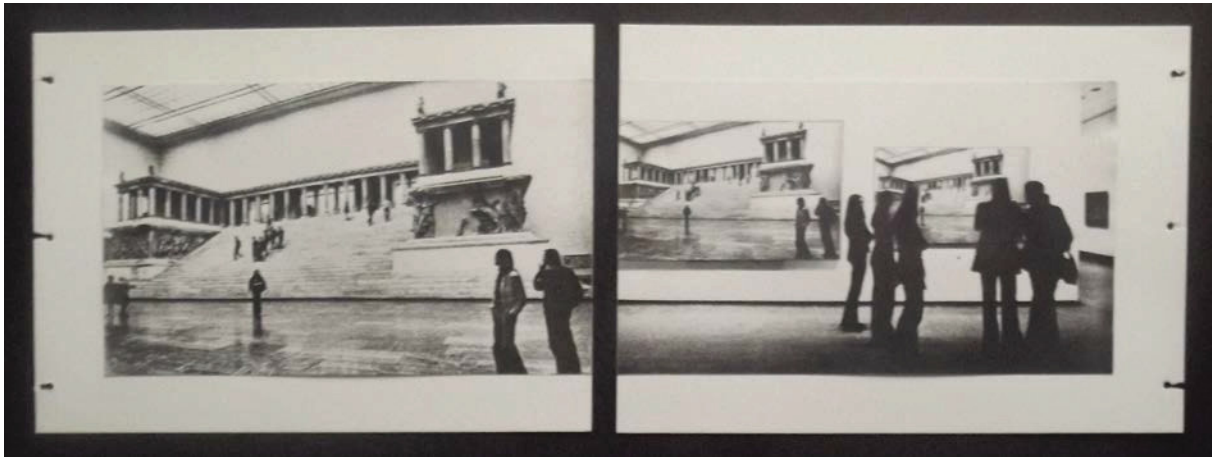
340 x 480 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: “Giulio Paolini / 1976”

Proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 249

810



411

Suite n. 3, 1976

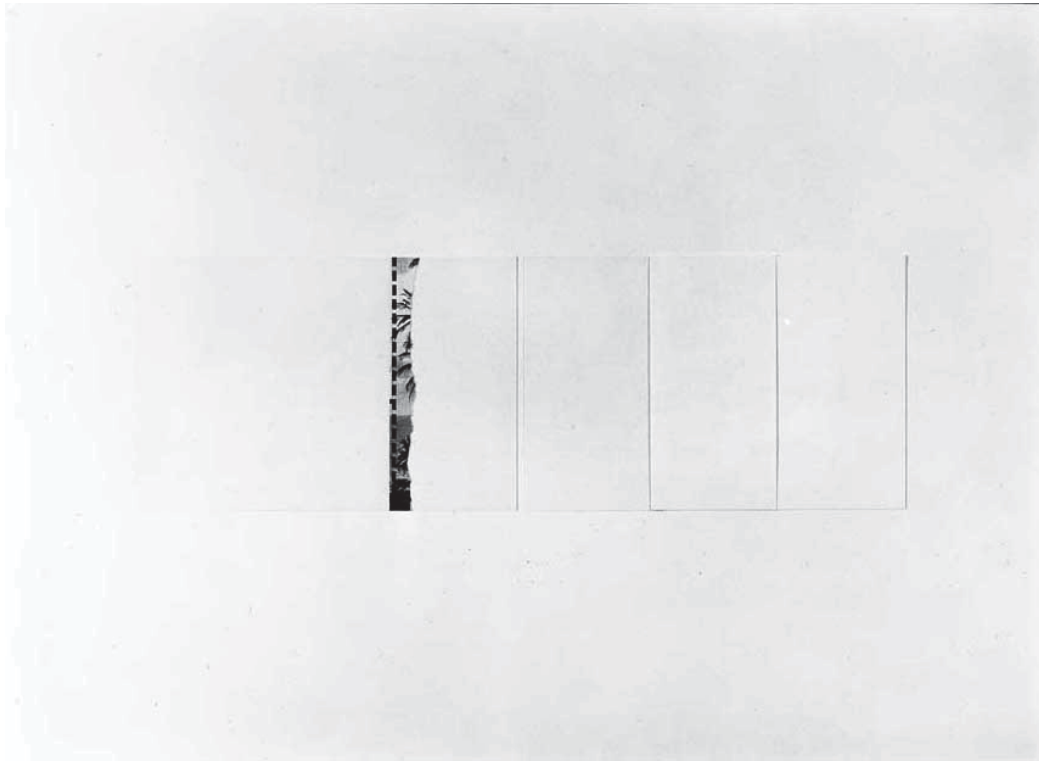
Collage su carta

247 x 342 mm ciascuno dei due elementi, numerati sul verso in alto a sinistra da 1 a 2

Sul verso, titolato e datato al centro: “Studio per / “Suite n. 3” / 1976”

Proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 259 (nota 46)



412

Due rettangoli / Tre quadrati, 1976

Collage su carta

500 x 700 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ? ; Torino, Galleria In Arco

Esposizioni: Lugano 1990, cat. p. 182 n. 187 (ripr.), p. 183

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 188 (nota 322)

812



413

Senza titolo, 1976?

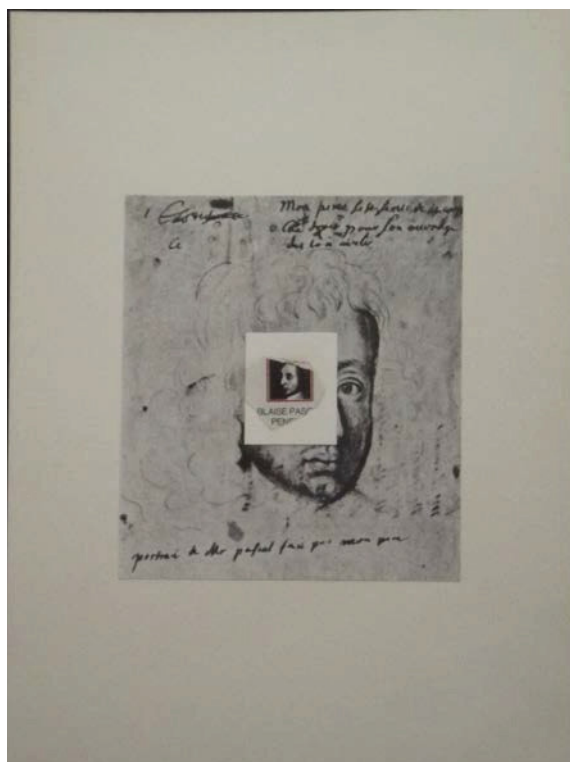
Matita e collage su carta

300 x 400 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Bologna, Studio G7

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 342 (nota 25)



414

Senza titolo, 1976

Collage su carta

332 x 250 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1976"

Proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 118 (nota 122)

814



415

Olimpia, 1976?

Collage su carta

600 x 600 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Bibliografia: cat. Amsterdam 1980 [P], p. 34 (ripr.); cat. Los Angeles 1984, vol. 1, p. 124 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 161 (nota 240)



416

Senza titolo, 1976

Collage su carta

500 x 350 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1976"

Milano, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; Germania, collezione privata; Colonia, Kunsthaus Lempertz, asta 900, 1 giugno 2007, lotto 299

Bibliografia: *Zeitgenössische Kunst*, Colonia, Kunsthaus Lempertz, asta 900, 1 giugno 2007, lotto 299 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 343 (nota 28)

816



417

Senza titolo, 1976

Collage su carta

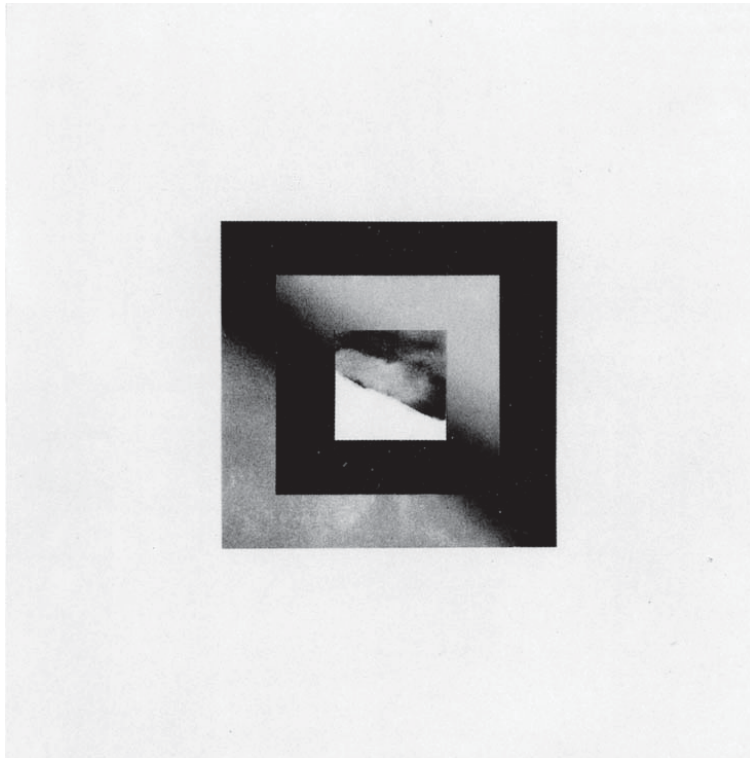
500 x 700 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1976"

Arese, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; Torino, Gian Enzo Sperone

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 343 (nota 28)



418

Senza titolo, 1976

Collage su carta

350 x 348 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1976"

Milano, Collezione Giorgio Marconi

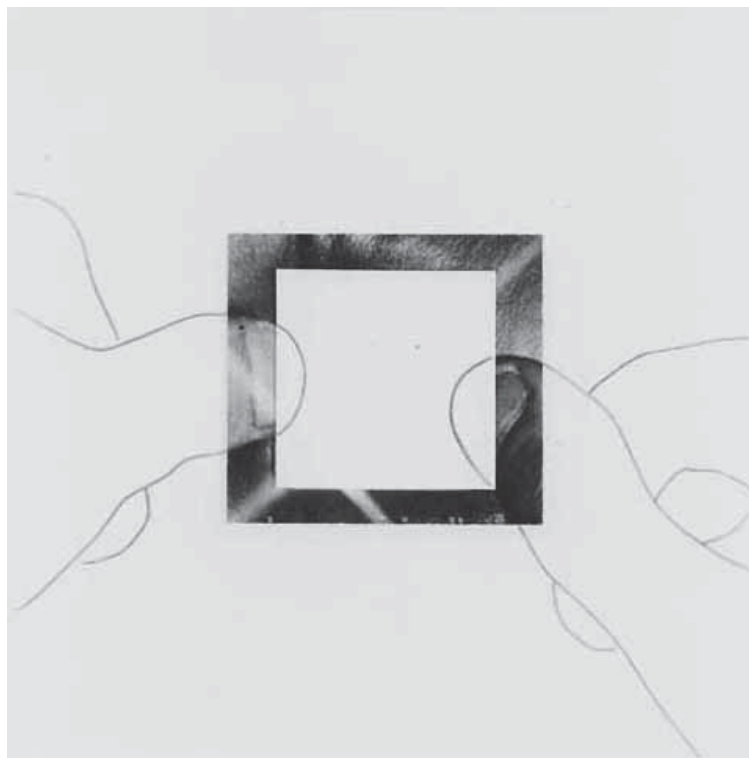
Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Milano 2007 [P]

Bibliografia: s.a. 1990, p. 141 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 53, 187 (nota 319)

818



419

Senza titolo, 1976

Matita e collage su carta

255 x 255 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1976"

Milano, Collezione Consolandi

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 226



420

Senza titolo, 1976

Collage su carta

327 x 246 mm

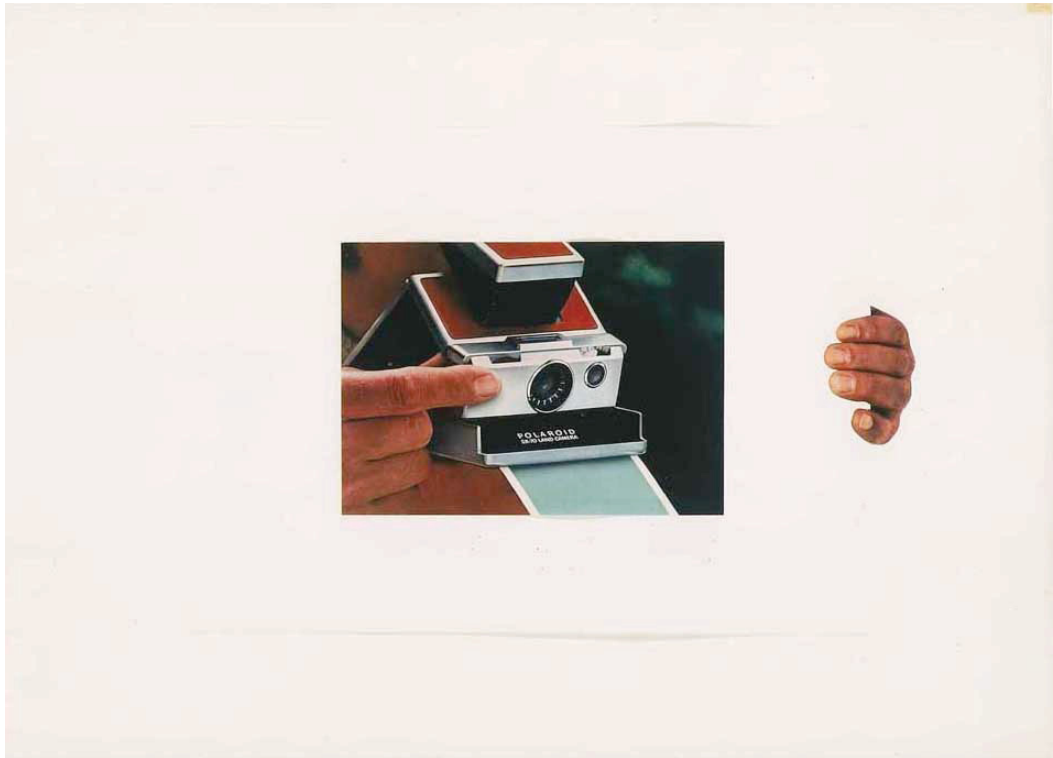
Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1976"

Ascoli Piceno, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 228

820



421

Senza titolo, 1976

Collage su carta

330 x 480 mm

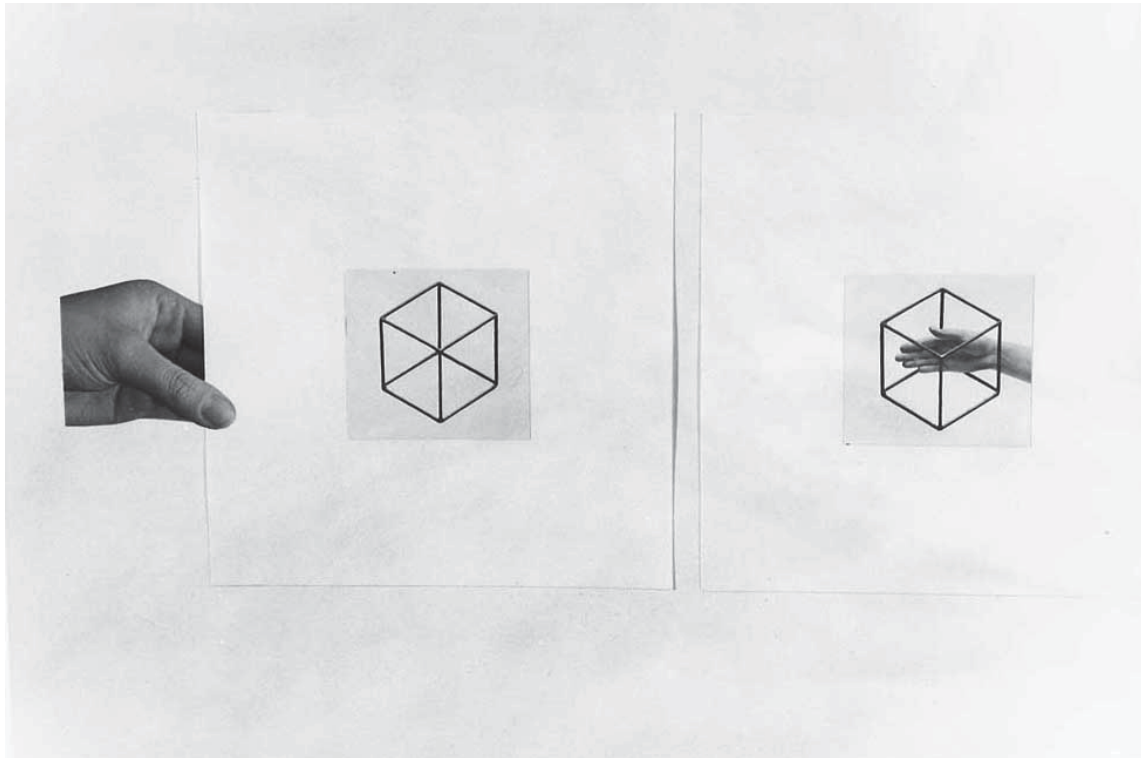
Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1976"

Milano, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Milano, Sotheby's, asta MI242, 26 maggio 2005, lotto 252

Bibliografia: *Arte Moderna e Contemporanea*, cat. Milano, Sotheby's asta MI242, 26 maggio 2005, lotto 252 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 226, 227



422

Senza titolo, 1976

Collage su carta

350 x 500 mm

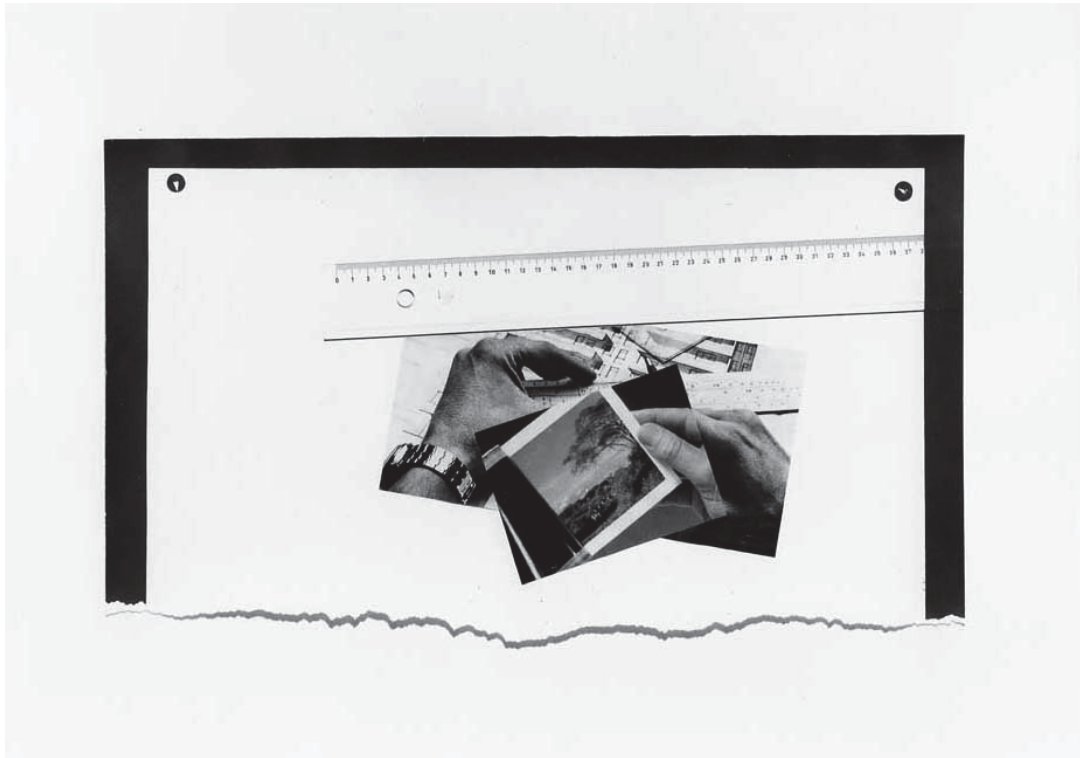
Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1976"

Torino, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 229

822



423

Senza titolo, 1976

Collage su carta

350 x 497 mm

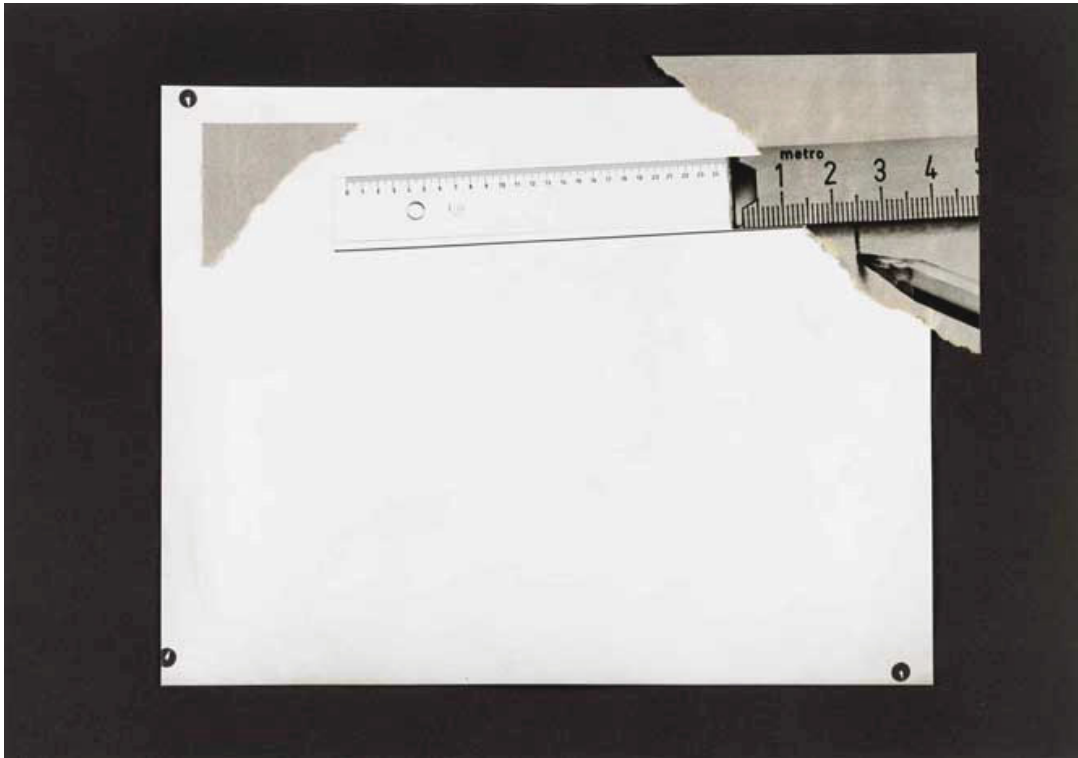
Sul verso, firmato e datato

Milano, Galleria Tega

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Milano, Sotheby's, 21 novembre 1995, lotto 126

Bibliografia: *Arte Moderna e Contemporanea*, cat. Milano, Sotheby's, 21 novembre 1995, lotto 126 (ripr.); *Arte moderna. L'arte contemporanea dal secondo dopoguerra ad oggi*, n. 32 (1997), Giorgio Mondadori e Associati, Milano 1996, p. 213

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 227 (nota 410)



424

Senza titolo, 1976

Collage su carta

350 x 500 mm

Sul verso, firmato e datato

Roma, Collezione Luisa Laureati Briganti

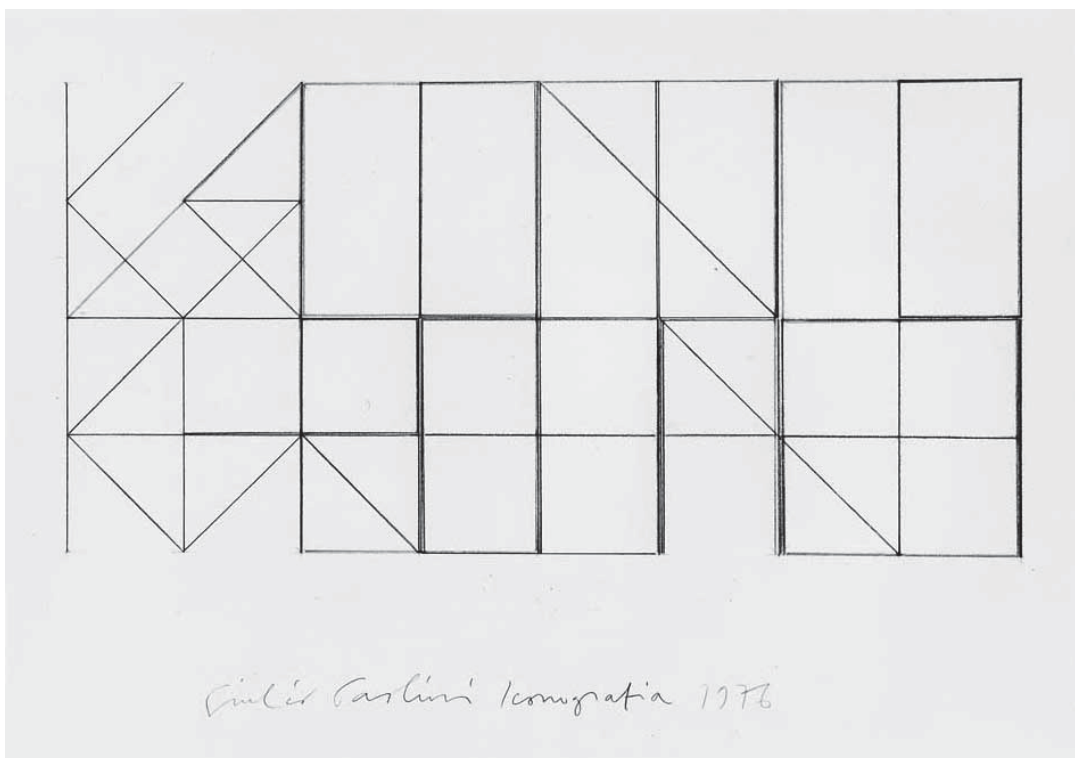
Provenienza: proprietà dell'artista; Roma, Galleria D'Alessandro/Ferranti; ?; Bologna, Galleria Spazia; ?; Roma, Finarte, asta 1137, 12 aprile 2001, lotto 80; ?; Bologna, collezione privata; Milano, Sotheby's, asta MI0298, 8 aprile 2008, lotto 12

Esposizioni: Mantova 2007, cat. p. 84 (ripr. col.)

Bibliografia: *Arte moderna e Contemporanea*, cat. Roma, Finarte, asta 1137, 12 aprile 2001, lotto 80 (ripr.); *Arte Contemporanea 1953-2003 Una Collezione Privata*, cat. Milano, Sotheby's, asta MI0298, 8 aprile 2008, lotto 12 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 214 (nota 373)

824



425

Iconografia, 1976

Matite colorate su carta

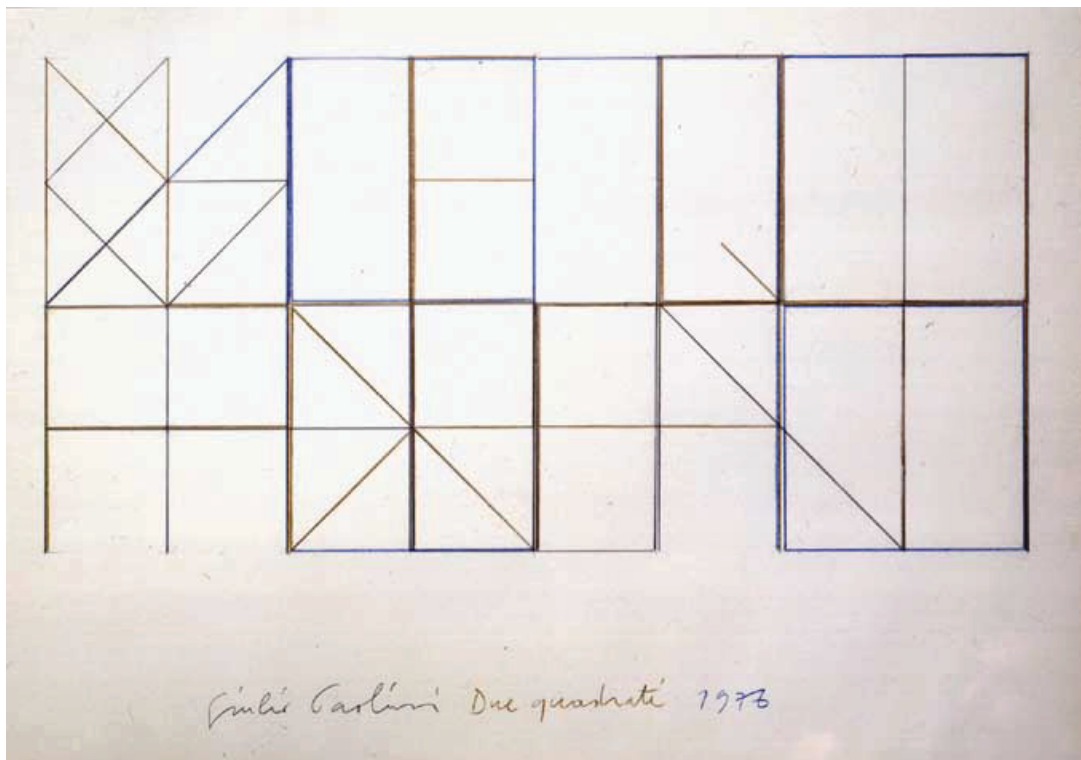
500 x 700 mm

Sul recto, firmato, titolato e datato in basso al centro: "Giulio Paolini Iconografia 1976"

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Studio Marconi

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 292, 346



426

Due quadrati, 1976

Matite colorate su carta

500 x 700 mm

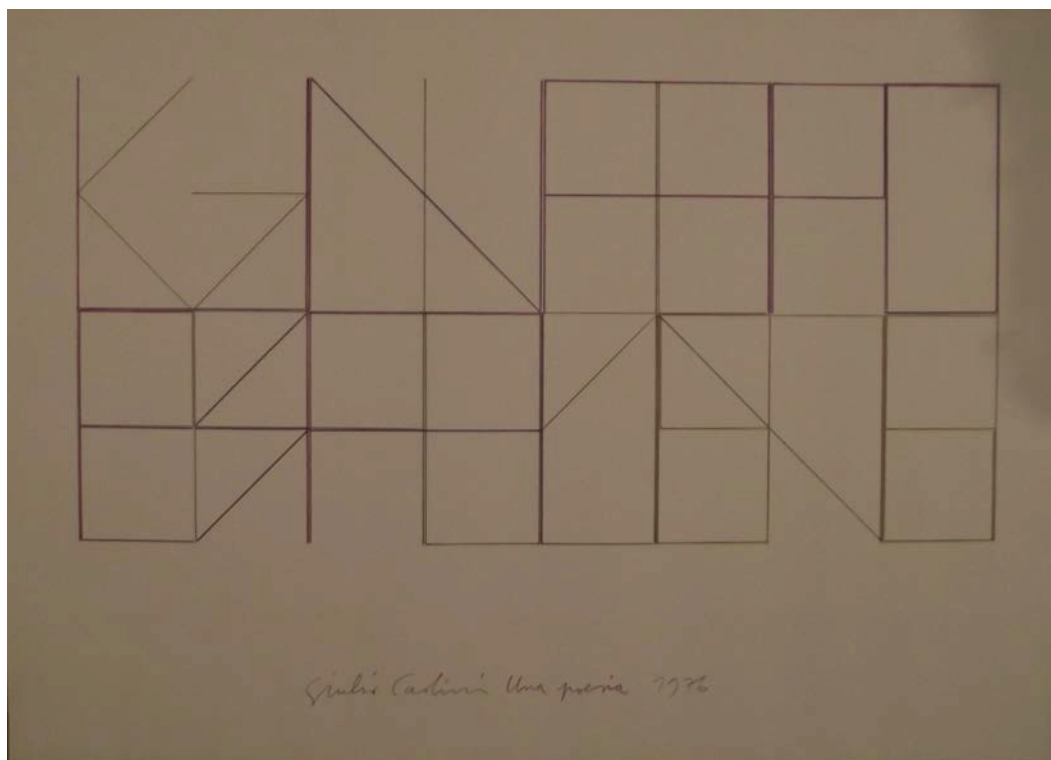
Sul recto, firmato, titolato e datato in basso al centro: "Giulio Paolini Due quadrati 1976"

Napoli, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Rimini, Galleria Carini; ?; Napoli, Galleria Alfonso Artiaco

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 292, 346

826



427

Una poesia, 1976

Matite colorate su carta

499 x 695 mm

Sul recto, firmato, titolato e datato in basso al centro: "Giulio Paolini Una poesia 1976"

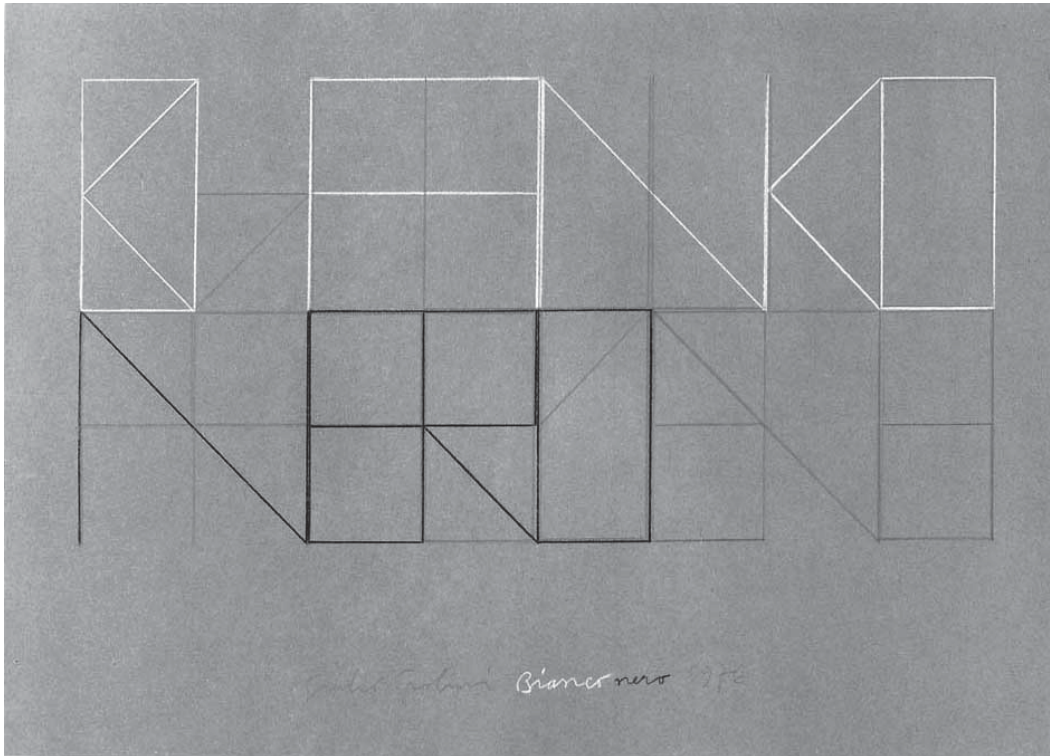
Milano, Fondazione Giorgio Marconi

Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Busto Arsizio 2004; Milano 2007 [P]

Bibliografia: s.a. 1990, pp. 142-143 (ripr. con didascalia errata), p. 144

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 55 (nota 132), 292, 346



428

Bianco nero, 1976

Matita nera e matita bianca su carta, 1976

500 x 700 mm

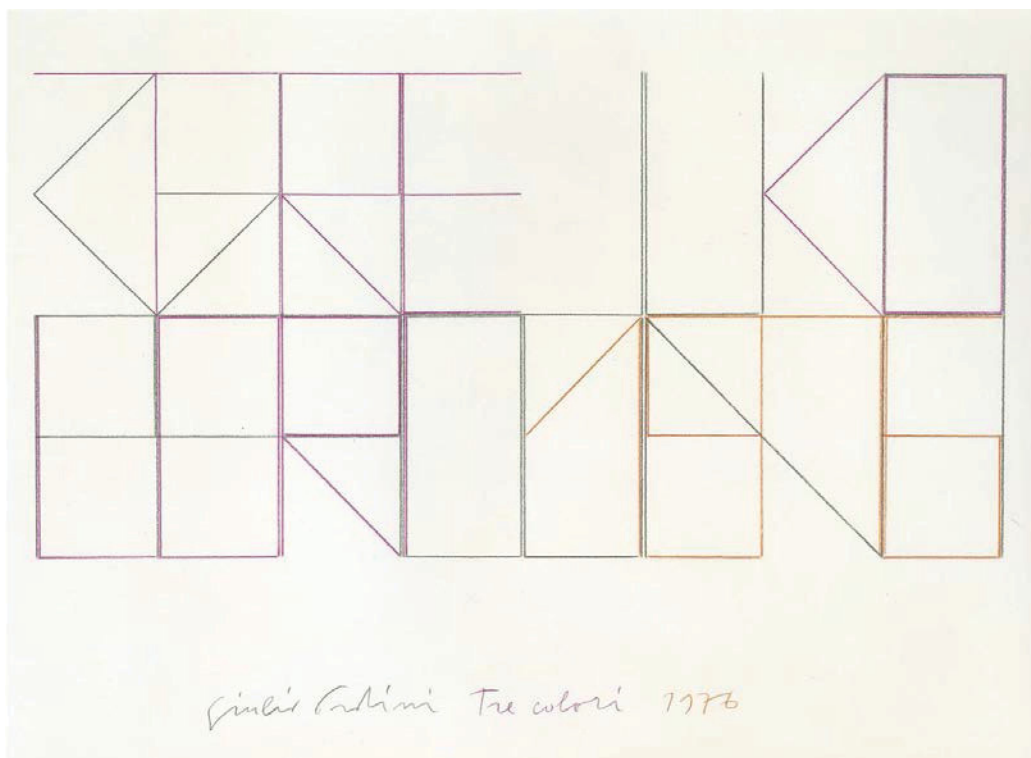
Sul recto, firmato, titolato e datato in basso al centro: "Giulio Paolini Bianco nero 1976"

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Studio Marconi; Venezia, Attilio Codognato; Venezia, Galleria Il Capricorno; Bruxelles, Galerie Albert Baronian

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 292, 346

828



429

Tre colori, 1976

Matite colorate su carta

500 x 700 mm

Sul recto, firmato, titolato e datato in basso al centro: "Giulio Paolini Tre colori 1976"

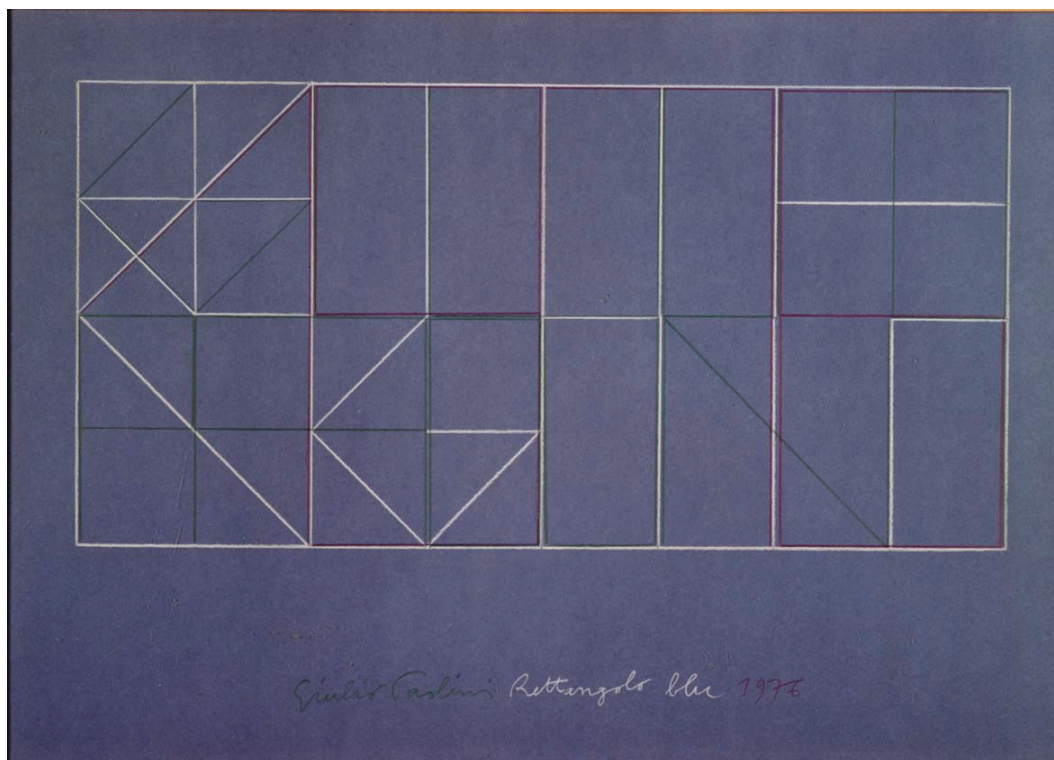
Collezione CartaSi

Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Studio Marconi; ?; Milano, Galleria Christian Stein

Esposizioni: Busto Arsizio 2004, cat. p. 82

Bibliografia: s.a. 1990, p. 142, pp. 144-145 (ripr. con didascalia errata); Quintavalle 2000 [l.v.], s.p.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 292, 346



430

Rettangolo blu, 1976

Matite colorate su carta blu

500 x 700 mm

Sul recto, firmato, titolato e datato in basso al centro: "Giulio Paolini Rettangolo blu 1976"

Torino, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Studio Marconi; Venezia, Attilio Codognato; Venezia, Galleria Il Capricorno; Bruxelles, Galerie Albert Baronian; Torino, collezione privata; Londra, Sotheby's, (numero d'asta sconosciuto), 29 giugno 1995, lotto 242

Bibliografia: cat. Londra, Sotheby's, (numero d'asta sconosciuto), 29 giugno 1995, lotto 242 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 292, 346

830



431

Sol Theory, 1976

Matita e inchiostro su carta millimetrata

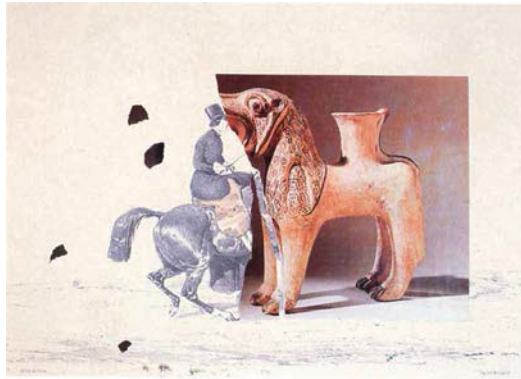
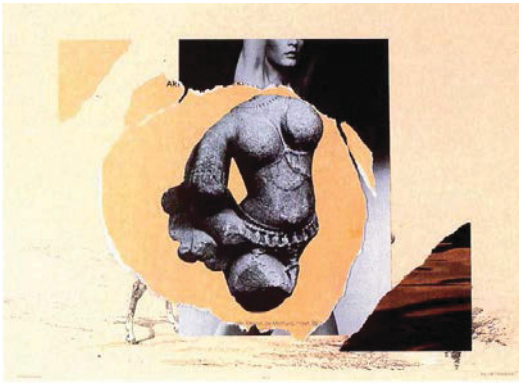
286 x 406 mm

Chester (Connecticut), The LeWitt Collection,

Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Avignone 2001

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 292, 346



432

Caccia al tesoro, 1976

Collage su carta

400 x 490 mm ciascuno dei quattro elementi

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Torino, Galleria In Arco

Esposizioni: Torino 1988 [P], cat. n. 15 (ripr. col.); Lugano 1990, cat. p. 223

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 46 (nota 101), 187



433

Senza titolo, 1976

Collage su carta

350 x 350 mm

Milano, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Christian Stein

Esposizioni: Torino 1988 [P], cat. n. 14 (ripr.); Lugano 1990, cat. p. 263 (ripr.), p. 264

Bibliografia: *Catalogo dell'arte moderna italiana*, n. 19 (1983), Giorgio Mondadori e Associati, Milano 1984, p. 360 (ripr.); Paolini 1986^a, p. 180 (ripr.); Paolini 1988^a, p. 132 (ripr.); Poli 1990, p. 18 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 49 (nota 101), 92



434

Senza titolo, 1976

Collage su carta

180 x 180 mm

Sul verso, firmato

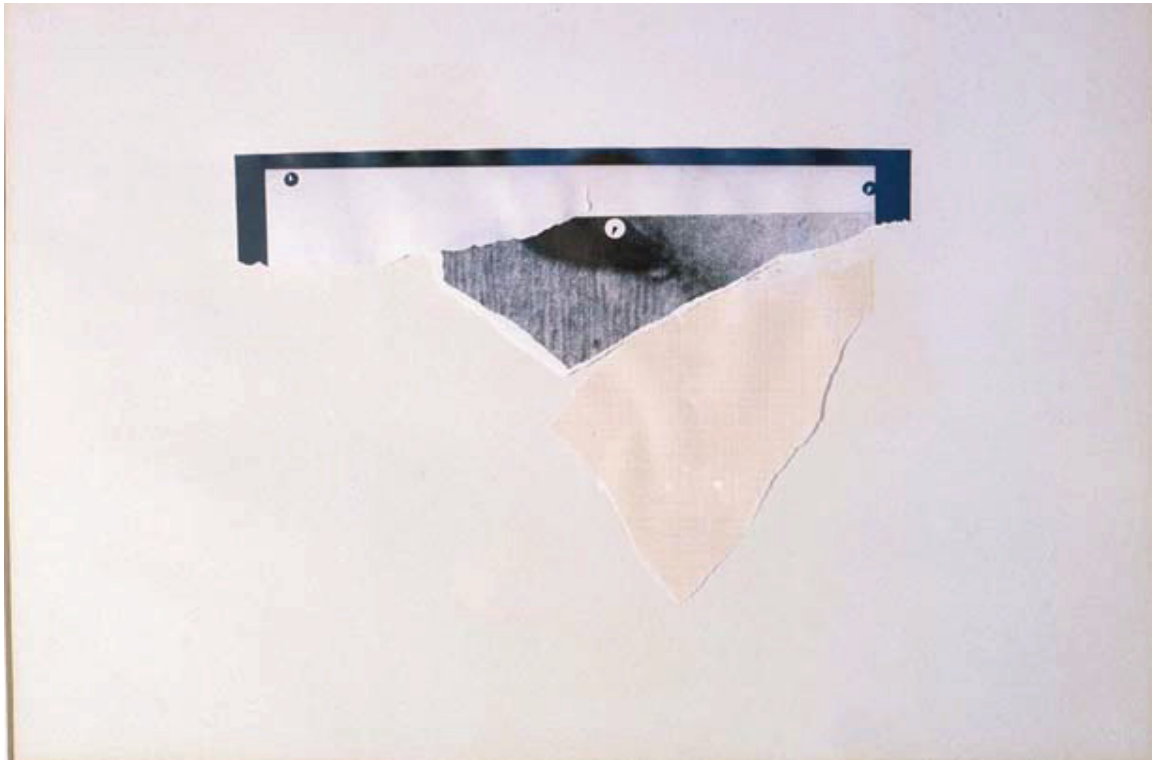
Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; Zurigo, Galerie Annemarie Verna; ?; Zurigo, Germann Auktionen, asta 2101, 15 maggio 2001, lotto 162

Bibliografia: Zurigo, Germann Auktionen, asta 2101, 15 maggio 2001, lotto 162 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 92

834



435

Senza titolo, 1977

Collage su carta

500 x 700 mm

Milano, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Napoli, Galleria Alfonso Artiaco; Milano, Christian Stein

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 187 (nota 319)



436

Senza titolo, 1977

Collage su carta

500 x700 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Bibliografia: s.a. 1979 [l.v.], p. 168 (ripr.); cat. Roma 1988-89 [P], p. 107 (ripr.); Celant 2011, p. 226 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 189

836



437

Senza titolo, 1977

Collage su tela

150 x 200 mm

Sul verso del secondo elemento, firmato e datato sul telaio in basso: "Giulio Paolini / 1977"

Peschiera del Garda, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 288 (nota 15)



438

La Perspective Pratique, 1977

Collage su riproduzione fotografica

240 x 180 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1977"

Parigi, Collection MJS

Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Galleria Françoise Lambert

Esposizioni: New York 1978^a

Bibliografia: *Untitled*, Wetteren (Belgio), Cultura, 4 voll., vol. "Untitled", p. 164 (ripr.); cat. Roma 1991 [P], s.p. (ripr.)?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 253

838



439

Sir Lawrence Dundas and His Granson, 1977

Collage su riproduzione fotografica

228 x 248 mm

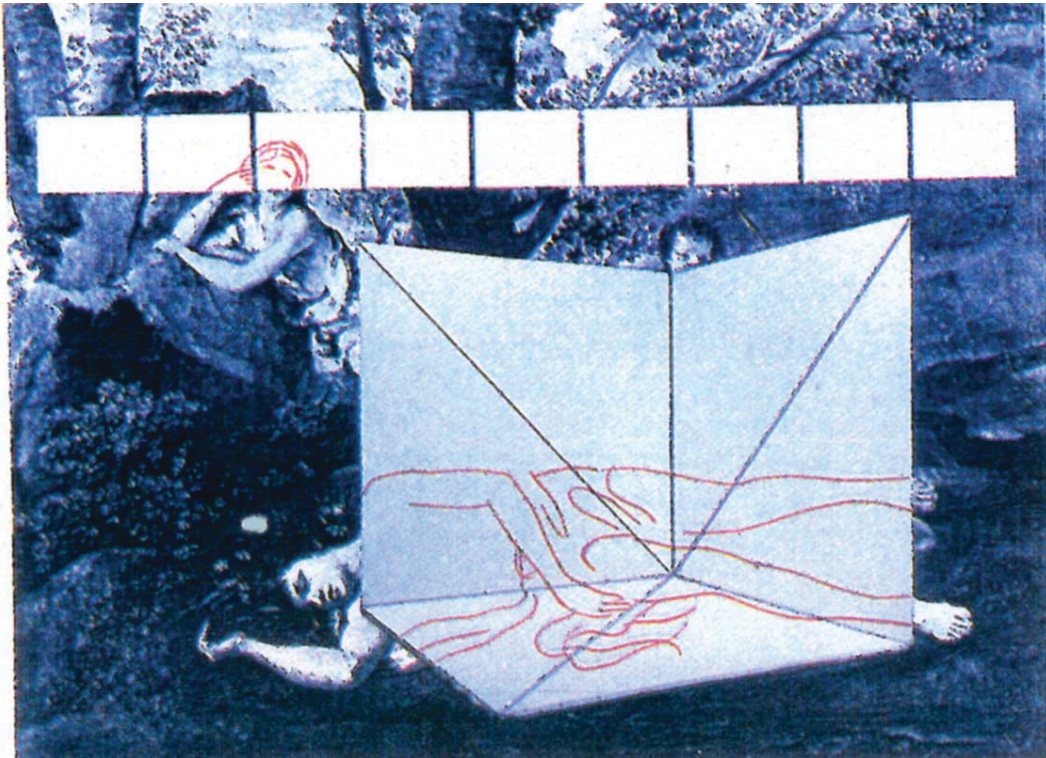
Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1977"

Parigi, Collection MJS

Provenienza: proprietà dell'artista; Parigi, Galerie Yvon Lambert

Bibliografia: *Untitled*, Wetteren (Belgio), Cultura, 4 voll., vol. "Untitled", p. 165 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 249



440

Studio per “Eco e Narciso”, 1977

Pennarello e collage su carta

500 x 700 mm

Sul verso, firmato, titolato e datato: “Giulio Paolini / Studio per “Eco e Narciso” / 77”

Roma, collezione privata

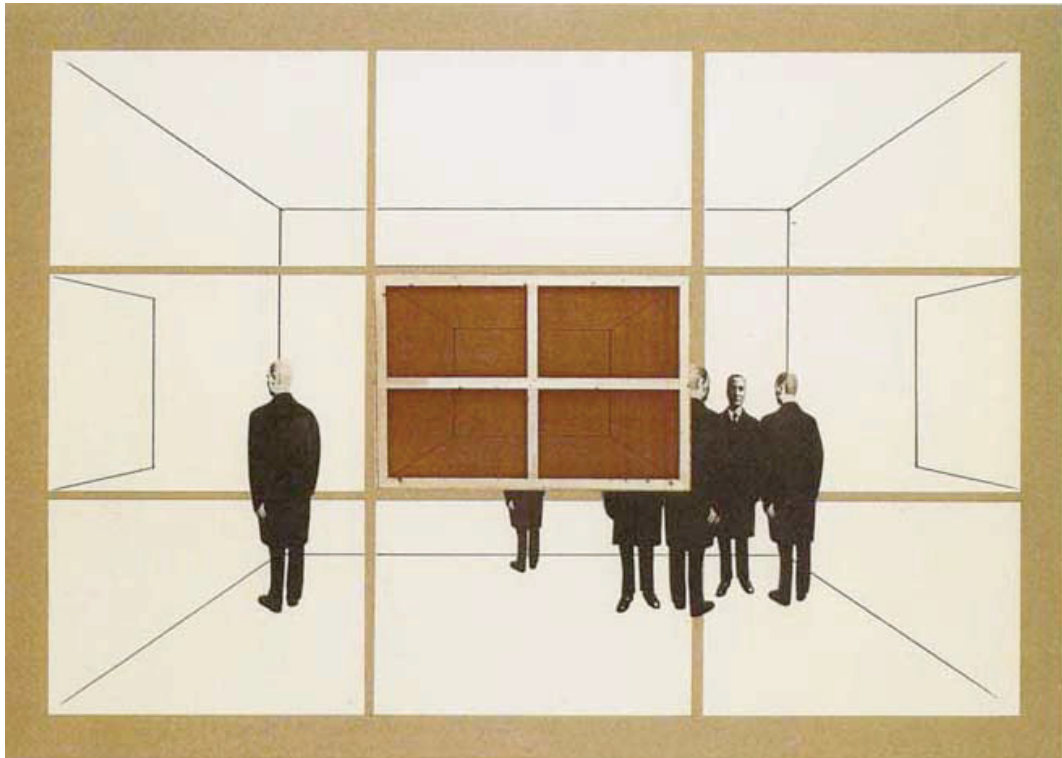
Provenienza: proprietà dell'artista; Roma, Galleria dell'Oca; ?; Roma, Christie's, 25 maggio 1992, lotto 89

Bibliografia: cat. Roma, Christie's, 25 maggio 1992, lotto 89 (ripr. col.)

Annotazioni: un collezionista privato ha dichiarato di possedere un'opera identica a livello formale, comperata da Lucio Amelio (Napoli), ma non è stato possibile accertare se si tratti dell'esemplare qui schedato o di una sua copia e/o variante.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 249, 293

840



441

Studio per “De pictura”, 1977

Matita e collage su carta

700 x 1000 mm

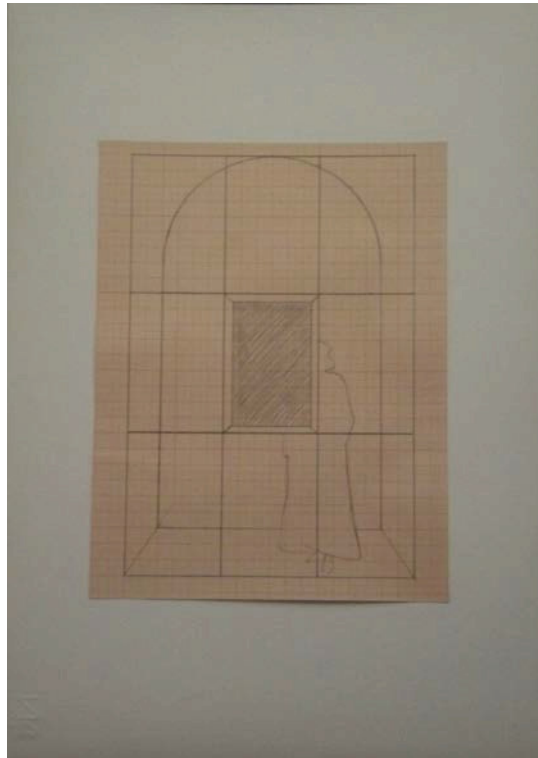
Sul verso, titolato, firmato e datato al centro: “Studio per / “De pictura” / Giulio Paolini / 1977”; sul verso etichetta della mostra “Fuori programma” (Bergamo, GAMec 2006) in basso a destra

Prato, collezione privata

Provenienza: proprietà dell’artista; Torino, Marco Noire Contemporary Art

Esposizioni: Bergamo 2006 [P], cat. pp. 50-51 (ripr. col.: veduta dell’opera in mostra), p. 56 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 255 (nota 35)



442

Studio per “De pictura”, 1977

Matita su carta millimetrata

480 x 340 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: “Studio per / “De Pictura” / Giulio Paolini / 1977”

Proprietà dell’artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 249

842



443

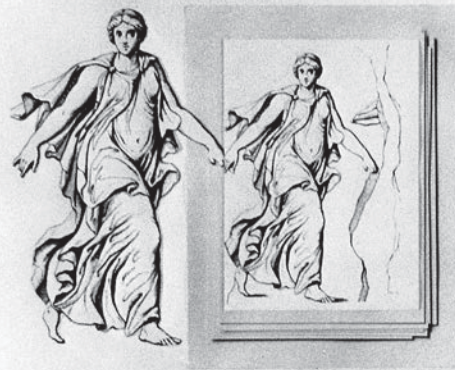
Delfo (III), 1977

Collage su fotografia

497 x 350 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Studio per / "Delfo (III)" / Giulio Paolini 1977"

Proprietà dell'artista



444

Senza titolo, 1977-78

Collage su carta

500 x 700 mm

Torino, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Bibliografia: Paolini 1996^a, pp. 42-43 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 116, 116 (nota 117)

844



445

Senza titolo, 1978

Collage su carta

495 x 695 mm

Sul verso, firmato e datato

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Parigi, Galerie Yvon Lambert; ?; Parigi, Galerie Di Meo; Cap d'Ail, collezione privata; Torino, Gaetano Benatti; Torino, Giampiero Biasutti Arte moderna e contemporanea; Varesana, collezione privata; Torino, Sant'Agostino Casa d'Aste, asta 119, 16 ottobre 2012, lotto 582

Esposizioni: Parigi 1978 [P]; Parigi 1992-93 [P], cat. p. 67 n. 25, p. 59 (ripr. col.); Torino 2008-09^c, cat. p. 53 (ripr. col.), p. 69; Torino, Sant'Agostino Casa d'Aste, asta 119, 16 ottobre 2012, lotto 582 invenduto

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 46 (nota 103), 230 (nota 420)



446

Senza titolo, 1978

Collage su carta

500 x 700 mm

Sul verso, firmato e datato

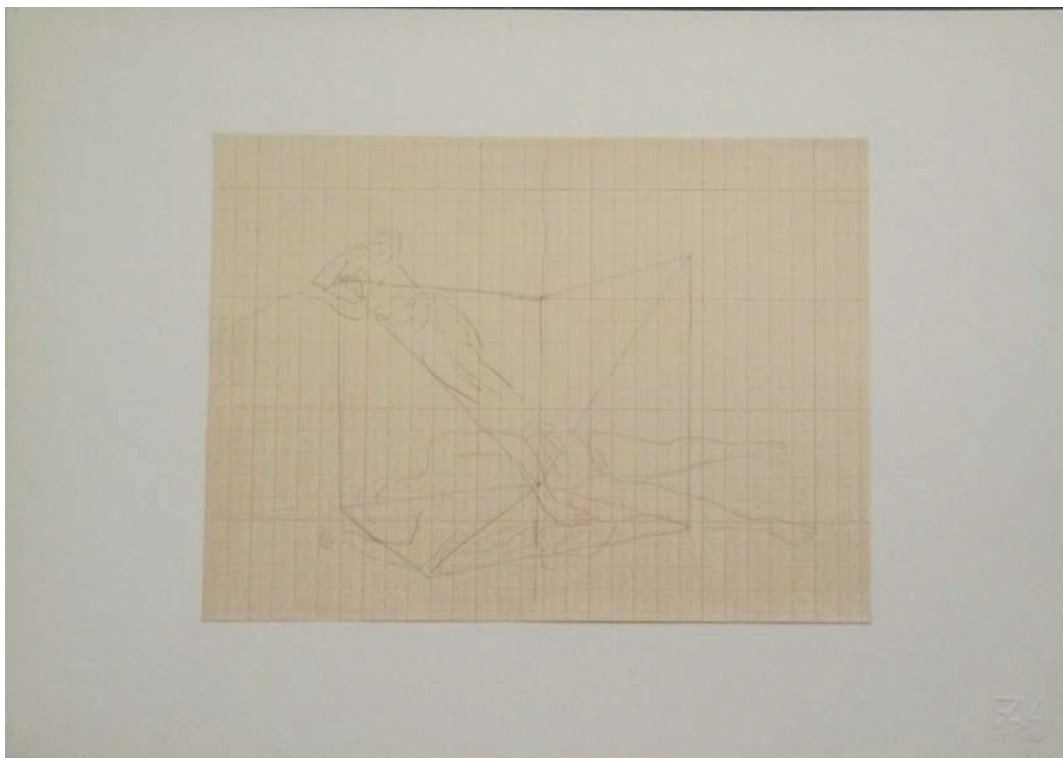
Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Versailles, Versailles Enchères Perrin - Royère - Lajeunesse, 30 giugno 2001, lotto 163

Bibliografia: *Tableaux Abstraites et Contemporains, Sculptures Peintures & Arts Graphiques*, cat. Versailles, Versailles Enchères Perrin - Royère - Lajeunesse, 30 giugno 2001, lotto 163 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 230 (nota 420)

846



447

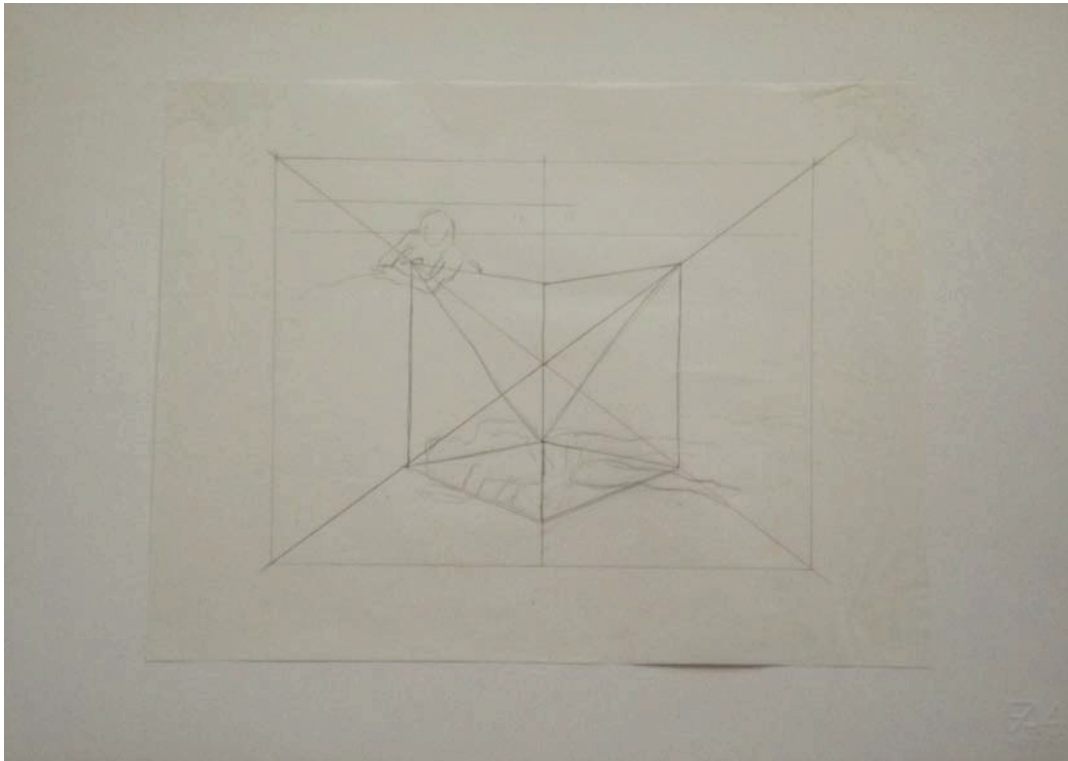
Studio per “Eco e Narciso”, 1978

Matita su carta millimetrata

340 x 480 mm

Sul verso, titolato, firmato e datato al centro: “ “Studio per / “Eco e Narciso” / Giulio Paolini / 1978”

Proprietà dell'artista



448

Studio per “Eco e Narciso”, 1978

340 x 480 mm

Sul verso, titolato, firmato e datato al centro: “ “Studio per / “Eco e Narciso” / Giulio Paolini / 1978”

Proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 249

848



449

Eco e Narciso, 1978

Matita e collage su carta

500 x 700 mm

Sul verso, titolato, firmato e datato: "Eco e Narciso / Giulio Paolini / 1978"

Houston, The Menil Collection

Provenienza: proprietà dell'artista; Parigi, Galerie Yvon Lambert



450

Senza titolo, 1978 [titolo da verificare]

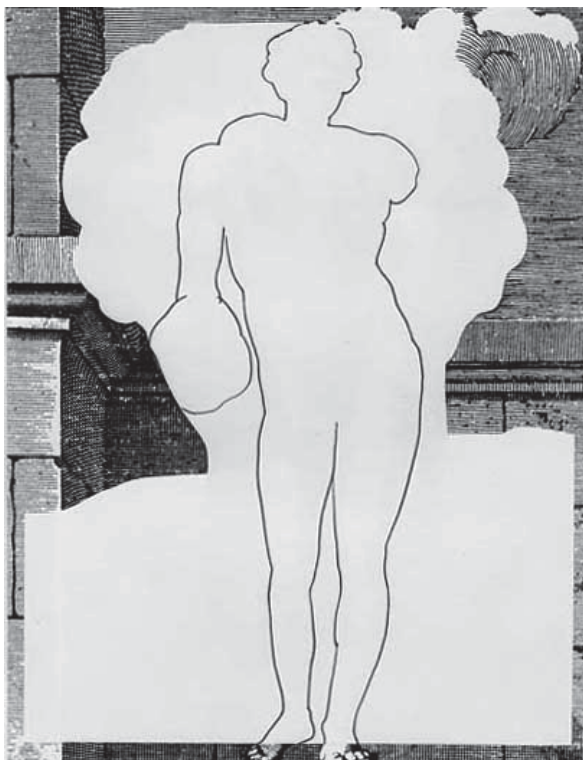
Collage su carta

Svizzera, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 249, 302

850



451

Studio per “Cratilo”, 1978

Matita e collage su carta

700 x 500 mm

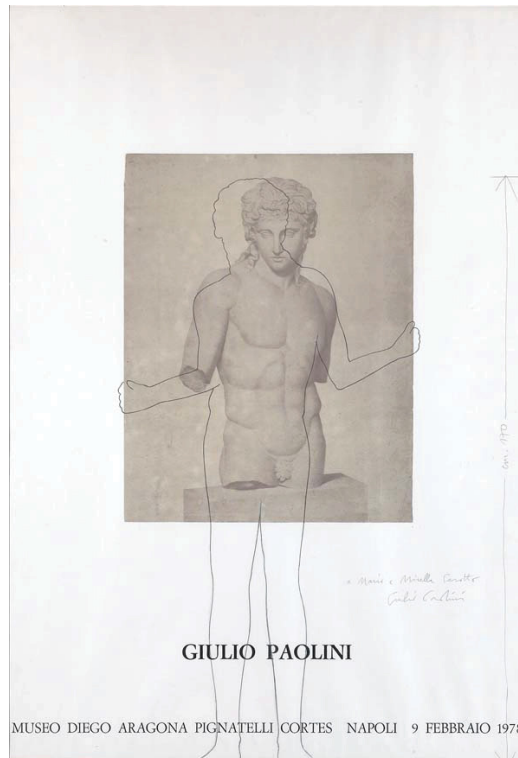
Sul verso, firmato, titolato e datato al centro: “Giulio Paolini / Studio per “Cratilo” / 1978”

Parigi, Collection MJS

Provenienza: proprietà dell’artista; Parigi, Galerie Yvon Lambert

Bibliografia: *Untitled*, Wetteren (Belgio), Cultura, 4 voll., vol. “Untitled”, p. 165, s.p. (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 267



452

Studio per “Cratilo”, 1978

Matita su carta

700 x 1000 mm

Sul recto, dedicato e firmato: “a Mario e Mirella Sarotto / Giulio Paolini”

Torino, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 267

852



453

Studio per “Cratilo”, 1978

Matita e collage su carta

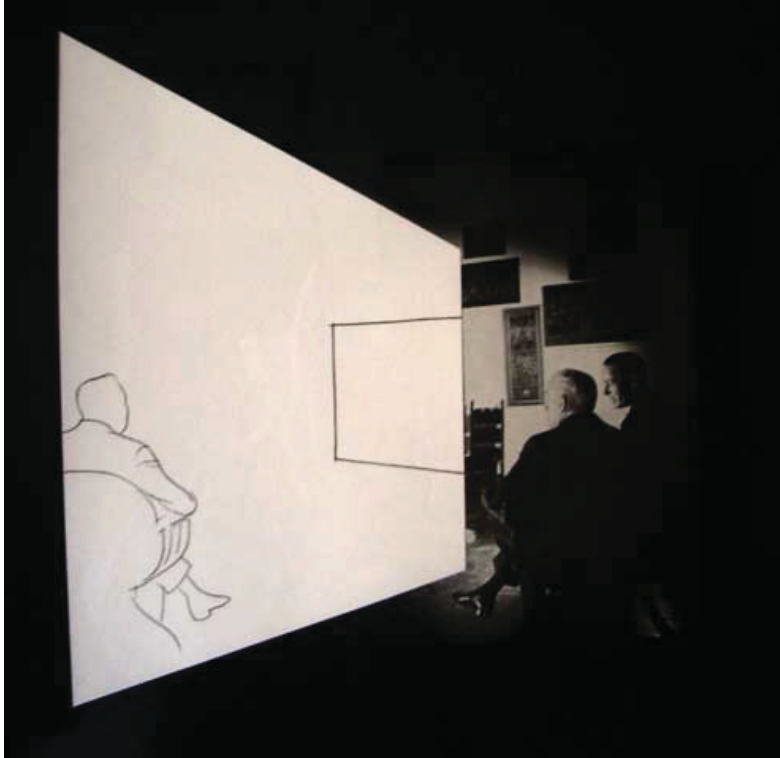
Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Napoli 1978 [P]?

Bibliografia: s.a. 1981, s.p. (ripr.); cat. Rivoli 1986-87 [P], p. 131 (ripr.); Paolini 1988^a, p. 114 (ripr.); cat. Graz (1998) [P], p. 253 (ripr.); Masini 2003 [l.v.], vol. XI, p. 559 n. 2854 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 267



454

Senza titolo, 1978

Matita e collage su carta

350 x 350 mm

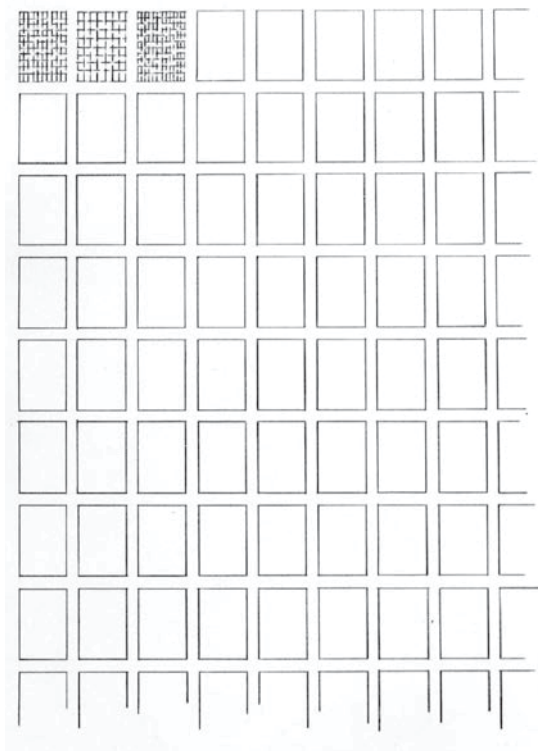
Sul verso, dedicato, firmato e datato al centro: “a Peppino D.B. / Giulio Paolini / 1978”

Napoli, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 254 (nota 30)

854



455

Studio per “Del bello intelligibile”. Disegno sulla progressione delle opere, 1978

Matita su carta

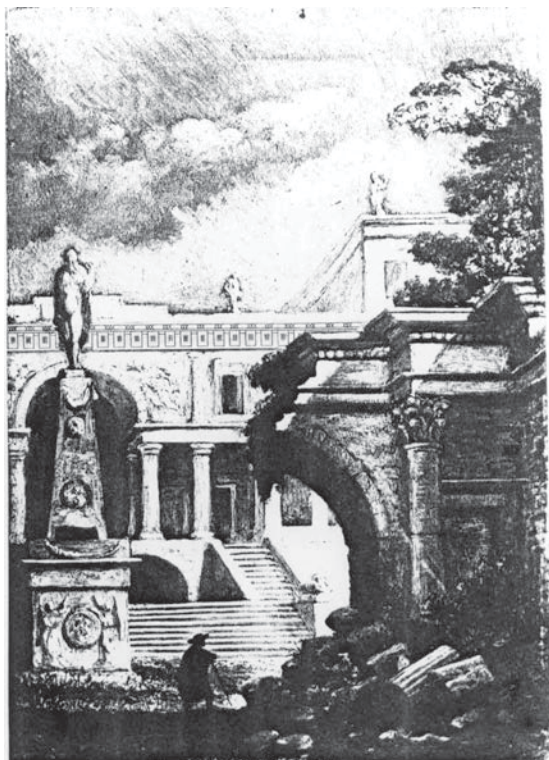
500 x 350 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista

Bibliografia: cat. Parigi 1978-79 [P], p. 29 (ripr.), p. 30 (ripr.); cat. Bielefeld-Wuppertal-Berlino 1982 [P], p. 109 (ripr.); Paolini 1984^a (vol. II), p. 100 (ripr.); cat. Ravenna 1985^a [P], p. 39 n. VI (ripr.); Paolini 1986^a, p. 68 (ripr.); cat. Stoccarda 1986 [P] (vol. 4), p. 38 (ripr.); Paolini 1988^a, p. 34 (ripr.); cat. Roma 1988-89 [P], s.p. (ripr.); Paolini 1996^a, p. 21 (ripr. come elemento grafico a sfondo del testo); Paolini 2006^a, p. 84 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 120 (nota 128), 261



456

Studio per “Del bello intelligibile”, 1978

Collage su carta

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista

Bibliografia: cat. Parigi 1978-79 [P], p. 25 (ripr., con titolo errato “Étude d’après “Architecture idéale et Ruines” de Paolo Anesi”); cat. Bielefeld-Wuppertal-Berlino 1982 [P], p. 100 (ripr. con titolo errato “Studie aus “Ideale Architektur und Ruinen” von Paolo Anesi”); Paolini 1984^a (vol. II), p. 96, p. 97 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 120 (nota 128), 261

856



457

Studio per “Del bello intelligibile”, 1978

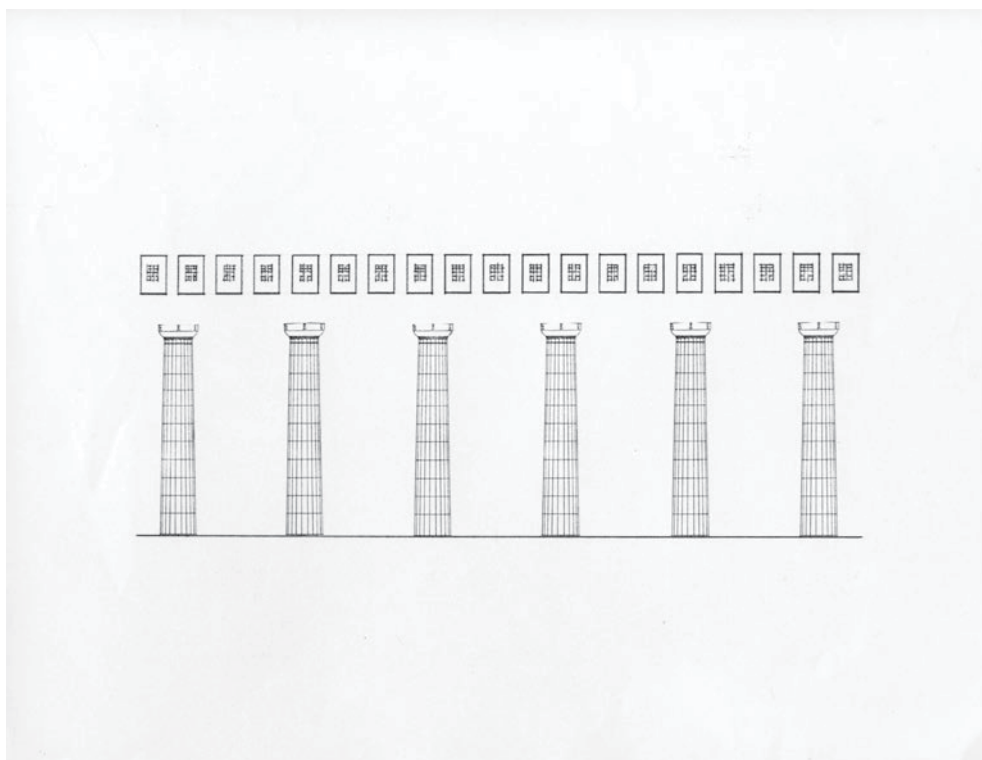
Collage su carta

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista

Bibliografia: cat. Parigi 1978-79 [P], p. 28 (ripr., con titolo errato “Étude d’après les “Salles des Études antiques” Paris, École des Beaux-Arts”); cat. Bielefeld-Wuppertal-Berlino 1982 [P], p. 102 (ripr. con titolo errato “Studie nach dem “Antikensaal” der École des Beaux-Arts in Paris”); Paolini 1984^a (vol. II), p. 96, p. 99 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 120 (nota 128), 261



458

Studio per “Del bello intelligibile”, 1978

Collage su carta

500 x 700 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista

Bibliografia: cat. Parigi 1978-79 [P], pp. 23-24 (ripr., con titolo errato “Étude pour la présentation de l'œuvre comme frise d'ordre dorique”); cat. Bielefeld-Wuppertal-Berlino 1982 [P], p. 99 (ripr. con titolo errato “Studie für die Präsentation des Werks als Fries dorischer Ordnung”); Paolini 1984^a (vol. II), p. 96, p. 97 (ripr.); Paolini 1986^a, p. 66 (ripr.); cat. Stoccarda 1986 [P] (vol. 1) pp. 25-26 (ripr.), (vol. 4) p. 40 (ripr. con errati titolo “Studio per “Del bello intelligibile”: come fregio di ordine dorico” e datazione “1978-82”); cat. Roma 1988-89 [P], s.p. (ripr.); cat. Roma 2001-02, p. 35 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 120 (nota 128), 261

858



459

Studio per “Del bello intelligibile”, 1978

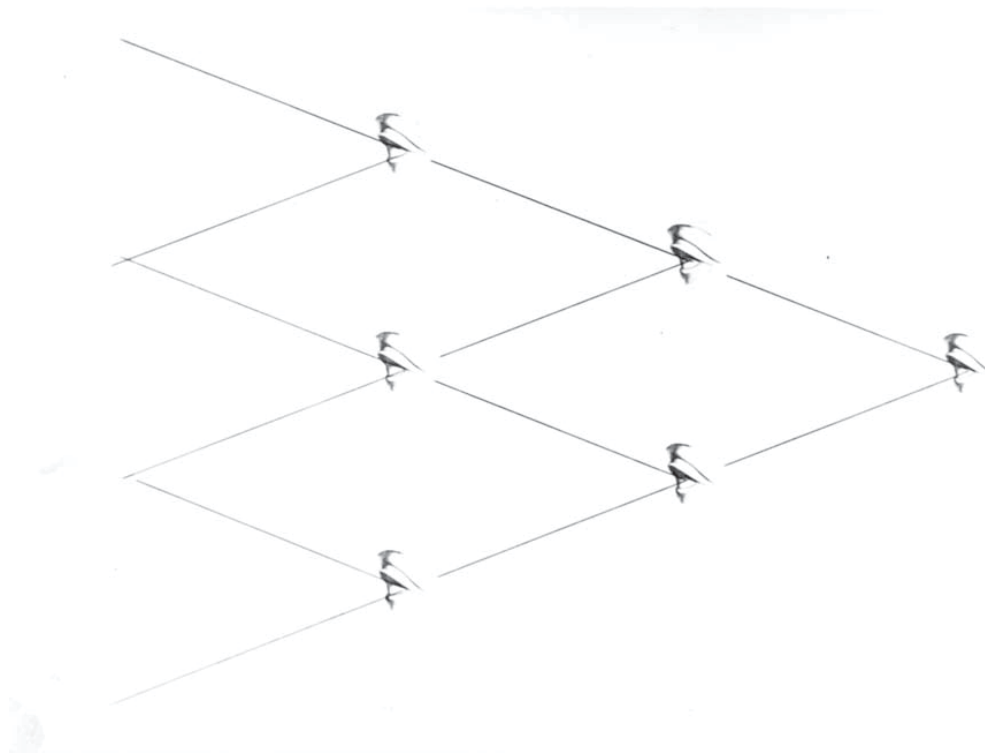
Collage su carta

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista

Bibliografia: cat. Parigi 1978-79 [P], p. 27 (ripr., con titolo errato “Étude d’après le “Temple de Neptune à Paestum””); cat. Bielefeld-Wuppertal-Berlino 1982 [P], p. 101 (ripr. con titolo errato “Studie aus “Tempel des Neptun in Paestum” von Henri Labrouste”)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 120 (nota 128), 261



460

Studio per “Del bello intelligibile”, 1978

Collage su carta

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista

Bibliografia: cat. Parigi 1978-79 [P], pp. 21-22 (ripr., con titolo errato “Étude tirée des illustrations originales des “Écrits sur l’art antique” de Johann J. Winckelmann”); pieghevole cat. Oxford 1980 [P], s.p. (ripr.); cat. Bielefeld-Wuppertal-Berlino 1982 [P], p. 98 (ripr. con titolo errato “Studie aus den Originalillustrationen der “Schriften über die antike Kunst” von Johann J. Winckelmann”); Paolini 1984^a (vol. II), p. 96, pp. 92-93 (ripr.); cat. Paolini 1986 [P] (vol. 4), p. 38 (ripr., con errati titolo “Studio per “Del bello intelligibile”: dalle illustrazioni per gli “Scritti sull’arte antica” di Johann J. Winckelmann” e datazione “1978-82”); cat. Roma 1988-89 [P], s.p. (ripr.); cat. Paolini 1991 [P], s.p. (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 120 (nota 128), 253

860



461

Senza titolo, 1978

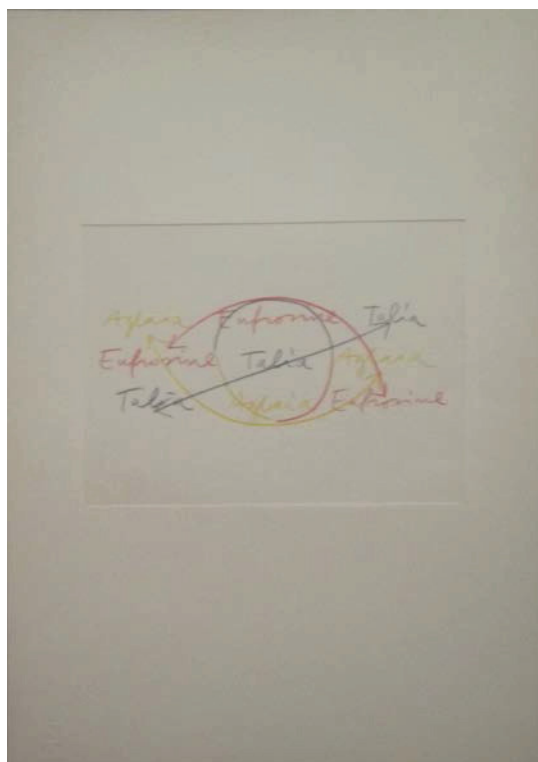
Collage su carta

450 x 550 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; Bologna, Galleria Mario Diacono

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 253 (nota 29)



462

Le tre Grazie, 1978

Matite colorate su carta

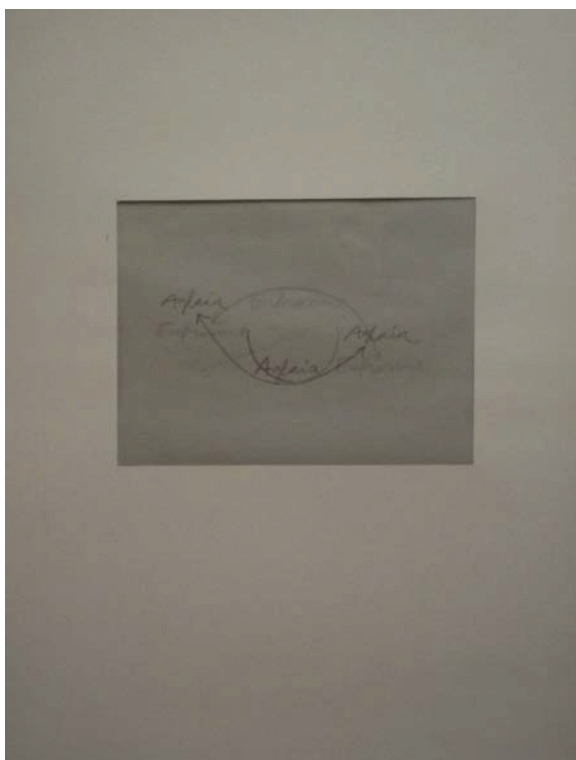
480 x 340 mm

Sul verso, firmato e datato in basso al centro: ““Le tre Grazie” / Giulio Paolini / 1978”

Proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 104 (nota 89), 249

862



463

Le tre Grazie, 1978

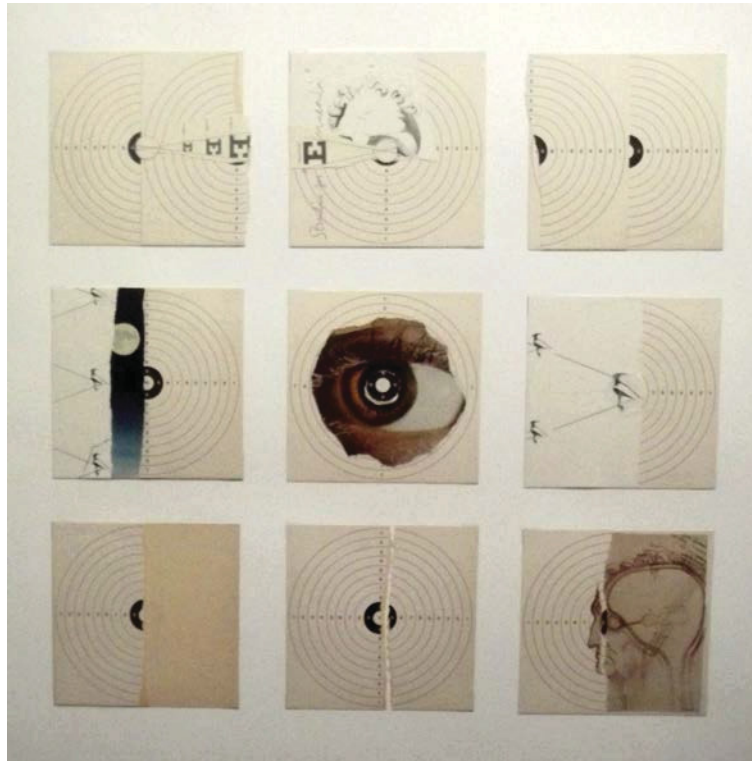
Matita grigia e matita nera su carta

700 x 500 mm

Non titolato, né firmato, né datato

Proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 104 (nota 89), 249



464

Studio per “Enneadi”, 1978

Collage su carta

600 x 600 mm

Sul recto del secondo elemento applicato in alto, titolato in verticale a sinistra: “Studio per “Enneadi””

Sul verso, datato in alto a sinistra: “1978”

Proprietà dell’artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 120 (nota 128), 253

864



465

Senza titolo, 1978

Collage su carta

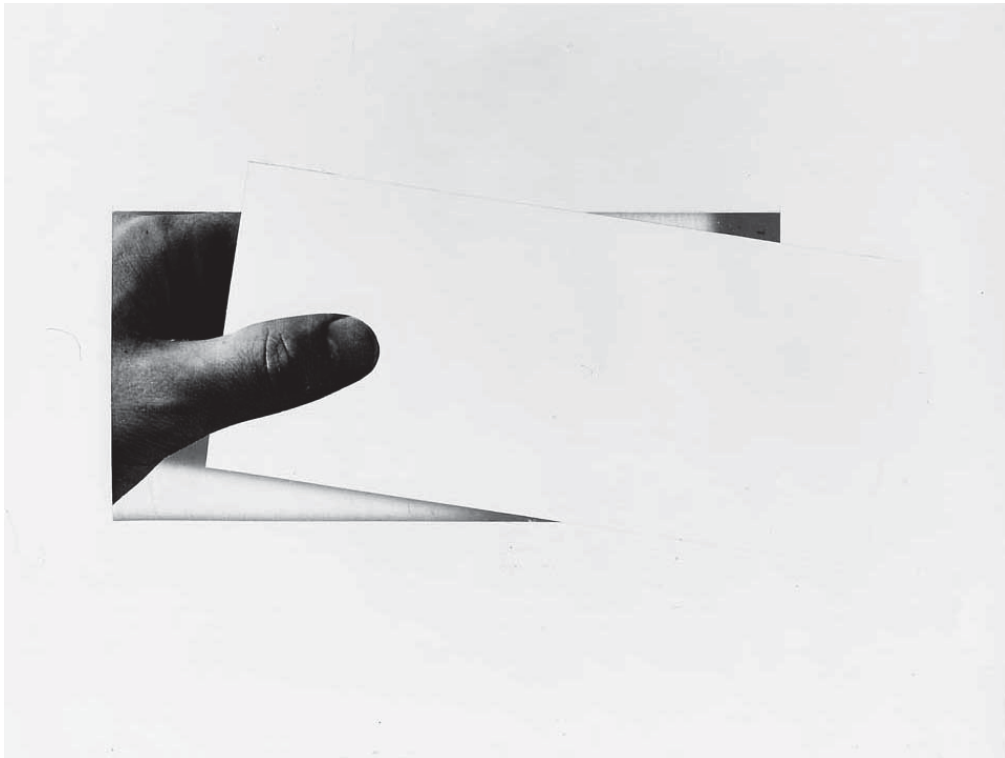
240 x 340 mm

Sul verso, firmato e datato in basso: "Giulio Paolini / 1978"

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Bruxelles, Albert Baronian; Parigi, Galerie Yvon Lambert; Belgio, collezione privata; Parigi, Christie's, asta 5630, 31 maggio 2010, lotto 42

Bibliografia: *Art d'après-guerre et contemporain*, cat. Parigi, Christie's, asta 5630, 31 maggio 2010, lotto 42 (ripr. col.)



466

Senza titolo, 1978

Collage su carta

340 x 480 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 224

866



467

Senza titolo, 1978

Collage su carta

340 x 240 mm

Sul verso, firmato e datato in basso: "Giulio Paolini / 1978"

Milano, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Torino, Galleria Tucci Russo

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 224



468

Senza titolo, 1978

Inchiostro e collage su carta

230 x 330 mm

Cassino, Collezione Longo

Provenienza: proprietà dell'artista, ?; Parigi, Galerie Di Meo

Bibliografia: s.a. 2012, p. 48 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 226

868



469

Senza titolo, 1978?

Matita e collage su carta

670 x 870 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Torino 2001^a, s.p. (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 227



470

Senza titolo, 1978

Collage su carta

340 x 480 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 226

870



471

Senza titolo, 1979

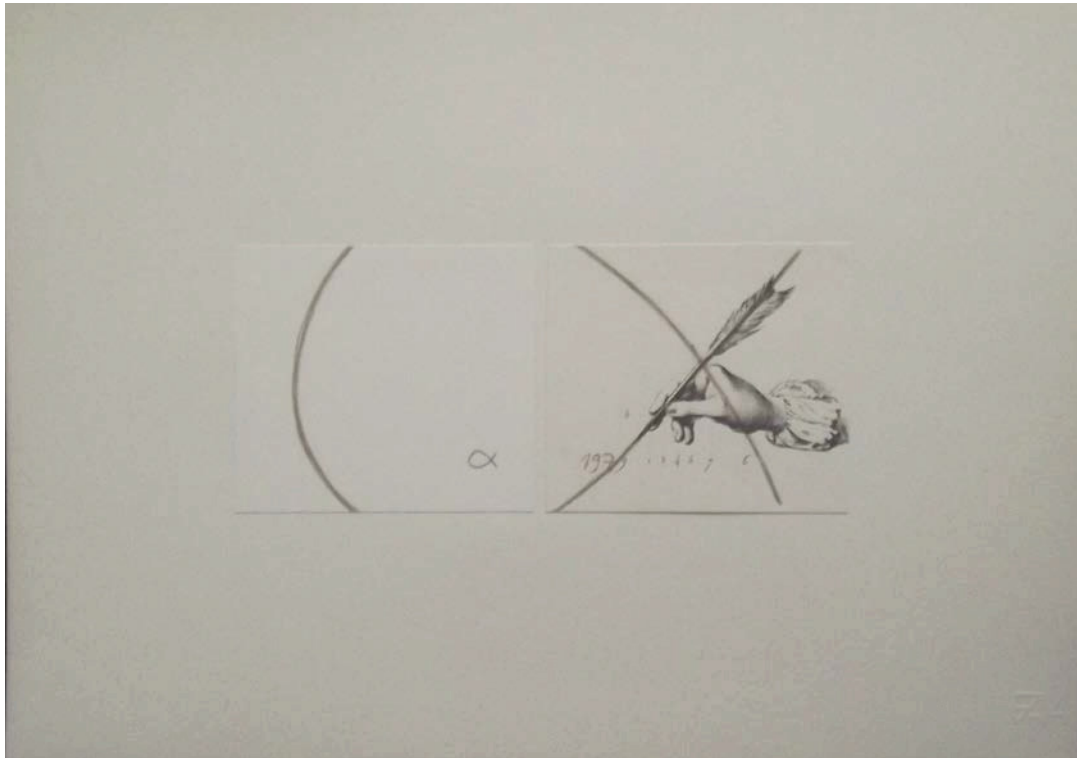
Collage su carta

600 x 450 mm

Londra, Lisson Gallery

Provenienza: proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 224



472

L'Aleph, 1979

Matita nera, matita rossa e collage su carta

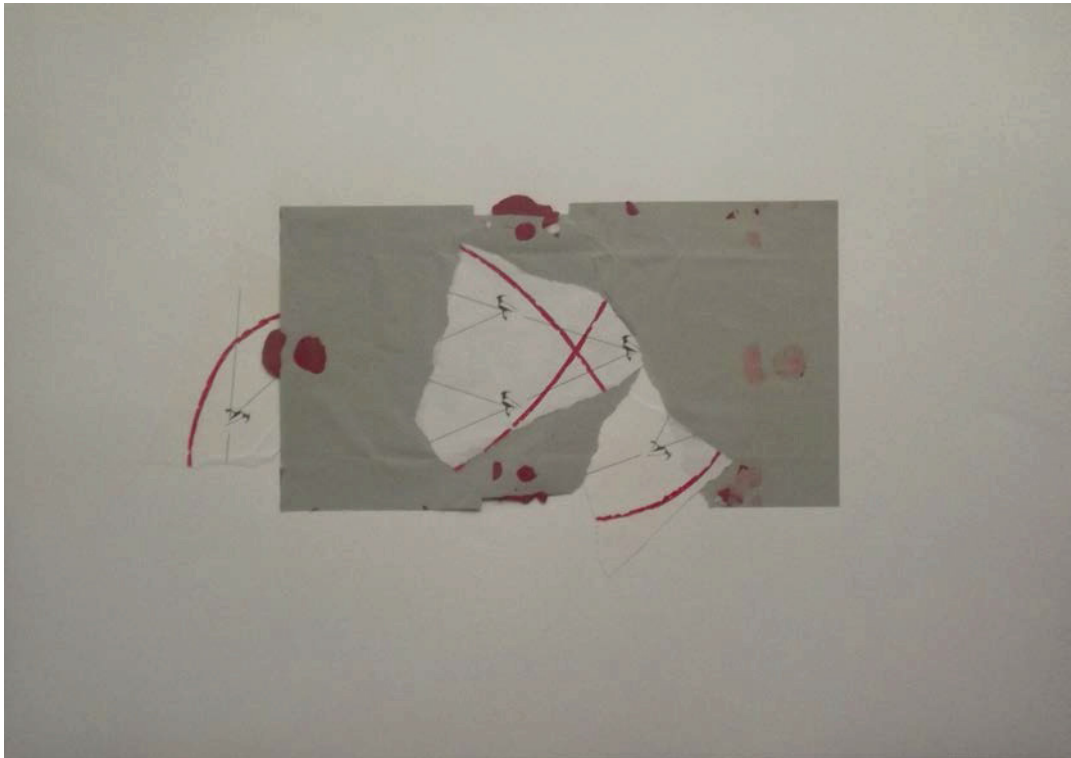
340 x 480 mm

Sul verso, titolato, firmato e datato al centro: ““L'Aleph” / Giulio Paolini / 1979”

Proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 292, 344 (nota 32)

872



473

Senza titolo, 1979

Collage su carta

500 x 700 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1979"

Proprietà dell'artista



474

Senza titolo, 1979

Collage su carta

380 x 760 mm

Milano, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; Zurigo, Galerie Annemarie Verna; ?; Basilea, Collezione Erdmann; Napoli, Galleria Trisorio

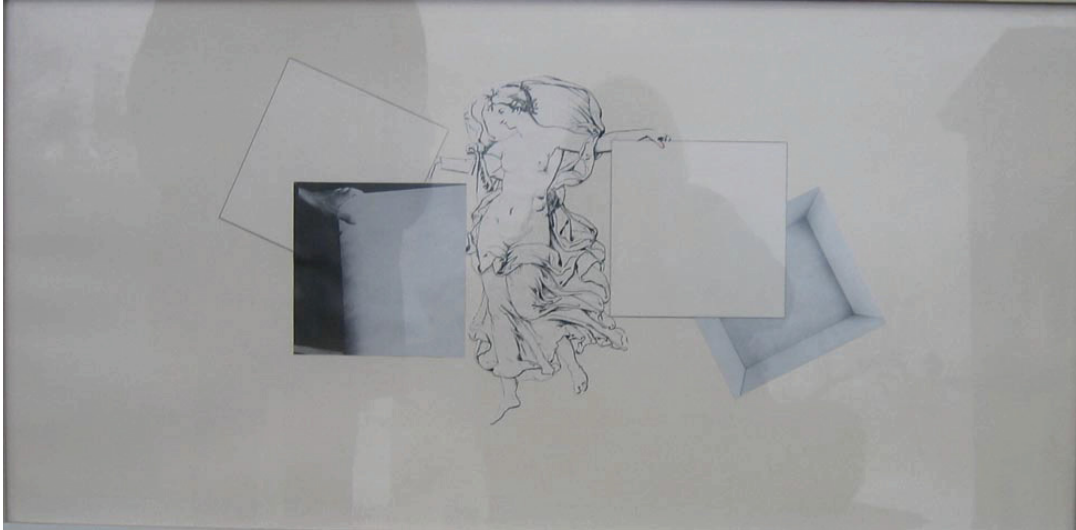
Esposizioni: Zurigo 1980 [P]

Bibliografia: G. Paolini, *Statement*, Galerie Annemarie Verna, Zurigo 1979 (edizione), prima tavola sciolta; cat. Roma 1991 [P], s.p. (ripr.)

Annotazioni: Gli esemplari nn. 474-479 corrispondono ai collages originali delle tavole che costituiscono l'edizione *Statement* dello stesso anno (fascicolo di 6 pagine sciolte in tiratura di cinquecento esemplari edito da Annemarie Verna, stampa in quadricromia, 30 x 30 cm, Zurigo 1979; N.35).

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 42, 250

874



475

Senza titolo, 1979

Collage su carta

380 x 760 mm

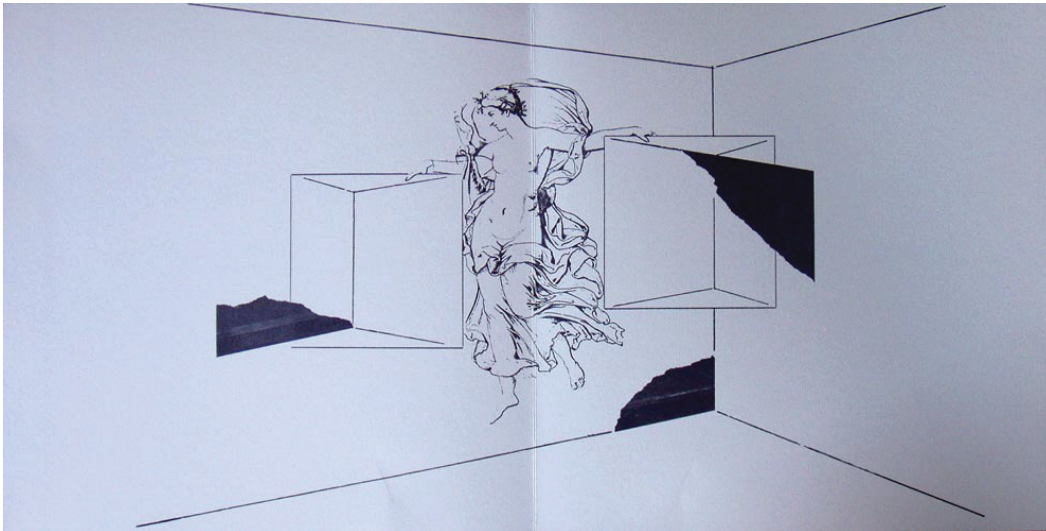
Santomato (Pistoia), Fattoria di Celle, Collezione Gori

Provenienza: proprietà dell'artista; Zurigo, Galerie Annemarie Verna; collezione privata; Londra, Sotheby's, asta L02101, 8 febbraio 2002, lotto 191

Esposizioni: Zurigo 1980 [P]

Bibliografia: G. Paolini, *Statement*, Galerie Annemarie Verna, Zurigo 1979 (edizione), seconda tavola sciolta; *Contemporary Art (Day)*, cat. Londra, Sotheby's, asta L02101, 8 febbraio 2002, lotto 192 (ripr. col.); *Arte moderna. L'arte contemporanea dal secondo dopoguerra ad oggi*, n. 38 (2002), Giorgio Mondadori e Associati, Milano 2001, p. 304 (ripr.) e p. 304

Annotazioni: cfr. 474.



476

Senza titolo, 1979

Matita e collage su carta

380 x 760 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Zurigo 1980 [P]

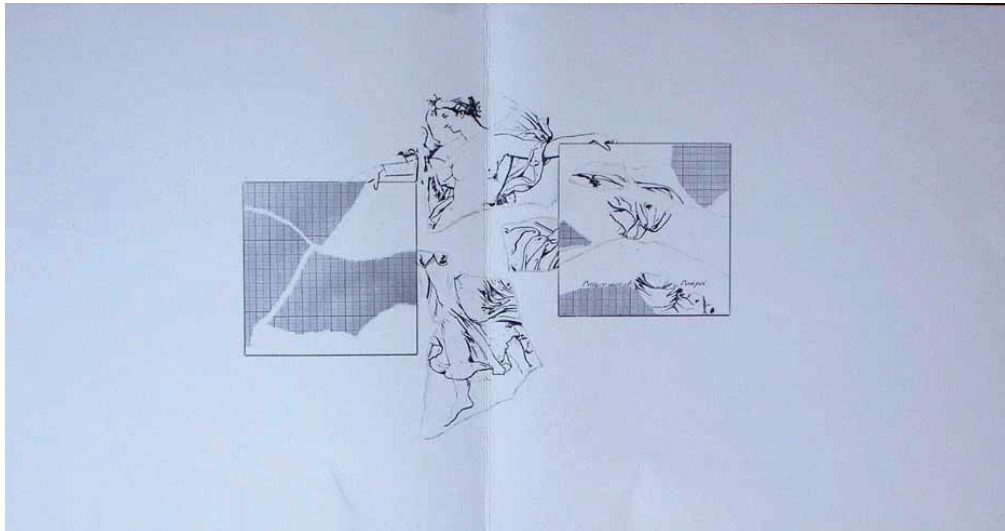
Bibliografia: G. Paolini, *Statement*, Galerie Annemarie Verna, Zurigo 1979 (edizione), terza tavola sciolta

Annotazioni: La linea al centro dell'immagine corrisponde alla piegatura del libro da cui la riproduzione è tratta; non fa quindi parte dell'opera.

Cfr. 474.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 42, 250

876



477

Senza titolo, 1979

Matita e collage su carta

380 x 760 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Zurigo 1980 [P]

Bibliografia: G. Paolini, *Statement*, Galerie Annemarie Verna, Zurigo 1979 (edizione), quarta tavola sciolta

Annotazioni: La linea al centro dell'immagine corrisponde alla piegatura del libro da cui la riproduzione è tratta; non fa quindi parte dell'opera.

Cfr. 474.



478

Senza titolo, 1979

Collage su carta

400 x 775 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1979"

Torino, Galleria Giampiero Biasutti Arte Moderna e Contemporanea

Provenienza: proprietà dell'artista; Zurigo, Galerie Annemarie Verna; ?; Roma, Pio Monti; Venezia, Galleria Il Capricorno; Roma, Galleria Giuliana De Crescenzo; ?; Roma, Bloomsbury Auctions, asta 23, 28 maggio 2009, lotto 167

Esposizioni: Zurigo 1980 [P]

Bibliografia: G. Paolini, *Statement*, Galerie Annemarie Verna, Zurigo 1979 (edizione), quinta tavola sciolta; *Arte del XIX e XX secolo*, cat. Roma, Bloomsbury Auctions, asta 23, 28 maggio 2009, lotto 167 (ripr. col, con titolo errato "Figure femminili"); Paolini 1996^a, pp. 38-39 (ripr. come elemento grafico a sfondo del testo)

Annotazioni: cfr. 474.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 42, 250

878



479

Senza titolo, 1979

Matita e collage su carta

380 x 760 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Zurigo 1980 [P]

Bibliografia: G. Paolini, *Statement*, Galerie Annemarie Verna, Zurigo 1979 (edizione), sesta tavola sciolta

Annotazioni: La linea nera al centro dell'immagine corrisponde alla piegatura del libro da cui la riproduzione è tratta; non fa quindi parte dell'opera.

Cfr. 474.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 42, 250



480

Niobide ferito, 1979

Matita e collage su carta

700 x 500 mm

Sul verso, firmato, titolato e datato

Ubicazione sconosciuta

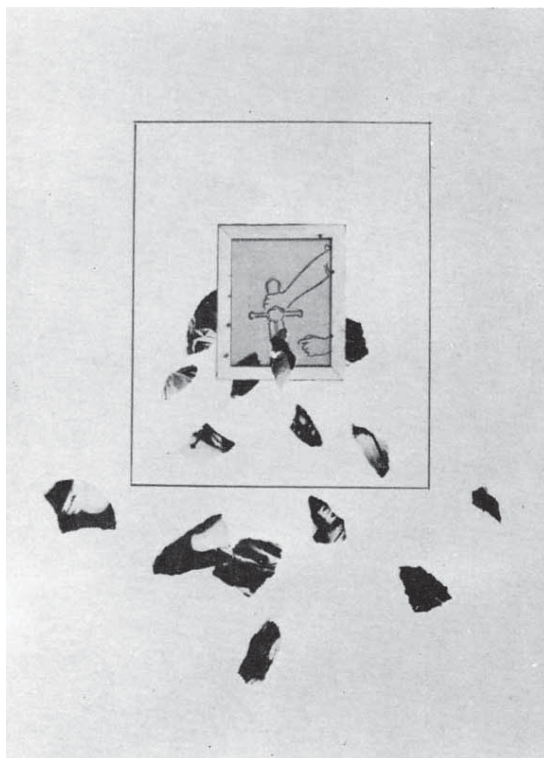
Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Bruxelles, Zaira Mis

Esposizioni: Bruxelles 1995^a; Parigi 2000

Bibliografia: cat. Amsterdam 1980 [P], p. 44 (ripr.); cat. Parigi 1985 [P], p. 12 (ripr.); Paolini 1988^a, p. 54 (ripr.); Poli 1990, p. 37 n. 36 (ripr.); Bätzner 2000, p. 56 (ripr.), pp. 57, 59

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 204

880



481

Studio per “Giuditta e Oloferne”, 1979

Matita e collage su carta

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista

Bibliografia: Parigi-New York-Roma-Londra 1979-80; s.a. 1981, s.p. (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 204 (nota 356)



482

Senza titolo, 1979

Collage su carta

340 x 480 mm

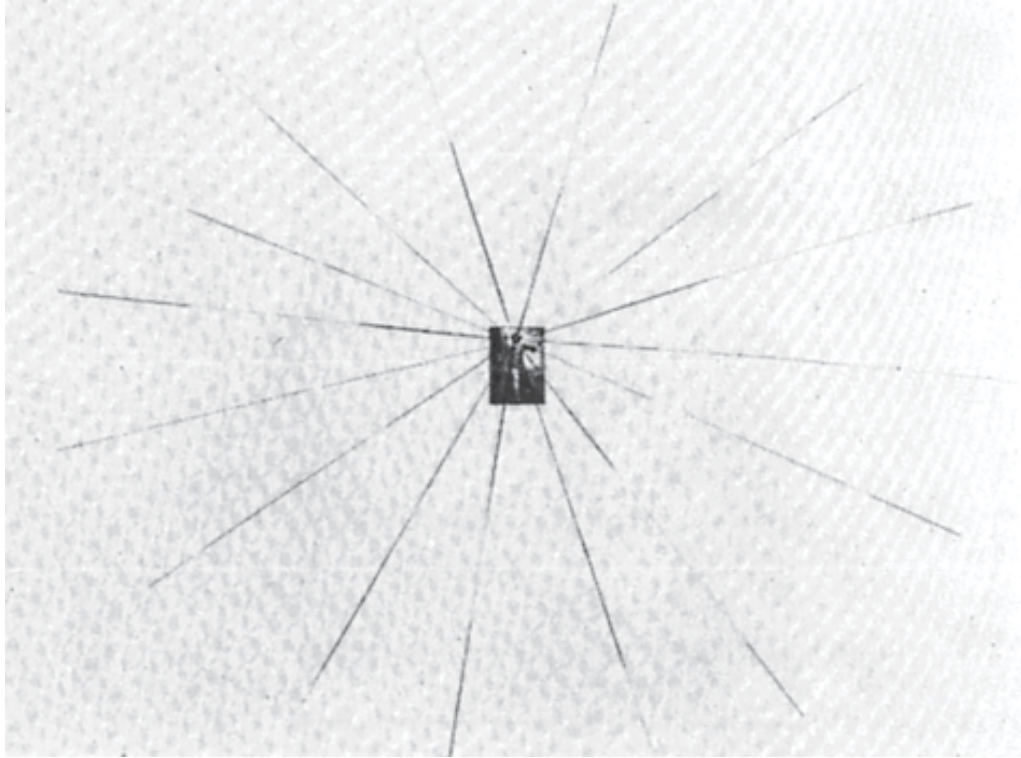
Sul verso, dedicato, firmato e datato: “Per Giuliano e Luisa affettuosamente da Giulio
25/10/1979”

Roma, Collezione Luisa Laureati Briganti

Provenienza: proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 204 (nota 357)

882



483

Senza titolo, 1979

Matita e collage su carta

650 x 500 mm

Sul verso, firmato e datato

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Milano, Breraarte, asta 85, 21 marzo 1988, lotto 161

Bibliografia: cat. Milano, Breraarte, asta 85, 21 marzo 1988, lotto 161 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 116 (nota 117)



484

Studio per “Diapason”, 1979

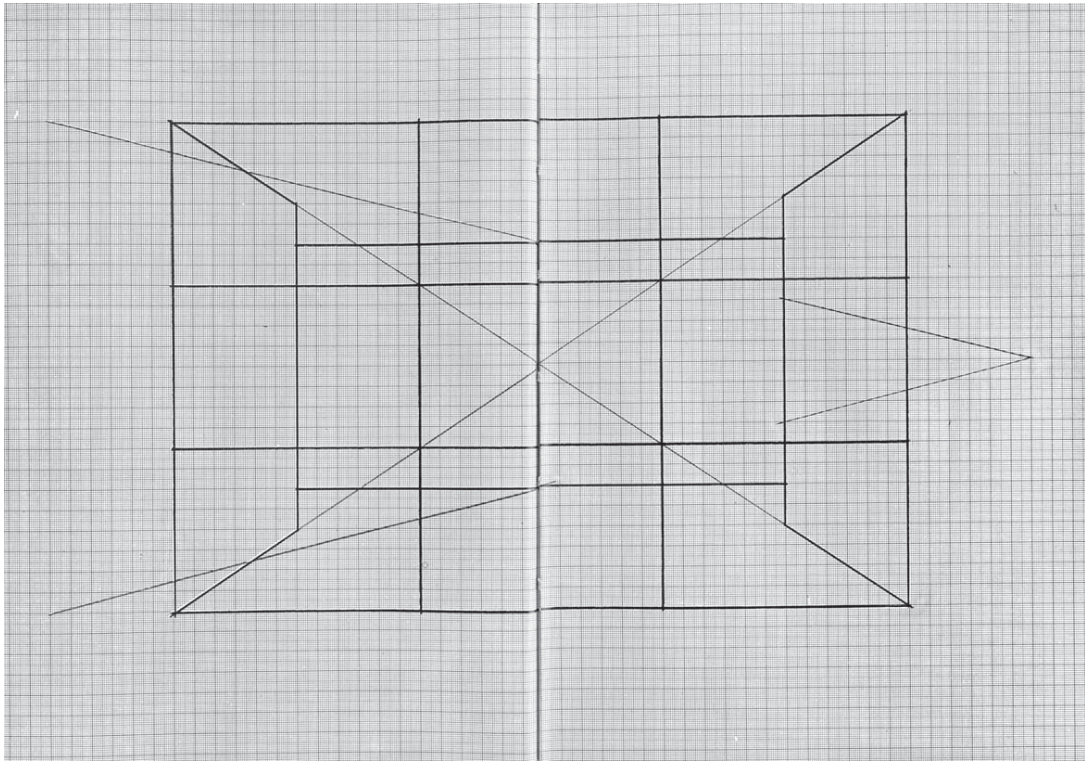
Matita bianca e collage su cartoncino nero

350 x 250 mm ciascuno dei cinque elementi, numerati dall'artista sul verso da 1 a 5

Sul verso del quinto elemento, titolato, firmato e datato al centro: “Studio per / “Diapason” / Giulio Paolini / 1979”

Collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; Napoli, Galleria Alfonso Artiaco



485

Senza titolo, 1979

Inchiostro e matita su carta millimetrata

500 x 700 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1979"

Berlino, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Studio Marconi?

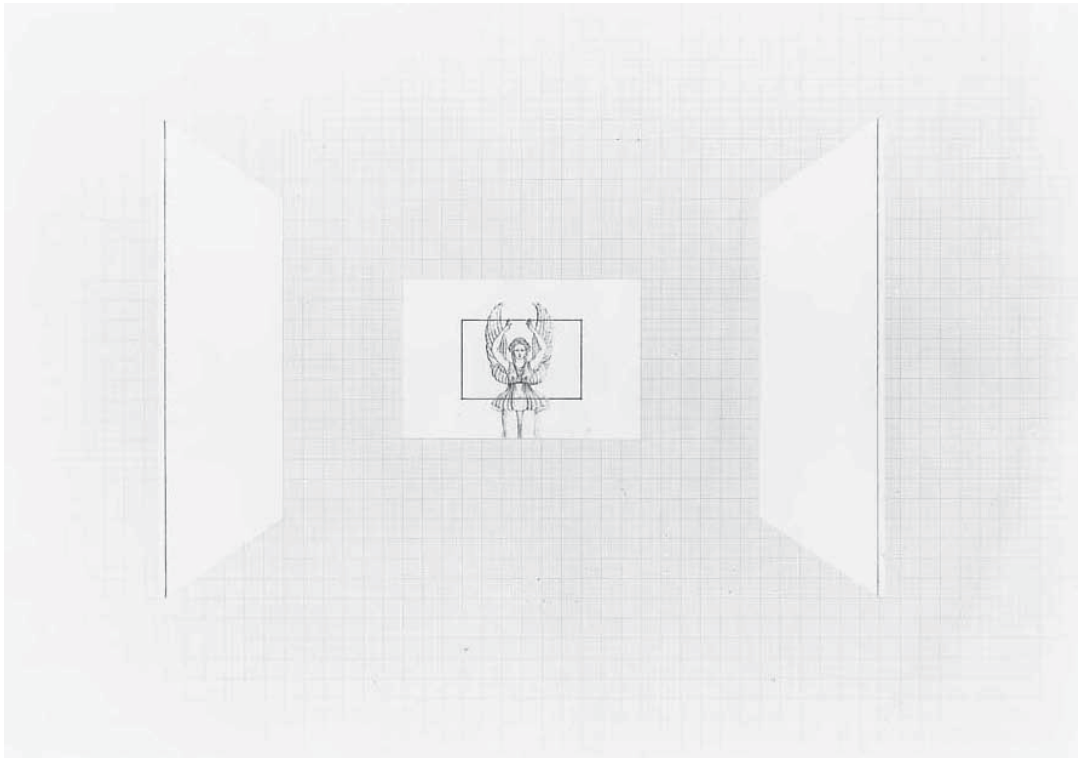
Esposizioni: Berlino 2004-05?

Bibliografia: cat. Milano 1979 [P], pp. 18-19 (ripr.); s.a. 2001 [l.v.], p. 54 n. 44 (ripr. col.)

Annotazioni: Si tratta del progetto per la personale tenutasi a Milano, presso la Galleria Giò Marconi nel 2007, dove l'artista espone nove *Studi per "Parnaso"*, nove per *"De Pictura"*, nove per *"Liber veritatis"* [nn. 487-495; 496-504; 505-517] assieme a tre quadri omonimi [D.415-417]

La linea al centro dell'immagine corrisponde alla piegatura del libro da cui la riproduzione è tratta; non fa quindi parte dell'opera.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 49



486

Studio per “Parnaso”, 1979?

Matita e collage su carta millimetrata

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 251

886



487

Studio per “Parnaso”, 1979

Matita e collage su carta

500 x 700 mm

Sul retro, firmato, titolato e datato al centro: “Giulio Paolini / Studio per “Parnaso” / 1979”

Collezione Banca Intesa (acquistato nel 1994, n. inv. A.D-02575A-L/IS)

Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Studio Marconi; Banca Commerciale Italiana, 1981

Esposizioni: Milano 1979 [P], cat. pp. 22-23 (ripr.)

Bibliografia: s.a. 1992 [l.v.], p. 54; *Tesori d'arte delle banche lombarde* 1995, p. 465 (ripr.); s.a. 2013 [l.v.], pp. 220-223, p. 222 n. 351 (ripr. col.)

Annotazioni: cfr. n. 485.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 48 (nota 111), 49, 85 (nota 46), 113, 2



24

25

488

Studio per “Parnaso”, 1979

Matita e collage su carta

500 x 700 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Milano 1979 [P], cat. pp. 24-25 (ripr.)

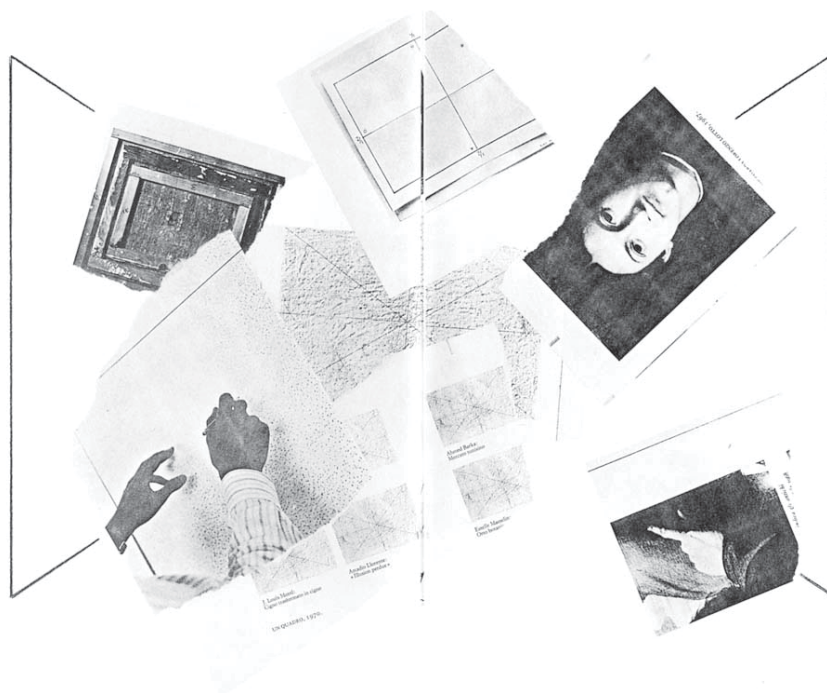
Bibliografia: s.a 1992 [l.v.], p. 54

Annotazioni: La linea al centro dell'immagine corrisponde alla piegatura del libro da cui la riproduzione è tratta; non fa quindi parte dell'opera.

Cfr. n. 485.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 48 (nota 111), 49, 85 (nota 46), 113, 260

888



26

27

489

Studio per "Parnaso", 1979

Matita e collage su carta

500 x 700 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Milano 1979 [P], cat. pp. 26-27 (ripr.)

Bibliografia: s.a. 1992 [l.v.], p. 54

Annotazioni: La linea al centro dell'immagine corrisponde alla piegatura del libro da cui la riproduzione è tratta; non fa quindi parte dell'opera.

Cfr. n. 485.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 48 (nota 111), 49, 85 (nota 46), 113, 260



490

Studio per “Parnaso”, 1979

Matita e collage su carta

500 x 700 mm

Sul retro, firmato, titolato e datato al centro: “Giulio Paolini / Studio per “Parnaso” / 1979”

Collezione Banca Intesa (acquistato nel 1994, n. inv. A.D-03988A-L/IS)

Provenienza: proprietà dell'artista; Collezione Paride Accetti; Milano, Studio Marconi; Banca Commerciale Italiana 1989

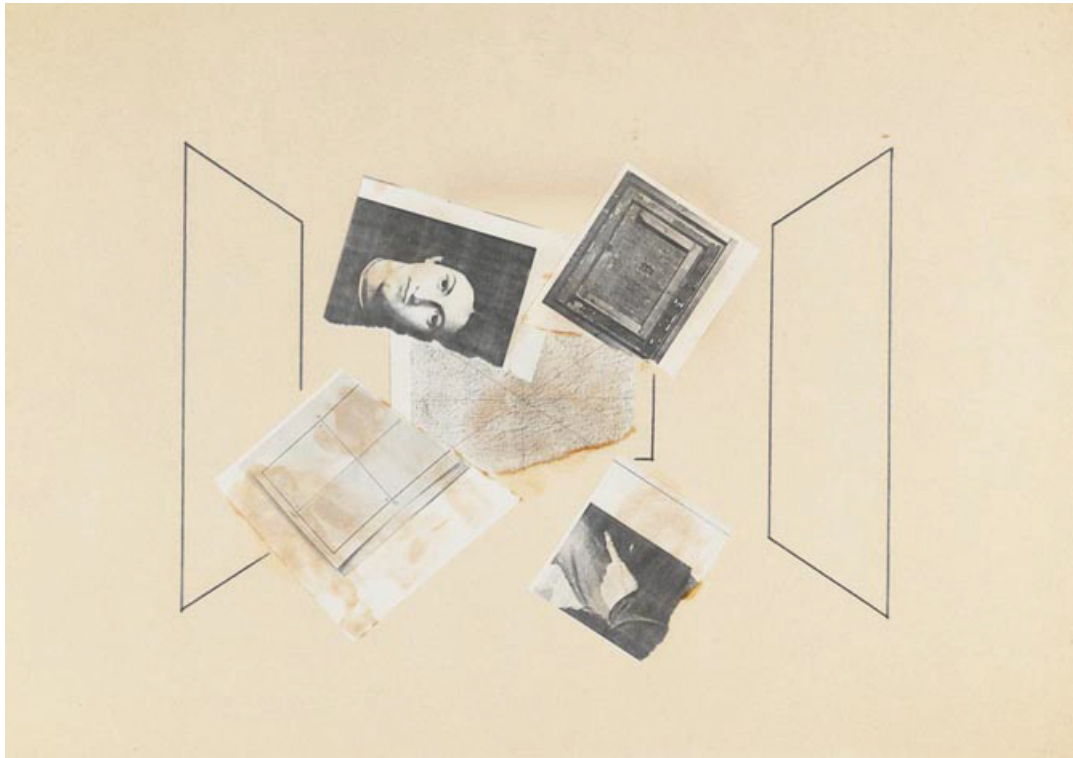
Esposizioni: Milano 1979 [P], cat. pp. 28-29 (ripr.)

Bibliografia: Bolaffi. *Catalogo dell'arte moderna italiana*, n. 17 (1981), Giorgio Mondadori e Associati, Milano 1982, p. 365 (ripr.); s.a. 1992 [l.v.], pp. 51, 54, p. 55 n. 16 (ripr. col.); s.a. 2013 [l.v.], pp. 220-223, p. 222 n. 352 (ripr. col.)

Annotazioni: cfr. n. 485.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 48 (nota 111), 49, 85 (nota 46), 113, 260

890



491

Studio per “Parnaso”, 1979

Matita e collage su carta

500 x 700 mm

Sul verso, firmato, titolato e datato al centro: “Giulio Paolini / Studio per “Parnaso” / 1979”

Ubicazione sconosciuta

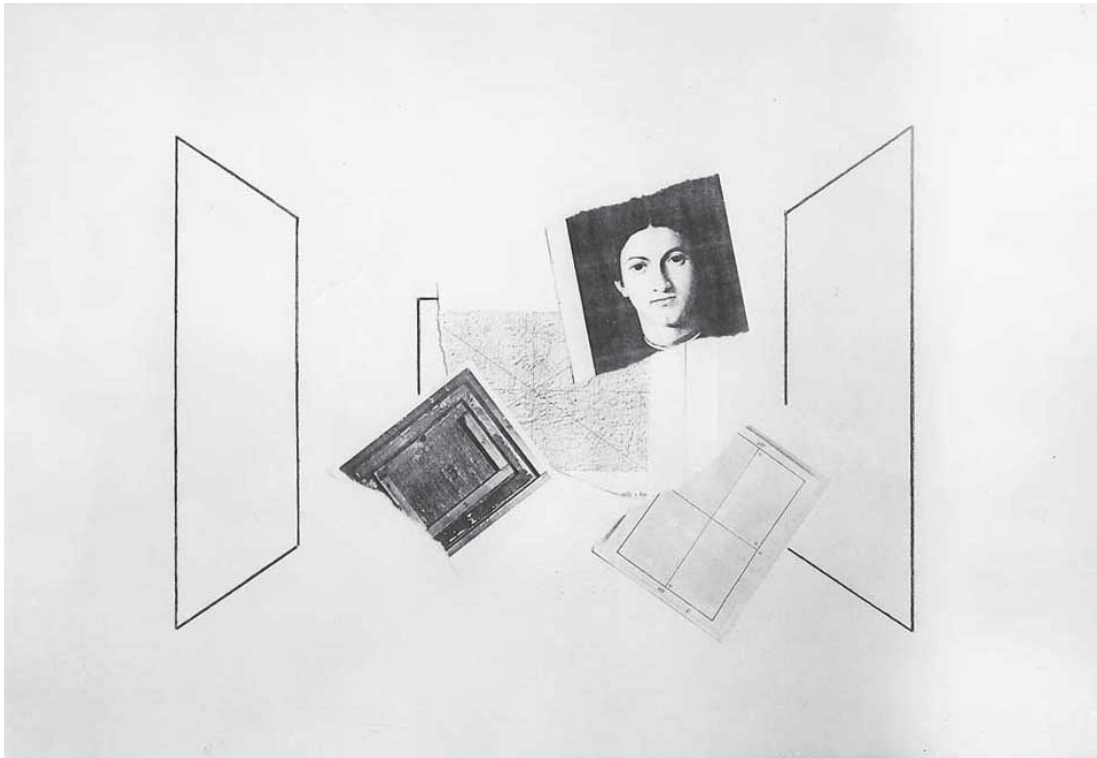
Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Studio Marconi; ?; Milano, Finarte, asta 719, 18 dicembre 1989, lotto 82; ?; Milano, Sotheby's, asta MI0300, 21 maggio 2009, lotto 244

Esposizioni: Milano 1979 [P], pp. 30-31 (ripr.)

Bibliografia: cat. Milano, Finarte, asta 719, 18 dicembre 1989, lotto 82; *Arte moderna. Catalogo nazionale dell'arte moderna italiana*, n. 26 (1991), Giorgio Mondadori e Associati, Milano 1990, p. 216 (ripr.), p. 216; s.a. 1992 [l.v.], p. 54; Milano, *Arte Contemporanea*, Sotheby's, asta MI0300, 21 maggio 2009, lotto 244 (ripr. col.)

Annotazioni: cfr. n. 485.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 48 (nota 111), 49, 85 (nota 46), 113, 260



492

Studio per “Parnaso”, 1979

Matita e collage su carta

500 x 700 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista

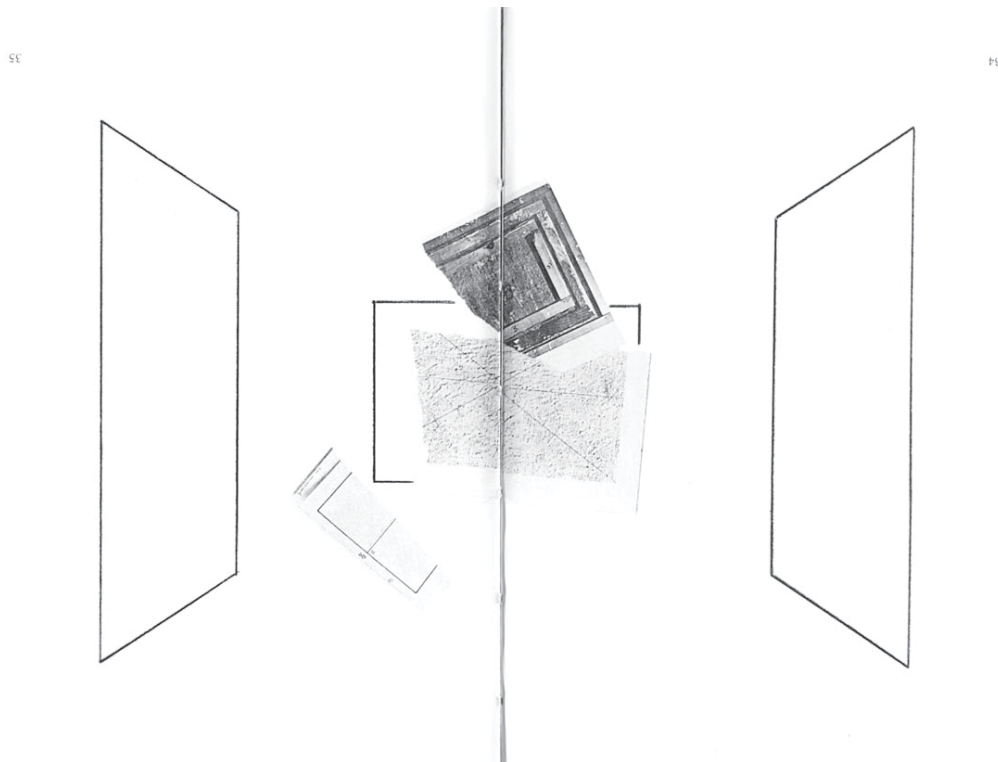
Esposizioni: Milano 1979 [P], cat. pp. 32-33 (ripr.)

Bibliografia: s.a. 1992 [l.v.], p. 54

Annotazioni: cfr. n. 485.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 48 (nota 111), 49, 85 (nota 46), 113, 260

892



493

Studio per “Parnaso”, 1979

Matita e collage su carta

500 x 700 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista

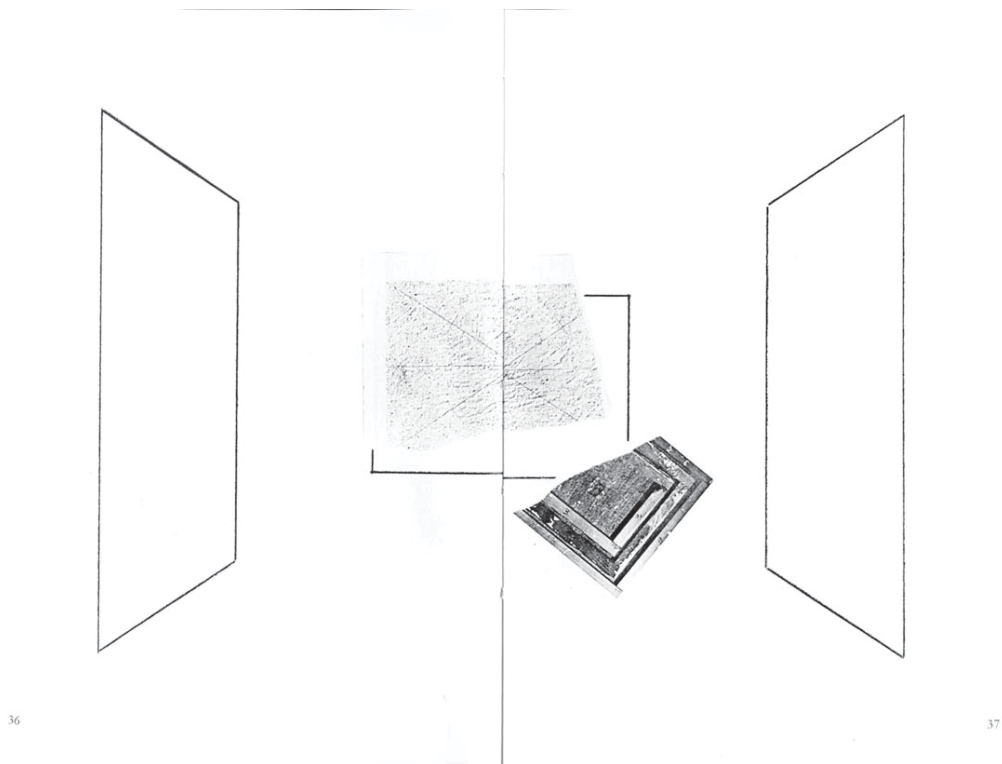
Esposizioni: Milano 1979 [P], cat. pp. 34-35 (ripr. rovesciato)

Bibliografia: s.a. 1992 [l.v.], p. 54

Annotazioni: La linea al centro dell'immagine corrisponde alla piegatura del libro da cui la riproduzione è tratta; non fa quindi parte dell'opera.

Cfr. n. 485.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 48 (nota 111), 49, 85 (nota 46), 113, 260



494

Studio per “Parnaso”, 1979

Matita e collage su carta

500 x 700 mm

Sul verso, firmato, titolato e datato al centro: “Giulio Paolini / Studio per “Parnaso” / 1979”

Losanna, collezione privata

Provenienza: proprietà dell’artista; Milano, Studio Marconi

Esposizioni: Milano 1979 [P], cat. pp. 36-37 (ripr.)

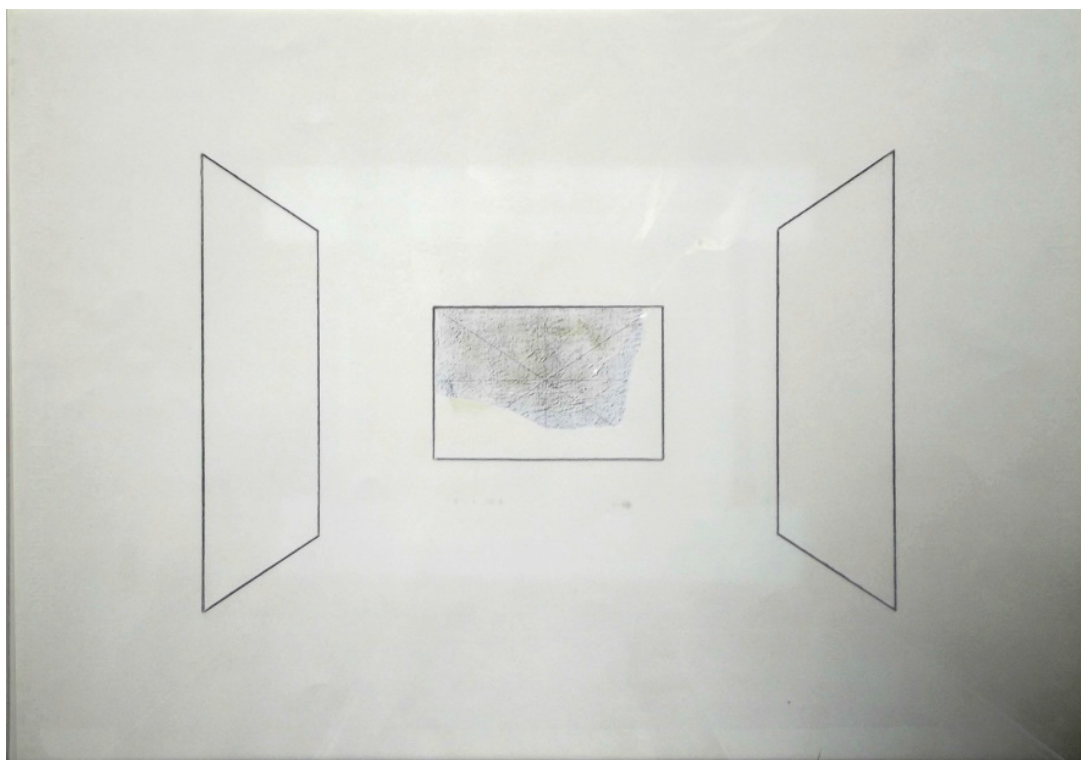
Bibliografia: s.a. 1990, pp. 154-155 (ripr.); s.a. 1992 [l.v.], p. 54

Annotazioni: La linea al centro dell’immagine corrisponde alla piegatura del libro da cui la riproduzione è tratta; non fa quindi parte dell’opera.

Cfr. n. 485.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 48 (nota 111), 49, 85 (nota 46), 113, 260

894



495

Studio per “Parnaso”, 1979

Matita e collage su carta

497 x 701 mm

Sul verso, firmato, titolato e datato al centro: “Giulio Paolini / Studio per / “Parnaso” / 1979”; sul verso, scritte non autografe in basso a sinistra: “RA7”, in alto a sinistra: “A9”, in alto a sinistra: “5”; etichetta in basso a destra: “gall. Marconi / aut. Paolini”; sul verso della cornice, scritte non autografe a destra al centro: “P.G.35”, “pag. 157”; sul telaio etichetta a sinistra: “31/07/04 PA / Marconi”

Milano, Collezione Giorgio Marconi

Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Milano 1979 [P], pp. 38-39 (ripr.); Ravenna 1987, cat. p. 193 n. 1 (ripr.); Milano 2007 [P]

Bibliografia: s.a. 1990, pp. 156-157 (ripr.); s.a. 1992 [l.v.], p. 54

Annotazioni: cfr. n. 485.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 45 (nota 98), 48 (nota 111), 49, 55, 85 (nota 46), 113, 260



496

Studio per “De pictura”, 1979

Matita e collage su carta

500 x 696 mm

Sul verso, firmato, titolato e datato al centro: “Giulio Paolini / Studio per “De pictura” / 1979”; sul verso, scritte non autografe in alto a sinistra: “43”, “6”, “B1”; “6”, in alto a destra: “6”, in basso a sinistra: “RA”; etichetta in basso a destra: “Marconi Mi /aut. Paolini”

Milano, Collezione Giorgio Marconi

Provenienza: proprietà dell’artista

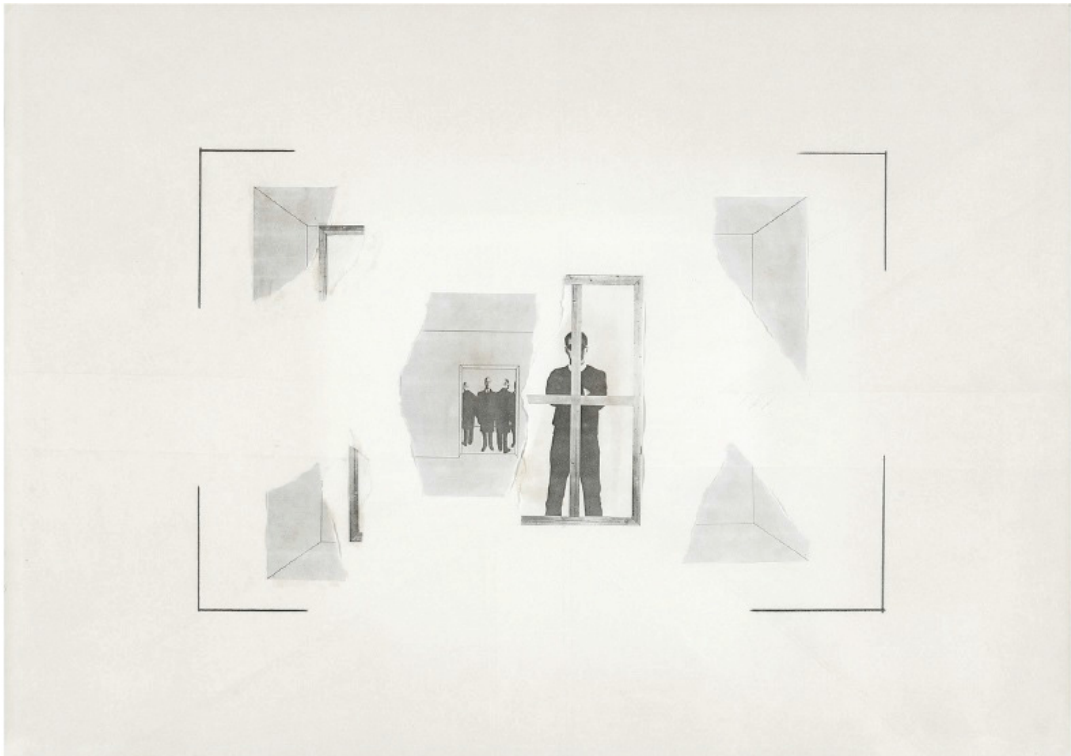
Esposizioni: Milano 1979 [P], cat. pp. 52-53 (ripr.); Ravenna 1987, cat. p. 192 n. 31 (ripr.); Milano 2007 [P]

Bibliografia: s.a. 1990, pp. 158-159 (ripr.)

Annotazioni: cfr. n. 485.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 45 (nota 98), 48 (nota 111), 49, 55, 85 (nota 46), 211 (nota 359)

896



497

Studio per “De pictura”, 1979

Matita e collage su carta

500 x 700 mm

Sul retro, firmato, titolato e datato al centro: “Giulio Paolini / Studio per “De Pictura” / 1979”

Collezione Banca Intesa (acquistato nel 1994, n. inv. A.D-02574A-L/IS)

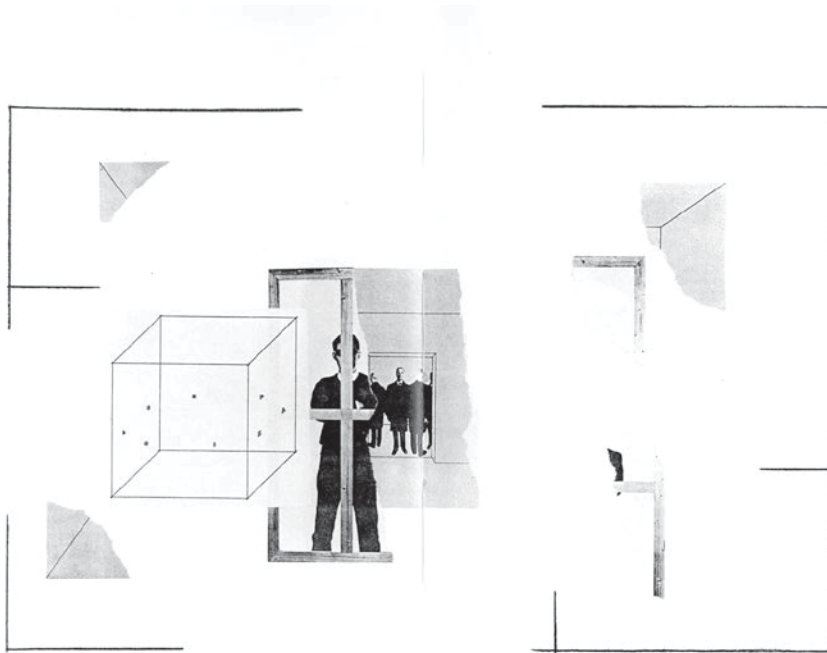
Provenienza: proprietà dell’artista; Milano, Studio Marconi; Banca Commerciale Italiana, 1981

Esposizioni: Milano 1979 [P], cat. pp. 54-55 (ripr.)

Bibliografia: F. Guardoni, *Italia. Le nuove concezioni artistiche* in s.a. 1992 [l.v.], p. 15 (ripr.); s.a. 2013 [l.v.], pp. 221-223, p. 222 n. 354 (ripr. col.)

Annotazioni: cfr. n. 485.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 48 (nota 111), 49, 85 (nota 46), 211 (nota 359)



56

57

498

Studio per “De pictura”, 1979

Matita e collage su carta

500 x 700 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista

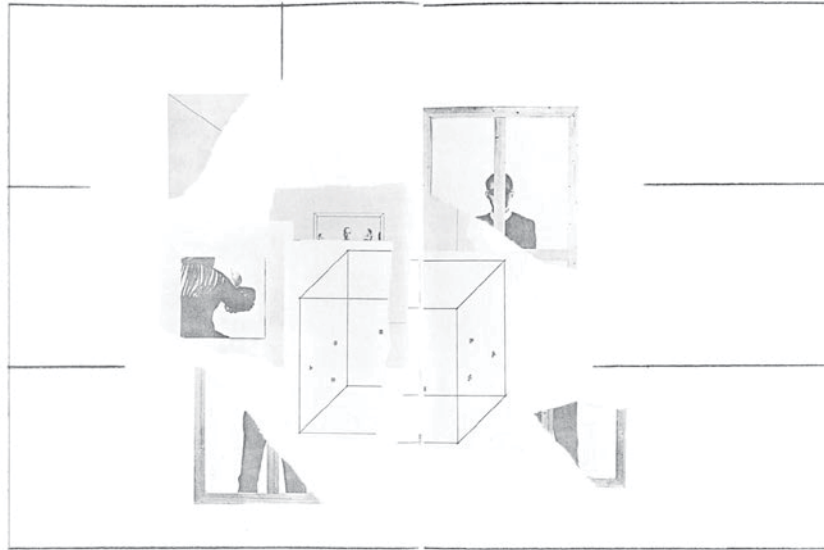
Esposizioni: Milano 1979 [P], cat. pp. 56-57 (ripr.)

Annotazioni: La linea al centro dell'immagine corrisponde alla piegatura del libro da cui la riproduzione è tratta; non fa quindi parte dell'opera.

Cfr. n. 485.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 48 (nota 111), 49, 85 (nota 46), 211 (nota 359), 260

898



58

59

499

Studio per “De pictura”, 1979

Matita e collage su carta

500 x 700 mm

Ubicazione sconosciuta

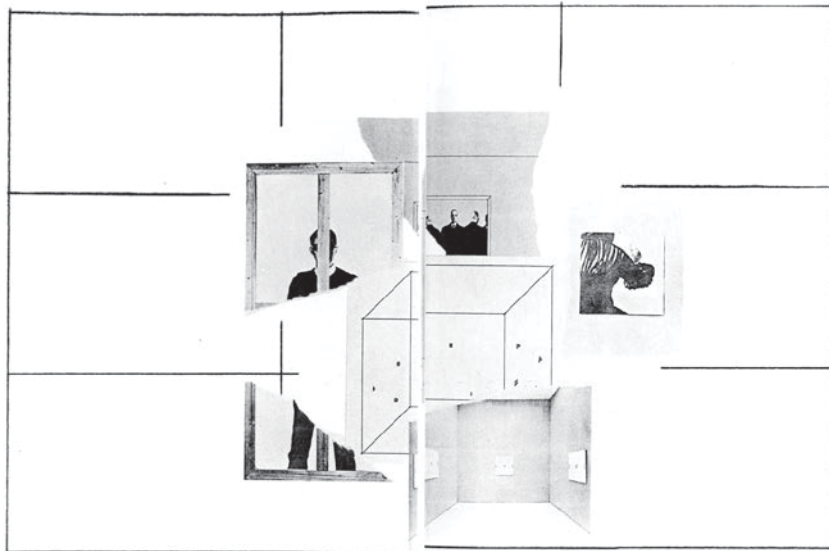
Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Milano 1979 [P], cat. pp. 58-59 (ripr.)

Annotazioni: La linea al centro dell'immagine corrisponde alla piegatura del libro da cui la riproduzione è tratta; non fa quindi parte dell'opera.

Cfr. n. 485.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 48 (nota 111), 49, 85 (nota 46), 211 (nota 359), 260



60

61

500

Studio per “De pictura”, 1979

Matita e collage su carta

500 x 700 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista

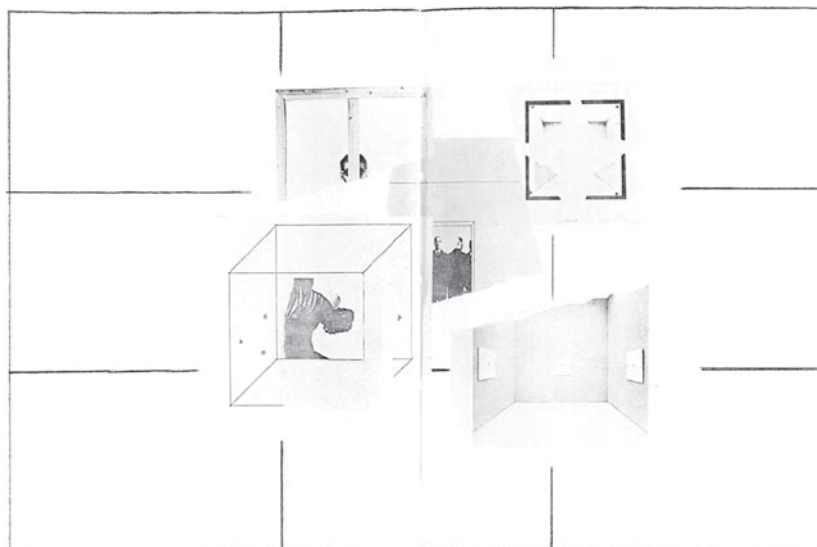
Esposizioni: Milano 1979 [P], cat. pp. 60-61 (ripr.)

Annotazioni: La linea al centro dell'immagine corrisponde alla piegatura del libro da cui la riproduzione è tratta; non fa quindi parte dell'opera.

Cfr. n. 485.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 48 (nota 111), 49, 85 (nota 46), 211 (nota 359), 260

900



501

Studio per “De pictura”, 1979

Matita e collage su carta

500 x 700 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Studio Marconi; ?; Milano, Breraarte, asta 51, 30 novembre 1983, lotto 66; ?

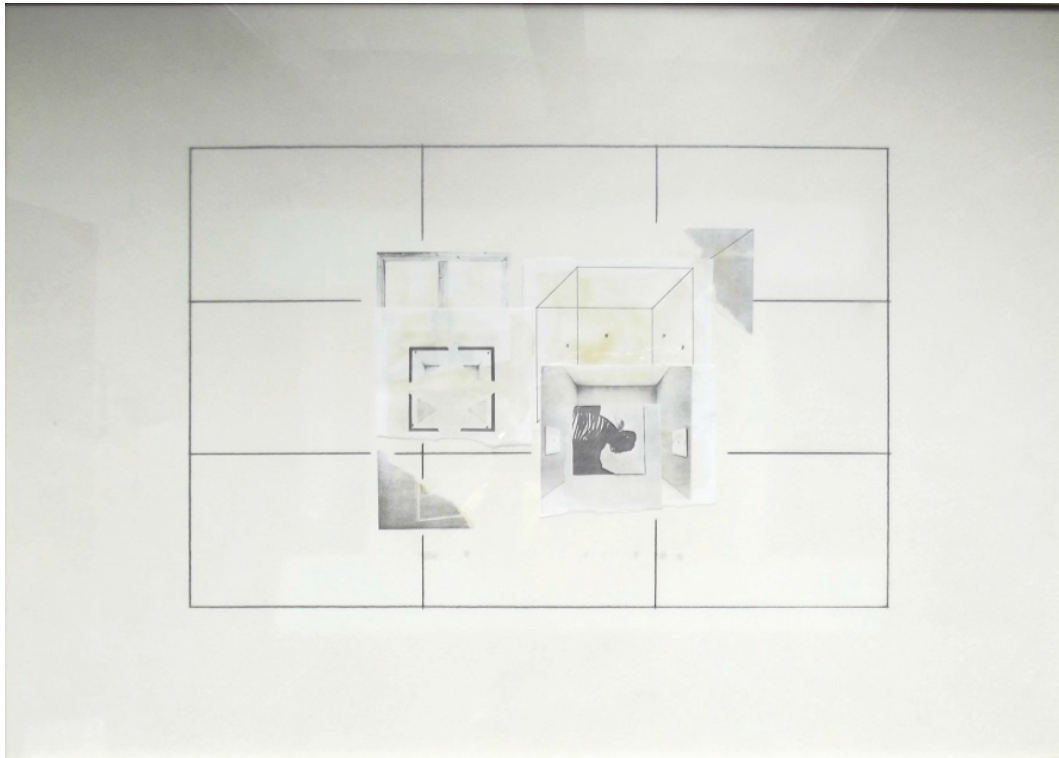
Esposizioni: Milano 1979 [P], cat. pp. 62-63 (ripr.)

Bibliografia: cat. Milano, Breraarte, asta 51, 30 novembre 1983, lotto 66 (ripr.); *Catalogo dell'arte moderna italiana*, n. 20 (1984), Giorgio Mondadori e Associati, Milano 1985, p. 390; cat. Milano, Finarte, asta 729, 29 marzo 1990, lotto 179 invenduto (ripr.); *Arte moderna. Catalogo nazionale dell'arte moderna italiana*, n. 26 (1991), Giorgio Mondadori e Associati, Milano 1990, p. 216

Annotazioni: La linea al centro dell'immagine corrisponde alla piegatura del libro da cui la riproduzione è tratta; non fa quindi parte dell'opera.

Cfr. n. 485.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 48 (nota 111), 49, 85 (nota 46), 211 (nota 359), 260



502

Studio per “De pictura”, 1979

Matita e collage su carta

497 x 694 mm

Sul verso, firmato, titolato e datato al centro: “Giulio Paolini / Studio per “De pictura” / 1979”; sul verso, scritte non autografe in basso a sinistra: “RA9”, in alto a sinistra: “B7”, in basso a destra etichetta: “gall. marconi /aut. – Paolini”

Al verso della cornice, a sinistra, scritta non autografa: “P.G.33”.

Milano, Collezione Giorgio Marconi

Provenienza: proprietà dell'artista

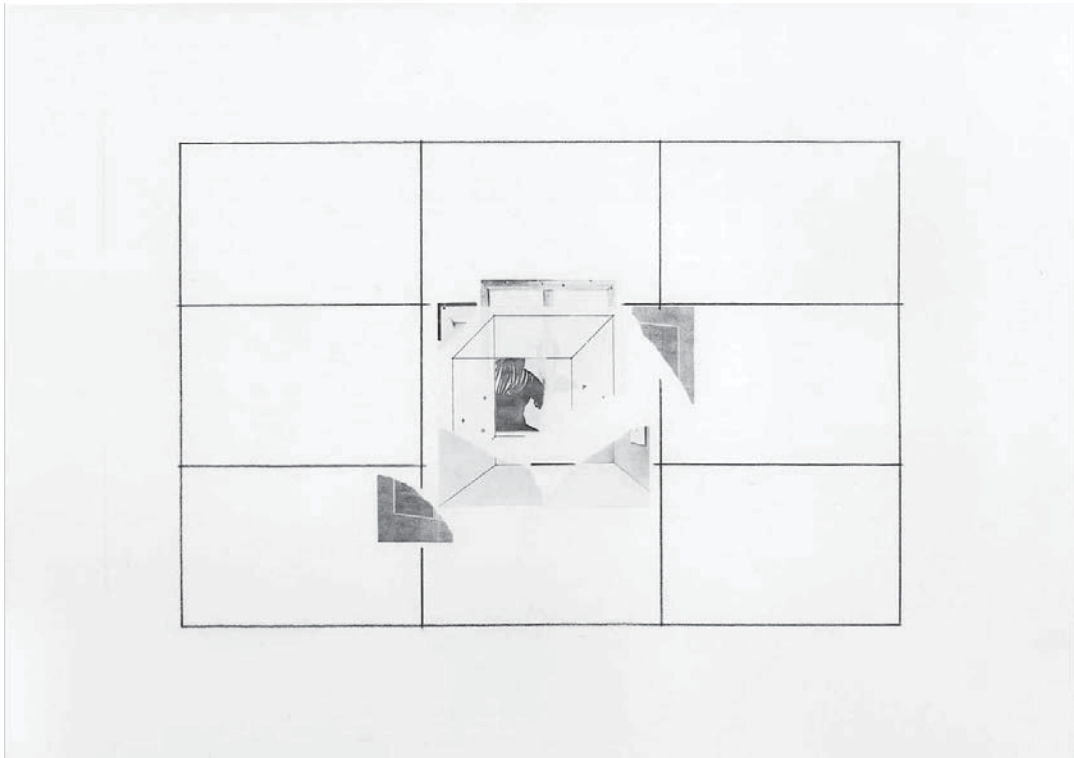
Esposizioni: Milano 1979 [P], pp. 64-65 (ripr.); Milano 2007 [P]

Bibliografia: s.a. 1990, pp. 160-161 (ripr.)

Annotazioni: cfr. n. 485.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 48 (nota 111), 49, 55, 85 (nota 46), 211 (nota 359), 260

902



503

Studio per “De pictura”, 1979

Matita e collage su carta

500 x 700 mm

Sul verso, firmato, titolato e datato al centro: “Giulio Paolini / Studio per “De pictura” / 1979”

San Giorgio di Cesena, collezione privata

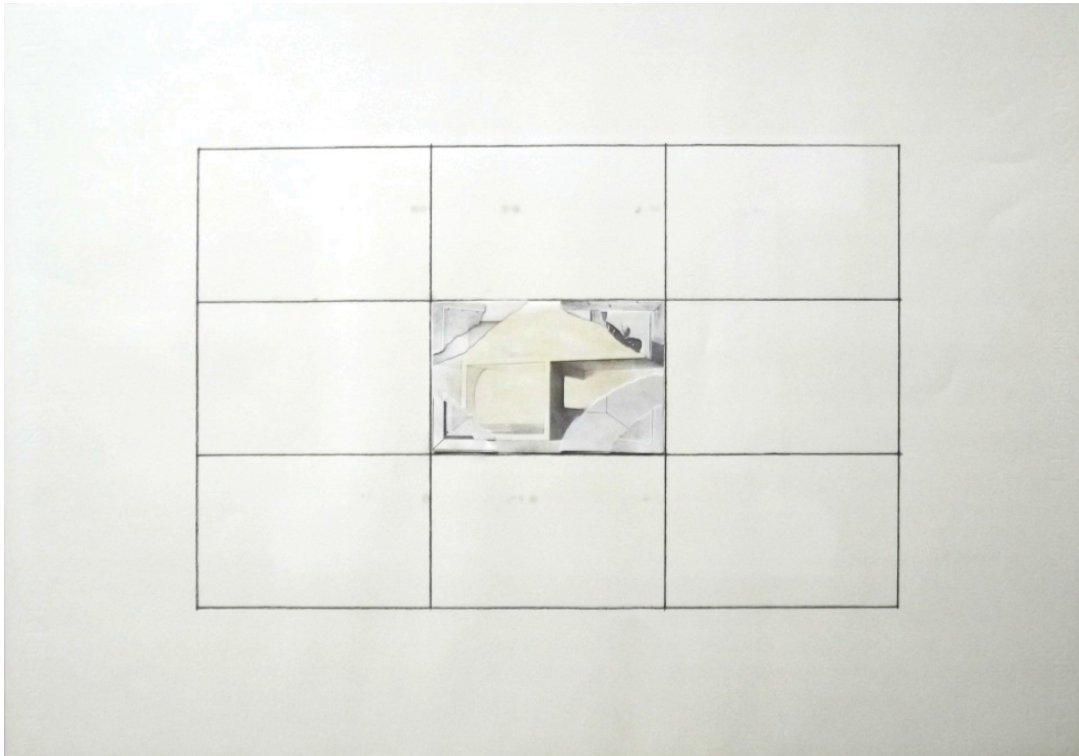
Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Studio Marconi; ?; Finarte, asta (senza dati); Lecco, collezione privata

Esposizioni: Milano 1979 [P], pp. 66-67 (ripr.)

Bibliografia: cat. Finarte, asta lotto 27 (ripr.); *Arte moderna, contemporanea e fotografia*, cat. Genova, Aste Boetto, 16 aprile 2013, lotto 93 invenduto (ripr.)

Annotazioni: cfr. n. 485.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 48 (nota 111), 49, 85 (nota 46), 211 (nota 359), 260



504

Studio per “De pictura”, 1979

Matita e collage su carta

499 x 702 mm

Sul verso, firmato, titolato e datato al centro: “Giulio Paolini / Studio per / “De pictura” / 1979”; sul verso, scritte non autografe in alto a sinistra: “B9”, in basso a destra: “10”

Milano, Collezione Giorgio Marconi

Provenienza: proprietà dell’artista

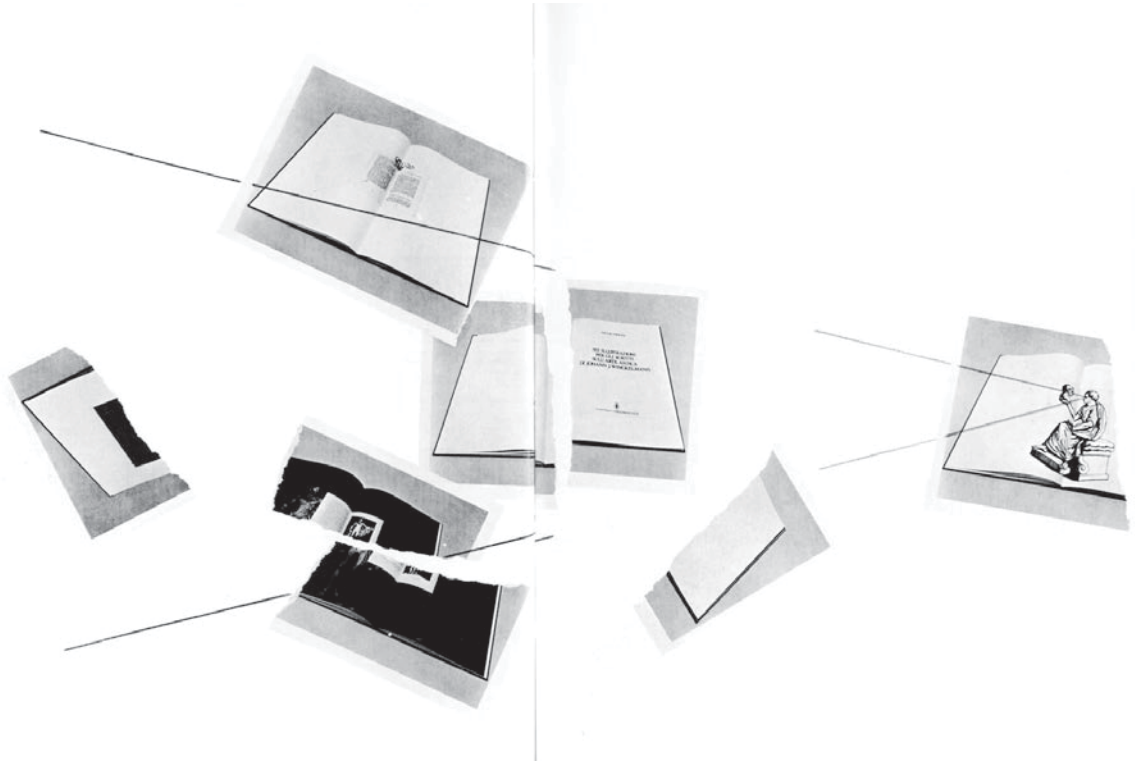
Esposizioni: Milano 1979 [P], cat. pp. 68-69 (ripr.); Milano 2007 [P]

Bibliografia: s.a. 1990, pp. 162-163 (ripr.)

Annotazioni: cfr. n. 485.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 48 (nota 111), 49, 55, 85 (nota 46), 211 (nota 359), 260

904



505

Studio per “Liber veritatis”, 1979

Matita, matita rossa e collage su carta

500 x 700 mm

Ubicazione sconosciuta

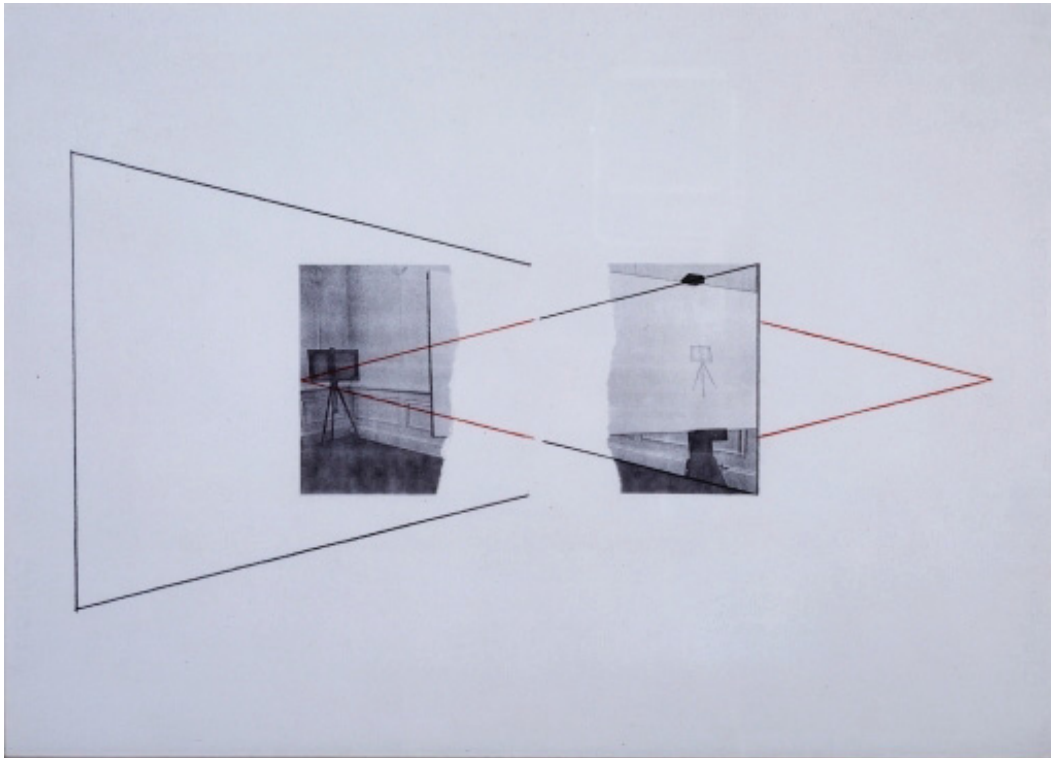
Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Milano 1979 [P], cat. pp. 84-85 (ripr.)

Annotazioni: La linea al centro dell'immagine corrisponde alla piegatura del libro da cui la riproduzione è tratta; non fa quindi parte dell'opera.

Cfr. n. 485.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 48 (nota 111), 49, 85 (nota 46), 254, 292



506

Studio per “Liber veritatis”, 1979

Matita, matita rossa e collage su carta

500 x 700 mm

Anversa, MUHKA Museum van Hedendaagse Kunst

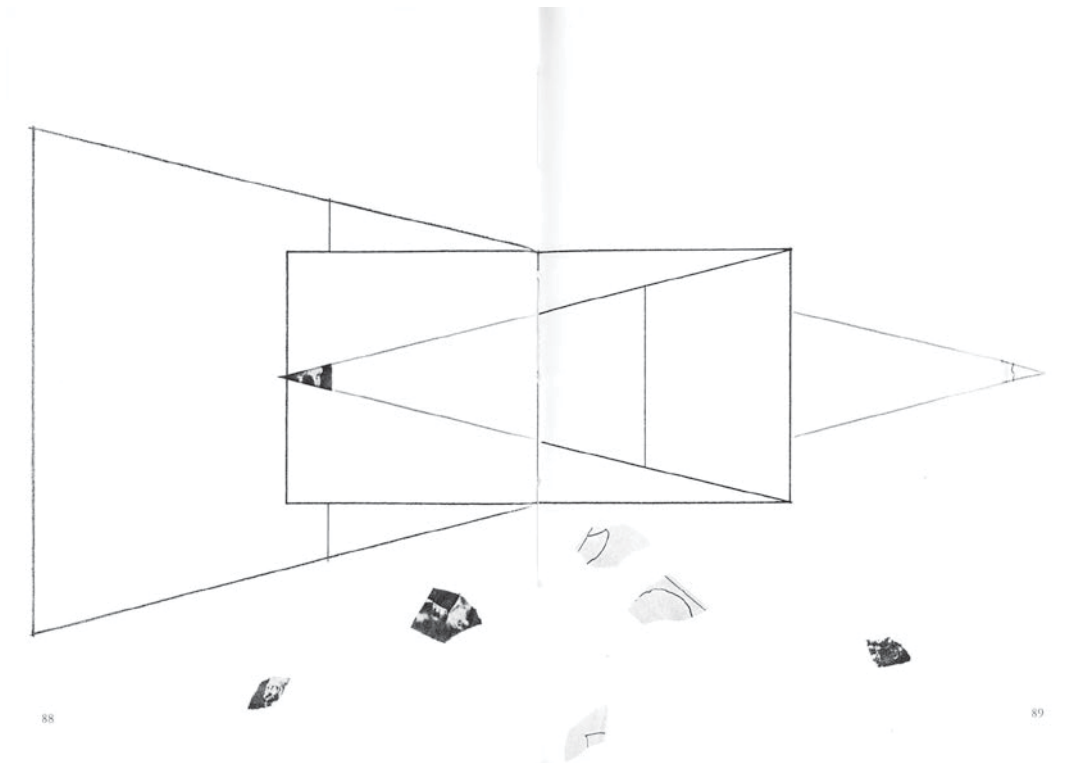
Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Esposizioni: Milano 1979 [P], cat. pp. 86-87 (ripr.); Anversa 2003-2004

Annotazioni: cfr. n. 485.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 42, 48 (nota 111), 85 (nota 46), 253, 292

906



507

Studio per “Liber veritatis”, 1979

Matita, matita rossa e collage su carta

500 x 700 mm

Ubicazione sconosciuta

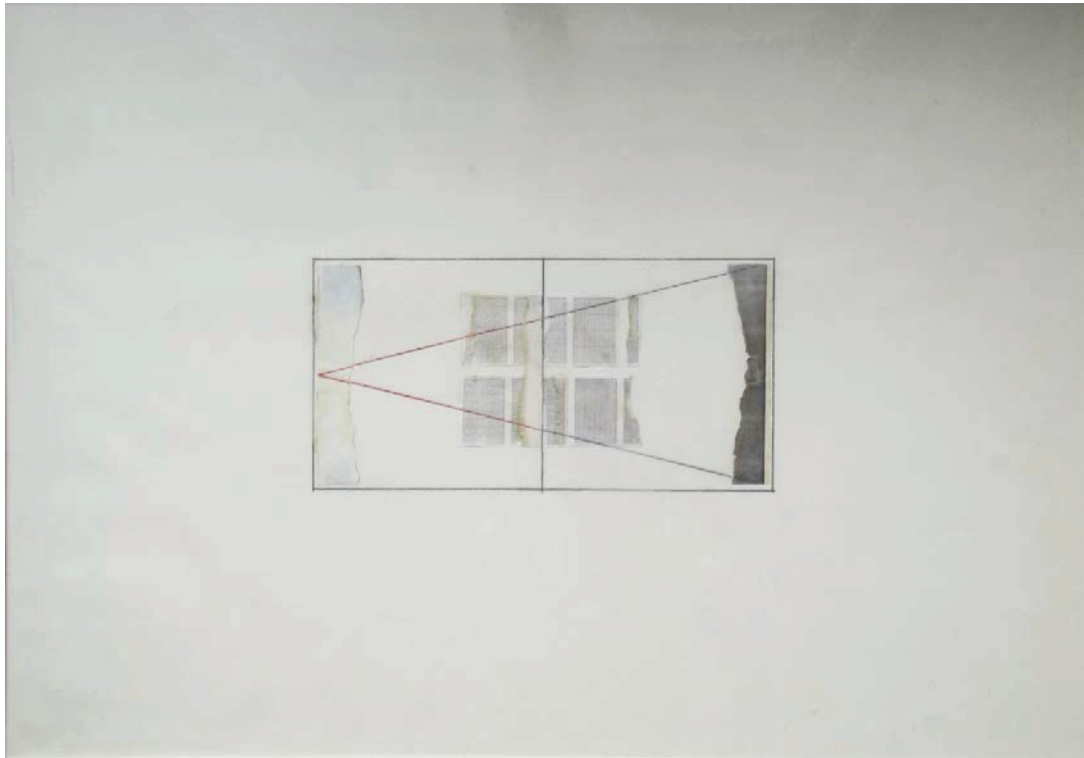
Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Milano 1979 [P], cat. pp. 88-89 (ripr.)

Annotazioni: La linea al centro dell'immagine corrisponde alla piegatura del libro da cui la riproduzione è tratta; non fa quindi parte dell'opera.

Cfr. n. 485.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 42, 48 (nota 111), 49, 85 (nota 46), 254, 292



508

Studio per “Liber veritatis”, 1979

Matita, matita rossa e collage su carta

498 x 703 mm

Sul verso, firmato, titolato e datato al centro: “Giulio Paolini / Studio per “Liber veritatis” / 1979”; sul verso, scritte non autografe in alto al centro: “PG52”, “PAG167”, in alto a sinistra: “C5”; etichetta in basso a sinistra: “gall. marconi / aut. Paolini”

Milano, Collezione Giorgio Marconi

Provenienza: proprietà dell’artista

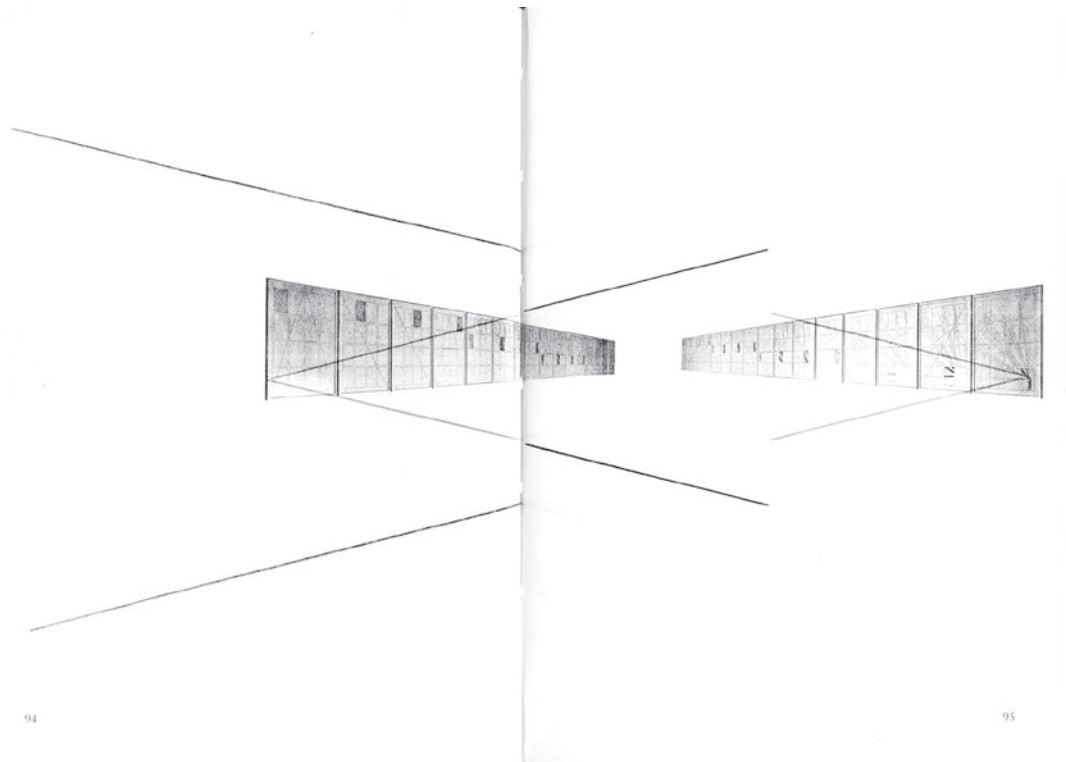
Esposizioni: Milano 1979 [P], cat. pp. 90-91 (ripr.); Ravenna 1987, cat. p. 192, p. 194 n. 4 (ripr.); Milano 2007 [P]

Bibliografia: s.a. 1990, pp. 166-167 (ripr.)

Annotazioni: cfr. n. 485.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 42, 45 (nota 98), 48 (nota 111), 55, 85 (nota 46), 253, 292

908



509

Studio per “Liber veritatis”, 1979

Matita, matita rossa e collage su carta

500 x 700 mm

Ubicazione sconosciuta

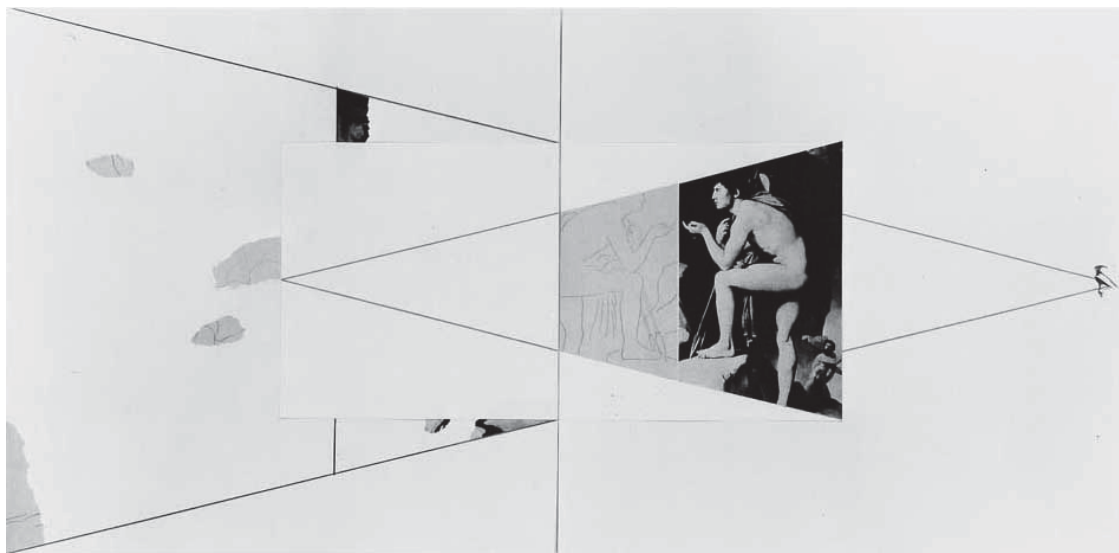
Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Milano 1979 [P], cat. pp. 94-95 (ripr.)

Annotazioni: La linea al centro dell'immagine corrisponde alla piegatura del libro da cui la riproduzione è tratta; non fa quindi parte dell'opera.

Cfr. n. 485.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 42, 48 (nota 111), 49, 85 (nota 46), 254, 292



510

Studio per “Liber veritatis”, 1979

Matita, matita rossa e collage su carta

500 x 1000 mm (500 x 500 mm ciascuno dei due elementi)

Milano, collezione privata

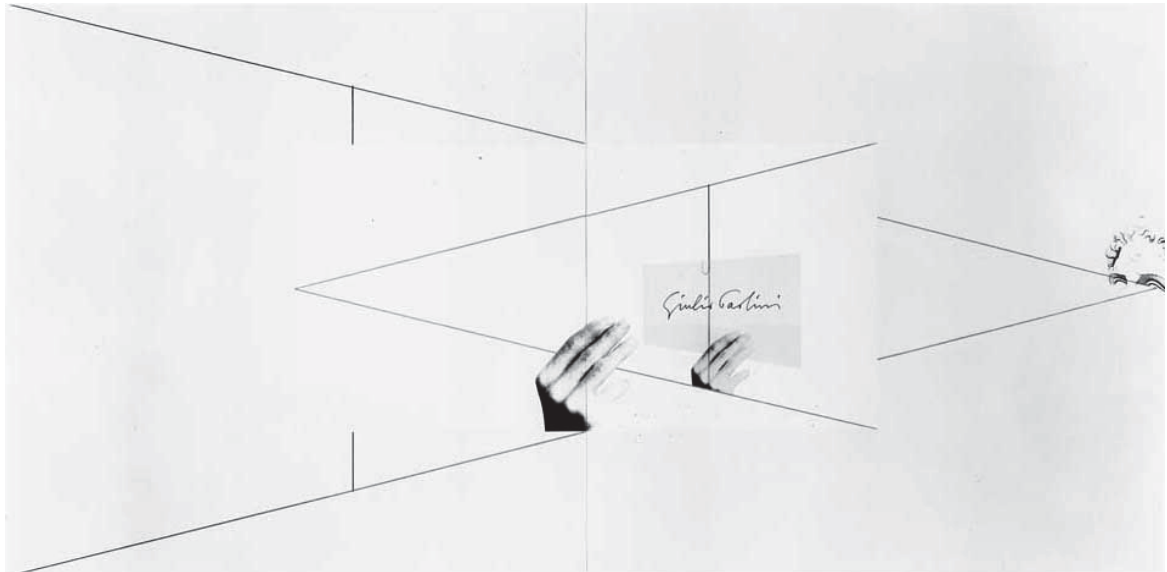
Provenienza: proprietà dell'artista; Napoli, Galleria Lucio Amelio

Esposizioni: Londra 1979 [P]; Meymac 1987, cat. p. 149

Bibliografia: cat. Amsterdam 1980 [P], p. 42 (ripr.); s.a. 1989, s.p. (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 42, 48 (nota 111), 49, 85 (nota 46), 254, 292

910



511

Studio per “Liber veritatis”, 1979

Matita, matita rossa e collage su carta

500 x 1000 mm (500 x 500 mm ciascuno dei due elementi)

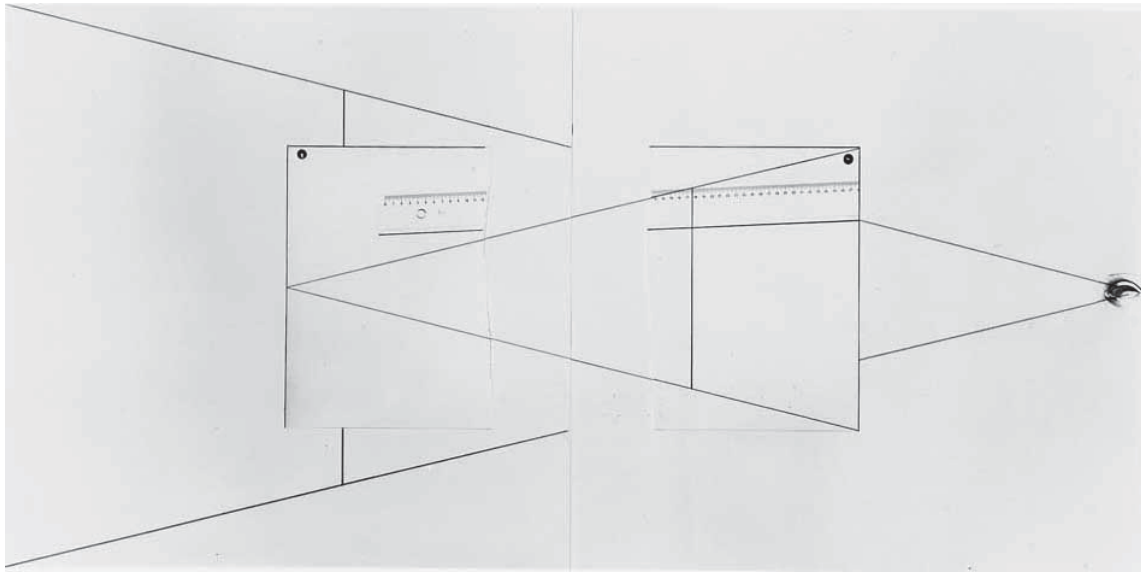
Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Londra 1979 [P]

Bibliografia: cat. Amsterdam 1980 [P], p. 42 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 42, 48 (nota 111), 49, 85 (nota 46), 254, 292



512

Studio per “Liber veritatis”, 1979

Matita, matita rossa e collage su carta

500 x 1000 mm (500 x 500 mm ciascuno dei due elementi)

Bruxelles, Zaira Mis

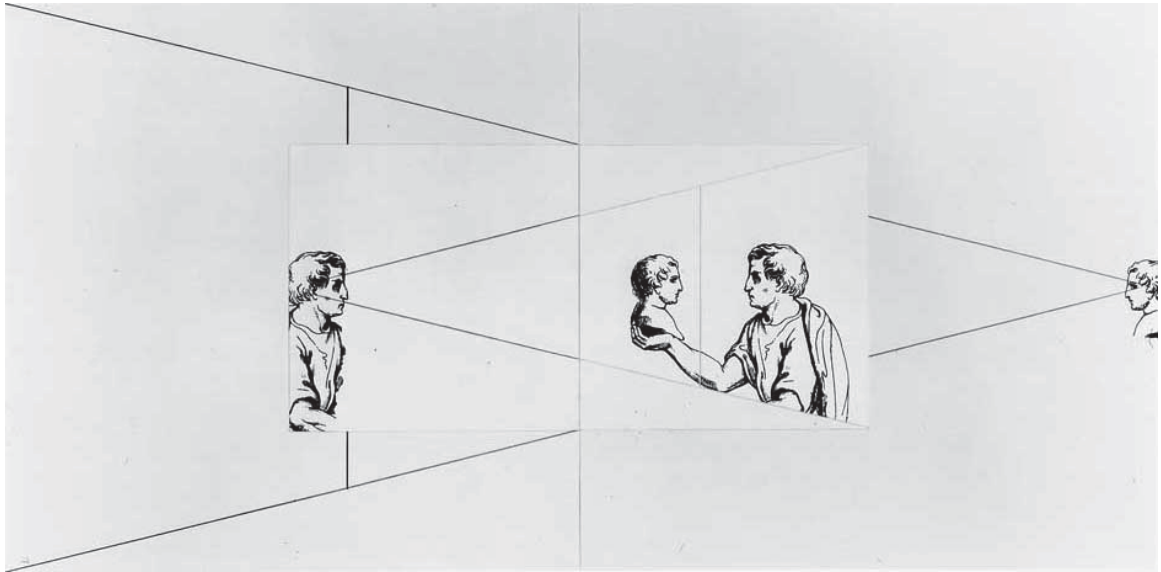
Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Londra 1979 [P]; Parigi 2000; Bruxelles 2004^b

Bibliografia: cat. Amsterdam 1980 [P], p. 43 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 42, 48 (nota 111), 49, 85 (nota 46), 254, 292

912



513

Studio per “Liber veritatis”, 1979

Matita, matita rossa e collage su carta

500 x 1000 mm (500 x 500 mm ciascuno dei due elementi)

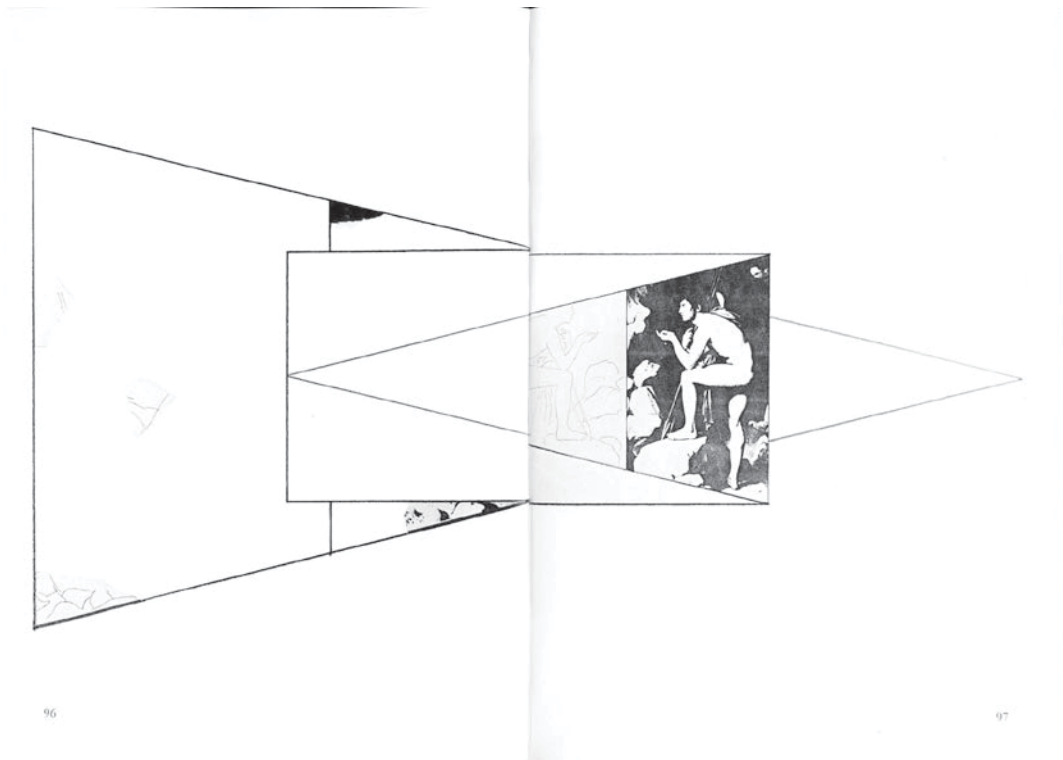
Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Londra 1979 [P]

Bibliografia: cat. Amsterdam 1980 [P], p. 43 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 42, 48 (nota 111), 49, 85 (nota 46), 254, 292



514

Studio per “Liber veritatis”, 1979

Matita, matita rossa e collage su carta

500 x 700 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista

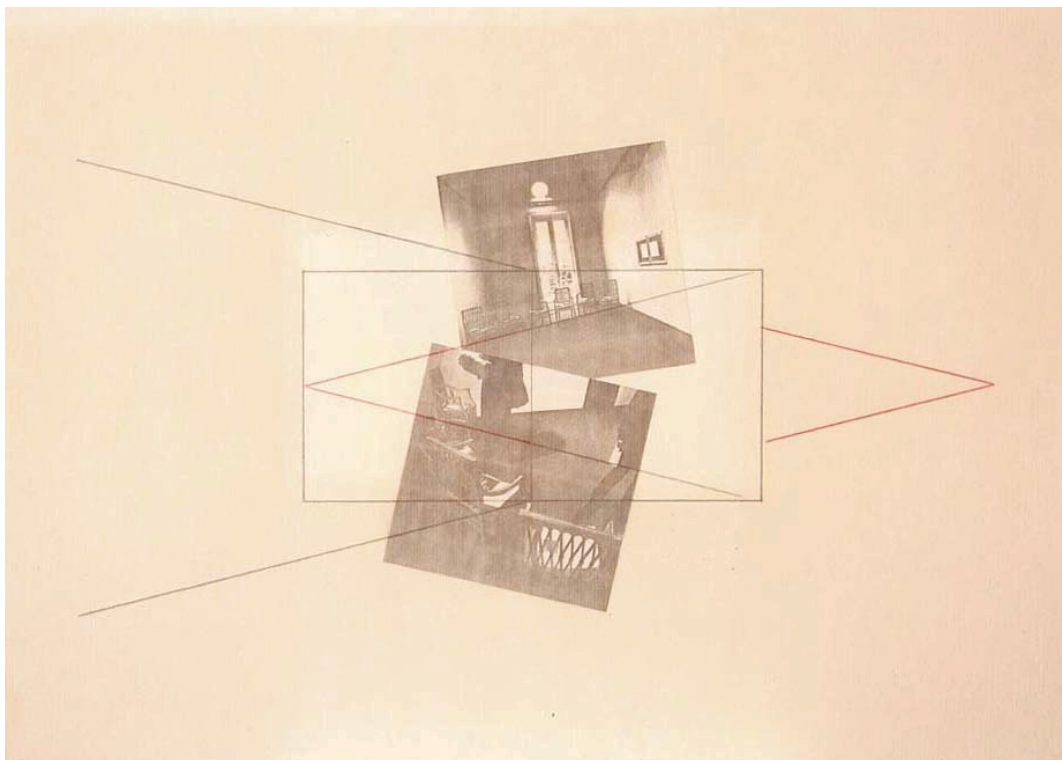
Esposizioni: Milano 1979 [P]

Annotazioni: La linea al centro dell'immagine corrisponde alla piegatura del libro da cui la riproduzione è tratta; non fa quindi parte dell'opera.

Cfr. n. 485.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 48 (nota 111), 49, 85 (nota 46), 253, 292

914



515

Studio per “Liber veritatis”, 1979

Matita, matita rossa e collage su carta

500 x 700 mm

Sul retro, firmato, titolato e datato al centro: “Giulio Paolini / Studio per / “Liber veritatis” / 1979”

Treviso, collezione privata

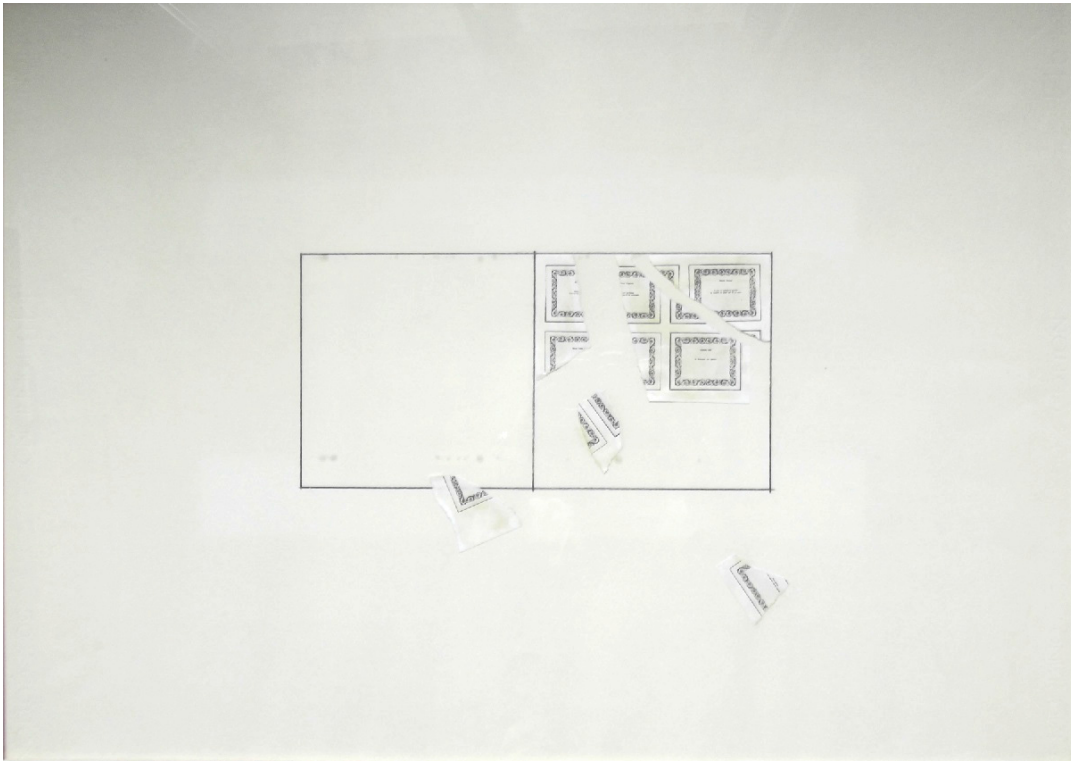
Provenienza: proprietà dell’artista; Milano, Studio Marconi; ?; Valenza (Alessandria), collezione privata; Acqui Terme (Alessandria), Galleria Repetto; Ancona, collezione privata; Roma, Galleria Giacomo Guidi Arte Contemporanea

Esposizioni: Milano 1979 [P], cat. pp. 98-99 (ripr.); Sanguinetto 2012, cat. p. 59 n. 45 (ripr. col.)

Bibliografia: *Arte moderna e Contemporanea*, cat. Vienna, Dorotheum, 16 maggio 2013, lotto n. 1621 invenduto (ripr. col.)

Annotazioni: cfr. n. 485.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 48 (nota 111), 49, 85 (nota 46), 253, 292



516

Studio per “Liber veritatis”, 1979

Matita e collage su carta

498 x 698 mm

Sul verso, firmato, titolato e datato al centro: “Giulio Paolini / Studio per “Liber veritatis” / 1979”; sul verso, scritte non autografe in alto a sinistra: “C1”, in basso a destra: “8”; sul verso della cornice, scritte non autografe a sinistra: “P.G.32”, a destra: “pag. 165”

Milano, Collezione Giorgio Marconi

Provenienza: proprietà dell’artista

Esposizioni: Milano 1979 [P], cat. pp. 82-83 (ripr.); Milano 2007 [P]

Bibliografia: s.a. 1990, pp. 164-165 (ripr.)

Annotazioni: cfr. n. 485.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 48 (nota 111), 49, 55, 85 (nota 46)

916



517

Studio per “Liber veritatis”, 1979

Matita e collage su carta

500 x 700 mm

Sul retro, firmato, titolato e datato al centro: “Giulio Paolini / Studio per “Liber veritatis” / 1979”

Collezione Banca Intesa (acquistato nel 1994, n. inv. A.D-02573-L/IS)

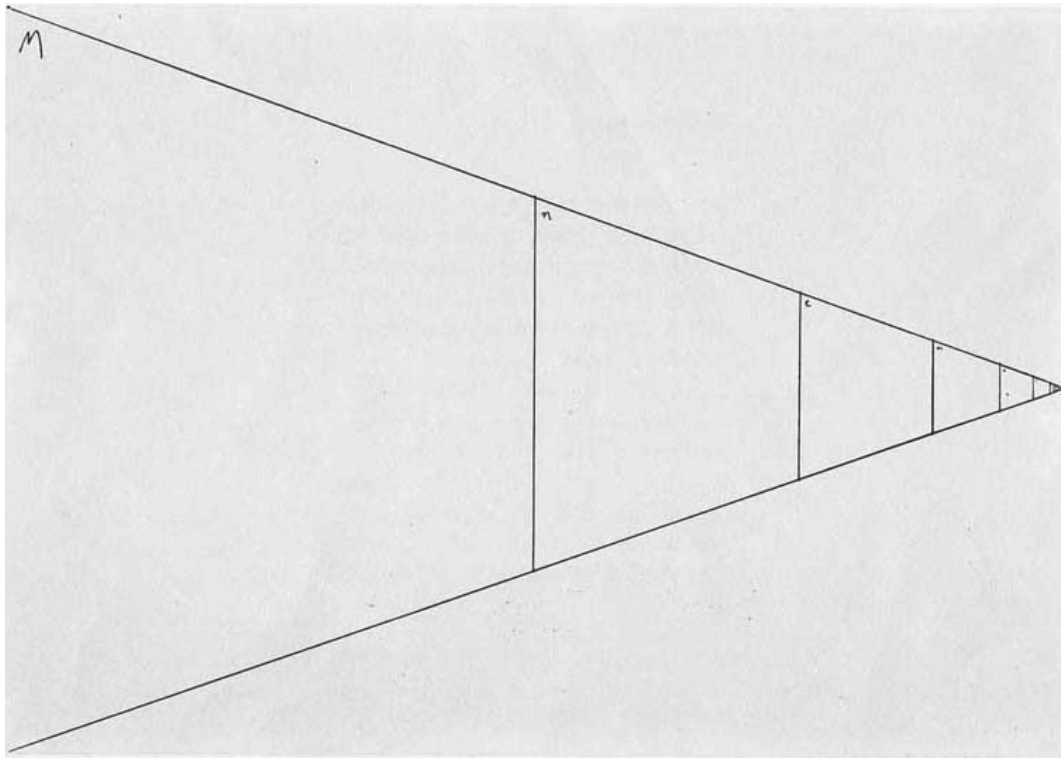
Provenienza: proprietà dell'artista; Milano, Studio Marconi; Banca Commerciale Italiana, 1981

Esposizioni: Milano 1979 [P], pp. 92-93 (ripr.)

Bibliografia: s.a. 2013 [l.v.], pp. 221-223, p. 222 n. 353 (ripr. col.)

Annotazioni: cfr. n. 485.

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 48 (nota 111), 49, 85 (nota 46)



518

Studio per “Mnemosine”, 1979-80

Matita su carta

500 x 700 mm

Berlino, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Colonia 1981[P]?; Stoccarda 1986 [P], cat. vol. 1, p. 21 (riferimento nel testo di G. Inboden), p. 20 (ripr.), p. 52 n. 30 (cit. come esposto con tecnica errata), vol. 4 p. 34 (ripr.)

Bibliografia: cat. Amsterdam 1980 [P], p. 62 (ripr.); Marcelis/Paolini 1980, p. 48 (ripr.); Corà 1980, p. 8 (ripr.); cat. Bielefeld-Wuppertal-Berlino 1982 [P], p. 9 (ripr.); Paolini 1984^a, vol. II, p. 54 (ripr.); cat. Ravenna 1985^a [P], n. 32 (ripr.); Paolini 1986^a, p. 86 (ripr.); Celant 1988, p. 18 (ripr.); cat. Roma 1988-89 [P], s.p. (ripr.); Disch 1995, pp. 88-92 n. 14 (ripr.); Franz 1996, pp. 34-46, p. 42 (ripr.); Paolini 1996^a, pp. 121-122 (ripr. come elemento grafico a sfondo del testo); Bätzner 2000, pp. 68-69 (ripr.); cat. Roma 1996 [P]?, s.p. n. 8 (ripr.); cat. Roma 2001-02 [P], p. 45 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 250

918



519

Clio, 1978-80

Matita e collage su carta

600 x 1500 mm (600 x 500 mm ciascuno dei tre fogli)

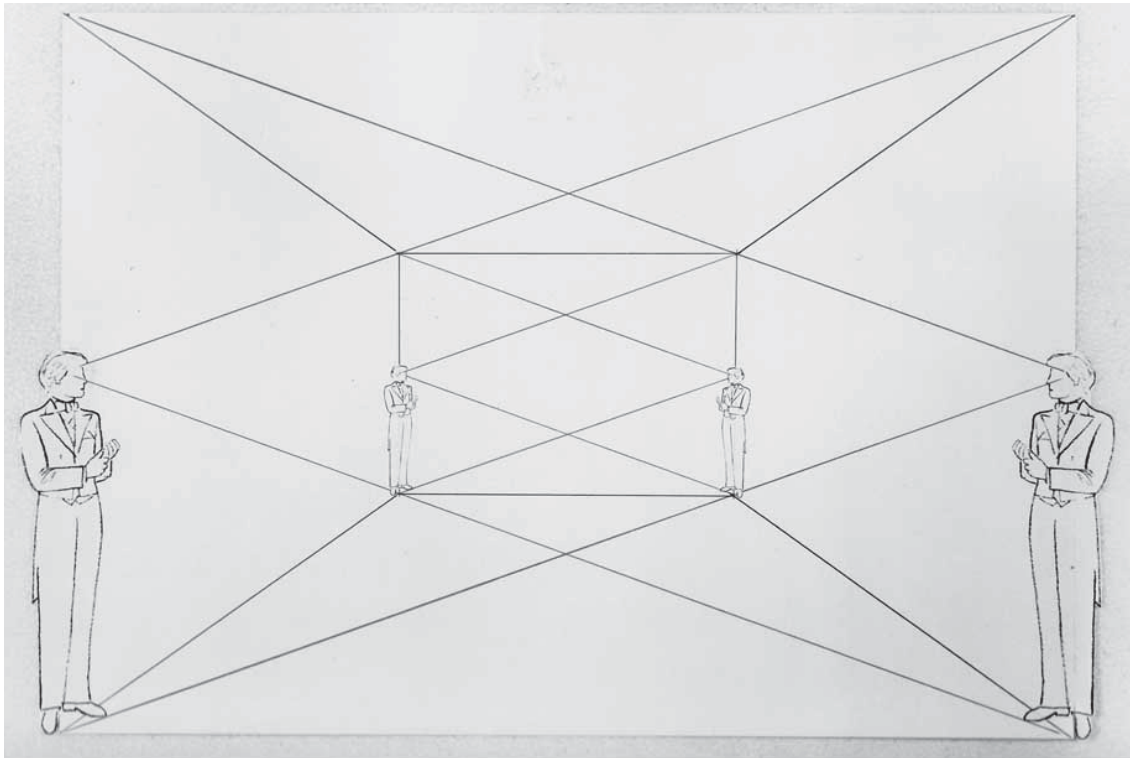
Sul verso del terzo elemento, firmato, titolato e datato: "Giulio Paolini / Clio / 78-80"

Collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Milano, Christie's, asta 2445, 24 maggio 2004, lotto 247; Milano, Collezione Giorgio Marconi

Esposizioni: Milano 2007 [P]

Bibliografia: *Arte Moderna e Contemporanea*, cat. Milano, Christie's asta 2445, 24 maggio 2004, lotto 247 (ripr. col.)



520

Studio per “Enfin seuls”, 1980

Matita e collage su carta

500 x 700 mm

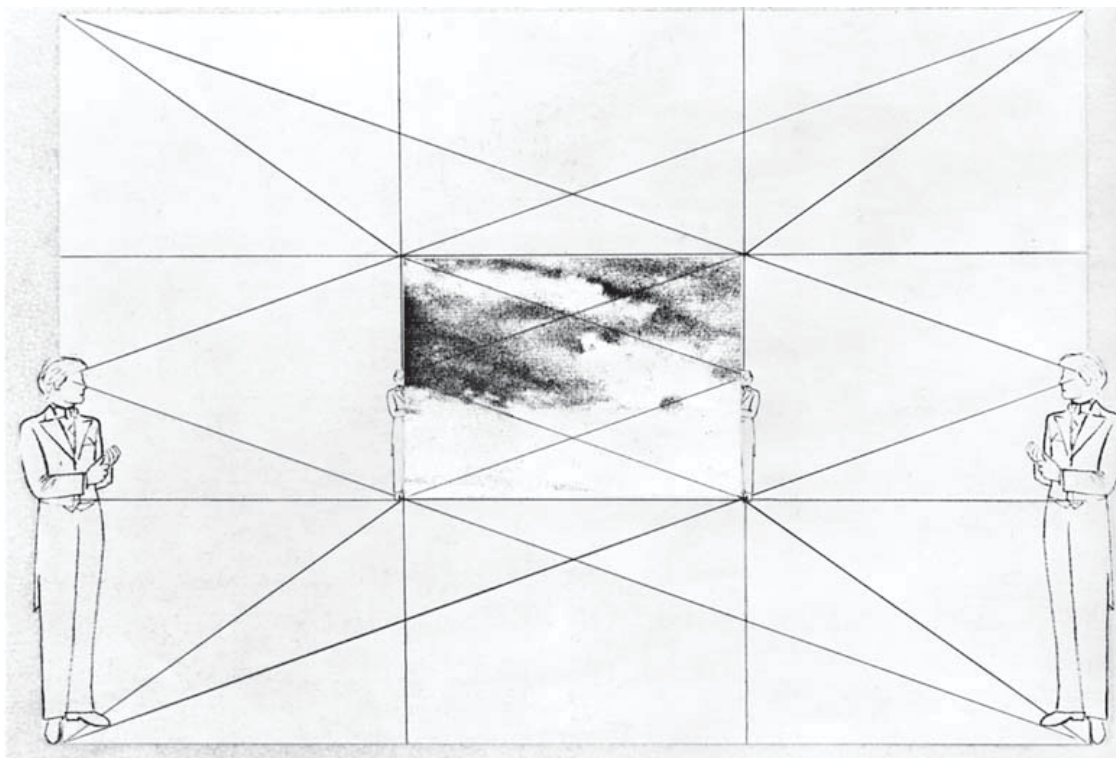
Torino, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista

Bibliografia: cat. Amsterdam 1980 [P], p. 63 (ripr.); pieghevole di Oxford 1980 [P], s.p. (ripr.); s.a. 1981, p. 7 n. 6 (ripr.); cat. Torino 1984^c, p. 88 n. 4 (ripr.); cat. Montréal-Toronto-Rovereto 2006-07, vol. 1, p. 125 (ripr.); Paolini 1996^a, pp. 172-173(ripr. come elemento grafico a sfondo del testo)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 253, 266 (nota 77)

920



521

Studio per “Enfin seuls”, 1980

Matita e collage su carta

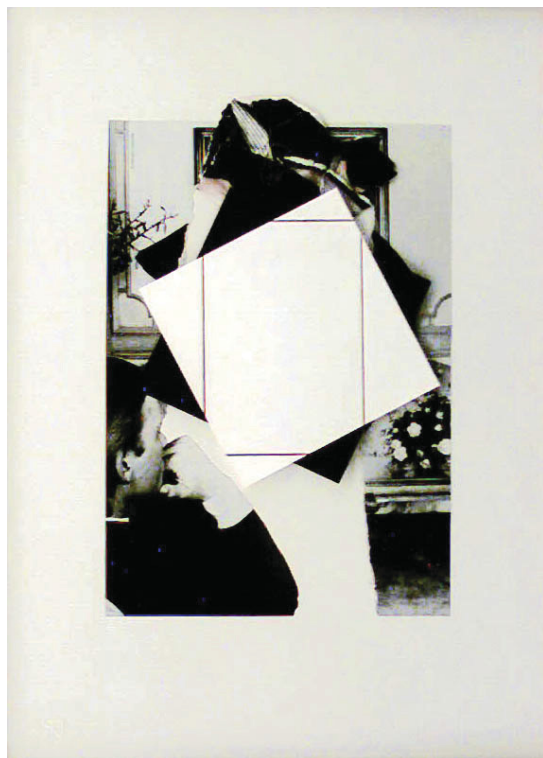
500 x 700 mm

Torino, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Bibliografia: Paolini 1984^a, p. 102 (ripr.); cat. Ravenna 1985^a [P], p. 41 n. VII (ripr., con titolo errato ““Scene di conversazione”: studio per *enfin seuls*”); cat. Stoccarda 1986, vol. 1, p. 52 (ripr.); Paolini 1988^a, p. 210 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 253, 266 (nota 77)



522

Senza titolo, 1980

Collage su carta e su vetro

500 x 350 mm

Torino, Galleria In Arco

Provenienza: proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 205, 289 (nota 15)

922



523

Senza titolo, 1980

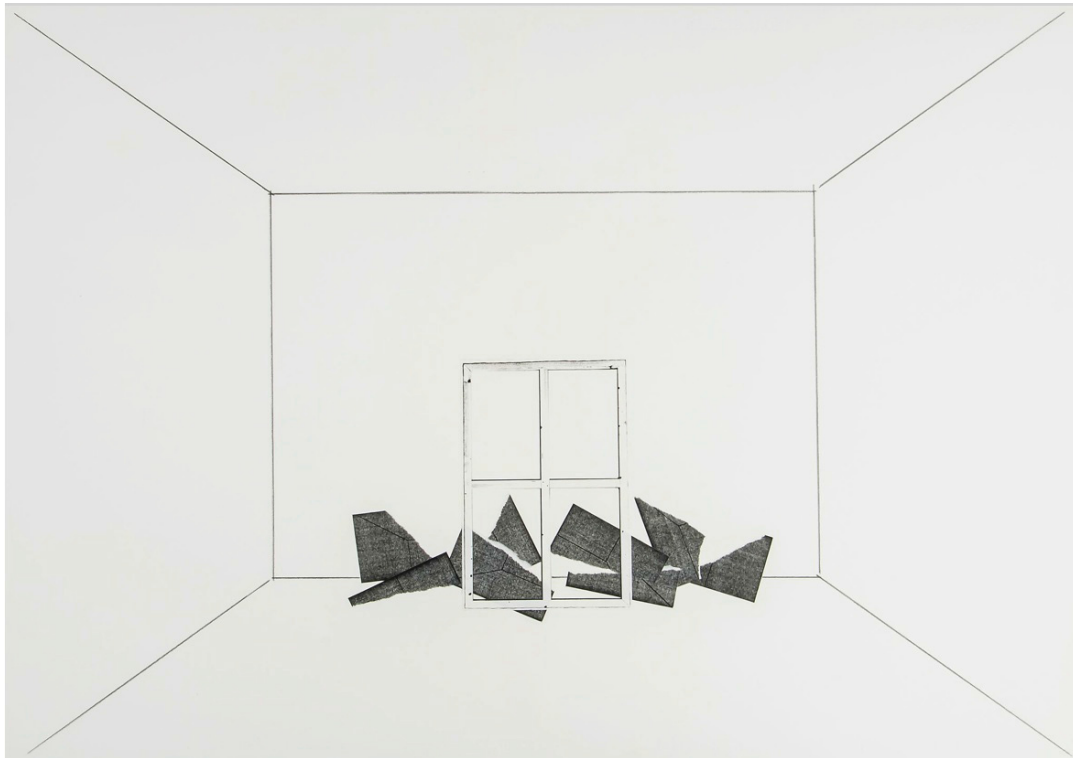
Collage su carta e su vetro

500 x 350 mm

Torino, Galleria In Arco

Provenienza: proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 204, 289 (nota 15)



524

Senza titolo, 1980

Matita e collage su carta

700 x 1000 mm

Sul verso, firmato e datato al centro : “Giulio Paolini / 1980”

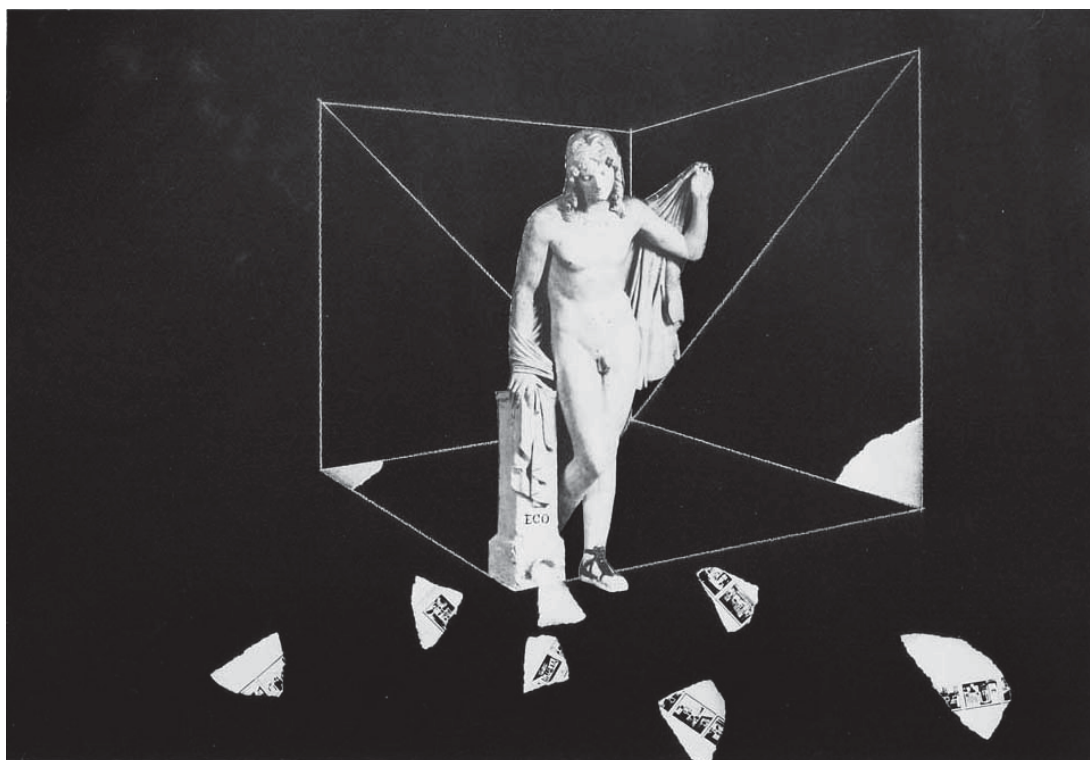
Ubicazione sconosciuta

Provenienza : proprietà dell'artista ; ?; Londra, Dreweatts & Bloomsbury Auctions, 5 dicembre 2013, lotto 96

Bibliografia : *Modern & Contemporary Art*, cat. Londra, Dreweatts Bloomsbury Auctions, 5 dicembre 2013, lotto 96 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 256 (nota 37)

924



525

Studio per “Eco e Narciso”, 1980

Matita bianca e collage su cartoncino nero

486 x 676 mm

Sul verso, titolato, firmato e datato: “Studio per “Eco e Narciso” / Giulio Paolini / 1980”

Fabriano, collezione privata

Provenienza: proprietà dell’artista; ?; Pozzuoli, Galleria Alfonso Artiaco; ?; Prato, Farsetti, 26 novembre 1994, lotto 127; Milano, Pandolfini, 20 novembre 2002, lotto 152

Bibliografia: cat. Prato, Farsetti, 26 novembre 1994, lotto 127 (ripr.); *Arte moderna e Contemporanea*, Milano, Pandolfini, 20 novembre 2002, lotto 152 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 249, 292



526

Studio per “Eco e Narciso”, 1980

Collage su carta

314 x 178 mm

Sul verso, firmato e datato

Francoforte sul Meno, Collezione Loulakis

Provenienza: proprietà dell'artista; Colonia, Galerie Paul Maenz; Francoforte sul Meno, Galerie Meyer-Ellinger

Esposizioni: Francoforte-Modena 1996-97, cat. p. 187 n. K 326, p. 140 n. K 326 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 116, 116 (nota 117), 249

926



527

Studio per “Eco e Narciso”, 1980

Collage su carta

305 x 178 mm

Sul verso, firmato e datato

Francoforte sul Meno, Collezione Loulakis

Provenienza: proprietà dell'artista; Colonia, Galerie Paul Maenz; Francoforte sul Meno, Galerie Meyer-Ellinger,

Esposizioni: Francoforte-Modena 1996-97, p. 187 n. K 327, p. 141 n. K 327 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 116, 116 (nota 117), 249



528

Senza titolo, 1980

Collage su carta

480 x 340 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1980"

Roma, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; Roma, Galleria A.A.M.

Esposizioni: Roma 1980^a [P]

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 116, 116 (nota 117)

928



529

Senza titolo, 1980

Collage su carta

470 x 340 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista; Roma, Galleria Ugo Ferranti; ?; Madrid, Fernando Durán, 21 novembre 1996, lotto 70

Bibliografia: cat. Madrid, Fernando Durán, 21 novembre 1996, lotto 70 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 116, 116 (nota 117)



530

Senza titolo, 1980

Matita e collage su carta

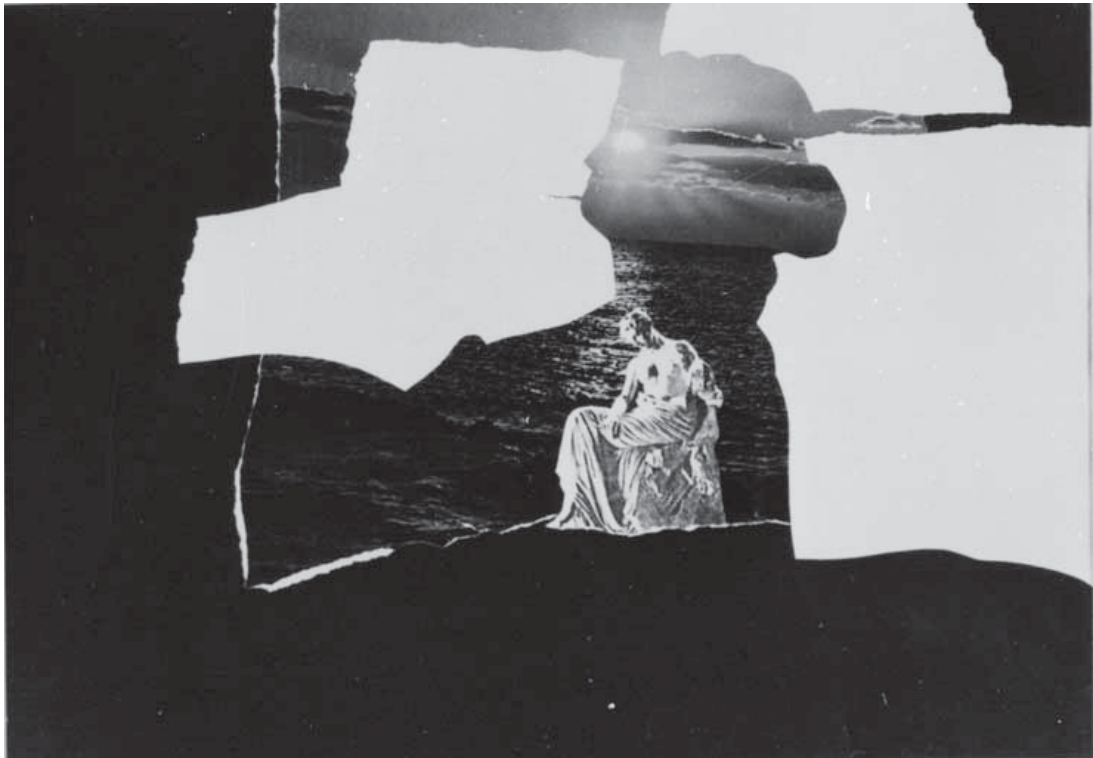
700 x 1000 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 294 (nota 32)

930



531

Senza titolo, 1980

Collage su carta

700 x 1000 mm

Torino, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; Torino, Galleria Christian Stein

Esposizioni: Torino 1981 [P]

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 294 (nota 32)



532

Senza titolo, 1980

Collage su carta

495 x 360 mm (con cornice)

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1980"

Milano, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; ?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 267 (nota 79)

932



533

Senza titolo, 1980

Matita e collage su carta

225 x 200 mm

Sul verso, firmato e datato al centro: "Giulio Paolini / 1980"

Asiago, Barbierato Arte Contemporanea

Provenienza: proprietà dell'artista; ?; Parigi, Briest, 7 ottobre 1990, lotto (dati sconosciuti); ?; Parigi, Briest, 16 aprile 1992, lotto 234

Bibliografia: cat. Parigi, Briest, 16 aprile 1992, lotto 234 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 267 (nota 79)



534

Ritratto dell'artista come modello, 1980

Collage su carta

700 x 500 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Francoforte-Modena 1996-97?

Bibliografia: Paolini 1988^a, p. 134 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 267

934



535

Ritratto dell'artista come modello, 1980

Collage su carta

700 x 500 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Francoforte-Modena 1996-97?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 267



536

Ritratto dell'artista come modello, 1980

Collage su carta

700 x 500 mm

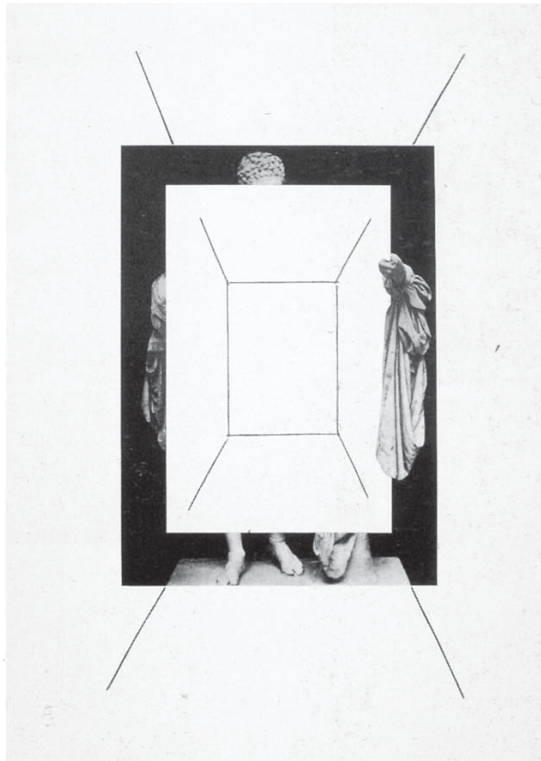
Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Francoforte-Modena 1996-97?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 267

936



537

Ritratto dell'artista come modello, 1980

Collage su carta

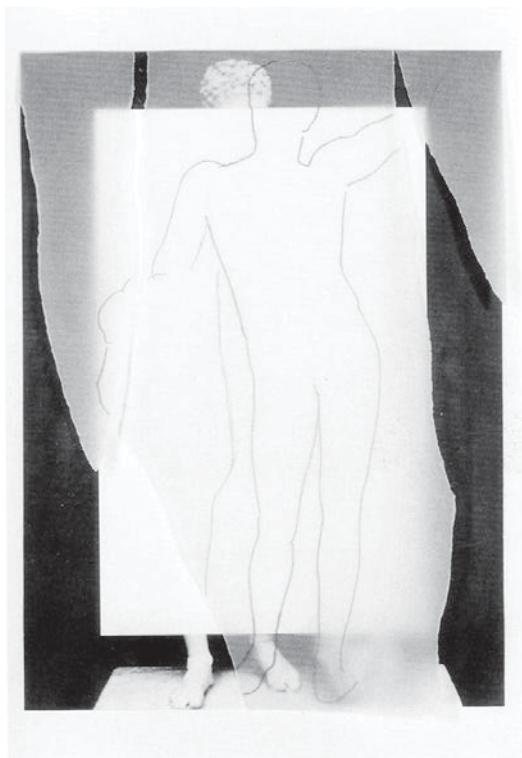
700 x 500 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Francoforte-Modena 1996-97?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 267



538

Ritratto dell'artista come modello, 1980

Matita su carta da lucido e collage su riproduzione fotografica

700 x 500 mm

Zurigo, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; Roma, Galleria Ugo Ferranti

Esposizioni: Francoforte-Modena 1996-97?

Bibliografia: Poli 1990, n. 98 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 267

938



539

Studio per “Cariatide”, 1980

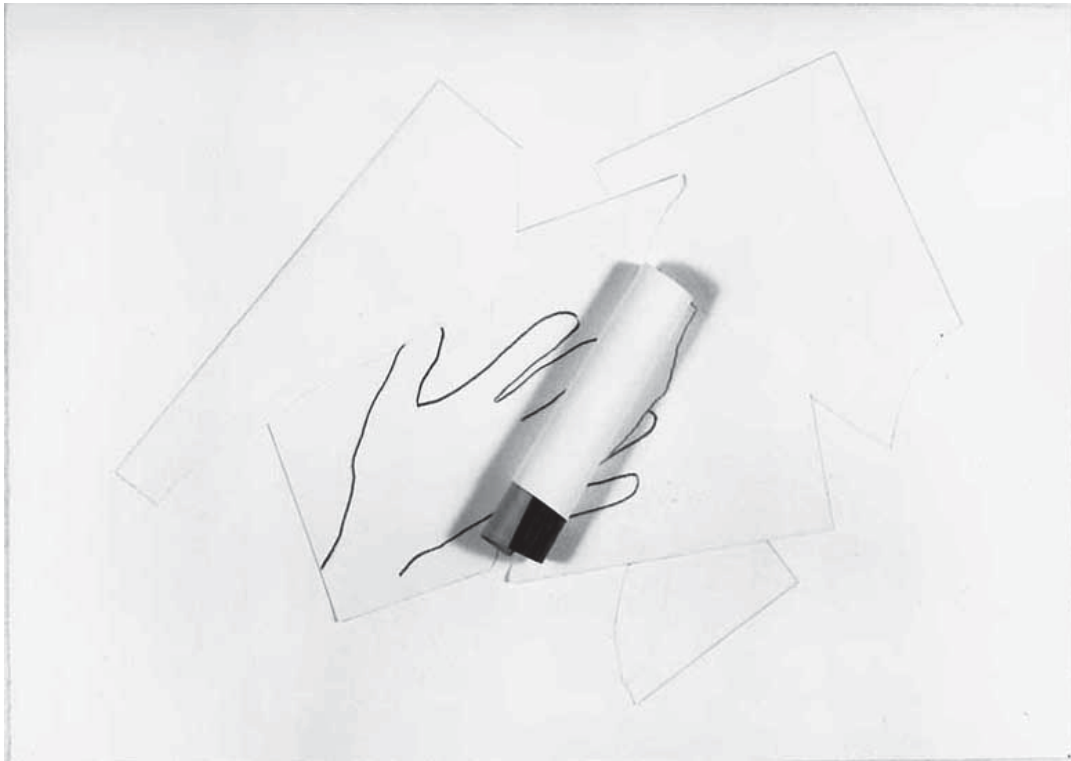
Collage su carta

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista

Bibliografia: cat. Amsterdam 1980 [P], copertina (ripr. col.), p. 61

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 268



540

Studio per “La caduta di Icaro”, 1980

Matita e collage su carta

500 x 700 mm

Torino, collezione privata

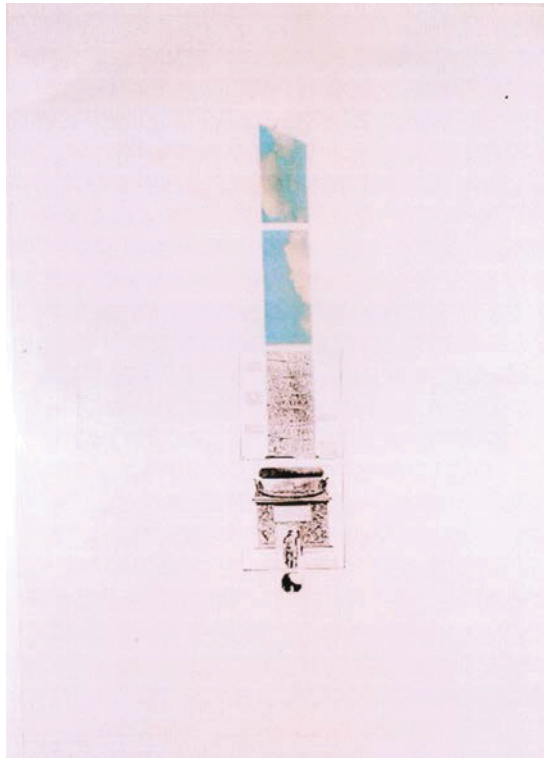
Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Madrid 1985^a, p. 215 (cit. come esposto), p. 111 n. 97 (ripr. rovesciato)

Bibliografia: cat. Amsterdam 1980 [P], p. 64 (ripr.); Marcelis/Paolini 1980, p. 48 (ripr.); cat. Torino 1984^c, p. 85 n. 1 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 267

940



541

Studio per “La caduta di Icaro”, 1980

Collage su carta

750 x 540 mm

Sul verso, titolato, firmato e datato al centro: “Studio per / “La caduta di Icaro” / Giulio Paolini / 1980”

Bari, Collezione Lorenzo e Marilena Bonomo

Provenienza: proprietà dell'artista

Esposizioni: Madrid 1985^a?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 267, 268



542

Senza titolo, 1980

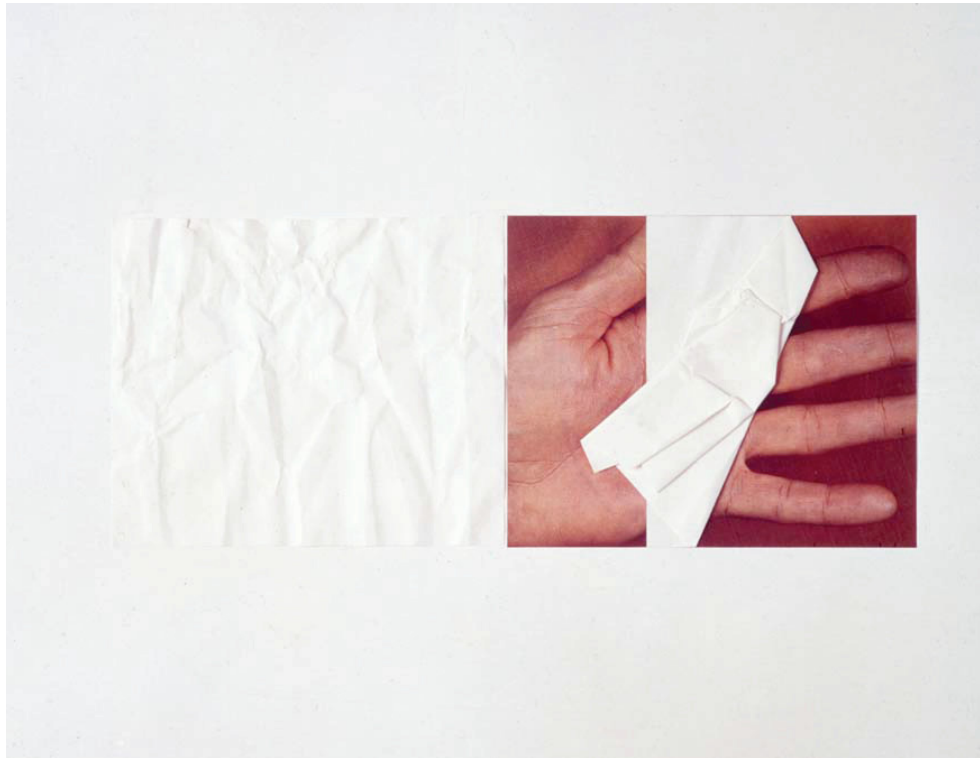
Collage su carta

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 204

942



543

Senza titolo, 1980

Collage su carta

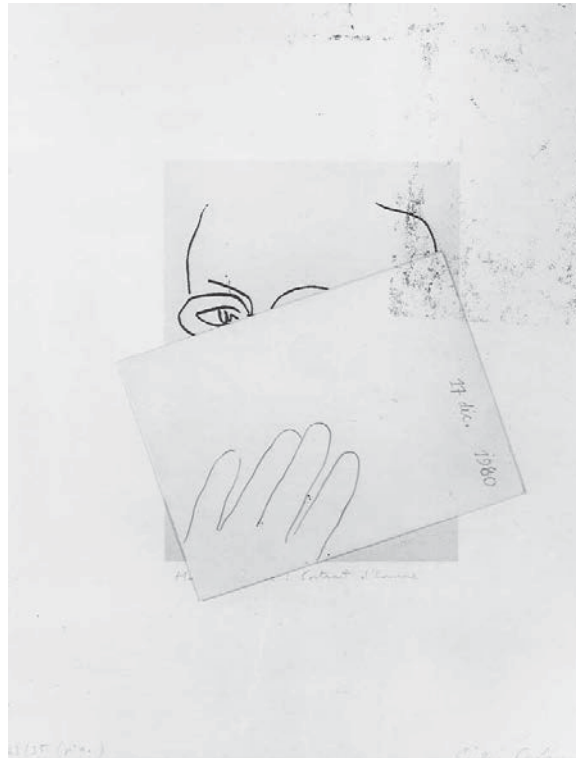
500 x 700 mm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista

Bibliografia: cat. Spoleto 1984 [P], p. 23 n. 23 (ripr. col.); Poli 1990, n. 99 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 226, 227



544

Henri Matisse: Portrait d'homme, 1980

Matita e collage su serigrafia

570 x 480 mm

Sul verso, dedicato e firmato: "per Giandomas Liverani da G. P."

Bologna, collezione privata?

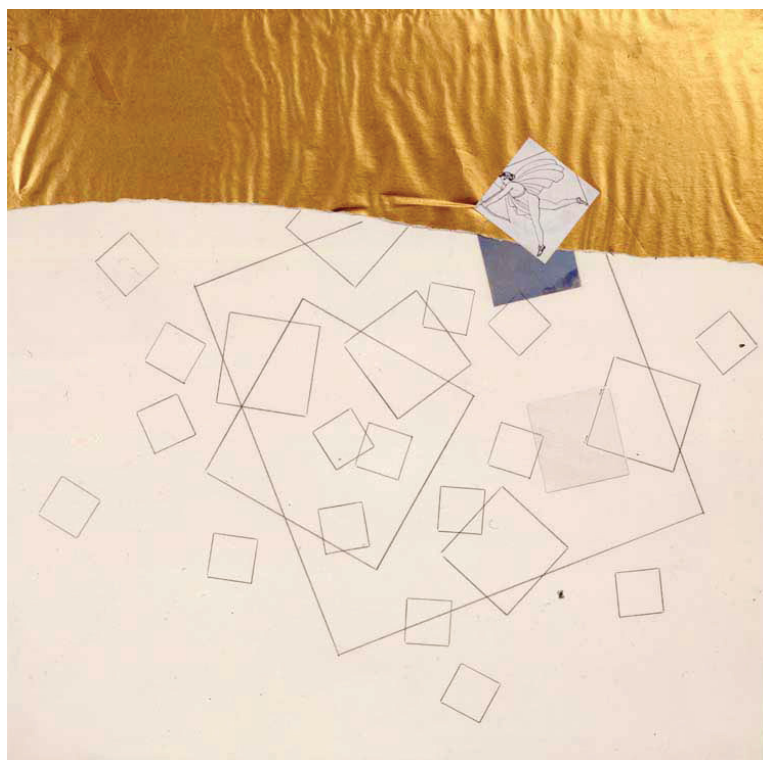
Provenienza: proprietà dell'artista; Roma, Gian Tomaso Liverani; Milano, Pandolfini, 19 novembre 2001, lotto 248

Esposizioni: Roma 1980^d, cat. s.p. (ripr., con titolo "Per Gian Tomaso Liverani, serigrafia e collage, e con misure invertite "cm. 48 x 57")

Bibliografia: *Collezione Liverani. Galleria La Salita, Roma*, cat. Milano, Pandolfini, 19 novembre 2001, lotto 248 (ripr. col.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 226 (nota 406)

944



545

Senza titolo, 1980

Matita e collage su carta

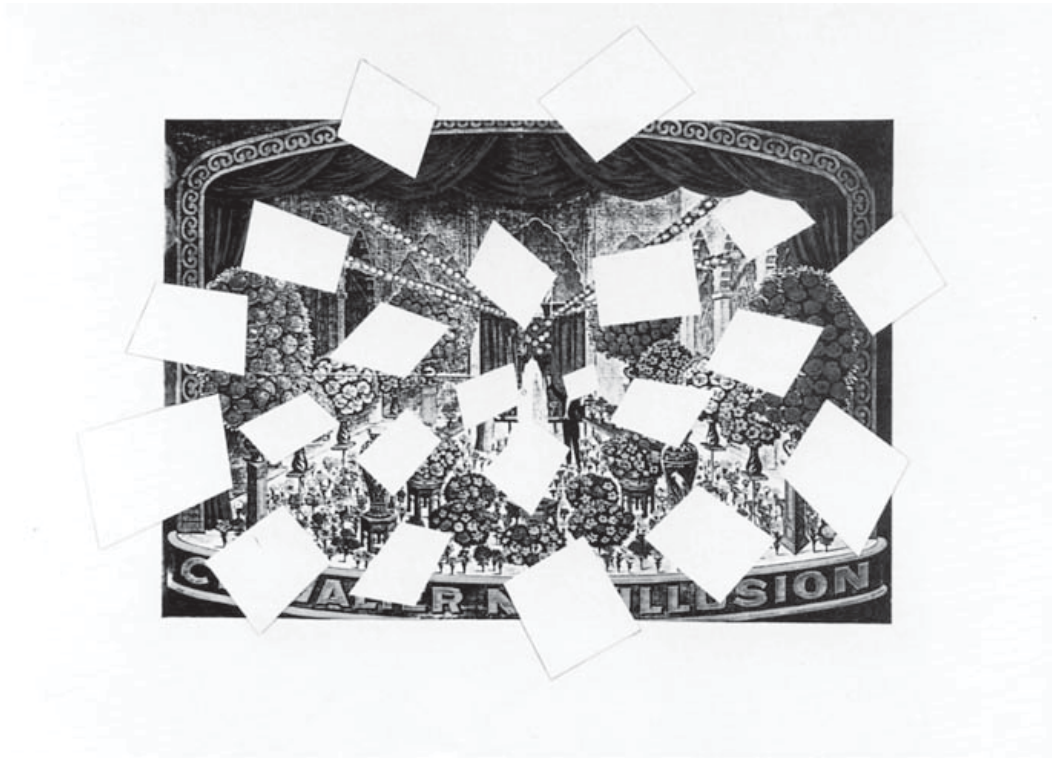
700 x 700 mm

Varesana, collezione privata

Provenienza: proprietà dell'artista; Napoli, Galleria Lucio Amelio; ?; Eden Prairie (Minnesota), Gelco Collection; ?; Torino, Gaetano Benatti

Esposizioni: Napoli 1992 [P]?

Riferimenti nel testo critico (vol.I): p. 259



546

Voici mes fleurs, 1980

Collage su carta

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: proprietà dell'artista

Bibliografia: cat. Amsterdam 1980 [P], p. 48 (ripr.)

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 141, 142 (nota 182), 267 (nota 79)

946



547

Studio per “Voici mes fleurs”, 1980

Collage su carta

497 x 700 mm

Sul verso, titolato, firmato e datato al centro: “Studio per / Voici mes fleurs / Giulio Paolini / 1980”

Proprietà dell'artista

Riferimenti nel testo critico (vol.I): pp. 141, 267 (nota 79)

BIBLIOGRAFIA DEL CATALOGO GENERALE

Nota introduttiva alla bibliografia del catalogo generale

Gli elenchi dei testi che costituiscono la presente bibliografia generale sono stati forniti da Maddalena Disch (Archivio Paolini), ma per finalità intrinseche alla ricerca si è ritenuto opportuno modificarli per quanto concerne parte delle norme redazionali, della suddivisione in sezioni, e delle informazioni segnalate. Rispetto agli elenchi originari, si è inoltre attribuito un'indicazione abbreviata a ciascuno dei testi citati (in merito alle norme utilizzate per l'abbreviazione, si rinvia alla *Nota introduttiva al catalogo generale*, vol.II, sez.II).

La bibliografia è suddivisa in sette sezioni:

- a) *Esposizioni personali e cataloghi*
- b) *Esposizioni collettive e cataloghi*
- c) *Scritti dell'artista*
- d) *Interviste dell'artista*
- e) *Cataloghi ragionati*
- f) *Volimi e saggi monografici*
- g) *Libri vari citati nelle schede*

Segue l'elenco delle *Pubblicazioni con riferimenti all'artista non citate nelle schede* che, come i testi precedenti, sono state oggetto di uno spoglio da parte della scrivente, finalizzato a rintracciare eventuali citazioni o riproduzioni delle opere documentate in catalogo. Non essendo stato rinvenuto, tuttavia, alcun riferimento a nessun esemplare su carta, ci si limita a fornire di ciascuna pubblicazione i relativi dati bibliografici omettendone l'indicazione abbreviata.

Di seguito sono illustrati i criteri adottati per ciascuna delle sei sezioni bibliografiche:

a) Esposizioni personali e cataloghi

Si elencano, suddivise per anno e per data di apertura, le mostre personali dedicate a Giulio Paolini, indicando (se note) nell'ordine: città, sede espositiva, data di apertura e di conclusione, anno. Il titolo della mostra è omissso, corrispondendo nella maggioranza dei casi a *Giulio Paolini*. Al contrario, vengono segnalati in corsivo, prima della città espositiva, gli eventuali sottotitoli. Si indica di seguito la presenza di un catalogo, di un opuscolo o di un pieghevole, segnalandone i relativi dati bibliografici (casa editrice e/o città e anno), gli autori dei testi critici e l'eventuale presenza di scritti dell'artista.

b) Esposizioni collettive e cataloghi

Si elencano, suddivise per anno e per data di apertura, le mostre collettive alle quali Giulio Paolini ha partecipato, indicando (se noti) nell'ordine: titolo, città, sede espositiva, data di apertura e di conclusione, anno. Si indica di seguito la presenza di un catalogo, di un opuscolo o di un pieghevole. Rispetto alle personali, si omettono sia i relativi dati bibliografici (casa editrice e/o città e anno) per evitare un'estensione smisurata di questa sezione e poiché rintracciabili facilmente mediante il nome della mostra e il relativo anno; sia gli autori dei testi critici, in quanto si tratta di pubblicazioni non strettamente concernenti l'attività di Giulio Paolini.

c) Scritti dell'artista

Si elencano, suddivisi per anno e (se noto) per mese, i libri e i testi scritti da Giulio Paolini pubblicati in libri o riviste. Di ciascuno si indica:

- il titolo, l'editore, la città e l'anno: se si tratta di libri interamente scritti dall'artista;
- il titolo, la preposizione "in" seguita dal nome puntato e dal cognome dell'autore, dal titolo del libro, dall'editore, dalla città e dall'anno di pubblicazione: in caso di scritto in volume di altro autore;
- il titolo, la preposizione "in" seguita o dal nome del periodico tra virgolette e i dati relativi (annata, numero, città di pubblicazione, giorni e/o mese e/o anno): in caso di scritti in periodici;
- il titolo, la preposizione "in" seguita da titolo del catalogo, indicazione "catalogo della mostra", città e sede espositiva, data di apertura e di conclusione, anno: in caso di cataloghi di mostre.

Seguono il/i numero/i di pagina.

Al fine di evitare continui rimandi da una sezione all'altra della bibliografia, si è scelto di lasciare per esteso le indicazioni bibliografiche relative ai cataloghi in cui gli scritti sono stati pubblicati, seppur già documentati nelle sezioni *a* e *b* della presente bibliografia.

d) Interviste dell'artista

Si elencano, suddivise per anno e per cognome dell'autore, le interviste concesse dall'artista pubblicate su libri e periodici.

Si forniscono nell'ordine: nome puntato e cognome dell'autore, titolo in corsivo, preposizione "in" seguita dai dati sul volume, del catalogo e/o della rivista in cui l'intervista è pubblicata.

Per le norme redazionali utilizzate in merito all'indicazione dei dati bibliografici relativi ai volumi, ai cataloghi e alle riviste citate, cfr. sezione *c*.

Seguono il/i numero/i di pagina.

Al fine di evitare continui rimandi da una sezione all'altra della bibliografia, si è scelto di lasciare per esteso le indicazioni bibliografiche relative ai cataloghi e ai volumi in cui gli scritti sono stati pubblicati, seppur già documentati nelle sezioni *a*, *b* e *c* della presente bibliografia.

e) Cataloghi ragionati

Si elencano in ordine cronologico, i tre cataloghi ragionati finora dedicati all'attività di Giulio Paolini, nello specifico: i due volumi curati da Maddalena Disch che documentano le opere di grande formato e gli altrettanti volumi, editi da Marco Noire, che raccolgono le edizioni grafiche e le collaborazioni editoriali. Di ciascuno si forniscono (se esistenti) nell'ordine: nome puntato e cognome dell'autore, titolo in corsivo, nome e città della casa editrice, anno di pubblicazione, numero di volumi ed eventuali aggiornamenti.

f) Volumi e saggi monografici

Dopo l'indicazione dei tre cataloghi generali, si elencano, suddivisi per anno e per cognome dell'autore, i testi dedicati esclusivamente a Paolini, ma non pubblicati sui cataloghi delle mostre personali, nonché i volumi monografici.

Si forniscono nell'ordine: nome puntato e cognome dell'autore, titolo in corsivo, nome e città della casa editrice, anno di pubblicazione, se volumi monografici; nome puntato e cognome dell'autore, titolo in corsivo, la preposizione "in" seguita dai dati sul volume e/o della rivista in cui l'intervista è pubblicata. Per le norme redazionali mediante le quali si riferiscono i dati relativi ai volumi, ai cataloghi e alle riviste citate, si rinvia alla sezione *c*. Seguono il/i numero/i di pagina.

g) Libri vari citati nelle schede

Testi di varia natura, elencati in ordine cronologico, che presentano citazioni e/o riproduzioni delle opere su carta catalogate. Le norme redazionali adottate per l'indicazione di libri, cataloghi, periodici e testi *ivi* pubblicati, corrispondono a quelle illustrate nella sezione *c*.

a) Esposizioni personali e cataloghi

- 1964**
Roma 1964 [P]
Roma, Galleria La Salita, dal 31 ottobre 1964
- 1965**
Torino 1965 [P]
Torino, Galleria Notizie, dall'11 novembre 1965.
Pieghevole Torino 1965, con testo di C. Lonzi
- 1966**
Milano 1966 [P]
Milano, Galleria dell'Ariete, dal 15 aprile 1966.
Catalogo Milano 1966, con testo di C. Lonzi
- 1967**
Torino 1967^a [P]
Una poesia, Torino, Libreria Stampatori, 2-9 marzo 1967
Torino 1967^b [P]
Proposte I, Torino, Teatro Stabile, Sala delle Colonne, Torino, 2 marzo 1967
Venezia 1967 [P]
Venezia, Galleria del Leone, dal 7 agosto.
Pieghevole Venezia 1967, con testo di G. Celant
Torino 1967^c [P]
Torino, Galleria Christian Stein, dall'8 novembre 1967
- 1968**
Roma 1968 [P]
Roma, Libreria dell'Oca, dal 22 febbraio 1968
Torino 1968 [P]
Torino, Galleria Notizie, 10 aprile - 2 maggio 1968. Catalogo Torino 1968
- 1969**
Milano 1969 [P]
Milano, *2121969*, Galleria De Nieubourg, dal 21 febbraio 1969. Catalogo Milano 1969
Roma 1969 [P]
Una copia della luce, Roma, Studio La Tartaruga 1969
Venezia 1969 [P]
Venezia, Galleria del Leone, dal 3 settembre 1969
- 1970**
Roma-Torino 1970 [P]
Vedo, Roma, QUI arte contemporanea, 20 gennaio - 7 febbraio 1969; Torino, Galleria Notizie, 18 febbraio - 20 marzo 1969. Due Cataloghi: Roma 1970; Torino 1970, entrambi con testo di M. Volpi Orlandini e note dell'artista alle opere esposte
- 1971**
Milano 1971 [P]
Un quadro, Milano, Galleria dell'Ariete, dal 14 gennaio 1971. Catalogo Milano 1971, con scritto dell'artista sull'opera esposta
Roma 1971 [P]
Un quadro, Roma, Galleria La Salita, dal 2 marzo 1971
Torino-Brescia 1971 [P]
Apollo e Dafne, Torino, Libreria Stampatori, dal 5 maggio; Brescia, Studio C, dal 17 giugno 1971
Colonia 1971 [P]
Colonia, Galerie Paul Maenz, 3-22 dicembre 1971
- 1972**
Torino 1972 [P]
Torino, Galleria Notizie, dal 26 gennaio 1972
Bari 1972 [P]
Apoteosi di Omero, Bari, Galleria Bonomo, 10-20 febbraio 1972
Napoli 1972 [P]
Apoteosi di Omero, Napoli, Modern Art Agency, 17 maggio 1972
New York 1972 [P]
New York, Sonnabend Gallery, 25 novembre - 16 dicembre 1972. Monografia pubblicata per l'occasione (cfr. Celant 1972)
- 1973**
Torino 1973 [P]
Idem, Torino, Galleria Notizie, dal 26 gennaio 1973
Milano 1973^a [P]
Idem (II), Milano, Galleria Toselli, dal 7 febbraio 1973
Milano 1973^b [P]
Milano, Galleria Françoise Lambert, dal 7 febbraio 1973
Roma 1973^a [P]
La Doublure, Roma, Galleria L'Attico, dal 24 febbraio 1973
Roma 1973^b [P]
Apollo e Dafne, Roma, Sperone-Fischer, dal 24 febbraio 1973
Londra 1973^P
Apoteosi di Omero, Londra, Royal College of Art Gallery, 30 aprile - 17 maggio 1973
Zurigo 1973 [P]
Zurigo, Galerie Annemarie Verna, 19 ottobre - 30 novembre 1973
Milano 1973^c [P]
Paolini: opere 1961/73, Milano, Studio Marconi, dal 15 novembre. Catalogo Milano 1973, con

intervista di A. Bonito Oliva e scritto dell'artista sull'opera *Apoteosi di Omero* (1971)

1974

- Napoli 1974 [P]
Idem (III), Modern Art Agency, Napoli, dal 26 gennaio 1974
- New York 1974 [P]
Projects: Giulio Paolini, New York, The Museum of Modern Art, 21 marzo - 14 aprile 1974
- Genova 1974 [P]
Idem (IV), Genova, Galleriaforma, 30 marzo - 19 aprile 1974
- Colonia 1974 [P]
Colonia, Galerie Paul Maenz, 6 aprile - 3 maggio 1974
- Bari 1974 [P]
Bari, *Idem (IV)*, Galleria Bonomo, dal 12 ottobre 1974
- Bolzano 1974 [P]
Bolzano, Galleria Il Sole, 16 novembre - 12 dicembre 1974. Catalogo Bolzano 1974, con scritto dell'artista sull'opera esposta

1975

- Torino 1975 [P]
Museo, Torino, Galleria Notizie, dal 12 febbraio 1975
- Zurigo 1975 [P]
Zurigo, Galerie Annemarie Verna, 4-30 aprile 1975
- Monaco di Baviera 1975 [P]
Monaco di Baviera, Galerie Art in Progress, 18 aprile - 21 maggio 1975
- Colonia 1975 [P]
Idem (V), Colonia, Galerie Paul Maenz, 6-26 settembre 1975
- Roma 1975 [P]
Roma, Galleria D'Alessandro-Ferranti, dall'11 ottobre 1975
- Bologna 1975 [P]
Bologna, Studio G7, dal 15 novembre 1975

1976

- Genova 1976 [P]
Genova, Samangallery, 14 gennaio - 7 febbraio 1976
- Torino 1976 [P]
Torino, Galleria Multipli, dal 23 gennaio 1976
- Milano 1976 [P]
Milano, Studio Marconi, dal 5 febbraio 1976. Catalogo-rivista "Studio Marconi", Milano, n. 3-4, 5 febbraio 1976, pp. 1-5
- Parigi 1976 [P]
Parigi, Galerie Yvon Lambert, dal 26 febbraio 1976
- Parma 1976 [P]
Parma, Sala delle Scuderie, Palazzo della Pilotta, 11 marzo - 21 aprile 1976. Monografia pubblicata per l'occasione (cfr. s.a. 1976)
- Firenze 1976 [P]

- Firenze, Galleria Area, dal 10 aprile 1976
- Roma 1976 [P]
Partitura (Orfeo), Roma, Palazzo Taverna, Incontri Internazionali d'Arte, 25 maggio 1976
- Colonia 1976 [P]
Idem (VI), Colonia, Galerie Paul Maenz, 2-27 novembre 1976
- Brescia 1976 [P]
Brescia, Banco (Galleria Massimo Minini), 4-30 dicembre 1976

1977

- New York 1977 [P]
New York, Sperone-Westwater-Fischer, 15 gennaio - 15 febbraio 1976
- Zurigo 1977 [P]
Zurigo, Galerie Annemarie Verna, 20 gennaio - 23 febbraio 1976
- Mönchengladbach 1977 [P]
Mönchengladbach, Städtisches Museum, 3 marzo - 11 aprile 1977. Catalogo Mönchengladbach 1977, con testo di J. Cladders
- Londra 1977 [P]
Londra, Lisson Gallery, 12 aprile - 14 maggio 1977
- Roma 1977^a [P]
Novero, Roma, Palazzo Taverna, Incontri Internazionali d'Arte, 9 giugno 1977
- Mannheim 1977 [P]
Mannheim, Mannheimer Kunstverein, 31 luglio - 28 agosto 1977. Catalogo Mannheim 1977, con testo di J. Cladders e note di commento alle opere illustrate di P. Maenz
- Roma 1977^b [P]
Annali 1961-1976, Roma, Galleria Ugo Ferranti, dal 18 novembre 1977
- Colonia 1977 [P]
Colonia, Galerie Paul Maenz, dal 17 dicembre 1977

1978

- Napoli 1978 [P]
Napoli, Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, dal 9 febbraio 1978
- Parigi 1978 [P]
Le tre Grazie, Parigi, Galerie Yvon Lambert, 6 aprile - 6 maggio 1978
- Torino 1978 [P]
Il giudizio di Paride, Torino, Galleria Christian Stein, dall'8 maggio 1978
- Spoletto 1978 [P]
Dodici vedute da una vecchia torre a Spoleto, Spoleto, Vecchia Torre, dal 3 luglio 1978
- Bruxelles 1978 [P]
Bruxelles, Galerie Albert Baronian, dal 28 settembre 1978
- Bologna 1978 [P]
Idem (VII), Bologna, Galleria Mario Diacono, 14 ottobre - 7 novembre 1978. Pieghevole Bologna 1978, con testo di M. Diacono e scritto dell'artista sull'opera esposta

Bari 1978 [P]
12 vedute da una vecchia torre a Spoleto, Bari, Galleria Marilena Bonomo, dal 14 ottobre 1978
Parigi 1978-79 [P]
Del bello intelligibile, Parigi, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 24 novembre 1978 - 8 gennaio 1979. Catalogo con testo di S. Pagé e scritto dell'artista sul ciclo delle opere esposte
Colonia 1978-79 [P]
Colonia, Galerie Paul Maenz, 16 dicembre 1978 - 16 gennaio 1979

1979

Roma 1979 [P]
Le tre Grazie, Roma, Galleria dell'Oca, dal 2 febbraio 1979
Londra 1979 [P]
Liber veritatis, Londra, Lisson Gallery, 20 marzo - 13 aprile 1979
Atene 1979 [P]
Atene, Galerie Jean Bernier, 9 maggio - 5 giugno 1979
Milano 1979 [P]
Atto unico in tre quadri, Milano, Studio Marconi, 18 ottobre - 25 novembre 1979. Catalogo Gabriele Mazzotta editore, Milano 1979, con testi di C. Bertelli e G. Vattimo e note dell'artista alle opere illustrate

1980

Zurigo 1980 [P]
Pendant, Zurigo, Galerie Annemarie Verna, dal 5 febbraio 1980
Amsterdam 1980 [P]
Amsterdam, Stedelijk Museum, 10 aprile - 26 maggio 1980. Catalogo Amsterdam 1980, con testi di H. Szeemann e D. Elliott, note di commento alle opere illustrate a cura di P. Frey e dell'artista
Oxford 1980
Oxford, The Museum of Modern Art, 8 giugno - 20 luglio 1980. Pieghevole Oxford 1980
Roma 1980^a [P]
Giulio Paolini e Costantino Dardi. "Duetto", Roma, Galleria A.A.M. Architettura Arte Moderna, dal 29 settembre 1980.
Roma 1980^b [P]
Ritratto dell'artista come modello, Roma, Galleria Ugo Ferranti, dal 18 novembre 1980

1981

Torino 1981 [P]
Torino, Galleria Christian Stein, dal 21 gennaio 1981
Lucerna 1981 [P]
Hortus clausus, Lucerna, Kunstmuseum Luzern, 29 marzo - 3 maggio 1981. Catalogo Lucerna 1981, con testo di K. Kunz e nota dell'artista all'opera esposta. Volume di scritti e interviste pubblicato per l'occasione (cfr. s.a. 1981)

Colonia 1981 [P]
Colonia, Galerie Paul Maenz, 30 giugno - 1 agosto 1981
Brescia 1981 [P]
Casa di Lucrezio, Brescia, Banco (Galleria Massimo Minini), dal 27 novembre 1981
Roma 1981-82 [P]
Lo sguardo della Medusa, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 20 dicembre 1981 - 24 gennaio 1982. Catalogo, Quaderno didattico n. 2, De Luca editore, Roma 1981, con introduzione e bibliografia di I. Panicelli e nota dell'artista all'opera esposta

1982

Milano 1982 [P]
La caduta di Icaro, Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 13 gennaio - 21 febbraio 1982. Catalogo Milano 1982, con nota dell'artista all'opera esposta
Bielefeld-Wuppertal-Berlino 1982 [P]
Del bello intelligibile, Bielefeld, Kunsthalle Bielefeld, 7 marzo - 25 aprile 1982; Wuppertal, Von der Heydt-Museum, 4 maggio - 13 giugno 1982; Berlino, Neuer Berliner Kunstverein, 13 agosto-11 settembre 1982. Catalogo Bielefeld 1982, con testi di E. Franz e W.M. Faust, scritto dell'artista sul ciclo di lavori esposti
Milano-Bari 1982 [P]
Mnemosine / Nonsense, Milano, Galleria Françoise Lambert, dal 31 marzo 1982; Bari, Galleria Marilena Bonomo, dal 14 aprile 1982^P
Amburgo 1982 [P]
Amburgo, Raum für Kunst, 16 agosto - 15 ottobre 1982
Villeurbanne 1982 [P]
Une introduction à l'oeuvre de Giulio Paolini 1960/70. Artiste invité de l'année, Villeurbanne, Le Nouveau Musée, 16 settembre - 31 ottobre 1982
Parigi 1982 [P]
Hierapolis, Parigi, Galerie Yvon Lambert, 20 novembre - 22 dicembre 1982

1983

Torino 1983 [P]
Torino, Galleria Christian Stein, 19 gennaio - 1 marzo 1983
Colonia 1983 [P]
Place des Martyrs, Colonia, Galerie Paul Maenz, 25 febbraio - 22 marzo 1983
Pescara 1982 [P]
Era vero (Averroè), Pescara, Galleria Lucrezio de Domizio, dal 3 novembre 1983

1984

Villeurbanne 1984 [P]
Villeurbanne, Le Nouveau Musée, 20 gennaio - 18 marzo 1984. Volume dell'artista pubblicato per l'occasione (cfr. Paolini 1984^a)

- Milano 1984 [P]
Milano, Studio Marconi, dal 9 febbraio 1984. Catalogo Milano 1984, con testo di F. Poli e note dell'artista alle opere illustrate
- Digione 1984 [P]
Digione, Direction régionale des affaires culturelles de Bourgogne, 29 febbraio - 30 marzo 1984
- Zurigo 1984 [P]
Zurigo, Galerie Annemarie Verna, 26 aprile - 26 maggio 1984
- Spoletto 1984 [P]
La Casa di Lucrezio, XXVII Festival dei Due Mondi, Spoleto, Palazzo Rosari Spada, 27 giugno - 16 luglio 1984. Catalogo Grafis Edizioni, Casalecchio di Reno (Bologna) 1984, con testo di B. Mantura, biografia di I. Panicelli e A. Mammi e nota dell'artista
- Bologna 1984 [P]
Bologna, Studio G7, dall'1 dicembre 1984

1985

- Roma 1985 [P]
Giochi d'acqua, Roma, Galleria Pieroni, dal 15 febbraio 1985
- Parigi 1985 [P]
Melanconia ermetica, Parigi, Galerie Maeght Lelong, 14 maggio - 29 giugno 1985. Catalogo Parigi 1985, con testi di J.L. Maubant e D. Soutif
- New York 1985^a [P]
Les fausses confidences, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 17 maggio - 7 luglio 1985
- Ravenna 1985^a [P]
Tutto qui, Ravenna, Loggetta Lombardesca, Pinacoteca Comunale, 15 giugno - 22 settembre 1985. Catalogo Agenzia Editoriale Essegi, Ravenna 1985, con testi di B. Corà e S. Vertone e itinerario critico a cura di M. Bandini
- Ravenna 1985^b [P]
Ravenna, Circolo 420 WB arti visive, 16 giugno - 27 luglio 1985. Pieghevole Ravenna 1985, con testo di G. Guberti
- Montréal-Vancouver 1985 [P]
A Retrospective, Montréal, Musée d'art contemporain, 7 luglio - 8 settembre 1985; Vancouver, Vancouver Art Gallery, 29 novembre 1985 - 19 gennaio 1986. Catalogo: il medesimo dell'esposizione personale Villeurbanne 1984
- New York 1985^b [P]
Dal "*Trionfo della rappresentazione*" (cerimoniale: l'artista è assente), New York, Marian Goodman Gallery, 4 ottobre - 2 novembre 1985
- Genova 1985 [P]
Tra sé e me, Genova, Galleria Locus Solus, 25 ottobre - 20 dicembre 1985
- Bari 1985 [P]
La pittura abbandonata, Bari, Galleria Marilena Bonomo, dal 7 dicembre 1985

1986

- Colonia 1986 [P]
Dal "*Trionfo della rappresentazione*" (cerimoniale: in prospettiva), Colonia, Galerie Paul Maenz, 4 febbraio - 1 marzo 1986
- Bruxelles 1986 [P]
Tableau vivant, Bruxelles, Galerie Albert Baronian, dal 13 febbraio 1986
- Charleroi 1986 [P]
Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 15 febbraio - 30 marzo 1986. Catalogo: il medesimo dell'esposizione personale Villeurbanne 1984. Volume pubblicato in margine all'esposizione (cfr. Busine 1986)
- Middelburg 1986 [P]
Abat-jour (giochi proibiti), Middelburg, De Vleeshal, 28 marzo - 28 aprile 1986. Catalogo Middelburg 1987
- Stoccarda 1986 [P]
Stoccarda, Staatsgalerie Stuttgart, 20 settembre - 2 novembre 1986. Catalogo Stoccarda 1986, con testi di G. Inboden, M. Scholz-Hänsel e J. Meinhardt, itinerario critico a cura di M. Bandini e due scritti dell'artista
- Berkeley, 1986 [P]
Berkeley, University Art Museum, MATRIX Gallery, California, 4 ottobre - 30 novembre 1986. Pieghevole Berkeley 1986, con testo di C. Lewallen
- Los Angeles 1986 [P]
Los Angeles, Margo Leavin Gallery, 29 novembre 1986 - 10 gennaio 1987
- Rivoli 1986-87 [P]
Markus Lüpertz, Giulio Paolini: figure, Colonne, Finestre, Rivoli, Castello di Rivoli, 19 dicembre 1986 - 29 marzo 1987. Catalogo Rivoli 1986, con testi di J. Gachnang, R.H. Fuchs e P. Kikerby

1987

- Roma 1987 [P]
Roma, Galleria Pieroni, dal 7 febbraio 1987
- Milano 1987 [P]
Milano, Galleria Christian Stein, 9 giugno - 27 luglio 1987
- New York 1987 [P]
New York, Marian Goodman Gallery, 9-31 ottobre 1987. Catalogo New York 1987, con testo di C. Owens
- Nantes 1987 [P]
Nantes, Musée des Beaux-Arts, 16 ottobre - 15 dicembre 1987. Catalogo Nantes 1987, con testi di A. Bonfand, C. Strasser, P. Boutibonnes, H.C. Cousseau e nota dell'artista sulla mostra.
- Nagoya 1987 [P]
Nagoya, Institute of Contemporary Arts, 31 ottobre - 20 dicembre 1987. Catalogo Nagoya 1987, con testi di J.L. Maubant, F. Nanjo, H. Szeemann e scritto dell'artista

1988

- Colonia 1988 [P]
Giorno e notte, Colonia, Kölnischer Kunstverein, 22 gennaio - 21 febbraio 1988. Catalogo Colonia 1988, con testo di W.M. Faust
- Zurigo 1988 [P]
Sotto le stelle, Zurigo, Galerie Annemarie Verna, 22 aprile - 4 giugno 1988
- Napoli 1988 [P]
Signore e signori..., Napoli, Museo di Capodimonte, 15 maggio - 30 giugno 1988. Catalogo Electa, Napoli 1988, con testo di B. Corà e scritto dell'artista
- Firenze 1988 [P]
Firenze, Fortezza da Basso, Pitti Immagine Uomo, luglio 1988. Volume pubblicato per l'occasione (cfr. Celant 1988)
- Torino 1988 [P]
Opere su carta, Torino, Galleria In Arco, 3 novembre - 10 dicembre 1988. Catalogo Torino 1988
- Roma 1988-89 [P]
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 24 novembre 1988 - 26 febbraio 1989. Catalogo Arnoldo Mondadori editore-De Luca edizioni d'Arte, Milano-Roma 1988, con testi di A. Monferini, G. Vattimo, S. Vertone, itinerario critico a cura di M.G. Tolomeo Speranza e scritto dell'artista sulla mostra

1989

- Toronto 1989 [P]
Toronto, Ydessa Hendeles Art Foundation, dall'11 marzo 1989
- Parigi 1989 [P]
Parigi, Galerie Yvon Lambert, 15 aprile - 18 maggio 1989
- Torino 1989 [P]
Impressions graphiques. Progetti e collaborazioni editoriali, Torino, Salone del Libro, 12-18 maggio 1989
- Brescia 1989 [P]
L'ospite, Brescia, Galleria Massimo Minini, dal 7 ottobre 1989
- Colonia 1989 [P]
Künstler-Theater, Colonia, Galerie Paul Maenz, 13 ottobre - 7 novembre 1989

1990

- New York 1990 [P]
Hortus Clausus: A Work From 1981, New York, SteinGladstone Gallery, dal 13 gennaio 1990
- Bari 1990 [P]
Bari, Galleria Marilena Bonomo, dal 18 aprile 1990
- Venezia 1990 [P]
Rialto, Venezia, Studio d'arte Barnabò, maggio - giugno 1990. Catalogo Venezia 1990, con nota dell'artista all'opera esposta

- Bologna 1990 [P]
Hotel de l'Univers, Bologna, Villa delle Rose, Galleria Comunale d'Arte Moderna, 27 maggio - 29 luglio 1990. Catalogo Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1990, con introduzione di P.G. Castagnoli, testo di F. D'Amico e scritto dell'artista sulla mostra

1991

- Rivoli 1991 [P]
Anteprima I, Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 4 maggio - 30 giugno 1991. Catalogo Fabbri Editore, Milano 1991, con testo di G. Verzotti
- Roma 1991 [P]
Metafore. Jannis Kounellis e Giulio Paolini, Roma, Galleria dell'Oca, 28 maggio - 31 ottobre 1991. Catalogo Roma 1991, con testo di G. Briganti
- Pesaro 1991 [P]
Il "Teatro" dell'opera, Pesaro, Galleria Franca Mancini, 10 agosto - 20 settembre 1991. Catalogo Agenzia Editoriale Essegi, Ravenna 1991, con introduzione di F. Mancini, testo di F. Poli e scritti dell'artista
- New York 1991 [P]
New York, SteinGladstone Gallery, 26 ottobre - 21 dicembre 1991

1992

- Parigi 1992 [P]
Pièce unique, Parigi, Galerie Pièce unique, dal 23 gennaio 1992
- Napoli 1992 [P]
La Commedia dell'Arte, Napoli, Galleria Lucio Amelio, dal 31 gennaio 1992
- Bonn 1992 [P]
Impressions graphiques. Das graphische Werk 1967-1992, Bonn, Bonner Kunstverein, 24 febbraio - 29 marzo 1992
- Milano 1992-93 [P]
Milano, Galleria Christian Stein, 27 ottobre 1992 - 24 febbraio 1993
- Torino 1992^a [P]
Torino, Galleria Christian Stein, dal 29 ottobre 1992
- Parigi 1992-93 [P]
OEuvres de 1963 à 1978, Parigi, Galerie Di Meo, 27 novembre 1992 - 30 gennaio 1993. Catalogo con testo di F. Poli e poema di Y. Peyre
- Parigi 1992 [P]
Parigi, Galerie Yvon Lambert, 28 novembre - 24 dicembre 1992
- Torino 1992^b [P]
Fuori catalogo, Torino, Galleria Marco Noire, dal 9 dicembre 1992

1993

Winterthur 1993 [P]
Impressions graphiques. Das druckgraphische Werk 1967-1992, Winterthur, Kunstmuseum Winterthur, 16 gennaio - 7 marzo 1993

Zurigo 1993 [P]
Zurigo, Galerie Annemarie Verna, 4 maggio - 3 luglio 1993

Genova 1993 [P]
Genova, Galleria Locus Solus, 22 ottobre 1993 - 30 giugno 1994. Catalogo Edizioni della Galleria Locus Solus, Genova 1993. Volume di scritti complementare al catalogo (cfr. Paolini 1993^a)

1994

Siena 1994 [P]
L'opera in palio, Siena, Salone di Palazzo Patrizi, 30 giugno - 17 luglio 1994. Catalogo Maschietto & Musolino, Siena 1994, con testo di L. Cherubini e scritto dell'artista sull'opera esposta

1995

New York 1995 [P]
New York, Marian Goodman Gallery, 7 gennaio - 4 febbraio 1995

Lisbona 1995 [P]
Impressions graphiques. Múltiplos e Obra Gráfica 1969-1995, Lisbona, Fundação C. Gulbenkian, 16 marzo - 28 maggio 1995

Roma 1995 [P]
Roma, Gian Enzo Sperone, dal 6 aprile 1995

Torino 1995 [P]
Lezione di pittura, Torino, Galleria 1000eventi e Bloomsbury Books & Arts, giugno 1995

Padova 1995 [P]
Padova, Salone del Palazzo della Ragione, 18 giugno - 23 luglio 1995. Catalogo (titolo: *Giulio Paolini al Palazzo della ragione*) Fabbri editore, Milano 1995, con testi di V. Baradel, F. Poli, L. Cherubini, P.L. Fantelli, profilo biografico di D. Lancioni e scritto dell'artista

1996

Parigi 1996 [P]
L'Île enchantée, Parigi, Galerie Yvon Lambert, 6 gennaio - 17 febbraio 1996

Malgrate 1996 [P]
Dilemma, Malgrate (Lecco), Quadreria Eusider, dal 20 gennaio 1996. Catalogo Lecco 1996, con testo di T. Lorenzelli

Roma 1996 [P]
Correspondances, Roma, Villa Medici, Accademia di Francia, 13 marzo - 28 aprile 1996. Catalogo Umberto Allemandi & C., Torino 1996, con introduzione di J.P. Angremy, lettera all'artista di A. Pacquement, testo di M. Fagiolo dell'Arco, nota biografica di D. Lancioni e nota dell'artista alle opere esposte

Apolda 1996 [P]
Impressions graphiques, Apolda, Kunsthaus Apolda Avantgarde, 27 settembre - 27 ottobre

1996. In parallelo presso il Weimarer Schloss, Weimar, presentazione di alcune opere di Paolini appartenenti alla Collezione Paul Maenz e alle Kunstsammlungen zu Weimar.

1997

Milano 1997 [P]
Milano, Galleria Christian Stein, dall'11 febbraio 1997

Göppingen 1997 [P]
Impressions graphiques. Das graphische Druckwerk 1967-1995, Göppingen, Städtische Galerie, 9 marzo - 13 aprile 1997

Sabbioneta 1997 [P]
Esposizione Universale, Sabbioneta, Galleria degli Antichi, 25 maggio - 29 giugno 1997. Catalogo Danilo Montanari Editore, Ravenna 1997, con testi di S. Risaliti e L. Cherubini e scritto dell'artista sull'opera esposta

1998

Graz 1998 [P]
Von heute bis gestern / Da oggi a ieri, Graz, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, 4 aprile - 31 maggio 1998. Catalogo Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 1998, con introduzione di P. Weibel e C. Steinle, testi di F. Poli, G. Celant, C. Bertola, M. Disch, nota biografica di D. Lancioni e scritto dell'artista sulla mostra

Brescia 1998-99 [P]
Big Bang, Brescia, Galleria Massimo Minini, 2 dicembre 1998 - 30 gennaio 1999. Carteggio con l'artista pubblicato in margine all'esposizione (cfr. Paolini-Minini-Corà 1998)

1999

Colonia 1999 [P]
Colonia, Galerie Jule Kewenig, Frechen-Bachem, 8 marzo - 30 aprile 1999

Londra 1999 [P]
Stanze, Londra, Lisson Gallery, 16 aprile - 22 maggio 1999

Rivoli 1999 [P]
Padiglione dell'Aurora, Rivoli, Teatro del Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, dal 7 maggio 1999. Catalogo Edizioni Charta, Milano 1999, con testo e nota biografica di G. Verzotti e scritto dell'artista sull'opera esposta

Torino 1999 [P]
Da oggi a ieri, Torino, GAM Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 8 maggio - 25 luglio 1999. Catalogo Hopefulmonster, Torino 1999, con testi di P.G. Castagnoli, D. Soutif, M. Disch, intervista di M. Bucci, nota biografica di D. Lancioni, scritto dell'artista sulla mostra

Ginevra 1999 [P]
Salles d'attente, Ginevra, MAMCO Musée d'art moderne et contemporain, 22 giugno - 23 dicembre 1999

Napoli 1999-2000 [P]

Da un momento all'altro, Napoli, Piazza del Plebiscito, 22 dicembre 1999 - 22 gennaio 2000. Catalogo Napoli 1999, con testo di E. Cicelyn e scritto dell'artista sull'opera esposta

2000

Parigi 2000 [P]

Di-stanza, Parigi, Galerie Yvon Lambert, 29 marzo - 13 maggio 2000

Zurigo 2000 [P]

Reportage, Zurigo, Galerie Annemarie Verna, 26 maggio - 15 luglio 2000

Salisburgo 2000 [P]

Tracce / Spuren, Salisburgo, Galerie im Traklhaus, 24 agosto - 16 settembre 2000

Bologna 2000-2001 [P]

Opere Grafiche, Bologna, Studio G7, 16 dicembre 2000 - 20 gennaio 2001

2001

Milano 2001^a [P]

Impressions Graphiques. L'opera grafica di Giulio Paolini, 1967-2000, Milano, Association Jacqueline Vodoz et Bruno Danese, 17 maggio - 22 giugno 2001. Catalogo Milano 2001, con testo di S. Chessa e M. Noire, scritto dell'artista in margine all'esposizione

Milano 2001^b [P]

Niente e subito, Milano, Galleria Christian Stein, 5 giugno - 5 settembre 2001

Verona 2001-02 [P]

Premio Internazionale Koinè 2000 alla carriera, Verona, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Palazzo Forti, 15 settembre 2001 - 6 gennaio 2002. Catalogo Electa, Milano 2001, con testi di G. Cortenova, R. Barilli, L. Hegyi, M. Belpoliti, R. Lambarelli, schede sulle opere esposte a cura di M. Disch e scritto dell'artista in margine alla mostra

Strasburgo 2001 [P]

Strasburgo, CEAAC Centre Européen d'Actions Artistiques Contemporaines, 13 ottobre - 23 dicembre 2001

Roma 2001-02 [P]

Early Dynastic, Roma, Studio d'arte contemporanea Pino Casagrande, 6 dicembre 2001 - 20 febbraio 2002. Catalogo Skira editore, Milano 2001, con testo di A. Bonito Oliva, schede sulle opere esposte a cura di M. Disch e note dell'artista alle opere illustrate

2002

Parigi 2002 [P]

Impressions graphiques. L'oeuvre graphique de Giulio Paolini 1967-2000, Parigi, Istituto Italiano di Cultura, 23 aprile - 21 maggio 2002

Roma 2002 [P]

Quadrante, Roma, Accademia di Francia, Atelier del Bosco di Villa Medici, 5 giugno - 20 agosto 2002. Catalogo Edizioni dell'Oca, Roma 2002,

con testo di D. Lancioni e scritto dell'artista sulla mostra

Como 2002 [P]

L'opera autentica, Como, Fondazione Ratti, 26 luglio - 8 settembre. Catalogo Como 2003

Vienna 2002 [P]

Safety Curtain 2002/2003, Vienna, Museum in Progress / Wiener Staatsoper, dal 29 agosto 2002. Pieghevole (titolo: *Giulio Paolini. Eiserner Vorhang, 2002/2003*), Vienna 2002, con testo di A. Vettese e intervista all'artista di H.U. Obrist

Modena 2002^a [P]

Pagine, Modena, Biblioteca civica d'arte Luigi Poletti, 20 settembre - 23 novembre 2002. Catalogo Edizioni APM, Carpi (Modena) 2002, con testi di G. Vattimo e M. Bertoni, scritto dell'artista

Modena 2002^a [P]

Piazze d'Italia, Modena, Chiesa di San Paolo, 20 settembre - 20 ottobre 2002

2003

Milano 2003 [P]

Giulio Paolini 1960-1972, Milano, Fondazione Prada, 30 ottobre - 18 dicembre 2003. Catalogo Milano 2003, con prefazione di G. Celant e scritti dell'artista

2004

Venezia 2004 [P]

L'ora X, Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 28 marzo - 30 maggio 2004. Catalogo Gli Ori, Siena 2004, con premessa di G. Busetto, testo di C. Bertola, nota biografica di M. Disch e scritto dell'artista sulla mostra

Torre Pellice 2004 [P]

Qui e ora, Torre Pellice, Tucci Russo Studio per l'Arte Contemporanea, 8 maggio - 26 settembre 2004

Rovereto 2004 [P]

Sale di lettura. Giulio Paolini dialoga con la collezione permanente, Rovereto, MART Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 28 maggio - 12 settembre 2004. Catalogo Nicoldi editore, Rovereto 2004, con testo e nota biografica di G. Verzotti, scritto dell'artista sulla mostra

Roma 2004-05 [P]

Carte segrete, Roma, Galleria dell'Oca, 5 novembre 2004 - 10 gennaio 2005

2005

Napoli 2005 [P]

Echi dal Teatro San Carlo: "In ascolto (stanza dello spettatore)", Napoli, Galleria Alfonso Artiaco, dal 16 marzo 2005

Winterthur-Münster 2005-06 [P]

Esposizione universale, Winterthur, Kunstmuseum Winterthur, 23 aprile - 24 giugno 2005; Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 1 ottobre 2005 - 8

gennaio 2006. Catalogo Richter Verlag, Düsseldorf 2005, con testi di D. Schwarz e E. Franz, lettere dell'artista a D. Schwarz

2006

Bergamo 2006 [P]

Fuori programma, Bergamo, GAMeC Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Accademia di Belle Arti, 6 aprile - 16 luglio 2006. Catalogo Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2006, con testi di G. Di Pierantonio, G. Valagussa, E. Grazioli, A. Rabottini, nota biografica di M. Disch e scritto dell'artista

Biella 2006 [P]

Impressions Graphiques. Opere dal 1992 al 2006, Biella, Museo del Territorio Biellese, 6 maggio - 4 giugno 2006

Parigi-New York 2006-07 [P]

L'autore sconosciuto (L'auteur inconnu - The Unknown Artist), Parigi, Galerie Marian Goodman; New York, Marian Goodman Gallery; Parigi, Galerie Yvon Lambert; New York, Yvon Lambert Gallery, Parigi: 14 dicembre 2006 - 27 gennaio 2007; New York: 14 dicembre 2006 - 13 gennaio 2007. Fascicolo 2006, con scritto dell'artista

2007

Milano 2007 [P]

Milano, Galleria Giò Marconi; Milano, Galleria Christian Stein, 4 maggio - 27 luglio 2007

Brescia 2007-08 [P]

Zeusi e Parrasio, Brescia, Galleria Massimo Minini, 22 novembre 2007 - 2 febbraio 2008

2008

Bologna 2008 [P]

Immacolata Concezione. Senza titolo / Senza autore, Bologna, Studio G7, 19 gennaio - 8 marzo 2008. Catalogo Damiani editore Bologna 2008, con testi di A. Ottani Cavina e E. Coen, nota di G. Grigiolo, nota biografica di M. Disch, scritto dell'artista

Roma 2008^a [P]

Tre per Tre, Roma, Uccelliera della Galleria Borghese, 9 febbraio - 13 aprile 2008. Catalogo Electa, Roma 2008, con introduzioni di C. Strinati e A. Coliva, testo di A. Bonito Oliva e scritto dell'artista sull'opera esposta

Roma 2008^b [P]

Risonanze # 2. Giulio Paolini & Fabio Vacchi, Roma, Spazio Risonanze, Auditorium Parco della Musica, 9 maggio - 15 giugno 2008. Catalogo Silvana editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2008, con conversazione di M. Smarrelli con l'artista e F. Vacchi, intervista di M. Smarrelli a A. Bonito Oliva, testi di M. Volpi, G. de Marchis, B. Corà, A. Zevi, L. Cherubini, D. Lancioni, biografia romana a cura di L. Conte, scritto dell'artista

Londra 2008-09 [P]

Londra, Lisson Gallery, 26 novembre 2008 - 17 gennaio 2009

2009

Parigi 2009 [P]

Interno metafisico, Parigi, Galerie Yvon Lambert, 11 febbraio - 14 marzo 2009

Napoli 2009 [P]

Questo e/o quel quadro, Napoli, Galleria Alfonso Artiaco, 27 marzo - 9 maggio 2009

Torre Pellice 2009 [P]

Quadri d'autore, Torre Pellice, Tucci Russo Studio per l'Arte Contemporanea, 23 maggio - 2 agosto 2009

Zurigo 2009 [P]

Aula di disegno (Happy Days), Zurigo, Galerie Annemarie Verna, 9 ottobre - 28 novembre 2009

Napoli 2009 [P]

L'Ora X. Né prima né dopo, Napoli, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Sala della Meridiana, 29 novembre 2009 - 18 gennaio 2010. Catalogo Mondadori Electa, Napoli 2009, con testi di A. Mattiolo, R.S. Pecorara, C. Bertola, profilo biografico di M. Disch e scritti dell'artista

2010

Roma 2010 [P]

Gli uni e gli altri (L'enigma dell'ora), Roma, Palazzo delle Esposizioni, 9 aprile - 11 luglio 2010. Catalogo Skira editore, Milano 2010, con testi di D. Lancioni e M. Disch, scritto dell'artista

Montecicciardo 2010 [P]

In via d'ipotesi, Monteciccardo (Pesaro), Convento dei Servi di Maria, 18 luglio - 17 ottobre 2010. Catalogo Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2010, con testo di L. Pratesi e scritti dell'artista

Lugano 2010-11 [P]

Lugano, Studio Dabbeni, 12 novembre 2010 - 26 febbraio 2011. Documentazione in *temporale*, n. 70, Lugano, novembre 2010, con testo di M. Disch e scritto dell'artista

Milano 2010-11^a [P]

Dall'Atlante al Vuoto in ordine alfabetico, Milano, Christian Stein Edizioni, 13 dicembre 2010 - 29 gennaio 2011

Milano 2010-11^b [P]

A come Accademia, Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, Salone Napoleonico, 14 dicembre 2010 - 14 marzo 2011^P

2012

Brescia 2012 [P]

Brescia, Galleria Massimo Minini, 14 gennaio - 10 marzo 2012

Parigi 2012 [P]

Parigi, Galerie Yvon Lambert, 7 settembre - 6 ottobre 2012

2013

Roma 2013 [P]

Sulla soglia, Roma, Giacomo Guidi Arte Contemporanea, 15 febbraio - 6 aprile 2013. Catalogo Roma 2013, con testi di L. Pratesi e I. Bernardi/M. Disch, nota biografica di M. Disch, scritto dell'artista

Roma 2013-14 [P]

Essere o non essere, Roma, MACRO Museo d'arte contemporanea Roma, 29 novembre 2013 - 9 marzo 2014. Catalogo previsto per luglio 2014

2014

Napoli 2014 [P]

Galleria Alfonso Artiaco, Napoli, 8 febbraio - 29 marzo

Torino [P]

In esilio, Tucci Russo Studio per l'Arte Contemporanea, Torre Pellice, 18 maggio - 29 settembre

b) Esposizioni collettive e cataloghi

1961

Lissone 1961
XII Premio Lissone internazionale per la pittura, Lissone, Palazzo del Centro del Mobile, dal 23 ottobre 1961. Catalogo

1964

Termoli 1964
IX Premio Castello Svevo Termoli, Termoli, Palazzo del Comune, agosto 1964. Catalogo

Roma 1964-65
12 giorni La Salita grande vendita, Roma, Galleria La Salita, 19 dicembre 1964 - 5 gennaio 1965

1965

Port'Alba 1965
Opere della Galleria d'Arte "La Salita", parte II, Port'Alba (Napoli), Galleria Guida, 20-29 gennaio 1965

Torino 1965^a
Torino, Galleria Il Punto, 6-17 marzo 1965

Torino 1965^b
Accardi, Castellani, Paolini, Pistoletto, Twombly, Torino, Galleria Notizie, 28 maggio - 15 giugno 1965. Catalogo

Roma 1965
Mondino, Paolini, Sordini, Titone, Roma, Galleria La Salita, dal 23 giugno 1965

1966

Milano 1966
Milano, Galleria Schwarz

Torino 1966
Aspetti dell'avanguardia in Italia, Torino, Galleria Notizie, dal 4 ottobre 1966. Catalogo

Milano 1966
Premio San Fedele 1966 per giovani pittori, Milano, Centro Culturale San Fedele, 10-29 ottobre 1966. Catalogo

Genova 1966
Situazioni '66, Genova, Galleria del Deposito, dal 20 dicembre 1966

1967

Torino 1967^a
Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, dal 26 aprile 1967. Catalogo

Palermo 1967
Tendenze oggi in Italia, Palermo, Galleria d'arte moderna Il Chiodo, 1-20 maggio 1967. Catalogo

Torino 1967^b
Confronti, Torino, Galleria Christian Stein, giugno-luglio 1967

Salerno 1967
Prima Rassegna Nazionale dell'Incisione Contemporanea, Salerno, agosto-settembre 1967. Catalogo

Genova 1967^a
Arte Povera - Impazio, Genova, Galleria La Bertesca, dal 4 ottobre 1967. Catalogo

Genova 1967^b
Collage I, Genova, Università di Genova, Istituto di Storia dell'Arte, 13-21 dicembre 1967

Roma 1967
10° anniversario, Roma, Galleria La Salita, dal 13 dicembre 1967

1968

Bologna 1968
Arte Povera, Bologna, Galleria de' Foscherari, 24 febbraio - 15 marzo 1968. Catalogo

Trieste 1968
Arte Povera, Trieste, Centro Arte Viva - Feltrinelli, 23 marzo - 11 aprile 1968. Pieghevole

Roma 1968^a
Il percorso, Roma, Studio Arco d'Alibert, 23 marzo - 16 aprile 1968

Roma 1968^b
Fabro, Kounellis, Paolini, Roma, Qui arte contemporanea, dal 24 aprile. Catalogo

Roma 1968^c
Teatro delle mostre, Roma, Galleria La Tartaruga, 6-31 maggio. 1968. Catalogo

Palermo 1968
Alviani, Biasi, Carbone, Ceroli, Lombardo, Marotta, Paolini, Parmiggiani, Titone, Palermo, Centro di ricerche estetiche Nuova Presenza, 24 maggio - 8 giugno 1968. Catalogo

Torino 1968
Torino, Galleria Christian Stein, dal 19 giugno 1968

San Giovanni Valarno 1968
6. Premio Nazionale di Pittura Masaccio, San Giovanni Valdarno (Arezzo), 23 giugno - 24 luglio 1968. Catalogo

Mayagüez 1968
Exposición Internacional de Dibujo, Mayagüez, Portorico, Universidad de Puerto Rico, settembre-novembre 1968. Catalogo

Amalfi 1968
Arte povera più azioni povere, Amalfi, Arsenali dell'Antica Repubblica, 4-6 ottobre 1968. Catalogo

Firenze 1968
Situazione 68. Rassegna biennale d'arte e letteratura d'oggi, Firenze, Parterre Fiera, 6-31 dicembre 1968. Catalogo

- Palermo 1968
Revort 2, Palermo, VI Settimana Internazionale di Palermo, 27-31 dicembre 1968
- 1969**
- Cagnes-sur-mer 1969
Premier Festival International de la Peinture, Cagnes-sur-mer, Château-Musée, 29 marzo - 7 aprile 1969. Catalogo
- Roma 1969
Oggetti seriali, edizioni grafiche, progetti, Roma, Galleria La Salita, giugno-ottobre 1969
- Francavilla al Mare 1969
Otto + otto + otto. 23a Mostra d'arte contemporanea, Francavilla al Mare, Fondazione F.P. Michetti, luglio 1969. Catalogo
- Como 1969
Campo urbano, Como, 21 settembre 1969. Catalogo
- Parigi 1969
Sixième Biennale de Paris, Parigi, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2 ottobre - 2 novembre 1969. Catalogo
- Modena 1969
la rassegna biennale delle gallerie di tendenza italiane, Modena, Galleria della Sala Comunale di Cultura, 4 ottobre - 27 novembre 1969. Catalogo
- Milano 1969
Sentenza 1, Milano, Galleria Toselli, 8-31 ottobre 1969
- 1970**
- Bologna 1970
Gennaio 70. Comportamenti progetti mediazioni. 3a biennale internazionale della giovane pittura, Bologna, Museo Civico, 31 gennaio - 28 febbraio 1970. Catalogo
- Breno 1970
Scelta di disegni dalla Collezione Cavellini, Breno (Brescia), 1970
- Lucerna 1970
Processi di pensiero visualizzati. Junge italienische Avantgarde, Lucerna, Kunstmuseum Luzern, 31 maggio - 5 luglio 1970. Catalogo
- Torino 1970
Conceptual Art, Arte Povera, Land Art, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 12 giugno - 12 luglio 1970. Catalogo
- Venezia 1970
La Biennale di Venezia. 35a Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, Giardini di Castello, 24 giugno - 25 ottobre 1970. Catalogo
- Acireale 1970
18 m3 x 23 artisti. IV Rassegna d'Arte Contemporanea, Acireale (Catania), Palazzo Comunale, 3-30 ottobre 1970. Catalogo
- Prato 1970
Due decenni di eventi artistici in Italia: 1950-70, Prato, Palazzo Pretorio, ottobre-novembre 1970. Catalogo
- Modena 1970
Arte e Critica 70, Modena, Galleria della Sala di Cultura, 14 novembre - 15 dicembre 1970. Catalogo
- Roma 1970^a
Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960-70, Roma, Palazzo delle Esposizioni, dal 21 novembre 1970. Catalogo
- Roma 1970^b
Progetti di Paolini, Lombardo, Aricò, Bochner, Carrino, Croce, Indrimi, Pisani, Roma, Gap Studio d'arte contemporanea, 21 dicembre 1970 - 23 gennaio 1971
- 1971**
- Massachusetts 1971
Formulation. 10 European Artists, Massachusetts, Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Andover, 8 gennaio - 14 febbraio 1971. Catalogo
- Roma 1971^a
Understatement. Fabro, Mochetti, Montealegre, Nagasawa, Paolini, Trotta, Roma, Qui arte contemporanea, 27 gennaio - 10 febbraio 1971. Catalogo
- Innsbruck-Vienna 1971
Situation concepts, Innsbruck, Galerie im Taxispalais, 9 febbraio - 4 marzo 1971; Vienna, Galerie Nächst St. Stephan, 15 marzo - 3 aprile 1971. Catalogo
- Dortmund 1971
Elf Italiener Heute, Dortmund, Museum am Ostwall, 28 febbraio - 18 aprile 1971. Catalogo
- Monaco 1971
Arte Povera: 13 italienische Künstler. Dokumentation und neue Werke, Monaco, Kunstverein München, 26 maggio - 27 giugno 1971. Catalogo
- Torino 1971^a
Paolini, Pistoletto, Salvo, Torino, Galleria Notizie, dal 9 giugno 1971. Catalogo
- Firenze 1971
Nuovi termini di riferimento per il linguaggio artistico, Firenze, Galleria d'Arte Moderna, Palazzo Pitti, 27 giugno - 31 dicembre 1971. Catalogo
- Torino 1971^b
Giulio Paolini, Jannis Kounellis, Torino, Galleria Christian Stein, luglio 1971
- Liverpool 1971
New Italian Art: 1953-71, Liverpool, Walker Art Gallery, 22 luglio - 11 settembre 1971. Catalogo
- Belgrado 1971
Pèrsona, Belgrado, Bitef / Festival Internazionale del Teatro, 10 settembre 1971. Catalogo
- Parigi 1971
Septième Biennale de Paris, Parigi, Parc Floral de Paris, Bois de Vincennes, 24 settembre - 1° novembre 1971. Catalogo

Roma 1971^b

Informazioni sulla presenza italiana, Roma, Palazzo Taverna, Incontri Internazionali d'Arte, 25 novembre - 18 dicembre 1971. Catalogo pubblicato nel 1972

Bari 1971

Bari, Galleria Marilena Bonomo, dall'11 dicembre 1971

Roma 1971^c

Appunti per una tesi sul concetto di citazione e di sovrapposizione, Roma, Gap Studio d'arte contemporanea, dal 20 dicembre 1971. Catalogo

1972

Firenze 1972

Disegni, Firenze, Galleria Schema, dal 30 marzo 1972

Roma 1972

Chia, De Filippi, Fabro, Kounellis, Lombardo, Mattiacci, Notargiacomo, Paolini, V. Pisani, Roma, Galleria La Salita, dal 5 aprile 1972

Milano 1972

Milano, Galleria Françoise Lambert, dal 6 aprile 1972

New York 1972

De Europa, New York, John Weber Gallery, 29 aprile - 24 maggio 1972. Catalogo

Bari 1972

Quindici proposte per il collezionista, Bari, Galleria Marilena Bonomo, dal 13 maggio 1972

Venezia 1972

Pérsone, nell'ambito della 36a Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, Venezia, Giardini di Castello, Auditorium, 11 giugno - 1° ottobre 1972. Catalogo

Brescia 1972

1958-1972. Cronaca delle tautologie discontinue e correnti, Brescia, Studio C, giugno 1972. Catalogo

Spoletto 1972

420 West Broadway at Spoleto Festival. 33 Artists Shown, XV Festival dei Due Mondi, Spoleto, Chiesa di San Nicolò, 24 giugno - 9 luglio 1972. Catalogo

Kassel 1972

Documenta 5, Kassel, 30 giugno - 8 ottobre 1972. Catalogo

Torre Pellice 1972

23a Mostra d'Arte Contemporanea. Con il conforto della ragione, Torre Pellice, Scuole Comunali, 5-27 agosto 1972. Catalogo

Londra 1972

Book as Artwork 1960/1972, Londra, Nigel Greenwood Inc. Ltd., 20 settembre - 14 ottobre 1972. Catalogo

Torino 1972

Christian Stein 1966-1972, Torino, Galleria Christian Stein, dal 10 novembre 1972

1973

Bruxelles-Amsterdam 1973

Huit italiens / Acht Italianen, Bruxelles, Galerie MTL; Amsterdam, Art & Project, 20 gennaio - 11 marzo 1973

Roma 1973^a

Andre, Anselmo, Art & Language, Barry, Boetti, Buren, Darboven, Dibbets, Fulton, Gilbert & George, Huebler, Kosuth, LeWitt, Long, Nauman, Paolini, Penone, Pisani, Ryman, Weiner, Roma, Sperone & Fischer, dal 1° febbraio 1973

Ferrara 1973

Participio presente, Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, 18 febbraio - 1° aprile 1973. Catalogo

Torino 1973^a

L'Arte nella fotografia. Combattimento per un'immagine, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, dal 28 febbraio 1973. Catalogo

Roma 1973^b

X Quadriennale Nazionale d'Arte. 3: La ricerca estetica dal 1960 al 1970, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 maggio - 30 giugno 1973. Catalogo

New York 1973

Drawings, New York, Sonnabend Gallery, dal 26 maggio 1973

Zagabria 1973

t - 5. Tendencias 5: constructive visual research, computer visual research, conceptual art, Zagabria, Galerija Suvremene Umjetnosti, 1° giugno - 1° luglio 1973. Catalogo

Berlino 1973

Carlo Alfano, Pier Paolo Calzolari, Jannis Kounellis, Mario Merz, Giulio Paolini, Cy Twombly, Berlino, Galerie Folker Skulima, 4-27 luglio 1973. Catalogo

Bruxelles 1973

100 Avant-Garde Publications, Bruxelles, Galerie Paul Maenz, 13-29 luglio 1973

Ardesio 1973

II° Incontro artistico ad Ardesio. Aspetti della ricerca estetica in Italia negli anni 60, Ardesio, Palazzo del Comune, dal 22 luglio 1973. Catalogo

Parigi 1973^a

8e Biennale de Paris, Parigi, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 14 settembre - 21 ottobre 1973. Catalogo

Parigi 1973^b

Festival d'Automne à Paris: Aspects de l'art actuel présentés par la Galerie Sonnabend, Parigi, Musée Galliera, 14 settembre - 25 ottobre 1973. Catalogo

San Paolo 1973

XII Bienal de São Paulo, San Paolo, Museu de Arte Moderna, dal 21 settembre 1973. Catalogo

Filadelfia 1973

Italy Two. Art Around '70, Filadelfia, Museum of the Philadelphia Civic Center, 2 novembre - 16 dicembre 1973. Catalogo

Belstaf-Dublino 1973-74
An Exhibition of New Italian Art, Belstaf, The Arts Council of Northern Ireland Gallery, novembre 1973. Catalogo

Roma 1973-74
Contemporanea, Roma, Parcheggio di Villa Borghese, 30 novembre 1973 - 28 febbraio 1974. Catalogo

Torino 1973b
Opere della collezione privata Christian Stein, Torino, Galleria Christian Stein, dicembre 1973

Brescia 1973
Brescia, Banco (Galleria Massimo Minini), dal 14 dicembre 1973

1974

Belstaf-Dublino 1973-74
An Exhibition of New Italian Art, Dublino, The David Hendricks Gallery, gennaio 1974

Firenze 1974
Returned to Sender, Firenze, Galleria Schema, dal 9 febbraio 1974

Berna 1974
4 aus Italien. Alfano, Di Bello, Calzolari, Paolini, Berna, Kunsthalle Bern, 9 marzo - 21 aprile 1974. Catalogo

Dortmund-Milano-Helsinki 1974-76
Fotomedia. Die Erfahrungen italienischer Künstler im Umgang mit Foto und Videotape, Dortmund, Museum am Ostwall, 10 marzo - 28 aprile 1974. Catalogo

Leverkusen 1974
Die verlorene Identität. Zur Gegenwart des Romantischen, Leverkusen, Städtisches Museum, Schloss Morsbroich, 10 maggio - 23 giugno 1974. Catalogo

Roma 1974^a
Arakawa, Bochner, Carrino, Gastini, Griffa, Hall, LeWitt, Magnoni, Nannucci, Palermo, Paolini, Sandback, Roma, Galleria Primo Piano, dal 30 maggio 1974

Basilea 1974
Italia 1950-1970, Basilea, Art 5'74, Mustermesse, 19-24 giugno 1974

Torino 1974^a
Camel Award. Premio internazionale d'arte geografica, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, dal 27 giugno 1974

Colonia 1974^a
13 "Projekt '74" Artists, Colonia, Galerie Paul Maenz, 4-27 luglio 1974. Catalogo

Colonia 1974^b
Projekt '74. Kunst bleibt Kunst. Aspekte internationaler Kunst am Anfang der 70er Jahre, Colonia, Kunsthalle, 6 luglio - 8 settembre 1974. Catalogo

Torino 1974^b
Anselmo, De Valle, Fogliati, Gallina, Paolini, Torino, Villa Amoretti, luglio 1974

Milano 1974
La ripetizione differente, Milano, Studio Marconi, dal 9 ottobre 1974. Catalogo

Torino 1974^c
Come eravamo, Torino, Galleria Centro, novembre 1974. Catalogo

Zurigo 1974
Drawings / Disegni / Zeichnungen, Zurigo, Galerie Annemarie Verna, dal 29 novembre 1974

Roma 1974^b
Fabro, Kounellis, Mattiacci, Paolini, Roma, Galleria La Salita, dal 14 dicembre 1974

Livorno 1974-75
Manifestazioni della 1a Biennale del Museo Progressivo d'Arte Contemporanea Città di Livorno 1974/1975, Livorno, Villa Maria, 19 dicembre 1974 - 19 aprile 1975. Catalogo

Bonn 1974-75
28 Selbstportraits, Bonn, Galerie Magers, dicembre 1974 - gennaio 1975. Catalogo

Long Beach 1974
Americans in Florence / Europeans in Florence. Videotapes produced by Art/Tapes/22, Long Beach, California, Long Beach Museum of Art. Catalogo

1975

Filadelfia-Cincinnati-Chicago-Hartford 1975
Video Art, Filadelfia, University of Pennsylvania, Institute of Contemporary Art, 17 gennaio - 28 febbraio 1975; Cincinnati, Ohio, The Contemporary Arts Center, 22 marzo - 30 maggio 1975; Chicago, Museum of Contemporary Art, 28 giugno - 31 agosto 1975; Hartford, Connecticut, Wadsworth Atheneum, 17 settembre - 2 novembre 1975. Catalogo

Budapest 1975
Művészeti Törekvések Olaszországban 1930-1968 [Tendenze dell'arte in Italia dal 1930 al 1968], Budapest, Szépművészeti Múzeum, 31 gennaio - 3 marzo 1975. Catalogo

Parigi 1975
Rencontre Internationale Ouverte de Vidéo, Parigi, Espace Pierre Cardin, 20-25 febbraio 1975. Catalogo

Anversa 1975
Sempre cose nuove pensando. Aspecten actuele Kunst uit Italië, Anversa, ICC Internationaal Cultureel Centrum, 22 febbraio - 23 marzo 1975. Catalogo

Cagliari 1975
Materiali per un centro pubblico d'Arte Contemporanea, Cagliari, Galleria Comunale di Cagliari, dal 3 marzo 1975. Giornale

Milano 1975
Fabro, Paolini, Pistoletto, Mattiacci, Milano, Galleria Cenobio Visualità, dal 4 marzo 1975

Dortmund-Milano-Helsinki 1974-76
Fotomedia, Milano, Rotonda di via Besana, 24 marzo - 13 aprile 1975

- Roma 1975^a
Allstimento di lavori di De Dominicis, Kounellis, Mattiacci, Mario Merz, Marisa Merz, Ontani, Paolini, Pascali, Patella, Pisani, Prini, Roma, Galleria L'Attico, 6-27 maggio 1975
- Rimini 1975
Empirica: l'arte tra addizione e sottrazione, Rimini, Quartiere fieristico, 18 maggio - 25 giugno 1975. Catalogo
- Verona 1975
 Verona, Studio La Città, luglio 1975
- Modigliana-Forlì 1975
Didattica, Modigliana, Premio Silvestro Lega, 27 luglio - 17 agosto 1975; Forlì, 31 agosto - 21 settembre 1975. Catalogo
- Venezia 1975^a
 Venezia, Galleria Il Capricorno, dal 13 settembre 1975
- Venezia 1975^b
Proposte per il Mulino Stucky, Venezia, La Biennale di Venezia, Magazzini del Sale alle Zattere, 15 settembre - 30 ottobre 1975. Catalogo
- Graz 1975
Trigon 75. Identität - Alternative Identität - Gegenidentität, Graz, Künstlerhaus, 6 ottobre - 2 novembre 1975. Catalogo
- Innsbruck 1975
Selbstporträt als Selbstdarstellung, Innsbruck, Galerie im Taxispalais, 14 ottobre - 5 novembre 1975. Catalogo
- Buenos Aires 1975
Fourth International Open Encounter on Video, Buenos Aires, CAYC Center of Art and Communication, 31 ottobre - 14 novembre 1975. Catalogo
- Roma 1975^b
Boetti, Darboven, Flavin, Kosuth, LeWitt, Merz, Nauman, Paolini, Zorio, Roma, Galleria Sperone, dal 18 novembre 1975
- Roma 1975^c
Disegni. Boetti, Chia, De Filippi, Fabro, Kounellis, Lombardo, Mattiacci, Paolini, Pisani, Pistoletto, Roma, Galleria La Salita, dal 18 dicembre 1975
- Messina 1975-76
Mediterranea I. Incontro in Sicilia. Linee di ricerca dell'arte italiana, Messina, Fiera Campionaria Internazionale, 19 dicembre 1975 - 18 gennaio 1976. Catalogo
- Torino 1975
Disegni di Andre, Anselmo, Barry, Boetti, Calzolari, Darboven, Dibbets, Gastini, Griffa, Huebler, Kosuth, Kounellis, LeWitt, Merz, Paolini, Penone, Salvo, Schifano, Twombly, Zorio, Torino, Galleria Sperone, dal 22 dicembre 1975
- 1976**
- Roma-Milano 1976
La somiglianza, Genova, Galleria Unimedia, dal 21 gennaio 1976; Roma, Cannaviello Studio d'Arte; Milano, Studio Palazzoli, aprile 1976. Catalogo
- Parigi 1976
Paul Maenz à Paris, Parigi, Galerie Eric et Xiane Germain, 28 febbraio - 20 marzo 1976
- Roma 1976^a
Disegno in Italia, Roma, Cannaviello Studio d'Arte, dal 5 marzo 1976. In concomitanza con la mostra pubblicazione del volume di A. Bonito Oliva, *Drawing/Transparence. Disegno/Trasparenza*, edizione La Nuova Foglio, Macerata 1976
- Dortmund-Milano-Helsinki 1974-76
Fotomedia, Helsinki, Amos Andersonin Taidemuseo, 22 aprile - 16 maggio 1976
- Bologna 1976
Europa America. L'astrazione determinata 1960/1976, Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 23 maggio - settembre 1976. Catalogo
- Parma 1976
Foto & Idea, Parma, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Sala del Ridotto del Teatro Regio, aprile-maggio 1976. Catalogo
- Verbania 1976
Aptico. Il senso della scultura, Verbania, Museo del Paesaggio, 11 luglio - 15 settembre 1976. Catalogo
- Venezia 1976
Biennale di Venezia: XXXVII Esposizione Internazionale d'Arte. Ambiente/Arte 1915-1976, Venezia, Giardini di Castello, 18 luglio - 10 ottobre 1976. Catalogo
- Colonia 1976
Pläne, Zeichnungen, Diagramme, Colonia, Galerie Paul Maenz, 4-30 settembre 1976
- Düsseldorf 1976
Prospect/Retrospect. Europa 1946-1976, Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, 25 ottobre - 4 novembre 1976. Catalogo
- Tokyo 1976
Sette Italiani e sette Giapponesi. Nuovi strumenti di conoscenza nella ricerca artistica attuale, Tokyo, Istituto Italiano di Cultura, 7-18 novembre 1976. Catalogo
- Milano 1976^a
L'arte e il suo doppio. Balla, Picabia, Man Ray, Melotti, Dorazio, Paolini, Milano, Galleria Blu, dal 15 novembre 1976. Catalogo
- Torino 1976
Le stelle, Torino, Galleria Christian Stein, 19 novembre 1976 - 5 gennaio 1977
- Krefeld 1976-77
Einzelwerke und Zusammenhänge, Krefeld, Museum Haus Lange, 21 novembre 1976 - 9 gennaio 1977

- Milano 1976^b
La cosa disegnata, Milano, Studio Marconi, dal 2 dicembre 1976. Catalogo
- Roma 1976-77
Qui arte contemporanea. Dieci anni, Roma, Qui arte contemporanea, 10 dicembre 1976 - 22 gennaio 1977. Catalogo
- Lublino 1976
Cdn, Lublino, Galeria Labyrinth, 1976
- Roma 1976^b
Scatola, Roma, Galleria dell'Oca, dal 14 dicembre 1976. Catalogo
- Milano 1976^c
Brera e gli artisti contemporanei, Milano, Pinacoteca Nazionale di Brera, dal 21 dicembre 1976
- Torino 1976-77
Il quadro nel quadro, Torino, Sala delle Colonne, Teatro Gobetti, 27 dicembre 1976 - 16 gennaio 1977. Catalogo
- 1977**
- Roma 1977^a
Galleria La Salita 1957-1977, Roma, Galleria La Salita, dal 31 gennaio 1977
- Roma 1977^b
Anselmo, Beuys, Chia, Clemente, Kosuth, Long, Mario Merz, Marisa Merz, Ontani, Paolini, Pisani, Salvo, Roma, Galleria Sperone, dal 16 febbraio 1977
- Firenze-Ferrara 1977
Marta & Maria, Firenze, Galleria Spagnoli, dal 22 marzo 1977; Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 8 maggio - 19 giugno 1977. Catalogo
- New York 1977
Giulio Paolini / Michele Zaza, New York, Ugo Ferranti Gallery c/o The Fine Arts Building, 30 aprile - 24 maggio 1977
- Torino 1977^a
Bagnoli, Merz, Paolini, Salvadori, Torino, Teatro Gobetti, dal 3 maggio 1977. Catalogo
- Zurigo 1977
Malerei und Photographie im Dialog von 1840 bis Heute, Zurigo, Kunsthhaus Zürich, 13 maggio - 24 luglio 1977. Catalogo
- Torino 1977^b
L'occhio meccanico. L'artista e la fotografia, Torino, Unione Culturale, 27 maggio - 19 giugno 1977
- Torino 1977^c
Arte in Italia 1960-1977. Dall'opera al coinvolgimento. L'opera: simboli e immagini. La linea analitica, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 28 maggio - settembre 1977. Catalogo
- Roma 1977^c
Riflessione sul tempo, Roma, Galleria Del Cortile, dal 31 maggio 1977. Catalogo
- Roma 1977^d
 Roma, Galleria L'Attico, dal 15 giugno 1977
- Kassel 1977
Documenta 6, Kassel, Museum Fridericianum, 24 giugno - settembre 1977. Catalogo
- Dublino 1977
Rosc '77: The Poetry of Vision, Dublino, Hugh Lane Municipal Gallery of Modern Art, 20 agosto - 30 ottobre 1977. Catalogo
- San Paolo 1977
XIV Bienal Internacional de São Paulo, San Paolo, Pavilhão Armando Arruda Pereira, Parque Ibirapuera, 1° ottobre - 18 dicembre 1977. Catalogo
- Chicago-Washington-San Francisco-Fort Worth-Cincinnati 1977-79
Europe in the Seventies: aspects of recent art, Chicago, The Art Institute, 7 ottobre - 2 novembre 1977. Catalogo
- Roma 1977^c
Chia, Paolini, Salvo, Roma, Galleria Sperone, dal 12 ottobre 1977
- Firenze 1977
Brunelleschi e noi, Firenze, Chiostro di Santa Maria Novella, 16 ottobre 1977 - 31 gennaio 1978
- Torino 1977^d
Et sic in infinitum, Torino, Galleria Christian Stein, dal 22 ottobre 1977
- Cambridge 1977
Reflected Images, Cambridge (Regno Unito), Kettle's Yard Gallery, dal 30 ottobre 1977
- Parigi 1977-78
Une expérience à la BRERA. Hommage à Franco Russoli, Parigi, Musée des Arts Décoratifs, 10 novembre 1977 - 15 gennaio 1978. Pieghevole
- Milano 1977
Aphoto. Fotografia come superficie, Milano, Studio Marconi, novembre-dicembre 1977. Catalogo
- Roma 1977-78
Grafica e piccolo formato (dipinti disegni sculture), Roma, Qui arte contemporanea, 30 novembre 1977 - 14 gennaio 1978. Catalogo
- Rotterdam 1977
Schijnbare tegenstellingen. Zestien Italiaanse Kunstenaars, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, 10 dicembre 1977 - 15 gennaio 1978. Catalogo
- Sanremo 1977-78
La traccia del racconto: 21 artisti italiani contemporanei, Sanremo, Villa Comunale Ormond, dicembre 1977 - gennaio 1978. Catalogo
- Roma 1977^f
Una collezione di disegni antichi e moderni, Roma, Galleria dell'Oca, dal 14 dicembre 1977
- Brescia 1977
Otto opere di pittura contemporanea, Brescia, Banco (Galleria Massimo Minini), dal 17 dicembre 1977

1978

Roma-Bologna-Torino 1978

Tre libri editi da Franco Mello e Giorgio Persano, Roma, La Tartaruga, dal 3 febbraio 1978; Bologna, Galleria Mario Diacono; Torino, Galleria Persano, dicembre 1978

New York 1978^a

New York, Françoise Lambert c/o Julian Pretto, 3-30 marzo 1978

Chicago-Washington-San Francisco-Fort Worth-Cincinnati 1977-79

Europe in the Seventies: aspects of recent art, Washington D.C., The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, 16 marzo - 17 maggio 1978; San Francisco, The San Francisco Museum of Modern Art, 23 giugno - 6 agosto 1978; Fort Worth, The Fort Worth Art Museum, 24 settembre - 29 ottobre 1978; Cincinnati, The Contemporary Arts Center, 1° dicembre 1978 - 28 gennaio 1979

Bologna 1978^a

Le figure del tempo, Bologna, Galleria de' Foscherari, 18 marzo - 31 maggio 1978. Catalogo

Gand 1978

Gand, Françoise Lambert c/o CIC Cultureel Informatief Centrum, 10 maggio - 3 giugno 1978

Bologna 1978^b

Metafisica del quotidiano, Bologna, Galleria d'Arte Moderna, giugno-settembre 1978. Catalogo

Venezia 1978

Biennale di Venezia: XXXVIII Esposizione Internazionale d'Arte. Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura: sei stazioni per artenatura, Venezia, Giardini di Castello, 2 luglio - 15 ottobre 1978. Catalogo

Livorno 1978

Arte / Storia dell'arte, Livorno, Galleria Peccolo, dal 23 settembre 1978. Catalogo

New York 1978^b

New York, Printed Matter

Parigi 1978

Focus 78. Foire-Exposition d'Art Actuel, Parigi, Centre Culturel du Marais, 21-30 ottobre 1978. Catalogo

Firenze 1978

La spirale dei nuovi strumenti. VI Biennale Internazionale della Grafica d'Arte. Artists' Books, Firenze, Palazzo Strozzi, novembre-dicembre 1978. Catalogo

Milano 1978

Lavori fotografici, Milano, Galleria Françoise Lambert, dal 13 dicembre 1978

1979

Bochum-Genova 1979

Words - Gebrauch der Sprache in der Kunst während des letzten Jahrzehntes / L'uso del linguaggio nell'arte dell'ultimo decennio, Bochum, Museum Bochum, 27 gennaio - 11

marzo 1979; Genova, Palazzo Ducale, 28 marzo - 4 maggio 1979. Catalogo

New York 1979^a

Alighiero Boetti, Paolo Icaro, Mario Merz, Giulio Paolini, Michele Zaza, New York, Banco (Galleria Massimo Minini) c/o Hal Bromm Gallery, 10 marzo - 7 aprile 1979

Bologna 1979

Riflessione (lo specchio, la specularità), Bologna, Studio G7, dal 24 marzo 1979

New York 1979^b

Drawing, New York, Hal Bromm Gallery, 10 aprile - 5 maggio 1979

Monaco 1979

Eine Ausstellung mit Werken von zwölf Künstlern, Monaco, Völkerkundemuseum, 11 aprile - 10 maggio 1979

Sydney 1979

The Third Biennale of Sydney. European Dialogue, Sydney, The Art Gallery of New South Wales, 14 aprile - 27 maggio 1979. Catalogo

Essen 1979

"Salon" presents, Essen, Museum Folkwang, 20 aprile - 3 giugno 1979

Modena 1979

L'estetico e il selvaggio. Associazioni, dissociazioni, dissezioni: l'obliquità dell'arte, Modena, Galleria Civica, 19 maggio - 1° luglio 1979. Catalogo

Milano 1979^a

Testuale. Le parole e le immagini, Milano, Rotonda della Besana, giugno-settembre 1979. Catalogo

Torino 1979

Quodlibet. Fabro, Merz, Paolini, Torino, Galleria Christian Stein, dal 5 luglio 1979

Zurigo 1979

Giulio Paolini, Ed Ruscha, Alan Charlton, Bruce McLean, Zurigo, InK, Halle für internationale neue Kunst, 25 settembre - 12 novembre 1979. Documentazione in "InK-Dokumentation 4", n. 4, Zurigo 1979

Anversa-Charleroi 1979-80

Biennale de la critique, Anversa, ICC International Cultureel Centrum, 29 settembre - 4 novembre 1979; Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 14 dicembre 1979 - 14 gennaio 1980. Catalogo

Osaka 1979

Modern Italian Art and Japan: Intercourse of their artists, Osaka, The National Museum of Art, 6 ottobre - 2 dicembre 1979. Catalogo

Milano 1979^b

Fabro, Kounellis, Merz, Paolini, Milano, Galleria Salvatore Ala, ottobre-dicembre 1979

Roma 1979

Boetti, Paolini, Salvo, Roma, Galleria dell'Oca, dal 25 ottobre 1979

Salò 1979

Carel Balth, Bernd & Hilla Becher, Giuseppe Chiari, Francesco Clemente, Alberto Garutti, John Hilliard, Paolo Icaro, Giulio Paolini,

Michele Zaza, Salò, Centro Santelmo, 10 novembre - 10 dicembre 1979
 Berna 1979-80
Künstlerbücher / Artists' Books, Berna, Galerie Lydia Megert, 20 novembre 1979 - 31 gennaio 1980. Pieghevole
 Ravenna 1979-80
L'artista come storico, Ravenna, Pinacoteca Comunale, Loggetta Lombardesca, 24 novembre 1979 - 8 gennaio 1980. Documentazione in "La tradizione del nuovo", anno III, n. 9, Ravenna, 1979
 Milano 1979^c
Genesi e processo dell'immagine, Milano, Palazzo della Permanente, 30 novembre - 30 dicembre 1979. Catalogo
 Genazzano 1979-80
Le Stanze, Genazzano (Roma), Castello Colonna, 30 novembre 1979 - 29 febbraio 1980. Catalogo
 Parigi-New York-Roma-Londra 1979-80
Artemisia, Parigi, Galerie Yvon Lambert, dicembre 1979. Catalogo

1980

Berna 1980
Fabro, Kounellis, Merz, Paolini. Materialien zu einer Ausstellung, Berna, Kunsthalle Bern, 29 febbraio - 7 aprile 1980. Catalogo
 Parigi-New York-Roma-Londra 1979-80
Artemisia, New York, Paula Cooper Gallery, marzo-aprile 1980; Roma, Galleria Ugo Ferranti, dal 23 maggio 1980; Londra, Institute of Contemporary Arts
 Roma 1980^a
Paolini, Patella, Pistoletto, Roma, Istituto Nazionale per la grafica, Calcografia, 26 marzo - 5 maggio 1980. Catalogo
 Milano 1980^a
Fabro, Kounellis, Merz, Paolini, Milano, Galleria Salvatore Ala, dal 27 marzo 1980
 Torino 1980^a
L'intensità del disegno, Torino, Galleria Stufidre, dal 2 aprile 1980. Catalogo
 Roma 1980^b
Prime opere, Roma, Galleria La Salita, dal 16 maggio 1980. Catalogo
 Venezia 1980
Biennale di Venezia: XXXIX Esposizione Internazionale d'Arte. L'arte negli anni Settanta, Venezia, Giardini di Castello, 1° giugno - 30 settembre 1980. Catalogo
 Lione 1980
Europe 80, Lione, ELAC Espace Lyonnais d'Art Contemporain, 6 giugno - 6 settembre 1980. Catalogo
 Milano 1980^b
Genealogia. Derivazioni, deviazioni, Milano, Studio Marconi, dal 19 giugno 1980. Catalogo

Gand 1980
Kunst in Europa na '68, Gand, Museum Van Hedendaagse Kunst, 21 giugno - 31 agosto 1980. Catalogo
 Spoleto 1980
Incontri 1980. Interventi di artisti contemporanei a Spoleto, Spoleto, XXIII Festival dei Due Mondi, 26 giugno - 13 luglio 1980
 Termoli 1980
Anabasi. Architettura e arte 1960-1980, Termoli, Galleria Civica d'Arte Moderna, 4 luglio - 30 settembre 1980. Catalogo
 Ravenna 1980
Multigrafie, Ravenna, Pinacoteca Comunale, 19 luglio - 25 ottobre 1980. Documentazione in "La tradizione del nuovo", anno IV, n. 13, Ravenna, 1980
 Esslingen am Neckar 1980
Sein und Sehnsucht. 10 italienische Künstler der 60er und 70er Jahre, Esslingen am Neckar, Galerie der Stadt, Villa Merkel, 19 luglio - 25 agosto 1980
 Kassel 1980
 Kassel, Kunstverein Kassel, ottobre 1980. Catalogo
 Roma 1980^c
Costantino Dardi. Giulio Paolini. "Duetto", Roma, Galleria A.A.M. Architettura Arte Moderna, dal 29 settembre 1980. Catalogo
 Roma 1980^d
Il ritratto, Roma, Galleria La Salita, dal 17 dicembre 1980. Catalogo
 Torino 1980^b
Libri di Anselmo, De Maria, Gastini, Mainolfi, Mario Merz, Paolini, Penone, Pistoletto, Zorio, Torino, OOLP Libreria Internazionale, dal 22 dicembre 1980

1981

Torino 1981^a
Disegni di Salvo, Anselmo, Paolini, Clemente, Zorio, Mariani, Cucchi, Merz, Chia, Torino, Galleria Sperone, dal 5 febbraio 1981
 Roma 1981^a
Linee della ricerca artistica in Italia 1960-1980, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 14 febbraio - 15 aprile 1981. Catalogo
 L'Aia 1981
One dollar drawing project, L'Aia, Galerie De Roode Boom, 3-15 marzo 1981
 Roma 1981^b
Un anno da Strindberg, Roma, Spazio Uno, dal 18 marzo 1981
 Bologna-Firenze 1981
L'idea del marmo, Bologna, Galleria de' Foscherari, aprile 1981; Firenze, Galleria La Piramide, 1981. Catalogo

- Colonia 1981
Westkunst: Zeitgenössische Kunst seit 1939, Colonia, Rheinhallen der Kölner Messe, 30 maggio - 16 agosto 1981. Catalogo
- Torino 1981^b
Baselitz, Kounellis, Paolini, Penck, Torino, Galleria Christian Stein, dall'11 giugno 1981
- Milano 1981
In labirinto, Milano, Palazzo della Permanente, 16 giugno - 30 agosto 1981. Catalogo
- Parigi 1981^a
Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959, Parigi, Musée national d'art moderne Centre Georges Pompidou, 25 giugno - 7 settembre 1981. Catalogo
- Torino 1981^c
Il limite svelato. Artista Cornice Pubblico, Torino, Mole Antonelliana, 2 luglio - 18 ottobre 1981. Catalogo
- Ulm 1981
Seit '45. Internationale Kunst, Ulm, Ulmer Museum, 3 luglio - 16 agosto 1981
- Roma 1981^c
Arte e Critica 1981, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 29 luglio - 4 ottobre 1981. Catalogo
- Jesi 1981-82
La ruota del Lotto, Jesi, Palazzo dei Convegni, 5 dicembre 1981 - gennaio 1982. Catalogo
- Parigi 1982^b
Murs, Parigi, Musée national d'art moderne Centre Georges Pompidou, 17 dicembre 1981 - 8 febbraio 1982. Catalogo
- 1982**
- Roma 1982^a
Generazioni a confronto, Roma, Università degli Studi di Roma, Istituto di Storia dell'Arte Medioevale e Moderna, 12-22 gennaio 1982. Pieghevole
- Londra 1982
A Selection of the Acquisitions, Londra, Tate Gallery, dal 28 marzo 1982. Pieghevole
- Berna 1982
Mise en scène, Berna, Kunsthalle Bern, 3 aprile - 16 maggio 1982. Documentazione in "Berner Mitteilungen", n. 213, Berna, aprile 1982
- Amsterdam 1982
'60-'80: Attitudes / concepts / images, Amsterdam, Stedelijk Museum, 9 aprile - 11 luglio 1982. Catalogo
- Torino 1982^a
Libri circa, Torino, Galleria Luisella D'Alessandro, 29 aprile - 31 maggio 1982. Catalogo
- Roma 1982^b
Avanguardia Transavanguardia 68-77, Roma, Mura Aureliane da Porta Metronia a Porta Latina, 30 aprile - luglio 1982. Catalogo
- Stoccarda 1982
Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft. Zeitgenössische Kunst und Architektur, Stoccarda, Württembergischer Kunstverein, 26 maggio - 22 agosto 1982. Catalogo
- Kassel 1982
Documenta 7, Kassel, 19 giugno - 27 settembre 1982. Catalogo
- Bielefeld 1982
Grafik aus den siebziger Jahren. Neuerwerbungen der Grafischen Sammlung, Bielefeld, Kunsthalle Bielefeld, 11 luglio - 5 settembre 1982. Catalogo
- Tokyo 1982^a
Cento anni di arte italiana moderna 1880-1980, Tokyo, Museum of Modern Art, 14 luglio - 8 agosto 1982; itinerante in Giappone. Catalogo
- Bruxelles 1982
Museum Van Hedendaagse Kunst, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 16 luglio - 5 settembre 1982. Catalogo
- Sydney-Brisbane 1982
Spelt from Sibyl's Leaves. Explorations in Italian Art, Sydney, University of Sydney, Power Gallery, 27 luglio - 20 agosto 1982; Brisbane, University Art Museum, dal 15 settembre 1982. Catalogo
- Chicago 1982
Art and Critics. A Selection, Chicago, Marshall Field's "Vivere Italiano", settembre 1982
- Ginevra 1982
Invitation à un voyage à travers l'art contemporain avec Marilena Bonomo, Ginevra, Centre d'art contemporain, dal 24 settembre 1982
- Parigi 1982
Choix pour aujourd'hui. Regard sur quatre ans d'acquisitions d'art contemporain, Parigi, Musée national d'art moderne Centre Georges Pompidou, 9 ottobre - 29 novembre 1982. Catalogo
- Londra 1982-83
Arte italiana 1960-1982, Londra, Hayward Gallery, 20 ottobre 1982 - 9 gennaio 1983. Catalogo
- Tokyo 1982^b
Thoughts and Action. Joseph Beuys, Daniel Buren, Dan Graham, Bruce MacLean, Giulio Paolini, Tokyo, The Japan Foundation, The Tokyo Metropolitan Art Museum, Laforet Museum, ottobre 1982. Catalogo
- Torino 1982^b
Anselmo, Barbera, Dibbets, Fabro, Kounellis, Merz, Paolini, Parmiggiani, Penone, Zorio, Torino, Galleria Christian Stein, dicembre 1982
- Lecco 1982-83
30 anni d'arte italiana 1950-1980. 3. Oggetti espressivi e concetti percepibili, Lecco, Villa Manzoni, dicembre 1982 - febbraio 1983. Catalogo

1983

Boulogne-sur-mer 1983
Monument/Détournement, Boulogne-sur-mer, Bibliothèque Municipale, 7 gennaio - 5 febbraio 1983. Catalogo

Digione 1983
Présence discrète, Digione, Musée des Beaux-Arts, 10 gennaio - 28 febbraio 1983

Torino 1983
Omaggio a Emily Dickinson, Torino, Galleria Eva Menzio, dal 18 gennaio 1983

Zurigo 1983^a
Drawings / Disegni / Zeichnungen II, Zurigo, Galerie Annemarie Verna, dal 29 gennaio 1983

Bonn 1983
Concetto-Imago. Generationswechsel in Italien, Bonn, Bonner Kunstverein, 18 marzo - 1° maggio 1983. Catalogo

Berlino 1983
Arte italiana. Studio Marconi im KaDeWe, Berlino, 21 marzo - 9 aprile 1983. Catalogo

Zurigo 1983^b
When Art Becomes Book / When Books Become Art, Zurigo, Galerie Annemarie Verna, dal 22 marzo 1983

Siracusa 1983
Il cielo come il fuoco e la terra, Siracusa, Centro d'Arte Contemporanea, 9-20 aprile 1983. Catalogo

Venezia 1983
Artisti italiani contemporanei 1950-1983, Venezia, Chiesa di San Samuele, 15 aprile - 15 luglio 1983. Catalogo

Pescara 1983
L'avanguardia plurale. Italia 1960-70, Pescara, Centro di Servizi Culturali, aprile-maggio 1983. Catalogo

Vinci 1983
Codici e marchingegni 1492/1983, Vinci, Museo Leonardiano, 30 aprile - 30 maggio 1983. Catalogo

New York 1983
Recent European Painting, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 20 maggio - 8 settembre 1983

Fiesole 1983
Il Grande Disegno, Fiesole, Palazzina Mangani, 4 giugno - 24 luglio 1983. Catalogo

Lille 1983
Collections du FRAC Nord-Pas de Calais, Lille, Musée des Beaux-Arts, giugno 1983

Digione 1983
best of, Digione, Le Consortium, dal 5 settembre 1983

Londra 1983
New Art at the Tate Gallery 1983, Londra, Tate Gallery, 14 settembre - 23 ottobre 1983. Catalogo

Colonia 1983
Eine Kunst-Geschichte in Turin 1965-1983, Colonia, Kölnischer Kunstverein, 8 ottobre - 13 novembre 1983. Catalogo

Roma 1983^a
La Nave di Pietra, Roma, Isola Tiberina, dal 22 ottobre 1983

Suzzara-Ferrara 1983-84
Imago. Immagini negli anni Settanta, Suzzara (Mantova) Galleria d'Arte Contemporanea, 30 ottobre - 11 dicembre 1983. Catalogo

Bogotá 1983
Carteles. Arte contemporáneo (Colección Samuel Montealegre), Bogotá, Casa de la Cultura Julio E. Llenas, 1983

Roma 1983^b
Un disegno dell'arte. Ultime avanguardie (1957-1971), Roma, Galleria La Salita, dal 23 novembre 1983

Essen 1983-84
Werke aus der Sammlung FER, Essen, Museum Folkwang, 9 dicembre 1983 - 22 maggio 1984. In occasione della mostra pubblicazione del catalogo *Die Sammlung FER - The FER Collection*, Verlag Gerd de Vries, Colonia 1983

Ginevra 1983
Interni colori (A.E.I.U.O.), Ginevra, Centre d'Art Contemporain, dal 10 dicembre 1983

Roma 1983^c
Boetti, LeWitt, Paolini, Roma, Galleria Mario Pieroni, dal 15 dicembre 1983. Catalogo

1984

Suzzara-Ferrara 1983-84
Imago. Immagini degli anni Settanta, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 15 gennaio - 19 febbraio 1984

Los Angeles 1984
Il modo italiano, Los Angeles, Los Angeles Institute of Contemporary Art, dal 20 gennaio 1984. Catalogo

Tours 1984
Les Peintres et l'Architecture Antique, Tours, Musée des Beaux-Arts, 2 marzo - 3 giugno 1984. Catalogo

Torino 1984^a
Que reste-t-il?, Torino, Over Studio, dal 23 marzo 1984

Roma 1984
Un disegno dell'arte. Tensioni (1972-1978), Roma, Galleria La Salita, dal 12 aprile 1984

Colonia 1984
Italien (1968). Das Soziale und das Pathos, Colonia, Galerie Karsten Greve, dal 3 maggio 1984

Zurigo-Ginevra 1984-86
Internationale Neue Kunst aus der Sammlung MGB. Erwerbungen 1977-1984, Zurigo, Kunsthaus Zürich, 11 maggio - 17 giugno 1984. Catalogo

- Monaco 1984
Der Traum des Orpheus, Monaco, Städtische Galerie im Lenbachhaus, maggio 1984. Catalogo
- New York 1984^a
An International Survey of Recent Painting and Sculpture, New York, The Museum of Modern Art, 17 maggio - 19 agosto 1984. Catalogo
- Venezia 1984
Biennale di Venezia: XLI Esposizione Internazionale d'Arte. Arte allo specchio, Venezia, Giardini di Castello, 10 giugno - 9 settembre 1984. Catalogo
- Torino 1984^b
Anselmo, Kounellis, Mario Merz, Marisa Merz, Paolini, Penone, Zorio, Torino, Galleria Christian Stein, dal 12 giugno 1984
- Torino 1984^c
Coerenza in coerenza. Dall'Arte Povera al 1984, Torino, Mole Antonelliana, 12 giugno - 14 ottobre 1984. Catalogo
- Calais 1984
Collections du FRAC Nord-Pas de Calais, Calais, Musée des Beaux-Arts, giugno-settembre 1984
- Cadillac-Villeneuve d'Ascq-Nantes 1984-85
Histoires de sculpture, Cadillac, Château des Ducs d'Epéron, 23 giugno - 16 settembre 1984; Villeneuve d'Ascq, Musée d'Art Moderne, novembre 1984 - gennaio 1985. Catalogo
- Düsseldorf 1984
Ein anderes Klima. Aspekte der Schönheit in der zeitgenössischen Kunst / A different Climate: Aspects of Beauty in Contemporary Art, Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, 25 agosto - 5 ottobre 1984. Catalogo
- Berlino-Milano 1984-85
Idee Prozess Ergebnis. Die Reparatur und Rekonstruktion der Stadt, Berlino, Martin-Gropius Bau, 15 settembre - 16 dicembre 1984. Catalogo
- New York 1984^b
An Inaugural Show to Celebrate Our New Space, New York, Marian Goodman Gallery, 21 settembre - 27 ottobre 1984
- Perugia 1984
Attraversamenti. Linee della nuova arte contemporanea italiana, Perugia, Rocca Paolina, Palazzo dei Priori, Palazzo del Capitano del Popolo, settembre-novembre 1984. Catalogo
- Charleroi 1984
Deux régions en France: l'art international d'aujourd'hui. Sélection d'oeuvres des FRAC Nord-Pas de Calais et Rhône-Alpes, Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 17 novembre - 23 dicembre 1984. Catalogo
- Bruxelles-Ginevra-Humblebaek-Mannheim-Vienna-Villeurbanne-Londra 1984-86
L'art et le temps. Regards sur la quatrième dimension, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 22 novembre 1984 - 20 gennaio 1985. Catalogo
- Eindhoven 1984-85
"L'architecte est absent". An exhibition with works from the collection of Annick and Anton Herbert and the Van Abbemuseum, Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, 24 novembre 1984 - 6 gennaio 1985. Catalogo
- Zurigo 1984
In exitum cuiusdam, Zurigo, Galerie Annemarie Verna, 1984
- Parigi 1984
L'Arte Povera et les Anachronistes, Parigi, Galerie Antiope France, 1984
- Berlino 1984-85
Rosenfest Berlin 1984, Berlino, Daadgalerie, 17 dicembre 1984 - 20 gennaio 1985. Catalogo
- Rivoli 1984-85
Ouverture, Rivoli, Castello di Rivoli, 19 dicembre 1984 - febbraio 1985. Catalogo
- 1985**
- Losanna-Stoccarda-Houston-Texas 1985-86
L'autoportrait à l'âge de la photographie: peintres et photographes en dialogue avec leur propre image / Das Selbstportrait im Zeitalter der Photographie: Maler und Photographen im Dialog mit sich selbst, Losanna, Musée Cantonal des Beaux-Arts, 18 gennaio - 24 marzo 1985; Stoccarda, Württembergischer Kunstverein, 11 aprile - 9 giugno 1985. Catalogo
- Madrid 1985^a
Del Arte Povera a 1985, Madrid, Palacio de Cristal, Palacio de Velázquez, Parque del Retiro, 24 gennaio - 7 aprile 1985. Catalogo
- Palermo 1985
Il non libro. Bibliofolia ieri e oggi in Italia, Palermo, Biblioteca centrale della Regione Siciliana, 24 gennaio - 20 febbraio 1985. Catalogo
- Montréal 1985
Les vingt ans du Musée à travers sa collection, Montréal, Musée d'art contemporain, 27 gennaio - 21 aprile 1985. Catalogo
- Toronto 1985
The European Iceberg. Creativity in Germany and Italy Today, Toronto, Art Gallery of Ontario, 8 febbraio - 7 aprile 1985. Catalogo
- Bruxelles-Ginevra-Humblebaek-Mannheim-Vienna-Villeurbanne-Londra 1984-86
L'art et le temps: regards sur la quatrième dimension, Ginevra, Musée Rath, 16 febbraio - 14 aprile 1985; Humblebaek, Louisiana Museum of Modern Art, 26 aprile - 23 giugno 1985; Mannheim, Städtische Kunsthalle, 11 luglio - 1° settembre 1985; Vienna, Museum des 20. Jahrhunderts, 19 settembre - 17 novembre 1985; Villeurbanne, Le Nouveau Musée, 6 dicembre 1985 - 26 gennaio 1986.
- Francoforte 1985
Italienische Kunst 1900-1980. Hauptwerke aus dem Museo d'Arte Contemporanea, Mailand, Francoforte, Frankfurter Kunstverein, 22 febbraio - 8 aprile 1985. Catalogo

- Berlino-Milano 1984-85
La ricostruzione della città. Berlino IBA 1987. XVII Triennale di Milano, Milano, Palazzo della Triennale, 23 febbraio - 21 marzo 1985
- Atene 1985^a
 Atene, Dracos Art Center, 4 marzo - 18 aprile 1985. Catalogo
- Rennes 1985
Sur/Exposition. Regards sur l'exposition d'art contemporain, Rennes, Musée des Beaux-Arts, 8 marzo - 12 maggio 1985. Catalogo
- Parigi 1985^a
Nouvelle Biennale de Paris, Parigi, Grande Halle de la Villette, marzo-maggio 1985. Catalogo
- Charleroi 1985
L'oeil musicien. Les Écritures et les Images de la Musique, Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 28 marzo - 12 maggio 1985. Catalogo
- Milano 1985^a
Intorno al Flauto Magico, Milano, Palazzo della Permanente, 24 aprile - 21 luglio 1985. Catalogo
- Torino 1985^a
Quodlibet II. Fabro, Paolini, Penone, Torino, Galleria Christian Stein, dal 15 maggio 1985
- Milano 1985^b
L'intelligenza dell'effetto: la messa in scena dell'opera d'arte, Milano, Palazzo Dugnani, maggio-luglio 1985. Catalogo
- Madrid 1985^b
Italia Aperta, Madrid, Fundación Caja de Pensiones, 29 maggio - 31 luglio 1985. Catalogo
- Ginevra 1985
Promenades, Ginevra, Centre d'art contemporain, Parc Lullin, 9 giugno - 8 settembre 1985. Catalogo
- Parigi 1985^b
Livres d'artistes, Parigi, Musée national d'art moderne Centre Georges Pompidou, Bibliothèque Publique d'Information, 12 giugno - 7 ottobre 1985. Catalogo
- Cadillac-Villeneuve d'Ascq-Nantes 1984-85
Histoires de sculpture, Nantes, Musée des Beaux-Arts, Museum d'Histoire Naturelle, Atelier sur l'Herbe e Passage Pommeraye, giugno-agosto 1985
- Nizza 1985
L'Italie aujourd'hui / L'Italia oggi. Regards sur la peinture italienne de 1970 à 1985, Nizza, Centre National d'Art Contemporain, Villa Arson, 14 giugno - 14 ottobre 1985. Catalogo
- Eindhoven 1985
Don Giovanni: Een opera voor het oog, Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, 6 luglio - 25 agosto 1985
- New York 1985^a
 New York, Galerie Maeght Lelong, 1985
- Atene 1985^b
Athènes - Site de la création / Création d'un site, Atene, Dracos Art Center, 2-24 settembre 1985. Catalogo
- Jyväskylä-Pori 1985
On Language and Ecstasy. A Generation in Italian Art, Jyväskylä, Alvar Aalto-Museum, 12 settembre - 13 ottobre 1985; Pori, Porin Taidemuseo, 27 ottobre - 8 dicembre 1985. Catalogo
- Liegi 1985
Place Saint-Lambert. Investigations, Liegi, 17 settembre - 5 novembre 1985. Catalogo
- New York 1985^b
The Knot. Arte Povera at P.S.1, New York, P.S.1 The Institute for Art and Urban Resources, Long Island, 6 ottobre - 15 dicembre 1985. Catalogo
- Jouy-en-Josas 1985-86
Sculptures. Première approche pour un parc, Jouy-en-Josas, Fondation Cartier, 6 ottobre 1985 - 15 gennaio 1986. Catalogo
- Bruxelles 1985
Sans Analogie, Bruxelles, Galerie Albert Baronian, ottobre 1985
- Lerici 1985-86
Premio del Golfo 1985, Lerici, Castello Monumentale, novembre 1985 - gennaio 1986. Catalogo
- Lille 1986
Collections du FRAC Nord-Pas de Calais, Lille, Musée de l'Hospice Comtesse, novembre 1985 - gennaio 1986
- Torino 1985^b
Su carta, Torino, Galleria Eva Menzio, 1985
- Francoforte-Kassel-Vienna 1985-86
Vom Zeichnen. Aspekte der Zeichnung 1960-1985, Francoforte, Frankfurter Kunstverein, 19 novembre 1985 - 1° gennaio 1986. Catalogo
- New York 1985-86
Transformations in Sculpture. Four Decades of American and European Art, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 22 novembre 1985 - 16 febbraio 1986. Catalogo
- Parigi 1985-86
Giovanni Anselmo, Marcel Broodthaers, Luciano Fabro, Barry Flanagan, Giulio Paolini, Parigi, Galerie Durand-Dessert, 30 novembre 1985 - 18 gennaio 1986
- Roma 1985
Nuovi lavori, Roma, Galleria Ugo Ferranti, 1985
- Rivoli 1985-86
Il Museo Sperimentale di Torino. Arte Italiana degli anni Sessanta nelle collezioni della Galleria Civica d'Arte Moderna, Rivoli, Castello di Rivoli, 18 dicembre 1985 - febbraio 1986. Catalogo

1986

- New York 1986
A Drawing Show, New York, Marian Goodman Gallery, 4 gennaio - 1° febbraio 1986

- Francoforte-Kassel-Vienna 1985-86
Vom Zeichnen. Aspekte der Zeichnung 1960-1985, Kassel, Kunstverein Kassel, 15 gennaio - 23 febbraio 1986; Vienna, Museum moderner Kunst, 13 marzo - 27 aprile 1986.
- Francoforte-Berlino-Hannover-Bregenz-Vienna 1986
1960-1985. Aspekte der Italienischen Kunst, Francoforte, Frankfurter Kunstverein, dal 17 gennaio 1986; Berlino, Haus am Waldsee, 1986; Hannover, Kunstverein Hannover, 1986; Bregenz, Bregenzer Kunstverein, Künstlerhaus Thurn und Taxis, 1986; Vienna, Hochschule für angewandte Kunst, 1986. Catalogo
- Siracusa 1986
Mater Dulcissima, Siracusa, Chiesa dei Cavalieri di Malta, 18 gennaio - 19 febbraio 1986. Catalogo
- Digione 1986
Première présentation d'un choix d'oeuvres. Acquisitions 1984-1985, Digione, FRAC Bourgogne, 27 gennaio - 29 marzo 1986
- Bruxelles-Ginevra-Humblebaek-Mannheim-Vienna-Villeurbanne-Londra 1984-86
L'art et le temps. Regards sur la quatrième dimension, Londra, Barbican Center, febbraio-marzo 1986
- Ravenna 1986^a
Il fantasma della qualità, Ravenna, Pinacoteca Comunale, Loggetta Lombardesca, 1° marzo - 27 aprile 1986. Catalogo
- Losanna-Stoccarda-Houston-Texas 1985-86
Self-Portrait in the Age of Photography. Photographers reflecting their own image, Houston, Sarah Campbell Blaffer Gallery, 2-30 marzo 1986; San Antonio, Texas, San Antonio Traves Park Plaza, 12-27 aprile 1986
- Ercolano 1986
Terrae Motus 2, Ercolano, Villa Campolieto, 7 marzo - 31 maggio 1986. Catalogo
- Roma 1986^a
La presenza dell'architettura, Roma, Galleria Apollodoro, 1986
- Basilea 1986
Literatur im Raum, Basilea, Galerie Fina Bitterlin, 1986. Catalogo
- Nevers 1986
OEuvres choisies du FRAC Bourgogne, Nevers, Association pour l'art contemporain, 4-30 aprile 1986
- Londra 1986
Falls the Shadow. Recent British and European Art. 1986 Hayward Annual, Londra, Hayward Gallery, 9 aprile - 15 giugno 1986. Catalogo
- Oslo 1986
Fra usikkerhet til samlet Kraft..., Oslo, Kunstnernes Hus, 26 aprile - 8 giugno 1986. Catalogo
- Villeurbanne 1986
Collection Souvenir, Villeurbanne, Le Nouveau Musée, 30 aprile - 21 settembre 1986
- Milano 1986^a
 Milano, Galleria Christian Stein, maggio 1986
- Vienna 1986
Wien Fluss 1986, Vienna, Wiener Secession, 13 maggio - 29 giugno 1986. Catalogo
- Ravenna 1986^b
Arte santa, Ravenna, Pinacoteca Comunale, Loggetta Lombardesca, 15 maggio - 31 agosto 1986. Catalogo
- Chicago 1986
Anselmo, Fabro, Kounellis, Mario Merz, Paolini, Zorio, Chicago, Rhona Hoffman Gallery, 16 maggio - 28 giugno 1986
- Bari 1986
Sculpture da camera, Bari, Castello Svevo, dal 6 giugno 1986. Catalogo pubblicato nel 1988
- Torino 1986^a
Insieme, Torino, Studio Simonis, dal 10 giugno 1986. Catalogo
- Eindhoven 1986
Ooghoogte / Eye Level. Stedelijk Van Abbemuseum 1936-1986, Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, 14 giugno - 9 novembre 1986. Catalogo
- Roma 1986^b
XI Quadriennale Nazionale di Roma. Emergenze nella ricerca artistica in Italia dal 1950 al 1980, Roma, EUR Palazzo dei Congressi, 16 giugno - 16 agosto 1986. Catalogo
- Arnhem 1986
Sonsbeek 86. International Sculpture Exhibition, Arnhem, 18 giugno - 14 settembre 1986. Catalogo
- Gand 1986
Chambres d'amis, Gand, 21 giugno - 21 settembre 1986. Catalogo
- Venezia 1986^a
Biennale di Venezia: XLII Esposizione Internazionale d'Arte. Arte e scienza, Venezia, Giardini di Castello, 29 giugno - 28 settembre 1986. Catalogo
- Genazzano 1986
Sogno italiano. La collezione Franchetti a Roma, Genazzano (Roma), Castello Colonna, 5 luglio - 31 ottobre 1986. Catalogo
- Ortona 1986
Lo specchio di Nausicaa. Immagini d'arte e di poesia, Ortona (Chieti), Palazzo Farnese, 5 luglio - 31 agosto 1986. Catalogo
- Monaco 1986
Beuys zu Ehren, Monaco, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 16 luglio - 2 novembre 1986. Catalogo
- Edimburgo-Londra 1986
The mirror + the lamp, Edimburgo, The Fruitmarket Gallery, 19 luglio - 31 agosto 1986; Londra, Institute of Contemporary Arts, 10 settembre - 12 ottobre 1986. Catalogo
- Pratolino 1986
Il Giardino d'Europa, Firenze, Palazzo Medici Riccardi, e Pratolino (Firenze), Villa Demidoff, 25 luglio - 7 settembre 1986. Catalogo

- Radda in Chianti 1986
Ultime, Radda in Chianti, Castello di Volpaia, 6-21 settembre 1986. Catalogo
- San Francisco 1986
Second Sight: San Francisco Museum of Modern Art Biennial IV, San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 21 settembre - 16 novembre 1986. Catalogo
- Macôn 1986
OEuvres du FRAC Bourgogne, Macôn, École Régionale des Beaux-Arts, Réfectoire des Moines de l'Abbaye, 4-29 ottobre 1986
- Zurigo-Ginevra 1984-86
Art Contemporain dans la collection FCM. Acquisitions 1977-1986 / Zeitgenössische Kunst aus der Sammlung MGB. Erwerbungen 1977-1986 / Contemporary Art from the FMC Collection. Acquisitions 1977-1986, Ginevra, Musée Rath, 9 ottobre - 23 novembre 1986
- Valencia 1986
Italiana 1950 1986, Valencia, Sala de Exposiciones del Ayuntamiento de Valencia, 13 ottobre - 12 novembre 1986. Catalogo
- Venezia 1986^b
Artisti italiani contemporanei 1956-1986, Venezia, Studio Barnabò, ottobre 1986. Catalogo
- Grenoble-Napoli 1986-87
Uno sguardo / Un regard de Bruno Corà sur les oeuvres du FRAC Rhône-Alpes, Grenoble, Magasin Centre national d'art contemporain, 9 novembre 1986 - 11 gennaio 1987. Pieghevole
- Hannover-Berlino 1986-87
Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit, Berlino, Neuer Berliner Kunstverein, 17 novembre 1986 - 4 gennaio 1987. Catalogo
- Torino 1986^b
Paesaggio, Torino, Studio Simonis, dal 27 novembre 1986. Catalogo
- Napoli 1986
Fabro, Kounellis, Paolini, Napoli, Galleria Lucio Amelio, dal 29 novembre 1986. Catalogo
- Milano 1986^b
La superficie, Milano, Galleria Milano, dal 3 dicembre 1986
- Milano 1986-87
Il cangiante, Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 4 dicembre 1986 - 25 gennaio 1987. Catalogo
- Torino 1986^c
Ritrattare, Torino, Galleria Eva Menzio, dal 9 dicembre 1986. Catalogo
- Lille 1986
Sculptures et Musique, Lille, Opéra, dicembre 1986
- Torino 1986^d
Fideliter (1966-1986), Torino, Galleria Christian Stein, dal 15 dicembre 1986
- 1987**
- Parigi 1987^a
Arte Povera 1965-1971, Parigi, Galerie Durand-Dessert, 10 gennaio - 7 marzo 1987
- Torino 1987^a
Paolini, Pistoletto, Zorio, Torino, Galleria Persano, dal 23 gennaio 1987
- Berlino-Hannover 1986-87
Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit, Hannover, Kunstverein Hannover, 7 febbraio - 12 aprile 1987
- Genova 1987
Anselmo, Boetti, Fabro, Paolini, Penone, Pistoletto, Zorio, Genova, Galleria Locus Solus, dal 19 febbraio 1987
- Grenoble-Napoli 1986-87
Uno sguardo di Bruno Corà sulla Collezione del FRAC Rhône-Alpes, Napoli, Accademia di Belle Arti, 28 febbraio - 28 marzo 1987
- Marsiglia 1987
Fabro, Paolini, Penone, Marsiglia, Galerie Roger Pailhas, 6 marzo - 6 aprile 1987
- Roma 1987^a
Tridente due. Divergenze e Corrispondenze, Roma, Galleria dell'Oca, dal 6 marzo 1987. Catalogo
- Chambéry-Lille-La Roche-sur-Yon 1987
Turin 1965-1987. De l'Arte Povera dans les collections publiques françaises, Chambéry, Musée Savoisien, 8 marzo - 11 maggio 1987; Lille, Musée de l'Hospice Comtesse, 13 luglio - 30 agosto 1987; La Roche-sur-Yon, Musée Municipal, 22 settembre - 16 novembre 1987. Catalogo
- Roma 1987^b
Neoclassicismo. Goethe in Italia, Roma, Centro di cultura Ausoni, marzo-aprile 1987. Catalogo
- Parigi 1987^b
Corps étrangers, Parigi, Galerie Yvon Lambert, dal 21 marzo 1987. Catalogo
- Ravenna 1987
Disegnata. Percorsi del disegno italiano dal 1945 ad oggi, Ravenna, Pinacoteca Comunale, Loggetta Lombardesca, 21 marzo - 31 maggio 1987. Catalogo
- Parigi 1987^c
Terrae Motus / Naples: tremblement de terre, Parigi, Grand Palais, 28 marzo - 11 maggio 1987. Catalogo
- New York 1987^a
Group Show, New York, Marian Goodman Gallery, 7 aprile - 4 maggio 1987
- Canberra 1987
Recent Acquisitions of International Contemporary Art 1972-1986, Canberra, Australian National Gallery at the University Drill Hall Gallery, Australian National University, 11 aprile - 9 agosto 1987

- Los Angeles 1987
Avant-Garde in the Eighties, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 23 aprile - 12 luglio 1987. Catalogo
- Alba 1987
50-80 A.L.T.A. Tensione, Alba, Palazzo delle Mostre e dei Congressi, 1-31 maggio 1987. Catalogo
- Reims 1987
Vis-à-vis, Reims, Musée Saint-Denis, 2 maggio - 31 agosto 1987
- Sydney 1987
Acquisitions from the Komon, Salkauskas and Horton Funds, Sydney, Art Gallery of New South Wales, 5-31 maggio 1987
- Milano 1987^a
Robert Barry, Pierpaolo Calzolari, Giulio Paolini, Lawrence Weiner, Milano, Galleria Françoise Lambert, dal 30 maggio 1987
- New York-San Francisco 1987
Berlinart 1961-1987, New York, The Museum of Modern Art, 4 giugno - 8 settembre 1987; San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 22 ottobre 1987 - 3 gennaio 1988. Catalogo
- Basilea 1987
Opere italiane, Basilea, Galerie Triebold, 4 giugno - 18 luglio 1987. Catalogo
- Erice 1987
Incrocio: un racconto, Erice, "La Salerniana", ex Convento di San Carlo, 6 giugno - 12 luglio 1987. Catalogo
- New York 1987^b
A Sculpture Show, New York, Marian Goodman Gallery, 9 giugno - 3 luglio 1987
- Milano 1987^b
Programma, Milano, Galleria Milano, dal 10 giugno 1987
- Ginevra 1987
Drapeaux d'artistes, Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire, 15 giugno - 6 settembre 1987. Catalogo
- Francoforte-Modena 1987
Italienische Zeichnungen 1945-1987 / Disegno italiano del dopoguerra, Francoforte, Frankfurter Kunstverein, 17 giugno - 19 luglio 1987; Modena, Galleria Civica d'Arte Moderna, 26 settembre - 20 dicembre 1987. Catalogo
- Tours 1987
Arte Povera, Tours, Centre de création contemporaine, 19 giugno - 6 settembre 1987
- Torino 1987^b
Lo specchio e il doppio. Dallo stagno di Narciso allo schermo televisivo, Torino, Mole Antonelliana, 24 giugno - 11 ottobre 1987. Catalogo
- Acquoy 1987
Beelden en banieren, Acquoy, Fort Asperen, 27 giugno - 2 agosto 1987. Catalogo
- Spoletto 1987
L'Attico 1957-1987. 30 anni di pittura, scultura, musica, danza, performance, video, Spoleto, Chiesa di San Nicolò, 1° luglio - 30 agosto 1987. Catalogo
- Nîmes 1987
Italie hors d'Italie, Nîmes, Musée des Beaux-Arts, 10 luglio - 30 settembre 1987. Catalogo
- Meymac 1987
Les années 70. Les Années Mémoire. Archéologie du savoir et de l'être, Meymac, Centre d'art contemporain, Abbaye Saint-André, 11 luglio - 27 settembre 1987. Catalogo
- Oiron 1987
Meltem, Oiron, Château d'Oiron, 12 settembre - 30 ottobre 1987
- San Paolo 1987
19ª Bienal Internacional de São Paulo, San Paolo, Pavilhão Armando Arruda Pereira, Parque Ibirapuera, 2 ottobre - 13 dicembre 1987. Catalogo
- Madrid 1987
Las Formas de la Industria, Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, ottobre 1987. Catalogo.
- Stoccolma 1987
Implosion. A postmodern perspective, Stoccolma, Moderna Museet, 24 ottobre 1987 - 10 gennaio 1988. Catalogo
- Madrid 1987-88
Colección Sonnabend, Madrid, Centro de arte Reina Sofia, 30 ottobre 1987 - 15 febbraio 1988. Catalogo
- Milano 1987^c
Concettuale in Italia 1965-1972, Milano, Galleria Milano, dal 10 dicembre 1987. Catalogo
- Torino 1987-88
Anselmo, Baselitz, Bianchi, Fabro, Kiefer, Kounellis, Marisa Merz, Mario Merz, Paolini, Parmiggiani, Penone, Serra, Zorio, Torino, Galleria Christian Stein, 15 dicembre 1987 - 25 febbraio 1988

1988

- Utrecht-Ginevra-Spoletto-Atene-Los Angeles-Berlino 1988-89
Sculture da camera / Chamber Sculptures, Utrecht, Museum Hedendaagse Kunst, dal 24 gennaio 1988; Ginevra, Centre d'art contemporain, Palais des Nations Unies, dal 15 marzo 1988; Spoleto, Festival dei Due Mondi, Palazzo Spada, dal 24 giugno 1988; Atene, Fondazione Deste, Casa di Cipro, dal 4 ottobre 1988; Los Angeles, University of Southern California Museum, Fisher Gallery, dal 29 novembre 1988. Catalogo
- Milano 1988^a
Lavori su carta degli anni 70, Milano, Galleria Françoise Lambert, dal 17 febbraio 1988
- Ravenna 1988
L'autoritratto non ritratto nell'arte contemporanea italiana, Ravenna, Pinacoteca Comunale, Loggetta Lombardesca, 27 febbraio - 3 aprile 1988. Catalogo

- Seoul-Francoforte-Kassel 1988-89
Italiana. Aspects of Avant-garde Art in Italy 1960-1986, Seoul, National Museum of Contemporary Art, 8-26 marzo 1988; Francoforte, Jahrhunderthalle Hoechst, 2 ottobre - 13 novembre 1988. Catalogo
- Monaco 1988
Mythos Italien. Wintermärchen Deutschland, Monaco, Haus der Kunst, 24 marzo - 29 maggio 1988. Catalogo
- Gerusalemme 1988
Van Abbe Museum Collection Eindhoven, Gerusalemme, The Israel Museum, 5 aprile - 16 giugno 1988. Catalogo
- Verona 1988
20 anni fa. 1968, Verona, Studio La Città, dal 28 aprile 1988. Catalogo
- New York 1988
Visions/Revisions. Contemporary Representation, New York, Marlborough Gallery, 29 aprile - 28 maggio 1988. Catalogo
- Alba 1988
Corpo a corpo contro la storia dell'arte, Alba, Palazzo delle Mostre e dei Congressi, 1-31 maggio 1988. Catalogo
- Bordeaux 1987-88
Collection Sonnabend, Bordeaux, capcMusée d'art contemporain, 6 maggio - 21 agosto 1988
- Mosca 1988
Artisti italiani contemporanei, Mosca, Palazzo delle Esposizioni, maggio-giugno 1988. Catalogo
- Sydney-Melbourne 1988
From the Southern Cross: A View of World Art 1940-1988, Sydney, Art Gallery of New South Wales, Pier 2/3 Walsh Bay, 18 maggio - 3 luglio 1988; Melbourne, National Gallery of Victoria, 4 agosto - 18 settembre 1988. Catalogo
- Milano 1988^b
Presi per incantamento: la nuova fotografia internazionale, Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 8 giugno - 18 luglio 1988. Catalogo
- Grenoble 1988^a
Jean Le Gac, Richard Paul Lohse, Giulio Paolini. Célébration du Bicentenaire de la Révolution en Dauphiné, Grenoble, Musée de Grenoble, 11 giugno - 5 settembre 1988. Catalogo
- L'Aia 1988
Verzameling aan Zee. Nieuwe keuze en presentatie / Collection next the-sea. New choice and presentation, L'Aia, Haags Gementemuseum, giugno 1988
- Parigi 1988
Accardi, Castellani, Fontana, Manzoni, Melotti, Nigro, Paolini, Twombly, Parigi, Galerie Di Meo, 17 giugno - 23 luglio 1988
- Berlino 1988
Zeitlos, Berlino, Hamburger Bahnhof, 22 giugno - 25 settembre 1988. Catalogo
- Prato 1988
Europa oggi. Arte contemporanea nell'Europa Occidentale, Prato, Museo d'Arte Contemporanea, 25 giugno - 20 ottobre 1988. Catalogo
- Pescara 1988
Dannunziana. Gabriele D'Annunzio nelle immagini europee contemporanee, Pescara, Università Gabriele D'Annunzio, 9 luglio - 21 agosto 1988. Catalogo
- Grenoble 1988^b
Meltem II, Grenoble, Magasin Centre national d'art contemporain, 10 luglio - 10 settembre 1988. Catalogo
- Erice 1988
Mediterranea. Il mare, i luoghi, i miti, l'ornamento nell'arte italiana d'oggi, Erice, "La Salerniana", ex Convento di San Carlo, 30 luglio - 2 ottobre 1988. Catalogo
- Radda in Chianti 1988
Il cielo e dintorni, Radda in Chianti, Castello di Volpaia, 10-25 settembre 1988. Catalogo
- Francoforte-Berlino-Zurigo 1988-89
Disegno italiano / Italienische Zeichnungen 1908-1988, Francoforte, Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, 22 settembre - 6 novembre 1988; Berlino, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, 10 dicembre 1988 - 19 febbraio 1989. Catalogo
- Worms 1988
Mnemosyne oder das Theater der Erinnerung, Worms, Schloss Herrnsheim, 2 ottobre - 13 novembre 1988. Catalogo
- Torino 1988
Anselmo, Bianchi, Boetti, Fabro, Kounellis, Paolini, Parmiggiani, Penone, Salvadori, Schütte, Zorio, Torino, Galleria Christian Stein, dal 15 ottobre 1988
- Montréal 1988
Fabro, Kounellis, Paolini, Montréal, Galerie René Blouin, 22 ottobre - 19 novembre 1988
- Anversa 1988
Galerie Albert Baronian in ICC, Anversa, ICC Internationaal Cultureel Centrum, 4 novembre - 18 dicembre 1988. Catalogo
- Louvain-La-Neuve 1988
Vision sur l'art contemporain. Oeuvres du FRAC Rhône-Alpes, Louvain-La-Neuve, Université Catholique de Louvain, Galerie l'Encan, 1-22 dicembre 1988. Catalogo
- Imola 1988-89
Intorno al Sessanta. Aspetti dell'arte italiana dopo l'informale 1958-1964, Imola, Chiostrì di San Domenico, 17 dicembre 1988 - 26 febbraio 1989. Catalogo
- Berlino-Colonia-L'Aia 1988-89
Balkon mit Fächer. 25 Jahre Berliner Künstlerprogramm des DAAD, Berlino, Akademie der Künste, 18 dicembre 1988 - 5 febbraio 1989. Catalogo

1989

- Londra 1989
Italian Art in the Twentieth Century: Painting and Sculpture 1900-1988, Londra, Royal Academy of Arts, 14 gennaio - 9 aprile 1989. Catalogo
- Milano 1989a
Dalle avanguardie storiche ai movimenti contemporanei: opere su carta, Milano, Galleria Bergamini, dal 19 gennaio 1989
- Seoul-Francoforte-Kassel 1988-89
Italiana. Aspekte der künstlerischen Avant-garde in Italien 1960-1986, Kassel, Staatliche und Städtische Kunstsammlungen, Neue Galerie, 15 gennaio - 28 febbraio 1989
- New York 1989^a
Early Conceptual Works: Barry, Boetti, Buren, Huebler, Kosuth, Paolini, Weiner, New York, Sperone Westwater, gennaio 1989
- Milano-Lione 1989
Verso l'Arte Povera. Momenti e aspetti degli anni Sessanta in Italia, Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 20 gennaio - 27 marzo 1989; Lione, ELAC Espace Lyonnais d'Art Contemporain, 24 giugno - 5 settembre 1989. Catalogo
- Bologna 1989^a
Il futuro presente. Arte contemporanea italiana dalle collezioni private, Bologna, Arte Fiera '89, 17-20 febbraio 1989. Catalogo
- New York 1989^b
Repetition, New York, Hirschl & Adler Modern, 25 febbraio - 25 marzo 1989. Catalogo
- Jouy-en-Josas 1989
Photographies, Jouy-en-Josas, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 5 marzo - 23 aprile 1989
- Ginevra-Spoleto-Atene-Los Angeles-Berlino 1988-89
Sculpture da camera / Chamber Sculptures, Berlino, Neuer Berliner Kunstverein, dal 10 marzo 1989
- Charleroi 1989
Vive le Nouveau Musée, Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 11 marzo - 16 aprile 1989
- Francoforte-Berlino-Zurigo 1988-89
Disegno italiano / Italienische Zeichnungen 1908-1988, Zurigo, Kunsthaus Zürich, 16 marzo - 15 maggio 1989
- Colonia 1989^a
Bilderstreit. Widerspruch, Einheit und Fragment in der Kunst seit 1960, Colonia, Rheinhallen der Kölner Messe, 8 aprile - 28 giugno 1989. Catalogo
- Marsiglia-Avignone-Tolone 1989
Passé présent. Récits et méandres, Marsiglia, FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, 14 aprile - 27 maggio 1989; Avignone, École d'art d'Avignon, 18 aprile - 15 maggio 1989; Tolone, École d'art de Toulon, 19 aprile - 27 maggio 1989. Catalogo
- Roma 1989^a
La Collezione Sonnabend: dalla Pop Art in poi, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 14 aprile - 2 ottobre 1989. Catalogo
- Gand 1989
Open Mind. Gesloten Circuits / Circuiti chiusi. Hommage aan Vincent, Gand, Museum Van Hedendaagse Kunst, 15 aprile - 25 giugno 1989. Catalogo
- Verona 1989
Sculptura: la scultura vista dai pittori, Verona, Studio La Città, dal 12 maggio 1989. Catalogo
- Dunkerque 1989
La géométrie méridienne, Dunkerque, École des Beaux-Arts, maggio 1989
- Berlino-Colonia-L'Aia 1988-89
Balkon mit Fächer. 25 Jahre Berliner Künstlerprogramm des DAAD, Colonia, DuMont Kunsthalle, maggio-luglio 1989; L'Aia, Gemeente Museum, autunno 1989
- Colonia 1989^b
Für Wulf Herzogenrath. Studioausstellung, Colonia, Kölnischer Kunstverein, 4-30 giugno 1989. Pieghevole
- New York 1989^c
A Sculpture Show, New York, Marian Goodman Gallery, 13 giugno - 28 luglio 1989
- La Chaux-de-Fonds 1989
Choix d'oeuvres de la collection du FRAC Bourgogne, La Chaux-de-Fonds, Musée des Beaux-Arts, 17 giugno - 27 agosto 1989
- Milano 1989^b
Anselmo, Kounellis, Paolini, Penone, Zorio, Milano, Galleria Christian Stein, giugno 1989
- Milano 1989^c
Arte contemporanea per un museo. 10 anni di acquisizioni delle Raccolte d'Arte di Milano, Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 23 giugno - 4 settembre 1989. Catalogo
- Bologna 1989^b
Anteprima, Bologna, Galleria d'Arte Moderna, Villa delle Rose, dal 5 luglio 1989
- Nizza 1989
Pas à côté pas n'importe où 4, Nizza, Villa Arson, 12 luglio - 24 settembre 1989
- Knokke-Zoute 1989
Aspetti dell'Arte Povera, Knokke-Zoute (Belgio), Willy D'Huysser Gallery, 4 agosto - 3 settembre 1989. Catalogo
- Radda in Chianti 1989
Arca, Radda in Chianti, Castello di Volpaia, 9-24 settembre 1989. Catalogo
- Bonn 1989
2000 Jahre. Die Gegenwart der Vergangenheit, Bonn, Bonner Kunstverein, 1° ottobre - 26 novembre 1989. Catalogo
- New York 1989^d
Departures: Photography, 1924-1989, New York, Hirschl & Adler Modern, 2 novembre - 2 dicembre 1989. Catalogo

- Anzin 1989
Références ou détournements, Anzin, Château Dampierre, novembre-dicembre 1989
- Stoccarda 1989-90
Photo-Kunst. Arbeiten aus 150 Jahren - Du XXème au XIXème siècle, aller et retour, Stoccarda, Staatsgalerie Stuttgart, 11 novembre 1989 - 14 gennaio 1990. Catalogo
- Roma 1989^b
Se una sera d'autunno un artista volesse inventare un oggetto da regalare..., Roma, Galleria dell'Oca, dal 20 novembre 1989. Catalogo
- Siracusa 1989
Specchi ustori, Siracusa, Galleria Regionale di Palazzo Bellomo, novembre-dicembre 1989. Catalogo
- Jouy-en-Josas 1989-90
Les Acquisitions de la Fondation Cartier, Jouy-en-Josas, Fondation Cartier, 15 dicembre 1989 - 15 marzo 1990
- New York 1990^c
Fabro, Kounellis, Merz, Paolini, New York, Salvatore Ala Gallery, 16 dicembre 1989 - 27 gennaio 1990
- Torino 1989-90^a
Carte scoperte, Torino, Galleria Christian Stein, 20 dicembre 1989 - 20 febbraio 1990
- Torino 1989-90^b
Arte da camera. Fotografie formato opera dal '60 a oggi, Torino, Galleria Remolino, 20 dicembre 1989 - 10 marzo 1990. Catalogo
- Hartford 1989
New Work from Europe, Hartford, Connecticut, Wadsworth Atheneum, 1989
- Barcellona 1989
Opera italiana, Barcellona, Galeria d'art Sarda i Sarda, 1989. Catalogo
- 1990**
- New York-Missouri-Iowa 1990-91
Contemporary Illustrated Books. Word and Image 1967-1988, New York, Franklin Furnace Archive, 12 gennaio - 28 febbraio 1990; Kansas City, Missouri, Nelson-Atkins Museum, 5 aprile - 3 giugno 1990. Catalogo
- Palermo 1990
Totalnovo, Palermo, Biblioteca Centrale della Regione Siciliana, 26 gennaio - 2 marzo 1990. Catalogo
- Charleroi 1990
Portrait d'une Collection d'Art contemporain. Collection Uhoda, Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 3 febbraio - 25 marzo 1990. Catalogo
- Roma 1990^a
MillenovecentoSessanta, Roma, Netta Vespignani Galleria d'Arte, febbraio 1990. Catalogo
- Monaco 1990
Peter Halley, Julian Opie, Giulio Paolini. Bild und Wirklichkeit, Monaco, Galerie Albrecht, 24 aprile - 16 giugno 1990
- Londra 1990
Chiasmus, Londra, Anna Bornholt Gallery, 4 maggio - 14 giugno 1990. Catalogo
- Kiel 1990
Allegorie, Kiel, Galerie Sfeir-Semler, dall'8 maggio 1990. Catalogo
- Digione 1990
Phénomènes extrêmes (regard sur une collection), Digione, FRAC Bourgogne, Salle des Frémis-Roussottes, 10 maggio - 30 giugno 1990
- Oslo 1990
Threshold II. Specially invited artists, Oslo, Museet for Samtidskunst, 12 maggio - 26 agosto 1990. Documentazione in "Terskel/Threshold", n. 1, Oslo, 1990
- Torino 1990^a
Arte Povera, Torino, Galleria In Arco, 14 maggio - 15 settembre 1990. Catalogo
- Roma 1990^b
Sul tema ritratto, Roma, Galleria dell'Oca, dal 16 maggio 1990. Catalogo
- Milano 1990
Italiana '60, Milano, Studio Marconi, maggio 1990. Catalogo
- Roma 1990^c
Nuovi lavori, Roma, Galleria Ugo Ferranti, maggio 1990
- Roma 1990^d
Lo zingaro blu, Roma, Galleria Mario Pieroni, dal 27 maggio 1990. Opuscolo
- New York 1990^a
Multiplies, New York, Hirschl & Adler Modern, 31 maggio - 29 giugno 1990. Catalogo
- Montbéliard 1990
Mémoires d'artistes, Montbéliard, Musée du Château, 16 giugno - 4 settembre 1990. Catalogo
- New York 1990^b
Summer Group Show, New York, Marian Goodman Gallery, 27 giugno-agosto 1990
- Trieste 1990
Neoclassico. L'attualità: arte, architettura, design, Trieste, Civico Museo Revoltella, Galleria d'Arte Moderna, 14 luglio 1990 - 6 gennaio 1991. Catalogo
- New York 1990^c
Zorio, Mario Merz, Paolini, New York, SteinGladstone Gallery, luglio-settembre 1990
- Zurigo 1990
Quotations. Part III, Zurigo, Galerie Annemarie Verna, agosto-settembre 1990
- Venezia 1990
Arte Moderna e Contemporanea. Dipinti e sculture dalla Peggy Guggenheim Collection e dal Solomon R. Guggenheim Museum, Venezia, Fondazione Peggy Guggenheim, 9 settembre - 9 dicembre 1990. Opuscolo

- Bruxelles-Toronto 1990-91
Entretien. Quatres générations d'artistes italiens, Bruxelles, Centre Albert Borchette, 17 settembre - 15 dicembre 1990. Catalogo
- Tokyo 1990
Recent Italian Art, Tokyo, A.T.Gallery, 27 settembre - 16 novembre 1990. Catalogo
- Lugano 1990
Disegno italiano del Novecento, Lugano, Villa Malpensata, 29 settembre - 18 novembre 1990. Catalogo
- Glasgow 1990
Temperamenti: Contemporary art from Italy, Glasgow, Tramway, 11 ottobre - 18 novembre 1990. Catalogo
- Marsiglia 1990
"Arte Povera". La collection du Musée national d'art moderne Centre Georges Pompidou, Marsiglia, Musée Cantini, 16 ottobre - 5 dicembre 1990
- New York 1990^d
Group Show, New York, Marian Goodman Gallery, 18-30 ottobre 1990
- Gerusalemme 1990-91
The Art of Describing: Homage and Appropriation, Gerusalemme, The Israel Museum, ottobre 1990 - gennaio 1991
- Madrid 1990
Memoria del futuro. Arte italiano desde las primeras vanguardias a la posguerra, Madrid, Centro de Arte Reina Sofia, ottobre-dicembre 1990. Catalogo
- Torino 1990-91
Group Show, Torino, Galleria Christian Stein, 10 novembre 1990 - 10 gennaio 1991
- Torino 1990^b
Relazioni pericolose, Torino, Galleria Filippo Fossati, dal 14 novembre 1990
- Barcellona 1990-91
Antiguitat-modernitat en l'art del segle XX, Barcellona, Fundació Joan Miró, 13 dicembre 1990 - 10 febbraio 1991. Catalogo
- Roma 1990-91
Roma anni '60. Al di là della pittura, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 20 dicembre 1990 - 15 febbraio 1991. Catalogo
- Rivoli 1990
Disegni Contemporanei di un collezionista privato, Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, date sconosciute
- 1991**
- Los Angeles-Città del Messico-Nizza 1991
20th Century Collage. A Survey Exhibition, Los Angeles, Margo Leavin Gallery, 12 gennaio - 16 febbraio 1991; Città del Messico, Centro Cultural / Arte Contemporáneo, 13 giugno - 25 agosto 1991; Nizza, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, 27 settembre - 11 novembre 1991
- Bruxelles-Toronto 1990-91
Entretien. Four generations of Italian artists, Toronto, Royal Canadian Academy of Arts, Italian Cultural Institute, 18 gennaio - 21 febbraio 1991
- New York-Missouri-Iowa 1990-91
Contemporary Illustrated Books. Word and Image 1967-1988, Iowa City, Iowa, The University of Iowa Museum of Art, 8 febbraio - 7 aprile 1991
- Torino 1991
Extra Large, Torino, Galleria Eva Menzio, 1991
- Budapest 1991
Intersezioni: Arte italiana negli anni '70-'80, Budapest, Galleria Mücsarnok, 28 marzo - 28 aprile 1991. Catalogo
- Monaco 1991
Arte Povera 1971 und 20 Jahre danach, Monaco, Kunstverein München, 26 aprile - 23 giugno 1991. Catalogo
- Vienna 1991
Bildlicht. Malerei zwischen Material und Immaterialität, Vienna, Wiener Festwochen, Museum des 20. Jahrhunderts, 3 maggio - 7 luglio 1991. Catalogo
- Parma 1991
Un'idea di leggerezza, Parma, Galleria Niccoli, 4 maggio - 18 giugno 1991. Catalogo
- Bolzano 1991
Beauty is difficult. Homage to Ezra Pound, Bolzano, Museum für Moderne Kunst / Museo d'Arte Moderna, 31 maggio - 28 luglio 1991. Catalogo
- Parigi 1991
30 oeuvres du Fonds National d'Art Contemporain à La Défense, Parigi, Espace Art Défense, 26 giugno - 26 settembre 1991. Catalogo
- Milano 1991^a
Anselmo, Bianchi, Kounellis, Merz, Paolini, Salvatori, Milano, Galleria Christian Stein, dal 1° luglio 1991
- Stoccolma 1991
Il miraggio della liricità. Arte astratta in Italia, Stoccolma, Stockholm Liljevalchs Konsthall, 4 luglio - 1° settembre 1991. Catalogo
- Verona 1991
Da Magritte a Magritte, Verona, Galleria d'Arte Moderna Palazzo Forti, 6 luglio - 20 ottobre 1991. Catalogo
- Monaco-Wuppertal 1991
Denk-Bilder. Kunst der Gegenwart 1960-1990, Monaco, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 13 luglio - 8 settembre 1991; Wuppertal, Von der Heydt-Museum, 6 ottobre - 24 novembre 1991. Catalogo
- Hartford 1991-92
Open Mind: The LeWitt Collection, Hartford, Connecticut, Wadsworth Atheneum, 4 agosto 1991 - 23 febbraio 1992
- Radda in Chianti 1992
Imprevisto, Radda in Chianti, Castello di Volpaia, 7-22 settembre 1991. Catalogo

- Pittsburgh 1991-92
Carnegie International 1991, Pittsburgh, The Carnegie Museum of Art, 19 ottobre 1991 - 16 febbraio 1992. Catalogo
- Padova 1991-92
Quindicesima Biennale Internazionale del Bronzetto e della Piccola Scultura Padova 1991. L'avventura dell'oggetto, Padova, Palazzo della Ragione, 27 ottobre 1991 - 23 febbraio 1992. Catalogo
- Lubiana 1991
19 Graficni Bienale / 19th International Biennial of Graphic Art, Lubiana, 1991. Catalogo
- Milano 1991^b
Alviani, Boetti, Mochetti, Paolini, Milano, Galleria Seno, 1991. Catalogo
- Palermo 1991
Bandiera di Figure, Palermo, Palazzo Steri, 16 novembre - 22 dicembre 1991
- Stoccarda 1991
Das goldene Zeitalter, Stoccarda, Württembergischer Kunstverein, 23 novembre 1991 - 9 febbraio 1992. Catalogo
- 1992**
- Tourcoing 1992
Yvon Lambert collectionne, Tourcoing, Musée d'art moderne, Villeneuve d'Ascq e Musée des Beaux-Arts, 18 gennaio - 20 aprile 1992. Catalogo
- Bologna-Molfetta-Lille 1992
La pensée tangible / Il pensiero tangibile. Otto percorsi esemplari in Francia e in Italia, Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 25 gennaio - 7 marzo 1992; Molfetta, Sala dei Templari, marzo-aprile 1992; Condé sur l'Escaut, Lille, Château de l'Hermitage, giugno-agosto 1992. Catalogo
- Parigi 1992
Giulio Paolini, Tony Cragg, Curtis Mitchell, Parigi, Galerie Gérard Delsol & Laurent Innocenzi, 7-28 marzo 1992
- Roma 1992^a
Mario Airò, Lili Dujourie, Irene Fortuyn/O'Brien, Rodney Graham, Giulio Paolini, Renny Tait, Roma, Planita Studio d'Arte, marzo 1992. Catalogo, nell'ambito della rassegna *Tridente Sette, Roma 1992. Mediterranea. Luci colori culture del Mediterraneo*
- New York 1992^a
Arte Povera: Early Works, New York, SteinGladstone Gallery, 28 marzo - 30 maggio 1992
- Amburgo 1992
Words don't come easy, Amburgo, Kunsthaus Hamburg, 8-31 maggio 1992. Catalogo
- New York 1992^b
Summer Group Show, New York, Marian Goodman Gallery, estate 1992
- Parigi 1992^b
Manifeste. 30 ans de création en perspective, Parigi, Musée national d'art moderne Centre Georges Pompidou, 18 giugno - 23 settembre 1992. Guida alla mostra
- Maribor 1992
4th International Triennial Ecology and Art ART d'ECO, Maribor, Umetnostna Galerija, 19 giugno - 31 luglio 1992. Catalogo
- Amsterdam 1992
Het Beeld van de Eeuw / A Century in Sculpture, Amsterdam, Stedelijk Museum, 19 giugno - 19 agosto 1992. Catalogo
- Vaduz-Milano 1992
Hommage an Angelika Kauffmann, Vaduz, Liechtensteinische Staatliche Kunstsammlung, giugno-settembre 1992; Milano, Palazzo della Permanente, 27 novembre 1992 - 17 gennaio 1993. Catalogo
- Villeurbanne 1992-93
La collection Christian Stein. Un regard sur l'art italien, Villeurbanne, Le Nouveau Musée, 24 giugno - 31 ottobre 1992. Catalogo
- Kassel 1992
Documenta 9, Kassel, 30 giugno - 20 settembre 1992. Catalogo
- Rivara 1992
Il gioco del pensiero, Rivara (Torino), Castello di Rivara, 4-31 luglio 1992. Catalogo
- Alessandria 1992
Avanguardie in Piemonte 1960-1990, Alessandria, Palazzo Cuttica, 9-30 luglio 1992. Catalogo
- Graz 1992
Identität: Differenz. Tribüne Trigon 1940-1990. Eine Topografie der Moderne, Graz, Künstlerhaus, Neue Galerie, Stadtmuseum, 3 ottobre - 8 novembre 1992. Catalogo
- Montréal 1992-93
La collection: tableau inaugural, Montréal, Musée d'art contemporain, 14 ottobre 1992 - 25 aprile 1993. Catalogo
- New York 1992-93
The artist and the book in Twentieth Century Italy, New York, The Museum of Modern Art, 15 ottobre 1992 - 16 febbraio 1993. Catalogo
- Osaka 1992
Arte Povera, Osaka, Kodama Gallery, 19 ottobre - 12 dicembre 1992. Catalogo
- Münster-Lipsia 1992-93
Das offene Bild. Aspekte der Moderne in Europa nach 1945, Münster, Westfälisches Landesmuseum, 15 novembre 1992 - 7 febbraio 1993. Catalogo
- Caserta 1992
Terrae Motus alla Reggia di Caserta, Caserta, Fondazione Lucio Amelio, dal 21 novembre 1992. Catalogo

Sydney 1992-93

The Boundary Rider. 9th Biennale of Sydney, Sydney, Art Gallery of New South Wales, 15 dicembre 1992 - 14 marzo 1993. Catalogo

Torino 1992

Percorso 1, Torino, Fondo Rivetti per l'Arte, 1992

1993

Parigi 1993^a

Le monde en éclat, l'oeuvre en effraction, Parigi, Galerie Yvon Lambert, 16 gennaio - 23 febbraio 1993

Tolosa 1993

La collection Christian Stein. Un regard sur l'art italien, Tolosa, CRAC Centre Régional d'Art Contemporain Midi-Pyrénées, 19 gennaio - 28 marzo 1993

Londra 1993^a

Gravity & Grace. The changing condition of Sculpture 1965-1975, Londra, Hayward Gallery, 21 gennaio - 14 marzo 1993. Catalogo

Rivoli 1993

Un'avventura internazionale: Torino e le arti 1950-1970, Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 5 febbraio - 25 aprile 1993. Catalogo

Londra 1993^b

Out of Sight, out of Mind, Londra, Lisson Gallery, 15 febbraio - 3 aprile 1993

Pully-Lausanne 1993

A la découverte... de collections romandes I, Pully-Lausanne, FAE Musée d'art contemporain, 19 febbraio - 27 giugno 1993. Catalogo

Monaco di Baviera 1993

Sammlung Goetz, Monaco di Baviera, dal 6 marzo 1993

Roma 1993

Tutte le strade portano a Roma?, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 11 marzo - 26 aprile 1993. Catalogo

Prato 1993

Inside Out - Museo Città Eventi, Prato, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, 27 marzo - 16 maggio 1993. Catalogo

Münster-Lipsia 1992-93

Das offene Bild. Aspekte der Moderne in Europa nach 1945, Lipsia, Museum der bildenden Künste Leipzig, 8 aprile - 31 maggio 1993

Parigi 1993^b

Copier-créer. De Turner à Picasso - 300 oeuvres inspirées par les maîtres du Louvre, Parigi, Musée du Louvre, 26 aprile - 26 luglio 1993. Catalogo

Bignan 1993

De la main à la tête, l'objet théorique, Bignan, Centre d'art contemporain du domaine de Kerguéhennec, 1° maggio - 19 settembre 1993. Opuscolo

Napoli 1993

Trismegisto, Napoli, Galleria Lucio Amelio, dal 7 maggio 1993

Toronto 1993

Frames: Edward Muybridge, Bill Viola, Giulio Paolini, Gary Hill, James Coleman, Toronto, Ydessa Hendeles Art Foundation, dal 15 maggio 1993

Jouy-en-Josas 1993

Azur, Jouy-en-Josas, Fondation Cartier, 28 maggio - 12 settembre 1993. Catalogo

Venezia 1993

Biennale di Venezia: XLV Esposizione Internazionale d'Arte. Punti cardinali dell'arte, Venezia, 14 giugno - 10 ottobre 1993. Catalogo

Tarbes 1993

Exposition d'été, Tarbes, Le Parvis, Centre méridien, 4 luglio - 30 agosto 1993

Salisburgo 1993

Utopia. Arte italiana 1950-1993, Salisburgo, Salzburger Festspiele, Galerie Thaddaeus Ropac, 24 luglio - 31 agosto 1993. Catalogo

Torino 1993

Segni e disegni 1980-1993, Torino, Galleria In Arco, 21 settembre - 23 ottobre 1993. Catalogo

Colonia 1993

Colonia, Edition Schellmann, 21 settembre - 22 dicembre 1993

Bologna 1993

Uno scultore, un'opera, Bologna, Studio G7, dal 3 novembre 1993. Catalogo

Fréjus 1993-94

Côte à côte, Fréjus, Centre d'art Le Capitou, 6 novembre 1993 - 6 marzo 1994

Parigi 1993-94

Des livres... Une rêverie émanée de mes loisirs. Jean-Claude Lebensztejn, Parigi, Galerie Yvon Lambert, 17 novembre 1993 - 15 gennaio 1994

Tel Aviv 1993-94

Three Artistic Generations in Contemporary Italy, Tel Aviv, Tel Aviv Museum of Art, Helena Rubinstein Pavillon for Contemporary Art, 2 dicembre 1993 - 9 gennaio 1994. Catalogo

1994

Vienna-Parigi-Valencia 1994-95

Kommentar zu Europa 1994, Vienna, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, 20 gennaio - 27 febbraio 1994; Parigi, Mutualité Française, 2-13 novembre 1994; Valencia, Palau dels Scala, dicembre 1994 - febbraio 1995. Catalogo

Yokohama 1994

Italiana. From Arte Povera to Transavanguardia, Yokohama, Nicaf 3, 18-22 marzo 1994. Catalogo

Mosca 1994

Le saut dans le vide, Mosca, Maison Centrale des Artistes, 18 marzo - 19 giugno 1994

Lugano 1994

Arte contemporanea dalla Collezione della Federazione cooperative Migros, Lugano, Museo

- Cantonale d'Arte, 1° aprile - 5 giugno 1994. Catalogo
- Vence-Châlon-sur-Saône-Bordeaux 1994-95
Pour les chapelles de Vence, Vence, Château de Villeneuve, 9 aprile - 12 giugno 1994; Châlon-sur-Saône, Espaces des Arts, 9 settembre - 9 ottobre 1994; Bordeaux, capcMusée d'art contemporain, 25 novembre 1994 - 19 febbraio 1995
- Torino 1994^a
Da Boccioni a Paolini, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 21 aprile - 22 maggio 1994
- Oslo 1994
Norwegian and International Contemporary Art from the Collection, Oslo, Museet for Samtidskunst, 30 aprile - 11 settembre 1994. Documentazione in "Terskel/Threshold", n. 12, Oslo, maggio 1994
- Venezia 1994
"Preferirei di no". Cinque stanze tra arte e depressione, Venezia, Museo Correr, 30 aprile - 3 luglio 1994. Catalogo
- Napoli 1994
"Allor si mosse, e io li tenni dietro", Napoli, Galleria Lucio Amelio, maggio 1994
- Prato 1994
Di carta e d'altro. Libri d'artista, Prato, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, 3-30 giugno 1994. Catalogo
- New York 1994
A Sculpture Show, New York, Marian Goodman Gallery, dal 3 giugno 1994
- Torino 1994^b
Dello spazio, della luce, Torino, Lingotto, 1994. Catalogo
- Weimar 1994
Der Fürst schmolzt - Moderne trifft Klassik: Werke aus der Sammlung PaulMaenz, Weimar, Kunstsammlungen zu Weimar, Schlossmuseum, 10 giugno - 31 luglio 1994. Pieghevole
- Amiens 1994
Le modèle, le double, l'identique, Amiens, Musée de Picardie, 25 giugno - 16 ottobre 1994. Catalogo
- Trevi 1994
Ritratto Autoritratto, Trevi, Trevi Flash Art Museum, Palazzo Lucarini, luglio 1994. Catalogo
- San Gimignano 1994
Affinità. Cinque artisti a San Gimignano, San Gimignano, luglio 1994. Catalogo
- Sydney 1994
Great Gifts Great Patrons, Sydney, Art Gallery of New South Wales, 17 agosto - 19 ottobre 1994
- Firenze 1994
Dono, Firenze, Galleria Schema, settembre 1994
- Villeurbanne 1994
Toujours moderne, Villeurbanne, Le Nouveau Musée, 9 settembre - 10 dicembre 1994
- Milano 1994
Trasfigurazioni. La fotografia degli artisti italiani negli anni '90, Milano, Galleria Gian Ferrari Arte Contemporanea, 22 settembre - 19 novembre 1994. Catalogo
- New York-Wolfsburg 1994-95
The Italian Metamorphosis, 1943-1968, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 7 ottobre 1994 - 22 gennaio 1995. Catalogo
- Torino 1994^c
Materiale: Vetro, Torino, Galleria Eva Menzio, 1994
- Eindhoven 1994
De Verzameling, Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, 1994. Catalogo
- Rivoli 1994
L'orizzonte: da Chagall a Picasso, da Pollock a Cragg. Capolavori dello Stedelijk Museum di Amsterdam, Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 18 dicembre 1994 - 23 aprile 1995. Catalogo

1995

- Bruxelles 1995^a
Les occasions manquées, Bruxelles, Artiscopo, 10 gennaio - 30 aprile 1995
- Southampton-Manchester-Huil-Londra 1995
Drawing the Line, Southampton, City Art Gallery, 13 gennaio - 5 marzo 1995; Manchester, City Art Galleries, 18 marzo - 30 aprile 1995; Huil, Ferens Art Gallery, 13 maggio - 25 giugno 1995; Londra, Whitechapel Art Gallery, 7 luglio - 10 settembre 1995. Catalogo
- Firenze 1995^a
Risarcimento. Artisti contemporanei per gli Uffizi, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, gennaio 1995. Catalogo
- Parigi 1995
Arte Povera 1965-1972, Parigi, Galerie Durand-Dessert, 11 marzo - 13 maggio 1995
- Castelfranco Veneto 1995
L'arte attuale, Castelfranco Veneto, Casa di Giorgione, 11 marzo - 23 aprile 1995. Catalogo
- Tolosa 1995
Corps de la mémoire, Tolosa, Réfectoire des Jacobins, Museum d'Histoire Naturelle, Musée Paul Dupuy e Musée des Augustins, 27 marzo - 3 giugno 1995. Catalogo
- Firenze 1995^b
Festa d'artisti, Firenze, Santo Ficara, aprile 1995. Catalogo
- New York-Wolfsburg 1994-95
The Italian Metamorphosis, 1943-1968, Wolfsburg, Kunstmuseum Wolfsburg, 22 aprile - 13 agosto 1995
- Sarzana 1995
Il mito e il classico nell'arte contemporanea italiana 1960-1990, Sarzana, Fortezza Firmafede, 28 aprile - 15 luglio 1995. Catalogo

- Montpellier 1995
lx, Montpellier, Aldebaran, Baillargues, 31 maggio - 15 luglio 1995. Pieghevole
- Bruxelles 1995^b
Les Fragments du Désir. Collections en exposition: Oeuvres du FRAC Nord-Pas de Calais, Bruxelles, Anciens Magasins Old England - Futur Musée des Instruments, 2 giugno - 17 settembre 1995
- Limoges 1995
Bookmakers. Une exposition des livres d'artistes de Zona Archives, Limoges, Théâtre du Centre Jean-Pierre Fabrègue, Saint-Yrieix-la-Perche, 2 giugno - 15 agosto 1995. Catalogo
- Mira 1995
Itinerario. Giulio Paolini, Domenico Bianchi, Bernhard Rüdiger, Mira, Villa Widmann Foscari, Riviera del Brenta, 8 giugno - 18 luglio 1995. Catalogo
- Venezia 1995
Biennale di Venezia: XLVI Esposizione Internazionale d'Arte. Identità e alterità. Figure del corpo 1895-1995, Venezia, 11 giugno - 15 ottobre 1995. Catalogo
- Vienna 1995
Die Sammlung Marzona. Arte Povera, Minimal art, Concept Art, Land Art, Vienna, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig im Palais Liechtenstein, 14 giugno - 17 settembre 1995. Catalogo
- Repubblica di San Marino 1995
Titanica. Simbologie del contemporaneo, Repubblica di San Marino, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 24 giugno - 10 settembre 1995. Catalogo
- Gand 1995
Corpus delicti. Twee privé-verzamelingen: een dialog noord-zuid / Due collezioni private: un dialogo nord-sud, Gand, Museum van Hedendaagse Kunst, 1° luglio - 3 settembre 1995. Catalogo
- Santa Monica 1995
Starting with Fontana, Santa Monica, Patricia Faure Gallery, 14 luglio - 18 agosto 1995
- Cluny 1995
Sculptures du FRAC Bourgogne, Cluny, Église Saint Marcel, 22 luglio - 15 novembre 1995
- Graz 1995
Quasi per gioco. Das Spiel in der Kunst. Steirischer Herbst '95 TRIGON, Graz, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, 1° settembre - 22 ottobre 1995. Catalogo
- Seoul 1995-96
Tradition and Innovation: Italian Art since 1945, Seoul, The National Museum of Contemporary Art, 12 settembre 1995 - 23 gennaio 1996. Catalogo
- Roma 1995
Roma in mostra 1970-1979. Materiali per la documentazione di mostre azioni performance dibattiti, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 14 settembre - 1° ottobre 1995. Catalogo
- L'Aquila 1995
Ad usum fabricae, L'Aquila, Chiesa di San Domenico ed Ex vecchia Accademia di Belle Arti, 23 settembre - 23 ottobre 1995. Catalogo
- New York 1995
A Sculpture Show, New York (121 Greene Street), Sperone Westwater, dal 23 settembre 1995
- Torino 1995
Lettere e numeri, Torino, Galleria Eva Menzio, dal 26 settembre 1995
- Tours 1995-96
Collections en mouvement, 70+911+, Tours, Centre de création contemporaine, 14 ottobre 1995 - 7 gennaio 1996. Catalogo
- Los Angeles 1995-96
1965-1975: Reconsidering the Object of Art, The Los Angeles, Museum of Contemporary Art, The Temporary Contemporary, 15 ottobre 1995 - 4 febbraio 1996. Catalogo
- Zurigo 1995-96
100 Jahre Kino. Illusion, Emotion, Realität, Zurigo, Kunsthaus Zürich, 10 novembre 1995 - 25 febbraio 1996. Pieghevole
- Milano 1995-96
Aquattromani. Gianfranco Gorgoni e 14 artisti, Milano, Palazzo Reale, 2 dicembre 1995 - 4 febbraio 1996. Catalogo
- 1996**
- Rivoli 1996
Collezionismo a Torino, Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 15 febbraio - 21 aprile 1996. Catalogo
- Amburgo 1996
Sammlung Sonnabend. Von der Pop-Art bis Heute: Amerikanische und europäische Kunst seit 1954, Amburgo, Deichtorhallen, 23 febbraio - 5 maggio 1996. Catalogo
- Torre Pellice 1996
 Torre Pellice, Galleria Tucci Russo, fino al 26 maggio 1996
- San Francisco 1996
Cast, Cut, Assemble: Contemporary Sculpture from the Permanent Collection, San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 7 marzo - 16 giugno 1996
- Nizza 1996^a
Arte Povera. Les multiples, Nizza, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, 23 marzo - 16 giugno 1996. Catalogo
- Modena 1996
Le metamorfosi del corpo. Arte italiana da De Chirico a Manzoni, Modena, Civica Galleria, Palazzina dei Giardini, 21 aprile - 7 luglio 1996. Catalogo
- Bruxelles 1996
Oro, Bruxelles, Artiscope, 28 aprile - 27 settembre 1996

- Torino 1996
Artists' Books, Torino, Galleria Martano, 8 maggio - 10 giugno 1996. Catalogo
- Cassino 1996
Tempo e forma nell'arte contemporanea, Cassino, maggio 1996. Catalogo
- Besozzo-Fiorano Modenese 1996
Il luogo e la memoria. La fotografia di un'esperienza, Besozzo (Varese), Ex-Copertificio Sonnino, 19 maggio - 30 giugno 1996; Fiorano Modenese (Modena) Castello di Spezzano, 21 luglio - 1° settembre 1996. Catalogo
- Villeurbanne 1996
Collections du Castello di Rivoli, Villeurbanne, Le Nouveau Musée, 14 giugno - 21 settembre 1996. Giornale
- Milano 1996^a
Marconi Anni 60, Milano, Galleria Giò Marconi, 20 giugno - 22 settembre 1996. Catalogo
- Milano 1996^b
Gli anni Sessanta. Le Immagini al Potere, Milano, Fondazione Antonio Mazzotta, 21 giugno - 22 settembre 1996. Catalogo
- Nizza 1996^b
Chimériques Polymères. Le plastique dans l'art contemporain, Nizza, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, 29 giugno - 14 settembre 1996. Catalogo
- Erice 1996
Verso i Settanta (1968-1970). Arte in Italia negli anni '70, Erice, "La Salerniana", ex Convento di San Carlo, 10 agosto - 31 ottobre 1996. Catalogo
- Bolzano 1996
Scritto su foto. La sintesi tra fotografia e parola nell'arte contemporanea, Bolzano, Museion Museo d'arte moderna, 13 settembre - 17 novembre 1996. Catalogo
- L'Aquila 1996
Ad usum fabricae, L'Aquila, Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea, 18 ottobre - 23 novembre 1996
- Milano 1996^c
Fratelli d'Italia, Milano, Galleria Ruggerini & Zonca, 22 ottobre - 10 dicembre 1996. Catalogo
- Luhans 1996
OEuvres du FRAC Bourgogne, Louhans, Lycée Polyvalent Régional Henri Vincenot, 18 novembre - 20 dicembre 1996
- Pordenone 1996
Buren, Dan Graham, Paolini, Pordenone, Fondazione Ado Furlan, 27 novembre 1996 - 12 gennaio 1997. Opuscolo
- Francoforte-Modena 1996-97
Have a good drawing! Die Sammlung Michael Loulakis, Francoforte, Frankfurter Kunstverein, 1° dicembre 1996 - 6 gennaio 1997. Catalogo
- Minneapolis 1996-99
Selections from the Permanent Collection, Minneapolis, Walker Art Center, 8 dicembre 1996 - 1° agosto 1999
- Gerusalemme 1996-97
Present Tense 2, Gerusalemme, The Israel Museum, dicembre 1996 - settembre 1997
- Napoli 1996-97
Prospettiva del passato. Da Van Gogh ai contemporanei nelle raccolte dello Stedelijk Museum di Amsterdam, Napoli, Museo di Capodimonte, 20 dicembre 1996 - 6 aprile 1997. Catalogo
- 1997**
- Milano 1997
Ezra Pound & le Arti. La bellezza è difficile, Milano, Palazzo Bagatti Valsecchi, 15 gennaio - 23 febbraio 1997. Catalogo
- Francoforte 1997
Foto Text Text Foto. Synthese von Photographie und Text in der Gegenwartskunst, Francoforte, Frankfurter Kunstverein, 22 gennaio - 9 marzo 1997. Catalogo
- Francoforte-Modena 1996-97
Collezione Loulakis - disegni e fotografie da Klee a Mapplethorpe, Modena, Palazzina dei Giardini, 26 gennaio - 1° aprile 1997
- Rivoli 1997
Sipario. Balla, De Chirico, Savinio, Picasso, Paolini, Cucchi, Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 20 febbraio - 25 maggio 1997. Catalogo
- Lecco 1997
Echi Metafisici, Lecco, Scuderie di Villa Manzoni e Torre Viscontea, 7 maggio - 20 giugno 1997. Catalogo
- Sintra 1997
The Berardo Collection, Sintra, Sintra Museum of Modern Art, 17 maggio - 30 settembre 1997. Catalogo
- Toronto 1997
Observances, Toronto, Ydessa Hendeles Art Foundation, dal 17 maggio 1997
- Parigi 1997
Livres d'artistes. L'invention d'un genre 1960-1980, Parigi, Bibliothèque nationale de France, Galerie Mansard, 29 maggio - 12 ottobre 1997. Opuscolo
- Venezia-Roma 1997-98
Minimalia. Da Giacomo Balla a..., Venezia, Palazzo Querini Dubois, 12 giugno - 12 ottobre 1997. Catalogo
- Venezia 1997
Biennale di Venezia: XLVII Esposizione Internazionale d'Arte. Futuro Presente Passato, Venezia, Giardini di Castello, 15 giugno - 9 novembre 1997. Catalogo
- Hall in Tirol 1997
LIGHT. Sichtbares und Vorgestelltes in der Kunst seit 1960. Werke aus dem Museum für moderne Kunst, Bozen, Hall in Tirol (Austria), Salzlager Hall - Kunsthalle Tirol, 15 giugno - 31 luglio 1997. Catalogo

- Brema-Norimberga-Nagoya-Tokyo-Tottori-Hiroshima -Colonia-Vienna-Göteborg-Monaco 1997-2000
Arte Povera. Arbeiten und Dokumente aus der Sammlung Goetz 1958 bis heute, Brema, Neues Museum Weserburg, 22 giugno - 7 settembre 1997; Norimberga, Kunsthalle Nürnberg, 2 ottobre - 7 dicembre 1997. Catalogo
- Rennes 1997
Le Temps de la Marquise. Une évocation contemporaine du XVIIIe siècle, Rennes, La Criée Centre d'Art Contemporain, Musée des beaux-arts e Hôtel de Blossac, 25 giugno - 30 settembre 1997. Pieghevole
- Grenoble 1997
Collections contemporaines 1950-1995, Grenoble, Musée de Grenoble, 3 luglio - 8 settembre 1997
- Ivano Fracena 1997
Artmonie. Architettura e scultura negli spazi pubblici, Ivano Fracena (Trento), Castel Ivano, 27 luglio - 7 settembre 1997. Catalogo
- Belluno-Cortina d'Ampezzo 1997
Arte Povera e dintorni, Belluno, Palazzo Crepadona, e Cortina d'Ampezzo, Galleria Civica, 1° agosto - 21 settembre 1997. Catalogo
- New York 1997
Sculpture: Anselmo, Boetti, Laib, Merz, Nauman, Paolini, Pistoletto, Vital, Zorio, New York, Sperone Westwater, dal 13 settembre 1997
- Zurigo 1997
About context, Zurigo, Galerie Annemarie Verna, 16 settembre - 23 novembre 1997
- Torino 1997
Terrae Motus, Torino, Artissima Fiera d'arte moderna e contemporanea, Lingotto Fiere, 25-28 settembre 1997. Catalogo
- Eindhoven-Cagli 1997
Sleeping Beauty, Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, 27 settembre - 23 novembre 1997; Cagli, Centro per la Scultura Contemporanea Torre Martiniana, dal 27 settembre 1997. Catalogo
- Guarene d'Alba 1997
Cosa sono le nuvole?, Guarene d'Alba, Palazzo Re Rebaudengo, 28 settembre - 9 novembre 1997. Catalogo
- Liegi 1997
Prix Triennal Ianchelevici 1997. Prix d'Intégration de Sculpture monumentale à l'Urbanisme, Liegi, Salle d'exposition du Musée en Plein Air du Sart-Tilman, 3-31 ottobre 1997. Catalogo
- Nagoya 1997
Merz, Paolini, Kounellis. Collection works, Nagoya, Gallery Takagi, 9 ottobre - 26 dicembre 1997
- Klagenfurt 1997-98
Raum - Zeichen - Licht. Werke aus dem Museum für Moderne Kunst Bozen, Klagenfurt, Kärtner Landesgalerie, 13 novembre 1997 - 19 gennaio 1998. Catalogo
- Nagoya-Tokyo-Tottori-Hiroshima 1997-98
Arte italiana 1945-1995. Il visibile e l'invisibile, Nagoya, Aichi Prefectural Museum of Art, 14 novembre 1997 - 15 gennaio 1998. Catalogo
- Amsterdam 1997-98
Zielespiegel: bij wize van catalogus, Amsterdam, Stedelijk Museum, 6 dicembre 1997 - 15 febbraio 1998. Catalogo
- 1998**
- Parigi 1998^a
La Collection de la Fondation Cartier pour l'art contemporain 2, Parigi, Fondation Cartier, 21 gennaio - 22 marzo 1998. Catalogo
- Venezia-Roma 1997-98
Minimalia. Da Giacomo Balla a..., Roma, Palazzo delle Esposizioni, 29 gennaio - 6 aprile 1998
- Nagoya-Tokyo-Tottori-Hiroshima 1997-98
Arte italiana 1945-1995. Il visibile e l'invisibile, Tokyo, Museum of Contemporary Art, 1° febbraio - 22 marzo 1998; Tottori, Yonago City Museum of Art, 23 aprile - 26 maggio 1998; Hiroshima, Hiroshima City Museum of Contemporary Art, 15 giugno - 26 luglio 1998
- Brema-Norimberga-Nagoya-Tokyo-Tottori-Hiroshima-Colonia-Vienna-Göteborg-Monaco 1997-2000
Arte Povera. Arbeiten und Dokumente aus der Sammlung Goetz 1958 bis heute, Colonia, Kölnischer Kunstverein, 14 febbraio - 26 aprile 1998; Vienna, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, 19 giugno - 30 agosto 1998; Göteborg (Svezia), Konsthallen, 19 settembre - 22 novembre 1998
- Bruxelles 1998
V.I.P.P. Very Important Poetic Pictures, Bruxelles, Artiscope, 12 marzo - 18 aprile 1998
- Anancy 1998
Cet art que l'on dit contemporain... troisième partie: Regard sur la sculpture, l'installation et autres médiums, Anancy, L'Arteppes art contemporain, 16 marzo - 30 aprile 1998
- Torino 1998^a
Artecittà. 11 Artisti per il Passante Ferroviario di Torino, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 19 marzo - 26 aprile 1998. Catalogo
- Rotterdam 1998
Extenuating Circumstances. Wall-hangings in the Hall of Justice's-Hertogenbosch, Rotterdam, Boijmans Van Beuningen Museum, 28 marzo - 17 maggio 1998. Catalogo
- Yokohama 1998
La Collection Yvon Lambert: Dialogue avec des artistes contemporains - Oeuvres sur papier et photographies, Yokohama, Yokohama Museum of Art, 11 aprile - 21 giugno 1998. Catalogo

- Stoccarda 1998
Turiner Künstler in Stuttgart / Artisti torinesi a Stoccarda, Stoccarda, Galerie unterm Turm, 16 aprile - 3 maggio 1998. Catalogo
- Siena 1998
Aby Warburg Mnemosyne. L'atlante della memoria, Siena, Santa Maria della Scala, 29 aprile - 13 giugno 1998. Catalogo
- Bagheria 1998
L'ombra degli Dei. Mito Greco e Arte Contemporanea, Bagheria (Palermo), Civica Galleria "Renato Guttuso", Villa Cattolica, 10 maggio - 12 luglio 1998. Catalogo
- Parigi 1998^b
Le corps en perspective, Parigi, Galerie Durand-Dessert, giugno-luglio 1998
- Parigi 1998-99
La Collection du Centre Georges Pompidou: un parcours au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Parigi, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 18 giugno 1998 - 19 settembre 1999. Catalogo
- Prato 1998
Collezione permanente, Prato, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, dal 26 giugno 1998. Catalogo
- Viterbo 1998
Adieu, Viterbo, Ex Chiesa di San Giovanni degli Almadiani, 27 giugno - 22 agosto 1998. Catalogo
- Londra 1998
Then and Now, Londra, Lisson Gallery, 18 luglio - 12 settembre 1998
- Mantova 1998
"Viaggio in Italia 1998-2000: Milano". Da Boccioni a..., Mantova, Casa del Mantegna, 6 settembre - 15 novembre 1998
- Vaduz 1998
10 Jahre Neuerwerbungen der Liechtensteinischen Staatlichen Kunstsammlung, Vaduz, Liechtensteinische Staatliche Kunstsammlung, 6 settembre - 15 novembre 1998
- Modena 1998-99
1968-1998: Fotografia e arte in Italia, Modena, Palazzo Santa Margherita, 20 settembre 1998 - 10 gennaio 1999. Catalogo
- New York 1998
Breaking Ground, New York, Marian Goodman Gallery, 25 settembre - 7 novembre 1998
- Bologna 1998-99
Arte italiana. Ultimi quarant'anni. Pittura aniconica, Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 7 novembre 1998 - 14 febbraio 1999. Catalogo
- Torino 1998^b
Intorno a Don Giovanni. Artisti all'opera. Due creazioni di Giulio Paolini e Luigi Ontani, Torino, Teatro Regio, Foyer del Toro, 10 novembre - 20 dicembre 1998
- Siena 1998-99
Itinere. I, Siena, Palazzo delle Papesse, Centro Arte Contemporanea, 21 novembre 1998 - 30 gennaio 1999. Opuscolo
- Torino 1998-99
Luci d'Artista a Torino, Torino, 21 novembre 1998 - 10 gennaio 1999. Catalogo
- Roma 1998-99
Venti mostre a La Salita dal 1960 al 1978. Omaggio a Gian Tomaso Liverani, Roma, Spazio per l'arte contemporanea Tor Bella Monaca, 2 dicembre 1998 - 10 gennaio 1999. Catalogo
- Mantova 1998-99
"Viaggio in Italia 1998-2000: Torino". Da Fontanesi a Casorati a..., Mantova, Casa del Mantegna, 13 dicembre 1998 - 14 febbraio 1999. Catalogo
- 1999**
- Bruxelles 1999
Amici miei, Bruxelles, Artiscope, 1999
- Weimar 1999
Auffrischender Wind aus wechselnden Richtungen. Internationale Avantgarde seit 1960: Die Sammlung Paul Maenz, Weimar, Neues Museum, 1° gennaio - 31 dicembre 1999. Catalogo
- Lisbona 1999
Coleção Berardo Collection 1917-1999, Lisbona, Centro cultural de Belém, 28 gennaio - 30 aprile 1999. Catalogo
- New York 1999
Wall Works, New York, Paula Cooper Gallery e Edition Schellmann, 20 febbraio - 20 marzo 1999. Catalogo
- Firenze 1999
Il fondo d'oro, Firenze, Santo Ficara, 27 febbraio - 25 marzo 1999. Catalogo
- Bolzano 1999
Positionen/Posizioni. Museiondocumenta 1999, Bolzano, Museion Museo d'arte moderna, 19 marzo - 23 maggio 1999. Catalogo
- Roma 1999
Il dono Liverani. Collane e perle della Galleria La Salita. Edizioni di grafica contemporanea 1957-1985, Roma, Istituto Nazionale per la grafica, Calcografia, 13-24 aprile 1999
- New York-Minneapolis-Miami-Cambridge-Vancouver 1999-2001
Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s, New York, Queens Museum of Art, 28 aprile - 29 agosto 1999; Minneapolis, Walker Art Center, 19 dicembre 1999 - 5 marzo 2000. Catalogo
- Milano 1999^a
2000. Elogio della bellezza I. De Metaphisica, Milano, Appiani Arte Trentadue, 29 aprile - 30 giugno 1999. Catalogo

- Berlino 1999
Geometrie als Gestalt - Strukturen der modernen Kunst von Albers bis Paik. Werke der Sammlung DaimlerChrysler, Berlino, Neue Nationalgalerie, 30 aprile - 11 luglio 1999. Catalogo
- Milano 1999^b
La pittura è lunga e veloce...: Burri, Calzolari, Förg, Kounellis, Merz, Paolini, Milano, Galleria Salvatore+Caroline Ala, 5-29 maggio 1999
- Bari 1999
Arena Puglia. Felici Coincidenze. Art & Maggio. Seconda rassegna d'Arte Contemporanea, Bari, Stadio della Vittoria, 23 maggio - 20 giugno 1999. Catalogo
- Rende 1999
Moderno Estremo. Autoconsapevolezza dell'arte contemporanea 1960-1999, Rende (Cosenza), Palazzo Vitari, 3 giugno - 15 ottobre 1999. Catalogo
- Verona 1999
Collezione Giorgio Franchetti, Verona, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Palazzo Forti, 12 giugno - 22 agosto 1999. Catalogo
- Eindhoven 1999
Verzameling II: Werken uit de beleidsperiode van Rudi Fuchs, Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, 26 giugno - 22 agosto 1999
- Budapest 1999
Perspective, Budapest, Mücsarnok, Kunsthalle e C3 Center for Culture & Communication, 29 giugno - 22 agosto. Catalogo
- Brema-Norimberga-Nagoya-Tokyo-Tottori-Hiroshima-Colonia-Vienna-Göteborg-Monaco 1997-2000
Arte Povera. Arbeiten und Dokumente aus der Sammlung Goetz. Teil 1: Arbeiten von 1958-1972, Monaco, Sammlung Goetz, 23 luglio - 18 dicembre 1999
- Livorno 1999
Il grande rettile e gli altri: opere dalle Collezioni civiche d'Arte contemporanea / Comune di Livorno, Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori, 30 luglio-19 settembre 1999. Catalogo
- Münster 1999
Skulptur-Biennale im Münsterland 1999, Münster, 7 agosto - 27 settembre 1999. Catalogo
- Mantova 1999
Opere in forma di libro, Mantova, Museo Virgiliano di Pietole, 7 settembre - 10 ottobre 1999. Catalogo
- Volterra 1999
Arte all'arte. IV edizione: 1999, Volterra, Pinacoteca, 11 settembre - 8 dicembre 1999. Catalogo
- Torino 1999^a
VIII Biennale internazionale di fotografia. L'occidente imperfetto, Torino, Palazzo Bricherasio, 17 settembre - 24 ottobre 1999. Catalogo
- Torino 1999^b
Il libro d'artista in Italia, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 30 settembre - 31 ottobre 1999. Catalogo
- Washington-Monaco 1999-2000
Regarding Beauty. A View of the Late Twentieth Century, Washington, D.C., The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, 7 ottobre 1999 - 17 gennaio 2000. Catalogo
- New York 1999-2000
Minimalia: An Italian Vision in 20th Century Art, New York, P.S.1 Contemporary Art Center, Long Island City, 10 ottobre 1999 - 2 gennaio 2000. Catalogo
- Bornholm 1999
Arte Povera. Nar holdninger tager kunstnerisk form, Bornholm (Danimarca), Bornholms Kunstmuseum, 17 ottobre - 31 dicembre 1999. Catalogo
- Colonia 1999
Les Adieux, Colonia, Galerie Jule Kewenig, Frechen-Bachem, dal 7 novembre 1999
- Milano 1999-2000
Il sentimento del 2000. Arte e foto: 1960-2000, Milano, Triennale di Milano, 17 novembre 1999 - 16 gennaio 2000. Catalogo
- Losanna 1999-2000
Le corps évanoui: les images subites, Losanna, Musée de l'Élysée, 19 novembre 1999 - 23 gennaio 2000. Catalogo
- Torino 1999-2000
Luci d'Artista a Torino. Millenovecentonovantanove: sedici artisti illuminano la città, Torino, 20 novembre 1999 - 16 gennaio 2000. Catalogo
- Karlsruhe 1999
Werke aus den Sammlungen FER, Froehlich, Grässlin, Weishaupt, Karlsruhe, Museum für Neue Kunst, dal 4 dicembre 1999
- Catania 1999-2000
Teatro Botanico. La natura dell'arte nel XX secolo, Catania, Museo Civico Castello Ursino, 12 dicembre 1999 - 28 febbraio 2000. Catalogo
- 2000**
- Parigi-Roma-Barcellona 2000-01
Le Temps, vite!, Parigi, Musée national d'art moderne Centre Georges Pompidou, 13 gennaio - 17 aprile 2000; Roma, Palazzo delle Esposizioni, 15 luglio - 23 ottobre 2000 (con il titolo *Tempo! Viaggio nell'idea e nella rappresentazione del tempo*); Barcellona, Centre de Cultura Contemporània, 28 ottobre 2000 - 25 febbraio 2001. Catalogo
- Brema-Norimberga-Nagoya-Tokyo-Tottori-Hiroshima-Colonia-Vienna-Göteborg-Monaco 1997-2000
Arte Povera. Arbeiten und Dokumente aus der Sammlung Goetz. Teil 2: Arbeiten von 1973 bis heute, Monaco, Sammlung Goetz, 24 gennaio - 20 maggio 2000

- Washington-Monaco 2000
Beauty Now - Die Schönheit in der Kunst am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts, Monaco, Haus der Kunst, 11 febbraio - 30 aprile 2000
- Torino-Milano 2000
L'elemento verbale nell'arte contemporanea, Torino, Galleria Martano, dal 25 febbraio 2000; Milano, Galleria Milano, 29 febbraio - 7 aprile 2000
- Milano-Rimini 2000
Rubare l'immagine. Gli artisti e la fotografia negli anni '70, Milano, Spazio Labs, marzo-aprile 2000; Rimini, Museo della città, 13 maggio - 2 luglio 2000. Catalogo
- Napoli 2000
Cartoline per Napoli, Napoli, Palazzo Reale, Appartamento del Ciambellano, 16 marzo - 4 aprile 2000. Catalogo
- Châtillon-sur-Seine 2000
Autour du temps. OEuvres de la collection du FRAC Bourgogne, Châtillon-sur-Seine, Musée du Châtillonnais, 13 aprile - 9 ottobre 2000
- Parigi 2000
Arte Povera Torinese, Parigi, Galerie Nathalie Pariente, 15 aprile - 20 maggio 2000
- Zurigo 2000
Von Albers bis Paik. Konstruktive Werke aus der Sammlung DaimlerChrysler, Zurigo, Haus für konstruktive und konkrete Kunst, 13 maggio - 30 luglio 2000. Catalogo
- Lugano 2000
Consonanze 2. Echi e riflessi nella collezione, Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 20 maggio - 27 agosto 2000
- Brema 2000
Sinn + Sinnlichkeit. Körper und Geist im Bild, Brema, Neues Museum Weserburg, 21 maggio - 27 agosto 2000. Catalogo
- Roma 2000^a
(E così via) (And so on). 99 artisti della collezione Marzona, Roma, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea, 20 giugno - 17 settembre 2000. Catalogo
- New York-Minneapolis-Miami-Cambridge-Vancouver
 1999-2001
Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s, Miami, Florida, Miami Art Museum, 23 giugno - 27 agosto 2000; Cambridge, Massachusetts, MIT List Visual Arts Center, 24 ottobre - 31 dicembre 2000
- Avignone 2000^a
Collection Lambert en Avignon, Avignone, Hôtel de Caumont, dal 27 giugno 2000. Catalogo
- Crespellano 2000
Sembianti della scultura, Crespellano (Bologna), Palazzo Stella, 6 luglio - 29 ottobre 2000. Catalogo
- Teramo 2000
Trasalimenti, progetto per l'arte contemporanea. Artisti per Tullio Catalano, Teramo, Borgo Medievale Castelbasso, 15 luglio - 24 agosto 2000. Catalogo
- San Gabriele 2000
Nona Biennale d'arte sacra, San Gabriele (Teramo), Fondazione Staurós Italiana Onlus, 15 luglio - 15 ottobre 2000. Catalogo
- Winterthur-Praga-Salisburgo-Münster-Norinberga
 2000-02
Von Edgar Degas bis Gerhard Richter. Arbeiten auf Papier aus der Graphischen Sammlung des Kunstmuseums Winterthur, Winterthur, Kunstmuseum Winterthur, 25 agosto - 19 novembre 2000; Praga, Nationalgalerie, 15 dicembre 2000 - 25 marzo 2001. Catalogo
- Torino 2000^a
Tirannicidi II-III: la Stampa e la Fotografia, Torino, Archivio di Stato, 6 settembre - 15 ottobre 2000. Catalogo
- Roma 2000^b
Tirannicidi. Vetrina III: la fotografia, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Calcografia, 14 settembre - 30 ottobre 2000. Catalogo
- Liévin 2000
Allan McCollum, "Natural Copies from the Coal Mines of Central Utah", 1995. Giulio Paolini, "Erocole e Lica", 1981, Liévin, École La Fontaine, 15 settembre - 17 novembre 2000
- Catanzaro 2000
Mitici Sessanta. Aspetti della ricerca, Catanzaro, Complesso Monumentale del San Giovanni, 22 settembre - 12 novembre 2000. Catalogo
- Torino 2000-01^a
Luci in galleria da Warhol al 2000. Gian Enzo Sperone: 35 anni di mostre fra Europa e America, Torino, Palazzo Cavour, 6 ottobre 2000 - 14 gennaio 2001. Catalogo
- Parigi 2000-01
D'après l'Antique, Parigi, Musée du Louvre, 20 ottobre 2000 - 15 gennaio 2001. Catalogo
- Siena 2000-01
Artisti collezionisti, Siena, Palazzo delle Papesse, Centro Arte Contemporanea, 21 ottobre 2000 - 14 gennaio 2001. Opuscolo
- Lussemburgo-Vaduz 2000-01
Many Colored Objects Placed Side by Side to Form a Row of Many Colored Objects. OEuvres de la collection d'Annick et Anton Herbert. Programme, Lussemburgo, Casino Luxembourg, Forum d'art contemporain, 29 ottobre 2000 - 21 gennaio 2001. Catalogo; Vaduz, Kunstmuseum Liechtenstein, 12 novembre 2000 - maggio 2001
- Torino 2000-01^b
Luci d'artista a Torino, Torino, 18 novembre 2000 - gennaio 2001

- Barcellona-Berlino 2000-01
Dal Futurismo al laser. La avventura italiana de la materia, Barcellona, Palau de la Virreina, 29 novembre 2000 - 14 gennaio 2001. Catalogo
- Francoforte 2000-01
Immagini. Arte italiana dal 1942 ai nostri giorni, Francoforte, Banca Centrale Europea, 29 novembre 2000 - 5 marzo 2001. Catalogo
- Digione 2000-01
Bricolage? Oeuvres de la collection du Fonds régional d'art contemporain de Bourgogne, Digione, Musée des Beaux-Arts, 2 dicembre 2000 - 26 febbraio 2001. Catalogo
- Rivoli 2000-01
Arte povera in collezione, Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 6 dicembre 2000 - 25 marzo 2001. Catalogo
- Avignone 2000^b
Rendez-vous 2, Avignone, Collection Lambert, Hôtel de Caumont, dal 16 dicembre 2000
- Roma 2000-01
Novecento. Arte e Storia in Italia, Roma, Scuderie Papali al Quirinale e Mercati di Traiano, 30 dicembre 2000 - 1° aprile 2001. Catalogo
- 2001**
- New York 2001^a
Multipli 1967-2001. Multiples, editions and books by the Arte Povera Artists, New York, Esso Gallery, 16 gennaio - 3 marzo 2001
- New York-Minneapolis-Miami-Cambridge-Vancouver 1999-2001
Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s, Vancouver, Vancouver Art Gallery, 27 gennaio - 23 aprile 2001
- Barcellona-Berlino 2000-01
L'avventura della materia. Der italienische Weg vom Futurismus zum Laser, Berlino, Kunstforum der GrundkreditBank, 16 febbraio - 29 aprile 2001
- Torino 2001^a
L'enigma ritrovato, Torino, Galleria In Arco, 28 febbraio - 5 maggio 2001. Catalogo
- Ludwingsburg 2001
Aus der Sammlung Marzona, Ludwingsburg, Kunstverein Ludwingsburg, 18 marzo - 29 aprile 2001. Stesso catalogo esposizione (*E così via*) (*And so on*). 99 artisti della collezione Marzona, Roma 2000
- Toyota 2001
Vision: A Fifth Anniversary Commemorative Exhibition of the Collection of the Toyota Municipal Museum of Art, Toyota, Toyota Municipal Museum of Art, 27 marzo - 17 giugno 2001. Catalogo
- Winterthur-Praga-Salisburgo-Münster-Norimberga 2000-02
Von Edgar Degas bis Gerhard Richter. Arbeiten auf Papier aus der Graphischen Sammlung des Kunstmuseums Winterthur, Salisburgo, Rupertinum, Museum für Moderne und Zeitgenössische Kunst, 7 aprile - 20 maggio 2001; Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 3 giugno - 26 agosto 2001; Norimberga, Neues Museum, Staatliches Museum für Kunst und Design, 7 dicembre 2001 - 24 febbraio 2002
- Paestum 2001
Il Segno della Croce, Paestum (Salerno), Museo dei materiali minimi di arte contemporanea, 11 aprile - 11 giugno 2001. Catalogo
- Milano 2001^a
La Geografia degli artisti. Parte II, Milano, Galleria Milano, 19 aprile - 21 maggio 2001
- San Benedetto del Tronto 2001
A.B.O. Le arti della critica, San Benedetto del Tronto, Palazzo Bice Piacentini, Palazzina Azzurra, 5 maggio - 18 giugno 2001. Catalogo
- Lugano 2001
Oggi per domani. Cinque artisti contemporanei nella Collezione BSI, Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 18 maggio - 2 settembre 2001. Catalogo
- Cassino 2001
Inonia. Quali città d'arte a venire?, Cassino, Facoltà di Ingegneria, Mausoleo di Ummidia Quadratilla, Villa Comunale e Collezione Longo, 25 maggio - 23 giugno 2001
- Londra-Minneapolis-Los Angeles-Washington 2002-03
Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972, Londra, Tate Modern, 31 maggio - 19 agosto 2001; Minneapolis, Walker Art Center, 13 ottobre 2001 - 13 gennaio 2002. Catalogo
- Londra 2001
Beyond Infinity. The arte povera after the arte povera, Londra, Istituto Italiano di Cultura, 31 maggio - 29 giugno 2001. Catalogo
- Siena 2001
Il dono. Offerta ospitalità insidia, Siena, Palazzo delle Papesse, Centro Arte Contemporanea, 3 giugno - 23 settembre 2001. Catalogo
- Codroipo 2001
Marzona Villa Manin. Una collezione d'arte, Codroipo (Udine), Villa Manin di Passariano, 9 giugno - 26 agosto 2001. Catalogo
- Bielefeld 2001
Art Works: Sammlung Marzona - Kunst um 1968, Bielefeld, Kunsthalle Bielefeld, 17 giugno - 19 agosto 2001. Catalogo
- Varsavia 2001
Belvedere italiano. Linee di tendenza nell'arte contemporanea 1945-2001, Varsavia, Centro arte contemporanea, Castello Ujazdowski, 19 giugno - 22 luglio 2001. Catalogo
- Roma 2001
Artisti italiani del XX secolo alla Farnesina, Roma, Ministero degli Affari Esteri, estate 2001. Catalogo
- Avignone 2001
Collections d'artistes, Avignone, Collection Lambert, Hôtel de Caumont, 1° luglio - 14 ottobre 2001. Catalogo

- Graz 2001-02
Die Cabinette des Dr. Czerny. Der Kosmos der Kunst im Spiegel der Sammlung Norli und Hellmut Czerny, Graz, Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, 3 luglio 2001 - 13 gennaio 2002. Catalogo
- Salisburgo 2001
Geometrie & Gestus, Salisburgo, Galerie Thaddaeus Ropac, 23 luglio - 31 agosto 2001
- Cureglia 2001
Convivio. John Armleder, Giulio Paolini, Flavio Paolucci, Annie Rattie, Remo Salvadori, Cureglia (Lugano), VI Biennale di scultura SPSAS-Visarte, Parco del Municipio, 9 settembre - 21 ottobre 2001. Catalogo
- Sassuolo 2001
Presenze italiane, Sassuolo (Modena), Palazzo Ducale, 16 settembre - 18 novembre 2001. Catalogo
- Tokyo 2001
Una Storia dell'Arte in Italia nel XX secolo. Cento opere nelle collezioni della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e in altre raccolte italiane, Tokyo, Museum of Contemporary Art, 22 settembre - 2 dicembre 2001. Catalogo
- New York 2001^b
Arte Povera: Selections from the Sonnabend Collection, New York, Columbia University, Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery, 3 ottobre - 8 dicembre 2001. Catalogo
- Milano 2001^b
Protagonisti dell'Arte Italiana 1960-1970, Milano, Galleria Pack, dal 23 ottobre 2001
- Berlino 2001-02
Geometrical Affairs. Neuerwerbungen und Werke aus der Sammlung, Berlino, DaimlerChrysler Contemporary, 27 ottobre 2001 - 3 febbraio 2002
- Torino 2001-02
Luci d'artista a Torino, Torino, 27 ottobre 2001 - gennaio 2002
- Torino 2001^b
La GAM costruisce il suo futuro. Tre anni di acquisizioni di arte contemporanea, Torino, Palazzina della Promotrice delle Belle Arti, Parco del Valentino e Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 16 novembre - 16 dicembre 2001
- Caserta 2001
Terrae Motus. La collezione Amelio alla Reggia di Caserta, Caserta, Reggia Vanvitelliana, dal 23 novembre 2001. Catalogo
- Lione 2001-02
Sculpture contemporaine. OEuvres de la Collection FRAC Rhône-Alpes de l'Institut d'art contemporain, Lione, Subsistances, 23 novembre 2001 - 20 gennaio 2002. Giornale
- 2002**
- New York 2002
Arte Povera, New York, Barbara Gladstone Gallery, 16 febbraio - 16 marzo 2002
- Palma de Mallorca 2002
Boetti, Fabro, Kounellis, Merz, Paolini, Pistoletto, Zorio. De l'Art Povera als nostres dies, Palma de Mallorca, Centre de Cultura "Sa Nostra", 26 febbraio - 20 aprile 2002. Catalogo
- Siena 2002
De Gustibus, Siena, Palazzo delle Papesse, Centro Arte Contemporanea, 3 marzo - 12 maggio 2002. Catalogo
- Karlsruhe-Halle 2002-03
Europaweit. Kunst der 60er Jahre, Karlsruhe, Städtische Galerie, 14 aprile - 26 agosto 2002; Halle, Staatliche Galerie Moritzburg, 29 settembre 2002 - 6 gennaio 2003. Catalogo
- Weimar-Wuppertal-Klagenfurt 2002-03
Bella pittura. Meisterwerke italienischer Kunst im 20. Jahrhundert aus den Sammlungen der Stadt Mailand, Weimar, Kunstsammlungen zu Weimar, 21 aprile - 23 giugno 2002; Wuppertal, Von der Heydt-Museum, 7 luglio - 15 settembre 2002. Catalogo
- Londra-Minneapolis-Los Angeles-Washington 2002-03
Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972, Los Angeles, MOCA Museum of Contemporary Art, 28 aprile - 22 settembre 2002; Washington D.C., The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, 23 ottobre 2002 - 12 gennaio 2003
- Karlsruhe 2002
Iconoclasm. Jenseits der Bilderkriege in Wissenschaft, Religion und Kunst, Karlsruhe, ZKM Zentrum für Kunst und Medientechnologie, 4 maggio - 4 agosto 2002. Catalogo
- Sindelfingen 2002
Kunst aus der Sammlung DaimlerChrysler. Geometrical Affairs / Cars, Sindelfingen, Galerie der Stadt, 5 maggio - 3 luglio 2002. Opuscolo
- Nuoro 2002
Vis à vis, Nuoro, MAN Museo d'Arte Provincia di Nuoro, 10 maggio - 30 giugno 2002. Catalogo
- Teramo 2002
Exempla. Arte italiana nella vicenda europea 1960-2000, Teramo, Pinacoteca Civica, 19 maggio - 24 novembre 2002. Catalogo
- Molfetta 2002
L'incognita dell'Altro. Forme dell'alterità nell'arte contemporanea, Molfetta, Sala dei Templari, 25 maggio - 20 giugno 2002. Catalogo
- Berlino 2002
Private/Corporate. Werke aus der Sammlung DaimlerChrysler und aus der Sammlung Paul Maenz: Ein Dialog, Berlino, DaimlerChrysler Contemporary, 28 maggio - 21 luglio 2002. Catalogo

- Avignone 2002
Photographier, Avignone, Collection Lambert, Hôtel de Caumont, dal 31 maggio 2002
- Napoli 2002
Grande Opera Italiana, Napoli, Castel Sant'Elmo, 5 giugno - 22 settembre 2002. Catalogo
- Prato 2002
Nuove acquisizioni. Collezione permanente, Prato, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, 10 giugno - 8 settembre 2002
- Caraglio 2002
Camere con vista, Caraglio (Cuneo), Il Filatoio, 23 giugno - 8 settembre 2002
- Weimar 2002-03
Vis-à-vis. Malerische Positionen aus den letzten sechs Jahrzehnten, Weimar, Neues Museum, 7 luglio 2002 - 21 aprile 2003
- Sydney 2002
Arte Povera: Art from Italy 1967-2002, Sydney, Museum of Contemporary Art, 23 agosto - 11 novembre 2002. Catalogo
- Zurigo 2002
netWork, Zurigo, Galerie Annemarie Verna, 10-28 settembre 2002
- Faenza 2002-03
Omaggio a Tomaso Liverani, Faenza, Galleria Comunale d'Arte, 28 settembre 2002 - 7 gennaio 2003. Catalogo
- Biella 2002
Premio Biella per l'incisione 2002, Biella, Museo del Territorio Biellese, 29 settembre - 3 novembre 2002. Catalogo
- Lugano 2002-03
L'immagine ritrovata. Pittura e fotografia dagli anni ottanta a oggi, Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 5 ottobre 2002 - 12 gennaio 2003. Catalogo
- Milano 2002
Arte in Fotomedia. Una mostra storica, Milano, Galleria Milano, 15 ottobre - 23 novembre 2002. Catalogo
- Roma 2002
Arteinmemoria, Roma, Scavi di Ostia Antica, 16 ottobre - 30 novembre 2002. Catalogo
- Bordeaux 2002-03
Les années 70. L'art en cause, Bordeaux, capcMusée d'art contemporain, 18 ottobre 2002 - 19 gennaio 2003. Catalogo
- Torino-Genova 2002
La fotografia negli anni settanta. Fra concetto e comportamento, Torino, Galleria Martano, e Genova, Galleria Martini & Ronchetti, 18 ottobre - 10 dicembre 2002. Catalogo
- Torino 2002
Torino Contemporanea Luce e arte, Torino, dal 26 ottobre 2002
- Grenoble 2002-03
Repères 1960-1990: les collections du Musée de Grenoble, Grenoble, Musée de Grenoble, 1° novembre 2002 - 5 febbraio 2003
- Bologna 2002-03
Art Sweet Home, Bologna, Galleria Studio G7, 9 novembre 2002 - 10 gennaio 2003
- Roma 2002-03
Incontri, Roma, Galleria Borghese, 10 dicembre 2002 - 9 marzo 2003. Catalogo
- Rovereto 2002-03
Le Stanze dell'Arte. Figure e immagini del XX secolo, Rovereto, MART Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 15 dicembre 2002 - 13 aprile 2003. Catalogo
- 2003**
- Erice 2003
Arte in Italia negli anni '70. Arte e ambiente (1974-1977), Erice, "La Salerniana", ex Convento di San Carlo, 18 gennaio - 22 aprile 2002. Catalogo
- Avignone 2003^a
Rendez-vous 4. Collection Lambert, Avignone, Hôtel de Caumont, 25 gennaio - 27 aprile 2003
- Weimar-Wuppertal-Klagenfurt 2002-03
Bella pittura. Meisterwerke italienischer Kunst im 20. Jahrhundert aus den Sammlungen der Stadt Mailand, Klagenfurt, Stadtgalerie, 26 gennaio - 11 maggio 2003
- Jesi-Macerata 2003
De te fabula. L'autoritratto contemporaneo, Jesi, Palazzo dei Convegni, 8 febbraio - 2 marzo 2003; Macerata, Pinacoteca Civica e Palazzo Galeotti, 12-30 marzo 2003. Catalogo
- New York 2003^a
A Sculpture Show, New York, Marian Goodman Gallery, 12 febbraio - 14 marzo 2003
- Vaduz 2003-04
Arte Povera, Vaduz, Kunstmuseum Liechtenstein, febbraio 2003 - maggio 2004
- New York 2003^b
Lato destro. The Photographic Side of Arte Povera, New York, Esso Gallery, 4 marzo - 12 aprile 2003
- Hornu 2003
Le beau corps de la mémoire, Hornu, MAC's Musée des Arts Contemporains de la Communauté française de Belgique au Grand Hornu, 16 marzo - 15 ottobre 2003. Catalogo
- Stoccarda 2003
Licht und Schatten. Photo-Kunst 1852-2002, Stoccarda, Staatsgalerie Stuttgart, 22 marzo - 15 giugno 2002. Catalogo
- Napoli 2003
Memoria Ribelle 2: Addio Lugano Bella, Napoli, Padiglione America Latina, 27 aprile - 11 maggio 2003. Catalogo
- Épinal 2003
20 ans d'acquisition d'art contemporain avec l'aide du FRAM, Épinal, Musée départemental d'art ancien et contemporain, 4 maggio - 18 agosto 2003

- Piacenza 2003
Cover Theory. L'arte contemporanea come re-interpretazione, Piacenza, Officina della luce, Ex Centrale Emilia, 11 maggio - 29 giugno 2003. Catalogo
- Karlsruhe-Detroit-Pretoria-Tokyo 2003-06
The DaimlerChrysler Collection. 100 Positionen aus über 60 Jahren, Karlsruhe, ZKM Museum für Neue Kunst, 24 maggio - 31 agosto 2003; Detroit, The Detroit Institute of Arts, 28 ottobre 2003 - 18 gennaio 2004. Opuscolo
- Roma 2003^a
Calcografia, Arte contemporanea per l'Istituto Nazionale per la Grafica, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 3 giugno - 13 luglio 2003. Catalogo
- Padova 2003
La grande svolta Anni '60. Viaggio negli anni Sessanta in Italia, Padova, Palazzo della Ragione, 7 giugno - 19 ottobre 2003. Catalogo
- Milano 2003
Lucio Fontana, Giulio Paolini, Mario Schifano, Milano, Studio Giangaleazzo Visconti, giugno-luglio 2003
- Avignone 2003^b
Esprits des lieux. Trésors publics 20 ans de création dans les Fonds Régionaux d'Art Contemporain, Avignone, Palais des Papes, 28 giugno - 12 ottobre 2003. Catalogo
- Firenze 2003
Orizzonti. Il Belvedere dell'arte, Firenze, Forte Belvedere, 4 luglio - 26 ottobre 2003. Catalogo
- Aosta 2003
La Montagna ricreata, Aosta, Tour Fromage, Teatro Romano, 19 luglio - 7 settembre 2003. Opuscolo
- Salisburgo 2003
30 Jahre Galerie im Traklhaus und 50 Jahre ISBK, Salisburgo, Galerie im Traklhaus, 8 agosto - 13 settembre 2003
- Winterthur 2003
Contemplazione: Italienische Kunst aus der Sammlung, Winterthur, Kunstmuseum Winterthur, 6 settembre - 23 novembre 2003
- Merano 2003-04
Meta.fisica: arte e filosofia da De Chirico all'Arte concettuale / Kunst und Philosophie von de Chirico bis zur Konzeptkunst, Merano, Kunst Meran im Haus der Sparkasse / Merano arte, edificio Cassa di Risparmio, 11 settembre 2003 - 6 gennaio 2004. Catalogo
- Magdeburgo 2003
La Poetica dell'Arte Povera, Magdeburgo, Kunstmuseum Kloster Unser Lieben Frauen, 14 settembre - 7 dicembre 2003. Catalogo
- Modena 2003
La vita delle forme. Fotografie, disegni e grafiche da Picasso a Warhol, Modena, Palazzo Santa Margherita e Palazzina dei Giardini, 19 settembre - 9 novembre 2003
- Graz 2003-04
Support. Die Neue Galerie als Sammlung, Graz, Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, 20 settembre 2003 - 29 agosto 2004
- Roma 2003^b
Incontri... Dalla Collezione di Graziella Lonardi Buontempo, Roma, Accademia di Francia, Villa Medici, 25 settembre - 2 novembre 2003. Catalogo
- Montréal-Dallas 2003-04
Global Village: The 60s, Montréal, The Montreal Museum of Fine Arts, 2 ottobre 2003 - 18 gennaio 2004. Catalogo
- Bruxelles-Bologna 2003-04
Il nuovo rit-ratto d'Europa. Identità dell'arte italiana negli ultimi 40 anni, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 7 ottobre - 30 novembre 2003. Catalogo
- Bruxelles 2003-04
Europalia 2003 Italia. Venus dévoilée. La Vénus d'Urbino du Titien, d'après une idée d'Umberto Eco, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 11 ottobre 2003 - 11 gennaio 2004. Catalogo
- Minneapolis-Los Angeles-Vigo-Wintertur-Miami 2003-05
The Last Picture Show: Artists Using Photography, 1960-1982, Minneapolis, Walker Art Center, 11 ottobre 2003 - 4 gennaio 2004. Catalogo
- Amiens 2003
Dessins de la Collection Paul Maenz, Amiens, Fonds Régional d'Art Contemporain de Picardie, 17 ottobre - 13 dicembre 2003. Catalogo
- Tokyo 2003-04
Happiness: a survival guide for art and life, Tokyo, Mori Art Museum, 18 ottobre 2003 - 18 gennaio 2004. Catalogo
- Prato 2003-04
Collezione permanente. Opere storiche, Prato, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, 2 novembre 2003 - 1° agosto 2004
- Monaco 2003-04
Partners. Die Ydessa Hendeles Foundation, Toronto, Monaco, Haus der Kunst, 7 novembre 2003 - 15 febbraio 2004. Catalogo
- Anversa 2003-04
Collectiepresentatie VI - Winter 2003-2004, Anversa, MuHKA Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, 29 novembre 2003 - 15 febbraio 2004
- Gubbio 2003-04
Grande segno cantato, Gubbio, Palazzo Ducale, 27 dicembre 2003 - 28 marzo 2004
- 2004**
- Oslo 2004
Aspects of the Collection. 8: Arte Povera ++, Oslo, Museet for Samtidskunst, 10 gennaio - 28 marzo 2004. Catalogo

- Bruxelles-Bologna 2003-04
Il nuovo rit-ratto d'Europa. Identità dell'arte italiana negli ultimi 40 anni, Bologna, Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna, San Giorgio in Poggiale, 15 gennaio - 15 febbraio 2004
- Bologna 2004^a
Il Nudo fra ideale e realtà. Una storia del nudo dal Neoclassico ad oggi, Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 20 gennaio - 9 maggio 2004. Catalogo
- Minneapolis-Los Angeles-Vigo-Wintertur-Miami 2003-05
The Last Picture Show: Artists Using Photography, 1960-1982, Los Angeles, UCLA Hammer Museum, 8 febbraio - 9 maggio 2004; Vigo, MARCO Museo de Arte Contemporánea, 28 maggio - 19 settembre 2004; Winterthur, Fotomuseum, 26 novembre 2004 - 20 febbraio 2005
- Montréal-Dallas 2003-04
Global Village: The 1960s, Dallas, Dallas Museum of Art, 19 febbraio - 23 maggio 2004
- Bruxelles 2004^a
Accelerato Torino-Napoli, Bruxelles, Artiscoppe, 20 febbraio - 20 marzo 2004
- Verona 2004
Orizzonti aperti. Da Felice Casorati a Vanessa Beecroft. Opere in Collezione, Verona, Palazzo Forti, 26 febbraio - 5 settembre 2004
- Isernia 2004
L'arte in testa. Storia di un'ossessione da Picasso oltre il 2000, Isernia, MACI Museo Arte Contemporanea Isernia, 12 marzo - 6 giugno 2004. Catalogo
- Eindhoven 2004
Een op Een / One to One, Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, 13 marzo - 12 settembre 2004
- Saint-Étienne 2004
Cabinet des dessins, Saint-Étienne, Musée d'art moderne, 20 marzo - 2 maggio 2004. Catalogo
- Karlsruhe-Detroit-Pretoria-Tokyo 2003-06
The DaimlerChrysler Art Collection and Education Project, Pretoria, Pretoria Art Museum, 21 marzo - 27 giugno 2004
- Torino 2004
L'arte del Novecento e il libro, Torino, Palazzo Cisterna, 25 marzo - 30 aprile 2004. Catalogo
- Bruxelles 2004^b
Regards, Artiscoppe, Bruxelles, 26 marzo - 26 giugno 2004. Catalogo
- Busto Arsizio 2004
Il Disegno nell'arte italiana dal 1945 al 1975. Da Morandi al Concettuale, Busto Arsizio, Fondazione Bandera per l'Arte, 28 marzo - 30 maggio 2004. Catalogo
- Roma 2004
Ori d'Artista. Il Gioiello nell'Arte Italiana 1900-2004, Roma, Museo del Corso, 30 marzo - 27 giugno 2004. Catalogo
- Dunkerque 2004
Interlude I: Arte Povera. Variations pour la collection du FRAC Nord-Pas de Calais, Dunkerque, FRAC Nord-Pas de Calais, 3 aprile - 31 luglio 2004
- Siracusa 2004
Per amore. Il collezionismo privato d'arte contemporanea in Sicilia, Siracusa, Galleria Civica d'Arte Contemporanea Montevergini, 1-23 maggio 2004
- Mantova 2004^a
Bambini nel tempo. L'infanzia e l'arte, Mantova, Centro Internazionale d'Arte e di Cultura di Palazzo Te, 9 maggio - 4 luglio 2004. Catalogo
- Milano 2004
Da Balla alla Transavanguardia. Cento anni di arte italiana alla Farnesina, Milano, Palazzo della Triennale, 11-30 maggio 2004. Catalogo
- Joigny 2004
Le XVIII-XXI, Histoire intra-muros, Joigny, Atelier Cantoisel, 23 maggio - 9 ottobre 2004
- Rivoli 2004
Nuove acquisizioni CRT, Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 25 maggio - 27 giugno 2004
- Copenaghen 2004
The Significance of Visibility, Copenaghen, The Royal Library, The Gallery, 27 maggio - 15 agosto 2004
- Berna 2004
Tra forma e spazio: un cammino nell'arte dell'Italia moderna, Berna, Ambasciata d'Italia, 2 giugno - 2 luglio 2004. Catalogo
- New York 2004^a
Portraits, New York, Esso Gallery, 4 giugno - 31 luglio 2004
- Parigi 2004
L'intime, le collectionneur derrière la porte, Parigi, La Maison Rouge, Fondation Antoine De Galbert, 5 giugno - 26 settembre 2004. Catalogo
- Busca 2004
Collezione La Gaia, Busca (Cuneo), dal 7 giugno 2004
- Bordeaux-Amsterdam 2004
A Angles vifs, Bordeaux, capcMusée d'art contemporain de Bordeaux, 10 giugno - 26 settembre 2004. Catalogo; Amsterdam, Galerie A / Harry Ruhé, 12 giugno - 15 luglio 2004
- Los Angeles-Miami 2004-05
Beyond Geometry: Experiments in Form 1940s-70s, Los Angeles, Los Angeles County Museum, 13 giugno - 3 ottobre 2004; Miami, Miami Art Museum, 18 novembre 2004 - 1° maggio 2005. Catalogo
- New York 2004^b
Reflecting the Mirror, New York, Marian Goodman Gallery, 14 giugno - 27 agosto 2004
- Nizza 2004
Intra-muros, Nizza, Musée d'Art moderne et d'Art contemporain, 26 giugno - 14 novembre 2004. Catalogo

- Vence 2004
L'élémentaire, le vital, l'énergie. Arte Povera in Castello, Vence, Fondation Émile Hugues, 3 luglio - 3 ottobre 2004. Catalogo
- Grenoble 2004
L'Art au Futur Antérieur. Liliane et Michel Durand-Dessert, l'engagement d'une galerie 1975-2004, Grenoble, Musée de Grenoble, 10 luglio - 4 ottobre 2004. Catalogo
- Chieti 2004
Arte per immagini. Da De Chirico a Lopez Garcia: opere della Collezione Alfredo e Teresita Paglione, Chieti, Museo d'Arte "Costantino Barbella", 21 luglio - 31 agosto 2004. Catalogo
- Caserta 2004
Terrae Motus, Caserta, Reggia di Caserta, dal 22 luglio 2004. Catalogo
- Mantova 2004^b
Guardare Raccontare Pensare Conservare. Quattro percorsi del libro d'artista dagli anni Sessanta ad oggi, Mantova, Casa del Mantegna, 7 settembre - 28 novembre 2004. Catalogo
- Berlino 2004-05
"Where are you standing?". Aus der Schenkung Paul Maenz Gerd de Vries, Berlino, Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin, Kulturforum Potsdamer Platz, 10 settembre 2004 - 9 gennaio 2005. Catalogo
- Bologna 2004^b
Ritratto dell'editore come artista. I libri e la grafica di Alvaro Becattini, Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 10 settembre - 17 ottobre 2004
- Lugano 2004-05
Les enfants terribles. Il linguaggio dell'infanzia nell'arte 1909-2004, Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 10 ottobre 2004 - 16 gennaio 2005. Catalogo
- Ancona 2004
Riflessi nell'arte. Percorsi italiani tra arte pop, concettuale, transavanguardia e citazionismo, Ancona, Mole Vanvitelliana, 16 ottobre - 5 dicembre 2004. Catalogo
- Torre Pellice 2004-05
Basico, Torre Pellice, Tucci Russo Studio per l'arte contemporanea, 24 ottobre 2004 - 27 febbraio 2005
- Torino 2004-05
Torino Contemporanea. Luci d'artista. ManifesTO. Eventi in città, Torino, 6 novembre 2004 - 16 gennaio 2005
- Hartford 2004-05
Work from The LeWitt Collection, Hartford, Connecticut, Real Art Ways, 6 novembre 2004 - 6 febbraio 2005
- Genova 2004-05
Attraversare Genova. Percorsi e linguaggi internazionali del contemporaneo. Anni '60-'70, Genova, Museo d'Arte Contemporanea di Villa Croce, 10 novembre 2004 - 27 febbraio 2005. Catalogo
- Milano 2004-05
Autobiografia di una galleria. Lo Studio Marconi 1965/1992, Milano, Fondazione Marconi, 11 novembre 2004 - 22 gennaio 2005. Catalogo
- Londra 2004-05
Carta canta. Opere su carta del XX secolo, Londra, Annunciata Grossetti Arte Contemporanea; Barbara Behan Contemporary Art, 17 novembre 2004 - 29 gennaio 2005
- Bolzano 2004-05
Il colore della vita. Die Farben des Lebens. Hommage à Piero Siena, Bolzano, Castel Masaccio, 4 dicembre 2004 - 30 gennaio 2005. Catalogo
- 2005**
- Karlsruhe 2005
Exit. Ausstieg aus dem Bild, Karlsruhe, ZKM Museum für Neue Kunst, 14 gennaio - 14 agosto 2005. Opuscolo
- Grenoble 2005
Bienvenue à... 28 oeuvres de la Collection Iac-FRAC Rhône-Alpes déposées au Musée de Grenoble, Grenoble, Musée de Grenoble, dal 12 febbraio 2005. Opuscolo
- Nuova Delhi 2005
Italian Art 1950-1970 Masterpieces from the Farnesina Collection / Arte Italiana 1950-1970 Capolavori dalla Collezione Farnesina, Nuova Delhi, National Gallery of Modern Art, febbraio-marzo 2005. Catalogo
- Roma 2005
XIV Quadriennale di Roma. Fuori tema / Italian Feeling, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 9 marzo - 31 maggio 2005. Catalogo
- Minneapolis-Los Angeles-Vigo-Wintertur-Miami 2003-05
The Last Picture Show: Artists Using Photography, 1960-1982, Miami, Miami Art Central, 10 marzo - 12 giugno 2005
- Milano 2005^a
Nello spazio nel cosmo, Milano, Fonte d'Abisso Arte, 17 marzo - 26 maggio 2005. Catalogo
- Toyota 2005
Arte Povera, Toyota, Toyota Municipal Museum of Art, 19 marzo - 12 giugno 2005. Catalogo
- Torino 2005
Camera fissa, Torino, Galleria Franco Noero, 29 marzo - 2 aprile 2005. Pieghevole
- Chicago 2005
Calzolari, Fontana, Garutti, Manzoni, Paolini, Pistoletto, Spalletti, Chicago, Rhona Hoffman Gallery, 29 aprile - 4 giugno 2005
- Lugo 2005
Exit. Alvaro Becattini, Lugo (Ravenna), Pescherie della Rocca, 30 aprile - 15 maggio 2005
- Como 2005
Generations of art. 10 anni alla FAR. Decennale del Corso Superiore di Arte Visiva diretto da Annie Ratti, Como, Fondazione Antonio Ratti,

- Borgovico 33, Broletto e Chiesa di San Francesco, 1° maggio - 10 luglio 2005. Catalogo Torre Pellice 2005
Collettiva, Torre Pellice, Tucci Russo Studio per l'Arte Contemporanea, dal 7 maggio 2005
- Milano 2005^b
Filoluze. Da Balla a Boetti, da Fontana a Flavin, Milano, Museo della Permanente, 11 maggio - 3 luglio 2005. Catalogo
- Bologna 2005
Rigorosamente bianco e nero, Bologna, Studio G7, 15 maggio - 30 giugno 2005
- Parigi 2005
Arte Povera, Parigi, Galerie Di Meo, 20 maggio - 16 luglio 2005
- Verona 2005
Je ne regrette rien. 35° anniversario della galleria, Verona, Studio La Città, dal 21 maggio 2005
- Caraglio 2005
Chronos. Il tempo nell'arte dall'epoca barocca all'età contemporanea, Caraglio (Cuneo), Il Filatoio, 28 maggio - 9 ottobre 2005. Catalogo
- Napoli 2005^a
Atto primo, Napoli, MADRE Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina, dall'11 giugno 2005
- Reims 2005
Anges, Reims, Palais du Tau, dal 25 giugno 2005
- Milano 2005^c
Area '70, Milano, Studio d'Arte Cannaviello, 28 giugno - 5 ottobre 2005
- Kiel 2005-06
SEE history 2005. Der private Blick, Kiel, Kunsthalle zu Kiel, 2 luglio 2005 - 17 settembre 2006
- Bourbon Lancy 2005
Nues et nus, Bourbon Lancy, Musée municipal e Hôtel "La Tourelle", 9 luglio - 30 settembre 2005
- Pesaro 2005
Les Rencontres Rossiniennes 2005: Giulio Paolini e Michelangelo Pistoletto, Pesaro, Galleria Franca Mancini, 10 agosto - 30 settembre 2005. Catalogo
- Zurigo 2005
Salon d'automne, Zurigo, Annemarie Verna Galerie, 7 settembre - 15 ottobre 2005
- Londra 2005
From Futurism to Arte Povera: Works from the Marcello Levi Collection, Londra, Estorick Collection of Modern Italian Art, 14 settembre - 18 dicembre 2005. Catalogo
- Saragozza 2005
Colección Alfonso Artiaco. Out of sight, out of mind / Fuori dalla vista, fuori di testa / Fuera de la vista, fuera de la mente, Saragozza, Palacio de Sástago, 30 settembre - 15 dicembre 2005. Catalogo
- Berlino 2005
Italiana: über Künstler der Arte Povera, Berlino, Galerie Davide Di Maggio, 30 settembre - 26 dicembre 2005. Catalogo
- Madeira 2005
Arte povera na Coleção Berardo, Madeira, Centro das Artes Casa das Mudanças, 15 ottobre - 31 dicembre 2005
- Bergamo 2005-06
War is over. 1945-2005. La Libertà dell'arte, Bergamo, GAMeC Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 15 ottobre 2005 - 26 febbraio 2006. Catalogo
- Roma 2005-06^a
Divina Mimesis. Un omaggio di Giulio Paolini, Rosemarie Trockel e Cy Twombly a Italo Calvino, Elsa Morante e Pier Paolo Pasolini, Roma, Villa Poniatowski, 27 ottobre 2005 - 29 gennaio 2006. Catalogo
- Torino-Roma 2005-06
Pasolini e noi. Relazioni tra arte e cinema, Torino, Archivio di Stato, 2 novembre - 4 dicembre 2005; Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Calcografia, 16 dicembre 2005 - 12 febbraio 2006. Catalogo
- Torino 2005-06
Luci d'artista a Torino, Torino, dal 5 novembre 2005
- Glasgow-New York 2005-06
"In the poem about love you don't write the word love", Glasgow, Centre for Contemporary Arts, 12 novembre 2005 - 28 gennaio 2006. Pieghevole
- Milano 2005-06
Alighiero Boetti, Pierpaolo Calzolari, Enrico Castellani, Nicola De Maria, Gino de Dominicis, Jannis Kounellis, Mario Merz, Giulio Paolini, Mimmo Paladino, Michelangelo Pistoletto, Giuseppe Uncini, Gilberto Zorio, Milano, Galleria Cardi & Co., 24 novembre 2005 - 21 gennaio 2006
- Roma 2005-06^b
Il tempo dell'Oca. 1965..., Roma, Galleria dell'Oca, 30 novembre 2005 - 30 gennaio 2006
- Napoli 2005^b
Atto secondo. La Collezione, Napoli, MADRE Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina, dal 10 dicembre 2005. Catalogo pubblicato nel 2006
- Rovereto 2005-06
La Danza delle Avanguardie. Dipinti, scene e costumi: da Degas a Picasso, da Matisse a Keith Haring, Rovereto, MART Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 17 dicembre 2005 - 7 maggio 2006. Catalogo

2006

- Karlsruhe-Detroit-Pretoria-Tokyo 2003-06
The DaimlerChrysler Collection in Japan 2006, Tokyo, Tokyo Opera City Gallery, 14 gennaio - 26 marzo 2006
- Besançon 2006
2 Temps... 3 Mouvements, Besançon, Galerie d'Art Contemporain de l'Hôtel de Ville, 31 gennaio - 9 marzo 2006; Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, 8 febbraio - 9 marzo 2006

- Roma 2006^a
1980... Tre artisti al lavoro, Roma, Galleria Ugo Ferranti, 7 febbraio - 3 marzo 2006
- Barcellona-Graz 2006
Public Space / Two Audiences. Works and Documents from the Herbert Collection, Barcellona, MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 7 febbraio - 1° maggio 2006; Graz, Kunsthaus Graz am Landesmuseum Joanneum, 10 giugno - 3 settembre 2006. Catalogo
- Torino 2006^a
Paolini, Penone, Pistoletto, Torino, Galleria "èArte", 7 febbraio - 18 marzo 2006
- Assisi 2006
33 più 3 Capricci, Assisi, Ex Pinacoteca comunale, 25 febbraio - 5 marzo 2006. Catalogo
- Milano 2006^a
L'immagine in/possibile. Attorno alla fotografia negli anni settanta, Milano, Fondazione Zappettini, 20 aprile - 30 giugno 2006. Catalogo
- Rivoli 2006
Libri Books Bücher, Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 29 aprile - 30 luglio 2006
- Reggio Emilia 2006
Al limite: arte e fotografia. Anni Sessanta-Settanta, Reggio Emilia, Convento di San Domenico, 29 aprile- 23 luglio 2006. Catalogo
- Venezia 2006
Where Are We Going? Opere scelte dalla Collezione François Pinault, Venezia, Palazzo Grassi, 30 aprile - 1° ottobre 2006. Catalogo
- Montréal-Toronto-Rovereto 2006-07
Il modo italiano. Italian Design and Avant-Garde in 20th Century, Montréal, Musée des Beaux-Arts, 4 maggio - 27 agosto 2006; Toronto, Royal Ontario Museum, 21 ottobre 2006 - 7 gennaio 2007. Catalogo
- Torino 2006^b
Racconti d'Architettura, Torino, Fondazione Merz, 13 maggio - 23 luglio 2006. Catalogo
- Caraglio 2006-07
Collectors I. Collezione La Gaia di Bruna Girodengo e Matteo Viglietta, Caraglio (Cuneo), CeSAC Centro Sperimentale per le Arti Contemporanee Il Filatoio, 14 maggio 2006 - 30 dicembre 2007
- Torre Pellice 2006
Collettiva, Torre Pellice, Tucci Russo Studio per l'Arte Contemporanea, 20 maggio - 30 settembre 2006
- La Spezia 2006
Melotti. Consonanze con Castellani, Fabro, Paolini, La Spezia, Centro Arte Moderna e Contemporanea, 2 luglio - 15 ottobre 2006. Catalogo
- Carrara 2006
XII Biennale Internazionale di Scultura di Carrara. Una Biennale per il museo. La contemporaneità dell'arte, Carrara, Accademia di Belle Arti di Carrara, Piazza San Francesco e Museo della Scultura, 29 luglio - 24 settembre 2006. Catalogo
- Prato 2006-07
Corrispondenze, dal presente al passato, Prato, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, 7 settembre 2006 - 7 gennaio 2007. Catalogo
- Bologna 2006
Artelibro. Festival del libro d'arte, Bologna, Sala dello Stabat Mater, Archiginnasio, 15-17 settembre 2006
- Brescia 2006
Edizioni l'Obliquo. Vent'anni di libri e grafiche 1986-2006, Brescia, Sale disegni e stampe della Pinacoteca Tosio Martinengo, 15 settembre - 8 ottobre 2006
- Hornu 2006-07
Sisyphé, le Jour se lève, Hornu, MAC's Musée des Arts Contemporains de la Communauté française de Belgique au Grand Hornu, 17 settembre 2006 - 14 gennaio 2007. Catalogo
- Roma 2006^b
Il Libro come Opera d'Arte, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 24 settembre - 19 novembre 2006. Catalogo
- Karlsruhe 2006-07
Faster! Bigger! Better! Signetwerke der Sammlungen, Karlsruhe, ZKM Museum für Neue Kunst, 24 settembre 2006 - 7 gennaio 2007. Catalogo
- Napoli 2006
Kiefer e Paolini: ritorno a Capodimonte, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, dal 5 ottobre 2006. Catalogo
- Aix-en-Provence-Avignone 2006-07
Il faut rendre à Cézanne ce qui appartient à Cézanne, Aix-en-Provence, Galerie d'art du Conseil Général des Bouches-du-Rhône, 5 ottobre - 31 dicembre 2006. Catalogo
- Lugano 2006-07
L'immagine del vuoto. Una linea di ricerca nell'arte in Italia 1958-2006, Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 7 ottobre 2006 - 7 gennaio 2007. Catalogo
- Chambéry 2006-07
Faces à Faces, Chambéry, Musée des Beaux-Arts, 7 ottobre 2006 - 8 gennaio 2007
- Roma 2006^c
"Scelte da una Collezione", Roma, Galleria dell'Oca, dal 25 ottobre 2006
- Falconara Marittima 2006
Aspetti dell'arte del Novecento nelle collezioni dei falconaresi, Falconara Marittima, Sala delle Arti, 28 ottobre - 25 novembre 2006. Catalogo
- Torino 2006^c
Luci d'artista, Torino, dal 4 novembre 2006
- Torino 2006-07
Museo Museo Museo 1998-2006. Otto anni di acquisizioni per le raccolte della GAM, Torino,

Torino Esposizioni, 8 novembre 2006 - 27 gennaio 2007. Opuscolo
Glasgow-New York 2005-06
"In The Poem About Love You Don't Write The Word Love", New York, Artists Space, 16 novembre - 22 dicembre 2006. Catalogo
Milano 2006^b
Per neon>fdv/Incontri, Milano, La Fabbrica del Vapore, dal 16 novembre 2006. Pieghevole
Napoli 2006-07
Dedica. 1986-2006 Vent'anni della Galleria Alfonso Artiaco, Napoli, PAN Palazzo delle Arti Napoli, 16 dicembre 2006 - 17 marzo 2007. Catalogo

2007

Roma 2007^a
Il disegno. Tra visione e progetto, Roma, Oredaria Arti Contemporanee, 18 gennaio - 31 marzo 2007. Catalogo
Dallas 2007
Fast Forward: Contemporary Collections for the Dallas Museum of Art, Dallas, Dallas Museum of Art, 11 febbraio - 20 maggio 2007. Catalogo
Milano 2007^a
Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Antony Gormley, Rebecca Horn, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Remo Salvadori, Emilio Vedova, Milano, Galleria Salvatore+Caroline Ala, 16 febbraio - 31 marzo 2007
La Spezia 2007
Viaggio nella Parola, La Spezia, Fondazione Cassa di Risparmio della Spezia, 16 febbraio - 11 marzo 2007. Catalogo
Assisi 2007
43 Capricci, Assisi, Ex Pinacoteca Comunale, 24 febbraio - 4 marzo 2007. Catalogo
Pescara 2007
L'Arte e la Tartaruga: omaggio a Plinio De Martiis, Pescara, Museo d'Arte Moderna "Vittoria Colonna", 3 marzo - 20 maggio 2007. Catalogo
Montréal-Toronto-Rovereto 2006-07
Il modo italiano. Design e avanguardie artistiche in Italia nel XX secolo, Rovereto, MART Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 3 marzo - 3 giugno 2007
Aix-en-Provence-Avignone 2006-07
"Il faut rendre à Cézanne...", Avignone, Collection Lambert en Avignon, 18 marzo - 20 maggio 2007
Ciriè 2007
Artisti, parole, immagini dal 1960 al 1968, Ciriè (Torino), Villa Remmert, 18 marzo - 22 luglio 2007
Berlino-Middlesbrough 2007-08
Based on Paper. Die Sammlung Marzona / The Marzona Collection. Revolution der Kunst / Revolution in Art 1960-1975, Berlino, Sonderausstellungshallen e Kupferstichkabinett,

Kulturforum Potsdamer Platz, 22 marzo - 15 luglio 2007. Catalogo
Verona 2007
Il Settimo Splendore. La modernità della malinconia, Verona, Palazzo della Ragione, 24 marzo - 29 luglio 2007. Catalogo
Genova 2007
In pubblico. Azioni e idee degli anni '70 in Italia, Genova, Museo d'arte contemporanea Villa Croce, 30 marzo - 2 settembre 2007. Catalogo
Rivoli 2007
Dalla terra alla luna: metafore di viaggio, Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 3 aprile - 26 agosto 2007
Torino 2007^a
De Libris. Cinquecento anni di bibliofilia in Piemonte, Torino, Villa della Regina, 13-22 aprile 2007. Catalogo
Milano 2007^b
Camera con vista. Arte e interni in Italia 1900-2000, Milano, Palazzo Reale, 18 aprile - 1° luglio 2007. Catalogo
Lugano 2007^a
Enrico Castellani, François Morellet, Giulio Paolini, Lugano, Studio Dabbeni, 19 aprile - 2 giugno 2007
Roma 2007^b
Gli anni '60 e '70 alla Calcografia, Roma, Calcografia, 19 aprile - 17 giugno 2007. Catalogo
Firenze 2007
Musica in scena. Artisti nei 70 anni del Maggio Musicale Fiorentino, Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti, 24 aprile - 9 settembre 2007. Catalogo
Vaduz 2007
Arte Povera. Aus der Sammlung des Kunstmuseums Liechtenstein, Vaduz, Kunstmuseum Liechtenstein, 4 maggio - 14 ottobre 2007
Torre Pellice 2007^a
Giovanni Anselmo, Daniel Buren, Francesco Gennari, Richard Long, Paolo Mussat Sartor, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Alfredo Pirri, Thomas Schütte, Jan Vercruyse, Torre Pellice, Tucci Russo Studio per l'Arte Contemporanea, 5 maggio - 16 settembre 2007
Bologna 2007
Vertigo. Il secolo di arte off-media dal Futurismo al web, Bologna, MAMbo Museo d'Arte Moderna di Bologna, 6 maggio - 4 novembre 2007. Catalogo
Napoli 2007
Piero Manzoni, Napoli, MADRE Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina, 19 maggio - 24 settembre 2007. Catalogo
Lugano 2007^b
Affinità e complementi. Opere dai musei svizzeri in dialogo con la Collezione del Museo Cantonale d'Arte, Lugano, Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 6 giugno - 9 settembre 2007. Catalogo

- Palermo 2007
Weltanschauung, Palermo, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea, Palazzo Belmonte Riso, 26 giugno - 26 agosto 2007. Catalogo
- Tel Aviv 2007
Mentalgrafie. Viaggio nell'arte contemporanea italiana / Mentalscapes. A Journey through Italian Contemporary Art, Tel Aviv, Tel Aviv Museum of Art, 19 luglio - 6 ottobre 2007. Catalogo
- Piemonte-Liguria 2007
Via del Sale. 6a edizione. Arte contemporanea dalla Langa al mare, Piemonte e Liguria, sedi varie 21 luglio - 30 settembre 2007. Catalogo
- Winterthur 2007
Blühendes. Ein Blick auf die Sammlung, Winterthur, Kunstmuseum Winterthur, 26 agosto - 28 novembre 2007
- Reggio Emilia 2007
Collezione Maramotti, Reggio Emilia, dal 20 settembre 2007
- Ciriè 2007-08
Marcello Levi: uno sguardo su Torino tra gli anni Sessanta e Settanta, Ciriè (Torino), Villa Remmert, 22 settembre 2007 - 16 gennaio 2008
- Mantova 2007
L'arte come amante. Da una collezione privata contemporanea, Mantova, Casa del Mantegna, 23 settembre-20 dicembre 2007. Catalogo
- Torre Pellice 2007^b
Collettiva, Torre Pellice, Tucci Russo Studio per l'Arte Contemporanea, dal 29 settembre 2007
- Milano 2007-08^a
La Collezione Arnaldo Pomodoro, Milano, Fondazione Arnaldo Pomodoro, 29 settembre 2007 - 9 marzo 2008. Catalogo
- Torino 2007-08^a
Collage/Collages. Dal cubismo al New Dada, Torino, GAM Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 9 ottobre 2007 - 6 gennaio 2008. Catalogo
- Roma 2007^c
Nel formare 2, Roma, Galleria Maria Grazia Del Prete, dall'11 ottobre 2007. Catalogo
- Roma 2007^d
Lo spazio e la misura, Roma, Università LUISS Guido Carli, 12 ottobre - 15 dicembre 2007. Catalogo
- Vigo 2007-08
Taking Time, Vigo, MARCO Museo de Arte Contemporánea, 19 ottobre 2007 - 17 febbraio 2008. Catalogo
- New York 2007
30/40. A Selection of Forty Artists from Thirty Years of Exhibitions at Marian Goodman Gallery, New York, Marian Goodman Gallery, 23 ottobre - 24 novembre 2007. Catalogo
- Salerno 2007
Salerno notti di luce, Salerno, 8 novembre 2007 - 31 gennaio 2008
- Rovereto 2007-08
La parola nell'arte. Ricerche d'avanguardia nel '900. Dal Futurismo ad oggi attraverso le collezioni del Mart, Rovereto, MART Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 10 novembre 2007 - 6 aprile 2008. Catalogo
- Torino 2007^b
Vent'anni con gli amici, Torino, Galleria In Arco, 10 novembre 2007 - 12 gennaio 2008. Catalogo
- Lucca 2007-08
L'alibi dell'oggetto, Lucca, Fondazione Ragghianti, 16 novembre 2007 - 20 gennaio 2008. Catalogo
- Roma-Matera 2007-08
L'Attico anni lunari, Roma, Associazione Culturale l'Attico, 27 novembre 2007 - 25 gennaio 2008. Catalogo
- Torino 2007-08^b
Venticinque anni d'arte 1982-2007, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 27 novembre 2007 - 27 gennaio 2008
- Milano 2007-08^b
Chartae, Milano, Galleria Tega, 3 dicembre 2007 - 19 gennaio 2008

2008

- New York 2008^a
Red Sky, New York, Lühring Augustine Gallery, 12 gennaio - 16 febbraio 2008
- Shanghai-Beijing-Shenzhen-Seoul-Saluzzo 2008-09
Energie sottili della materia / Subtle Energies of Matter, Shanghai, SUPEC Urban Planning Exhibition Center, 15 gennaio - 24 febbraio 2008; Beijing, China National Academy of Painting, 7 marzo - 1° aprile 2008; Shenzhen, He Xiangning Art Museum, 14 maggio - 25 giugno 2008; Seoul, luglio-settembre 2008. Catalogo
- Bologna 2008^a
Arte Povera 1966-1980. Libri e documenti / Books and Documents, Bologna, Museo Civico Archeologico, 24 gennaio - 24 febbraio 2008. Catalogo
- Roma-Matera 2007-08
L'Attico anni lunari, Matera, MUSMA Museo della Scultura Contemporanea, 27 gennaio - 2 marzo 2008
- Berlino-Middlesbrough 2007-08
Based on Paper. The Marzona Collection, Middlesbrough, MIMA Middlesbrough Institute of Modern Art, 29 febbraio - 11 maggio 2008
- New York-Liverpool 2008-09
Color Chart: Reinventing Color, 1950 to Today, New York, The Museum of Modern Art, 2 marzo - 12 maggio 2008. Catalogo
- Rivoli 2008-09
Una stanza tutta per sé, Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 2 aprile 2008 - 18 gennaio 2009

- Asti 2008
Art&Sounds. Interazione tra arte contemporanea e musica, Asti, Fondo Giov-Anna Piras per le Arti Contemporanee e la Fotografia, 13 aprile - 5 luglio 2008
- Milano 2008
Un libro in maschera. Opera in 5 atti e 25 artisti, Milano, Biblioteca di via Senato, 22 aprile - 21 settembre 2008
- Bruxelles 2008
De Narcisse à Alice. Miroirs et reflets en question, Bruxelles, Institut supérieur pour l'étude du langage plastique, 24 aprile - 21 giugno 2008. Catalogo
- Stoccolma-Zurigo 2008-09
Time & Place: Milano-Torino 1958-1968, Stoccolma, Moderna Museet, 1° maggio - 7 settembre 2008. Catalogo
- New York 2008^b
Selections from the Collection of Helga and Walther Lauffs, New York, David Zwirner Gallery, 1-21 maggio 2008
- Roma 2008
La Collection Lambert en Avignon. Voyage à Rome, Roma, Accademia di Francia, Villa Medici, 7 maggio - 14 luglio 2008. Catalogo
- Barcellona 2008
Olvidando a Velázquez / Forgetting Velázquez. Las Meninas, Barcellona, Museu Picasso, 15 maggio - 28 settembre 2008. Catalogo
- Augusta 2008-09
Von Balkenhol bis Wachter - Skulpturen aus der Sammlung der Pinakothek der Moderne, Augusta, Staatsgalerie Moderne Kunst im Glaspalast, 22 maggio 2008 - marzo 2009. Pieghievole
- Zurigo 2008
Sammlung/Collection, Zurigo, Migros Museum für Gegenwartskunst, 1° giugno - 17 agosto 2008. Catalogo
- Graz 2008-09
Viaggio in Italia. Italianische Kunst 1960 bis 1990 aus der Sammlung der Neuen Galerie Graz und der VAF-Stiftung, Frankfurt am Main, Graz, Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, 14 giugno 2008 - 25 gennaio 2009. Catalogo
- Sydney 2008
Revolutions - Forms That Turn. 16th Biennale of Sydney, Sydney, 18 giugno - 7 settembre 2008. Catalogo
- Prato 2008^a
Fatto bene! La collezione del Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato, 19 giugno - 3 agosto 2008
- Prato 2008^b
Fausto Melotti e Giulio Paolini o della leggerezza a teatro, Prato, CID/Arti visive, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, 19 giugno - 6 luglio 2008
- Saint-Étienne le Molard 2008
Clair-obscur / Chiaroscuro. Ambition d'art bis, Saint-Étienne le Molard (Loira), Château de la Bâtie d'Urfé, 20 giugno - 19 ottobre 2008
- Verona 2008
Confininfranti. Una collezione permanente, Verona, Galleria d'Arte Moderna Palazzo Forti, dal 20 giugno 2008
- Napoli 2008
Alla scoperta di un protagonista. Il Teatro di San Carlo di Napoli, Napoli, Palazzo Reale, 2 luglio - 2 novembre 2008. Catalogo
- Carrara 2008
XIII Biennale Internazionale di Scultura di Carrara. Nient'altro che scultura, Carrara, sedi varie, 27 luglio - 28 settembre 2008. Catalogo
- Pesaro 2008
Les Rencontres Rossiniennes 2008. Grandi interpreti del Rossini Opera Festival, Pesaro, Galleria Franca Mancini, Pesaro, 9 agosto - 30 settembre 2008. Catalogo
- Long Beach 2008
art/tapes/22, Long Beach, University Art Museum, College of the Arts, California State University, 4 settembre - 19 ottobre 2008. Catalogo
- Bologna 2008^b
Books! Dagli anni sessanta ad oggi. Libri d'artista dal fondo Liliana Dematteis in deposito al Mart di Trento e Rovereto, Bologna, Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna, 17 settembre - 31 ottobre 2008. Catalogo
- Venezia-Chigago 2008-10
Italics. Arte italiana fra tradizione e rivoluzione 1968-2008, Venezia, Palazzo Grassi, 2008; Chicago, Museum of Contemporary Art, 27 settembre 2008 - 22 marzo 2009. Catalogo
- Torino 2008-09^a
Cronostasi. Film e video d'artista 1961-1985, Torino, GAM Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 25 ottobre 2008 - 6 gennaio 2009. Catalogo
- Perugia 2008-09
Viva l'Italia. L'arte italiana racconta le città tra nascita, sviluppo, crisi dal 1948 al 2008, Perugia, Museo di Palazzo della Penna, 25 ottobre 2008 - 11 gennaio 2009
- Torino 2008-09^b
Luci d'artista a Torino, Torino, 4 novembre 2008 - 11 gennaio 2009
- New York 2008^c
Minimal and Conceptual Art in Europe from the Collection of Helga and Walther Lauffs, New York, Zwirner & Wirth, 5 novembre - 23 dicembre 2008. Documentazione nella pubblicazione in 2 volumi, *The Helga and Walther Lauffs Collections*, David & Zwirner, New York, Steidl Verlag, Gottinga 2009

- Torino 2008-09^c
Un certain regard sur Turin, Torino, Giampiero Biasutti Arte moderna e contemporanea, 8 novembre 2008 - 15 gennaio 2009. Catalogo
- Torino 2008-09^d
Piazza Vittorio, Torino, Galleria In Arco, 8 novembre 2008 - 17 gennaio 2009
- Siegen-Budapest-Siviglia 2008-09
Blickmaschinen oder wie Bilder entstehen. Die zeitgenössische Kunst schaut auf die Sammlung Werner Nekes, Siegen, Museum für Gegenwartskunst, 2008. Catalogo
- Brescia 2008-09
CapoLavori in corso, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo, 1 dicembre 2008 - 1 febbraio 2009. Catalogo
- Torino 2008-09^e
Segni, forme, colori, Torino, Carlina Galleria d'arte, 2 dicembre 2008 - 31 gennaio 2009. Pieghevole
- Martina Franca 2008-09
L'immaginazione al potere! L'arte, gli artisti e il '68. Una storia in cerca di diversità impreviste, Martina Franca (Taranto), Fondazione Noesi per l'arte contemporanea, Palazzo Barnabà, 5 dicembre 2008 - 17 gennaio 2009
- Torino 2008
Arte Povera. Libri d'artista, multipli, fotografie, Torino, Giorgio Maffei, 14-23 dicembre 2008
- 2009**
- New York 2009^a
Piero Manzoni. A Retrospective, New York, Gagosian Gallery, 24 gennaio - 21 marzo 2009. Catalogo
- Stoccolma-Zurigo 2008-09
Hot Spots: Rio de Janeiro / Milano-Torino / Los Angeles 1956-1969, Zurigo, Kunsthaus Zürich, 13 febbraio - 3 maggio 2009
- Palermo 2009^a
Sicilia 1968/2008 lo spirito del tempo, Palermo, Museo d'Arte Contemporanea della Sicilia, Palazzo Riso, 21 febbraio - 31 maggio 2009. Catalogo
- Catania 2009
Costanti del classico nell'arte del XX e XXI secolo, Catania, Fondazione Puglisi Cosentino, 22 febbraio - 29 giugno 2009. Catalogo
- Ginevra 2009
Rolywholyover. Septième épisode, Ginevra, Mamco Musée d'art moderne et contemporain, 25 febbraio - 24 maggio 2009
- New York 2009^b
Italian Works on Paper. Part 1, New York, Macy Art Gallery, 2-13 marzo 2009
- Firenze 2009
Memorie dell'Antico nell'arte del Novecento, Firenze, Museo degli Argenti, Palazzo Pitti, 14 marzo - 12 luglio 2009. Catalogo
- Bielefeld 2009
1968. Die grosse Unschuld, Bielefeld, Kunsthalle Bielefeld, 15 marzo - 2 agosto 2009. Catalogo
- Roma 2009^a
Camere # 8. Fuori gioco: Olafur Eliasson, Giulio Paolini, Erwin Wurm, Roma, Galleria RAM Radioartemobile, 2 aprile - 28 maggio 2009. Cartoncino d'invito
- Shanghai-Beijing-Shenzhen-Seoul-Saluzzo 2008-09
Energie sottili della materia, Saluzzo, La Castiglia, 3 aprile - 10 maggio 2009
- Bonn-Rovereto-Salisburgo 2009-10
Gipfeltreffen der Moderne. Das Kunstmuseum Winterthur. Die Großen Sammlungen, Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 2009. Catalogo
- Parigi 2009^a
Un plan simple 2/3 (scène), Parigi, Maison populaire, 29 aprile - 4 luglio 2009. Catalogo
- Love 2009
Accademia Tadini. Quattro collezionisti a confronto, Love (Bergamo), Accademia di Belle Arti Tadini, Palazzo dell'Accademia, 1° maggio - 4 ottobre
- Como 2009
Open Mind(s). Collezionismo comasco nel contemporaneo 1978-2008, Como, Villa del Grumello, Villa Sucota e Fondazione Antonio Ratti, 7 maggio - 28 giugno 2009. Catalogo e giornale della mostra
- Goslar 2009
Palais des mirages. Werke aus der Sammlung FER Collection, Goslar (Germania), Mönchehaus Museum, 9 maggio - 12 luglio 2009. Catalogo
- Modena 2009
Liberò Libro d'Artista Liberò 4, Modena, Biblioteca Civica d'arte Luigi Poletti, 9 maggio - 11 luglio 2009. Catalogo
- Kraichtal-uö 2009
Bücher, bücher, bücher – Nichts als Bücher, Kraichtal-uö (Germania), Ursula Blickle Stiftung, 17 maggio - 28 giugno 2009. Catalogo
- New York-Liverpool 2008-09
Color Chart: Reinventing Color, 1950 to Today, Liverpool, Tate Liverpool, 29 maggio - 13 settembre 2009
- Venezia 2009
In-finitum, Venezia, Palazzo Fortuny, 6 giugno - 15 novembre 2009. Catalogo
- Besançon 2009
Bijoux d'artistes, Besançon, Musée du Temps, 11 giugno - 11 ottobre 2009. Catalogo
- Torino 2009
I giovani che visitano le nostre rovine non vi vedono che uno stile, Torino, GAM Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 18 giugno - 30 agosto 2009. Catalogo e pieghevole

- Bruxelles 2009
Nothing is Permanent. Albert Baronian, profession: galeriste, Bruxelles, La Centrale électrique, Centre d'Arte Contemporain de la Ville de Bruxelles, 19 giugno - 27 settembre 2009. Catalogo
- Siegen-Budapest-Siviglia 2008-09
Pillanatgépek, Budapest, Kunsthalle Budapest e C³ Center for Culture & Communication Foundation, 2009; *Máquinas de Mirar*, Budapest, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 20 giugno - 23 agosto 2009; Siviglia: 17 settembre - 22 novembre 2009
- Seattle 2009
Target Practice: Painting Under Attack 1949-78, Seattle, Seattle Art Museum, 25 giugno - 7 settembre 2009. Catalogo
- Roma 2009^b
Speculazioni d'artista. Quattro generazioni allo specchio, Roma, Museo Carlo Bilotti – Aranciera di Villa Borghese, 26 giugno - 4 ottobre 2009. Catalogo
- Alzano Lombardo 2009
Una collezione trasversale. Da Duchamp a Nino Calos, da Cattelan a Entang Wiharso, Alzano Lombardo (Bergamo), Spazio Fausto Radici, dal 27 giugno 2009
- Verona 2009
Summer Show. "Esotico contemporaneo", Verona, Studio La Città, 27 giugno - 5 settembre 2009. Catalogo
- Roma 2009^c
(Omaggio) Ezra Pound. Ritratti e altro, Roma, Libreria LA DIAGONALE, dal 29 giugno 2009. Catalogo
- Palermo 2009^b
Passaggi in Sicilia. La collezione di Riso. E oltre, Palermo, Museo d'Arte Contemporanea della Sicilia, Palazzo Belmonte Riso, 9 luglio - 4 ottobre 2009. Catalogo
- Roma 2009^d
Love Letters: ampliamento e allestimento della nuova collezione del MACRO, Roma, MACRO Museo d'Arte Contemporanea Roma, 15 luglio - 4 ottobre 2009.
- Pietrasanta-Milano 2009
Orientamento # 2, Pietrasanta, Pietrasanta Galleria Cardì, 2009; Milano Pietrasanta, Galleria Cardì: 19 settembre - 21 novembre 2009
- Ulm 2009
Sammlung FER Collection, Ulm, Stadttregal, dal 2 ottobre 2009. Catalogo
- Vienna-Verona-Istanbul 2009-10
Past Present Future. Werke aus der Sammlung der UniCredit Group / Highlights from the UniCredit Group Collection, Vienna, Bank Austria Kunstforum, 2009; Verona, Palazzo della Ragione, 16 ottobre 2009 - 10 gennaio 2010. Catalogo
- Parigi 2009^b
Locus Solus, Parigi, Galerie Yvon Lambert, 20 ottobre - 23 dicembre 2009
- Torino 2009-11
Le collezioni della GAM, Torino, GAM Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 23 ottobre 2009 - febbraio 2011. Catalogo
- Lugano 2009-10
Guardami. Il volto e lo sguardo nell'arte 1969-2009, Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 25 ottobre 2009 - 21 febbraio 2010. Catalogo
- New York 2009^c
The Irreverent Object: European Sculpture from the '60s, '70s and '80s, New York, Luhring Augustine Gallery, 7 novembre - 19 dicembre 2009
- Venezia-Chigago 2008-10
Italics. Italian Art between Tradition and Revolution 1968-2008, Chicago, Museum of Contemporary Art, 14 novembre 2009 - 14 febbraio 2010
- Foligno 2009-10
Spazio, Tempo, Immagine, Foligno, Centro Italiano Arte Contemporanea, 15 novembre 2009 - 31 gennaio 2010. Catalogo
- Messina 2009-10
Twenty-six gasoline stations ed altri libri d'artista, Messina, Museo Regionale, 28 novembre 2009 - 10 gennaio 2010. Catalogo
- Torre Pellice 2009-10
Torre Pellice, Tucci Russo Studio per l'Arte Contemporanea, 28 novembre 2009 - 28 marzo 2010
- Torino 2009-10
Un certo sguardo su Torino. Parte seconda, Torino, Galleria Giampiero Biasutti, 1 dicembre 2009 - 27 febbraio 2010
- Firenze-Roma 2009-10
L'arte è una parola, Firenze, Galleria Il Ponte, 2009; Roma, Associazione Mara Coccia, 12 dicembre 2009 - 26 marzo 2010.
- Biumo 2009
Arte Povera: energia e metamorfosi dei materiali. Opere dalle Collezioni del MART, Biumo (Varese), FAI Villa e Collezione Panza. Catalogo

2010

- Parma 2010
Novecento. Arte, Fotografia, Architettura, Moda, Design, Parma, Palazzo del Governatore, Galleria San Ludovico e Scuderie della Pilotta, 16 gennaio - 25 aprile 2010. Catalogo
- Amburgo 2010
Täuschend echt. Illusion und Wirklichkeit in der Kunst, Amburgo, Bucerius Kunst Forum, 13 febbraio - 24 maggio 2010. Catalogo
- Torino 2010^a
Torino sperimentale 1959-1969. Una storia della cronaca: il sistema delle arti come avanguardia, Torino, Sala Bolaffi, 19 febbraio - 9 maggio 2010. Catalogo

- Lissone-Milano-Bergamo 2010
Il grande gioco. Forme d'arte in Italia 1947-1989, Lissone, Museo d'arte contemporanea, 2009; Milano, Rotonda di via Besana, 2009; Bergamo, Galleria d'arte Moderna e Contemporanea, 24 febbraio - 9 maggio 2009. Catalogo
- Vienna-Verona-Istanbul 2009-10
Past Present Future. Le collezioni Fondazione Cariverona e UniCredit Group: arte per la città, Verona, Palazzo della Ragione, 2009; Istanbul Verona, Yapi Kredi Cultural Center: 27 febbraio - 3 giugno 2010; Istanbul: 6 novembre 2010 - 7 gennaio 2011
- Bonn-Rovereto-Salisburgo 2009-10
Gipfeltreffen der Moderne. Das Kunstmuseum Winterthur. Die Großen Sammlungen, Salisburgo, Museum der Moderne, 27 febbraio - 30 maggio 2010
- Milano 2010^a
Verrà la primavera?, Milano, Galleria Milano, 10 marzo - 30 aprile 2010
- Milano 2010^b
Ibrido. Genetica delle forme d'arte, Milano, PAC Padiglione d'arte contemporanea, 13-31 marzo 2010. Catalogo
- Messina 2010
La Collezione Spazio Libro d'Artista, Messina, Museo Regionale, 16 marzo - 10 aprile 2010. Catalogo
- Torino 2010
Tracks and Traces, Torino, Galleria In Arco, 18 marzo - 8 maggio 2010. Catalogo
- Milano 2010^c
Libri d'artista dalla collezione Consolandi. 1919-2009, Milano, Palazzo Reale, 24 marzo - 22 maggio 2010. Catalogo
- Milano 2010^d
Elogio della semplicità. Un carattere dell'arte contemporanea, Milano, Fondazione Stelline, 25 marzo - 20 giugno 2010. Catalogo
- Firenze-Roma 2009-10
L'arte è una parola, Roma, Associazione Mara Coccia, 21 aprile - 22 maggio 2010
- Monaco 2010
Weniger ist mehr. Bilder, Objekte, Konzepte aus Sammlung und Archiv von Herman und Nicole Daled 1966-1978, Monaco, Haus der Kunst, 30 aprile - 25 luglio 2010. Catalogo
- Vaduz 2010
Che fare? Arte povera – Die historischen Jahre, Vaduz, Kunstmuseum Liechtenstein, 7 maggio - 5 settembre 2010. Catalogo
- Roma 2010^a
Soltanto un quadro al massimo: Giulio Paolini – Candida Höfer, Roma, Accademia Tedesca, Villa Massimo, 12 maggio - 2 luglio 2010. Ciclostilato
- Acqui Terme 2010
Da Miró a Paolini. 50 anni di collage, Acqui Terme (AL), Galleria Repetto, 15 maggio - 3 luglio 2010. Catalogo
- Roma 2010^b
Tagli d'artista: una storia lunga un secolo, Roma, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, 15 maggio - 31 ottobre 2010
- Göppingen 2010
... um so mehr, Göppingen, Kunsthalle Göppingen, 16 maggio - 4 luglio 2010. Catalogo
- Roma 2010^c
Rendering. Traduzione, citazione, contaminazione. Rapporti tra i linguaggi dell'arte visiva, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Palazzo Poli, 21 maggio - 18 luglio 2010. Catalogo
- Roma 2010^d
Linee 1960-1970, Roma, Galleria Maria Grazie Del Prete, 24 maggio - 30 settembre 2010
- Roma 2010-11^a
Spazio. Dalle collezioni d'arte e d'architettura del MAXXI, Roma, MAXXI Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, 30 maggio 2010 - 23 gennaio 2011. Catalogo
- Rivoli 2010-11^a
Tutto è connesso. Opere della collezione del Castello di Rivoli 1998-2009, Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 8 giugno 2010 - 9 gennaio 2011
- Vence 2010
De Matisse à Barceló. La Collection Lambert en Avignon, Vence, Château de Villeneuve, Fondation Émile Hugues, 12 giugno - 31 ottobre 2010. Catalogo
- Sindelfingen 2010
Zero - ∞, Sindelfingen, SCHAUWERK Sindelfingen, 13 giugno 2010 - 21 gennaio 2011. Catalogo
- Città del Messico 2010
Ergo, materia. Arte povera, Città del Messico, MUAC Museo Universitario Arte Contemporáneo, 24 giugno - 31 ottobre 2010. Catalogo
- Santa Monica 2010
Libro/Oggetto: Italian Artists' Books 1960s – Now, Santa Monica, Museum of Art, 11 settembre - 4 dicembre 2010. Catalogo
- Bolzano 2010-11
-2 + 3 Stefano Arienti Massimo Bartolini – La Collezione di Museion, Bolzano, Museion Museo d'arte moderna, 11 settembre - 16 gennaio 2010
- Bologna 2010
Edizioni Studio G7, Opera grafica e libri d'artista, Bologna, Studio G7, 15-27 settembre 2010
- Roma 2010^c
Una questione di spazio, Roma, Giacomo Guidi & MG Art – Arte Contemporanea, 16 settembre - 6 novembre 2010. Pieghevole

Milano 2010^c
Anni 70, Milano, Studio d'arte Cannaviello, 17 settembre - 10 novembre 2010

Rivoli 2010-11^b
Exhibition, Exhibition, Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 21 settembre 2010 - 9 gennaio 2011. Catalogo

Torino 2010^b
Dall'originale al moltiplicato, Torino, Galleria Martano, 23 settembre - 30 ottobre 2010

Londra 2010
The Gallant Apparel: Italian Art and the Modern, Londra, Robilant + Voena, 27 settembre - 27 ottobre 2010. Catalogo

Bergamo 2010-11
Il Museo Privato. La passione per l'arte contemporanea nelle collezioni bergamasche, Bergamo, GAMeC Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 6 ottobre 2010 - 14 febbraio 2011. Catalogo

Valencia-Lugano 2010-11
Colección Christian Stein. Una historia del arte italiano, Valencia, IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2010; Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 7 ottobre 2010 - 23 gennaio 2011. Catalogo

Torre Pellice 2010-11
Basico. Moto perpetuo, Torre Pellice, Tucci Russo Studio d'Arte Contemporanea, 10 ottobre 2010 - 27 febbraio 2011

Parigi 2010
Arte Povera 2, Parigi, Galerie Di Meo, 15 ottobre - 27 novembre 2010

Monza 2010
Arte Povera, Monza, Galleria Cart, 23 ottobre - 23 novembre 2010

Zurigo 2010
Autumn Leaves, Zurigo, Annemarie Verna Galerie, 26 ottobre - 27 novembre 2010

Torino 2010-11^a
Luci d'artista, Torino, 3 novembre 2010 - 16 gennaio 2011

Torino 2010-11^b
Geografia senza punti cardinali. La fotografia nell'arte degli anni '70 in Italia, Torino, Galleria Giorgio Persano, 6 novembre 2010 - 29 gennaio 2011

Torino 2010-11^c
Energie Materiali poveri Concetti, Torino, Galleria Biasutti & Biasutti, 11 novembre 2010 - 22 gennaio 2011

Gallarate 2010-11
Cosa fa la mia anima mentre sto lavorando? Opere d'Arte Contemporanea dalla Collezione Consolandi, Gallarate (Varese), MAGA Museo Arte Gallarate, 13 novembre 2010 - 13 febbraio 2011. Catalogo

Roma 2010-11^b
La Collezione e i nuovi arrivi, Roma, MACRO Museo d'Arte Contemporanea di Roma, 4 dicembre 2010 - 22 maggio 2011

Milano 2010^f
Museo del Novecento, Milano, Palazzo dell'Arengario, dal 6 dicembre 2010. Catalogo

Avignone 2010
Je crois aux miracles. Dix ans de la Collection Lambert, Avignone, Collection Lambert en Avignon, 12 dicembre 2010 - 8 maggio 2011

2011

Parigi-New York 2011
L'insoutenable légèreté de l'être, Parigi, Galerie Yvon Lambert, 2011; New York Parigi, Yvon Lambert Gallery: 26 gennaio - 3 marzo 2011; New York: 20 gennaio - 19 febbraio 2011

Miami 2011
Gran Torino. Italian Contemporary Art, Miami, Frost Art Museum, 26 gennaio - 17 aprile 2011

Torino 2011^a
Opere di artisti moderni e contemporanei, Torino, Galleria Carlina, 2011

Linz 2011
Che fare? Arte povera. Die historischen Jahre, Linz, Lentos Kunstmuseum, 18 febbraio - 29 maggio 2011

Brescia 2011
Massimo Minini: una storia contemporanea. Da un'idea di Ken Damsy, Brescia, Spazio Contemporanea, 19 febbraio - 16 aprile 2011. Catalogo

Milano 2011^a
Viaggiando, Milano, Galleria Christian Stein, 24 febbraio - 14 maggio 2011

Torino 2011^b
Quattro nuove tematiche per le collezioni della GAM, Torino, GAM Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, dal 4 marzo 2011.

Valencia-Lugano 2010-11
Collezione Christian Stein. Una storia dell'arte italiana, Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 12 marzo - 15 maggio 2011

Roma 2011
Gli irripetibili anni '60. Un dialogo tra Roma e Milano, Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Cipolla, 10 maggio - 31 luglio 2011. Catalogo

Modena 2011
Biennale del libro d'artista, Modena, Biblioteca Civica d'Arte Luigi Poletti, 14 maggio - 30 luglio 2011. Catalogo

Winterthur 2011
 Esposizione delle opere della collezione permanente in margine alla mostra *Fausto Melotti*, Winterthur, Kunstmuseum Winterthur, 9 aprile - 17 luglio 2011

Torre Pellice 2011^a
Collettiva, Torre Pellice, Tucci Russo Studio per l'Arte Contemporanea, dal 15 maggio 2011

Asti 2011
Imaginae 1960-1990, Asti, Fondo Giov-Anna Piras, 21 maggio - 29 ottobre 2011. Catalogo

- Mosca 2011
“Arte Povera” in Moscow. Works from the collection of the Castello di Rivoli, Mosca, Multimedia Art Museum, 24 maggio - 10 luglio 2011. Catalogo
- Venezia 2011^a
Ileana Sonnabend. Un ritratto italiano, Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 29 maggio - 2 ottobre 2011. Catalogo
- Bra 2011
 mostra omaggio a Nico Orengo, Bra (Cuneo), Associazione Il Fondaco, 2011
- Venezia 2011^b
Tra. Edge of Becoming, Venezia, Palazzo Fortuny, 4 giugno - 27 novembre 2011. Catalogo
- Venezia 2011^c
La Biennale di Venezia: 54. Esposizione Internazionale d'Arte. L'arte non è Cosa Nostra, Venezia, Padiglione Italia, Arsenale di Venezia, 4 giugno - 27 novembre 2011. Catalogo
- Zurigo 2011
Manifold, Zurigo, Galerie Annemarie Verna, 20 giugno - 20 agosto 2011
- Caserta 2011
1961-2011. Cinquant'anni di arte in Italia dalle collezioni GNAM e Terrae Motus, Caserta, Reggia di Caserta, 13 luglio - 13 novembre 2011.
- Pietrasanta 2011
 Pietrasanta, Galleria Tega (in collaborazione con Galleria Cardì), 24 luglio - 4 settembre 2011
- Milano 2011^b
I know about creative block and I know not to call it by name, Milano, Lisson Gallery Milan, 16 settembre - 5 novembre 2011
- Bologna 2011^a
Libro / Opera. Viaggio nelle pagine d'artista. 1958-2011, Bologna, Biblioteca Universitaria, Aula Magna, 16 settembre - 12 ottobre 2011. Catalogo
- Milano 2011^c
Grandi opere... Grandi, Milano, Fondazione Marconi, 23 settembre - 17 novembre 2011
- Bologna 2011^b
Arte Povera 1968, Bologna, MAMbo Museo d'Arte Moderna, 24 settembre - 26 dicembre 2011
- Londra 2011-12
Postmodernism: Style and Subversion, 1970-1990, Londra, Victoria and Albert Museum, 24 settembre 2011 - 15 gennaio 2012. Catalogo
- Milano 2011^d
Arte Contemporanea in Italia, Milano, Galleria Cardì, 29 settembre - 26 novembre 2011
- Verona 2011
AD LUCEM. Arte Contemporanea per Arvo Pärt, Verona, Studio La Città, 1 ottobre - 19 novembre 2011. Catalogo
- Napoli 2011
Opera ad Arte. Arte all'Opera, Napoli, MEMUS Museo e Archivio Storico del Teatro di San Carlo, dall'1 ottobre 2011. Catalogo
- Rivoli 2011-12
Arte Povera International, Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 9 ottobre 2011 - 19 febbraio 2012. Catalogo
- Torre Pellice 2011^b
Collettiva, Torre Pellice, Tucci Russo Studio per l'Arte Contemporanea, dal 9 ottobre 2011
- Civitanova Marche 2011
Paolini, Piacentino, Pignatelli, Pisani, Prini, Civitanova Marche (MC), Galleria Per mari e monti arte, dal 15 ottobre 2011
- Lugano 2011-12
Tesori a Lugano. Consonanze – Dialoghi nel tempo, Lugano, Museo d'Arte, 16 ottobre 2011 - 8 gennaio 2012
- Milano 2011-12
Arte Povera 1967-2011, Milano, Triennale di Milano, 25 ottobre 2011 - 29 gennaio 2012
- Napoli 2011-12
Arte Povera più Azioni Povere 1968, Napoli, MADRE Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina, Chiesa Donnaregina Vecchia, 11 novembre 2011 - 20 febbraio 2012. Catalogo

2012

- Londra 2012^a
Italian Beauty: works by Giulio Paolini, Domenico Bianchi and Giò Ponti, Londra, Ronchini Gallery, 17 febbraio - 5 aprile 2012. Catalogo
- Dole 2012
Forme et informe, Dole, Musée des Beaux-Arts de Dole, 25 febbraio - 27 maggio 2012. Catalogo
- Castelbasso 2012
Attraverso l'arte del '900 italiano: Pop Art, Arte Povera e tendenze del Contemporaneo, Castelbasso (Teramo), Fondazione Malvina Menegaz per le Arti e le Culture, 17 marzo - 6 maggio 2012. Catalogo
- Bergamo 2012
Arte Povera in città, Bergamo, Palazzo del Podestà, 6 aprile - 15 luglio 2012. Catalogo
- Firenze 2012
Arte torna Arte, Firenze, Galleria dell'Accademia, 8 maggio - 9 dicembre 2012. Catalogo
- Cagliari 2012
Gli Spazi dell'Arte. Dalla Pop Art al Concettuale, Cagliari, Antico Palazzo di Città, dal 21 giugno 2012
- Lugano 2012
Collezione Giancarlo e Danna Olgiati, Lugano, Spazio “-1”, 23 giugno - 5 agosto 2012
- Weimar 2012
Arte Povera aus der Sammlung des Kunstmuseums Liechtenstein, Weimar, Neues Museum, 28 agosto - 21 settembre 2012. Catalogo
- Basilea 2012-13
Arte Povera. Der grosse Aufbruch, Basilea, Kunstmuseum Basel, 9 settembre 2012 - 3 febbraio 2013. Catalogo

- Lugano-Losanna 2012-13
Una finestra sul mondo. Da Dürer a Mondrian e oltre, Lugano, Museo Cantonale d'Arte e Museo d'Arte, 16 settembre 2012 - 6 gennaio 2013; Losanna, Fondation de l'Hermitage, 25 gennaio - 20 maggio 2013. Catalogo
- Acqui Terme 2012
L'ignoto che appare. Torino, presenze 1964-1990, Acqui Terme (AL), Galleria Repetto, 22 settembre - 30 novembre 2012. Catalogo
- Londra 2012^b
White: Marble and Paint, From Antiquity to Now, Londra, Robilant + Voena, 4 ottobre - 14 dicembre 2012. Catalogo
- Sanguinetto 2012
Le stanze dell'arte, Sanguinetto (Verona), Palazzo Taidelli, 13 ottobre - 11 novembre 2012. Catalogo
- New York 2012
The Memory of White, New York, Leonard Hutton Galleries, 18 ottobre - 30 novembre 2012. Catalogo
- Milano 2012
Ghirri – Paolini. La soglia dell'invisibile, Milano, Repetto Projects, 18 ottobre - 21 novembre 2012. Catalogo
- Roma 2012-13
QUI arte contemporanea 1966-1977, Roma, GNAM Galleria nazionale d'arte moderna, 20 ottobre 2012 - 27 gennaio 2013. Catalogo
- Parigi 2012-13
Retour à l'intime. La Collection Giuliana e Tommaso Setari, Parigi, La Maison Rouge, 20 ottobre 2012 - 13 gennaio 2013. Catalogo
- Milano 2012-13^a
Collezionare il Novecento. Claudia Gian Ferrari, collezionista, gallerista e storica, Milano, Museo del Novecento, 9 novembre 2012 - 3 marzo 2013. Catalogo
- Milano 2012-13^b
Giulio Einaudi. L'arte di pubblicare, Milano, Palazzo Reale, 28 novembre 2012 - 13 gennaio 2013
- Napoli 2012-13
Sol LeWitt. L'artista e i suoi artisti, Napoli, MADRE Museo d'arte contemporanea Donnaregina, 15 dicembre 2012 - 1 aprile 2013; Centre Pompidou-Metz, Metz, 18 aprile - 18 agosto 2013
- 2013**
- S-chanf 2013
Voyage autour de ma chambre, S-chanf, Noire Gallery, Villa Flor, 16 febbraio - 31 marzo 2013. Catalogo
- Brescia 2013
Novecento mai visto. Opere dalle Collezioni bresciane. Da de Chirico a Cattelan e oltre, Brescia, Museo di Santa Giulia, 8 marzo - 30 giugno 2013
- Parigi 2013
Bianco Italia, Parigi, Tornabuoni Art, 26 aprile - 20 luglio 2013. Catalogo
- Catanzaro 2013^a
Bookhouse. La forma del libro, Catanzaro, MARCA Museo delle Arti, 5 maggio - 5 ottobre 2013. Catalogo
- Lugano 2013
Arte italiana '60-'90, Lugano, Cortesi Contemporary, 16 maggio - 7 luglio 2013. Catalogo
- Roma 2013^a
Ritratto di una città #2. Arte a Roma 1960 - 2001, Roma, MACRO Museo d'Arte Contemporanea Roma, 16 maggio - 15 settembre 2013
- Roma 2013^b
Post classici. La ripresa dell'antico nell'arte contemporanea italiana, Roma, Foro Romano e Palatino, 23 maggio - 29 settembre 2013. Catalogo
- Roma 2013^c
Back to Black, Roma, Galleria L'Attico, 24 maggio - 27 settembre 2013
- Venezia 2013-14
Prima materia, Venezia, Punta della Dogana, François Pinault Foundation, 30 maggio 2013 - 31 dicembre 2014. Catalogo
- Venezia 2013^a
Da Giorgio Franchetti a Giorgio Franchetti. Collezionismi alla Ca' d'Oro, Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, 30 maggio - 24 novembre 2013. Catalogo
- Venezia 2013^b
La collezione Sonnabend, Venezia, Cà Pesaro, Galleria Internazionale d'Arte Moderna, 31 maggio - 29 settembre 2013
- Venezia 2013^c
55a Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia: Vice versa, Venezia, Padiglione Italia, Tese delle Vergini, 1 giugno - 24 novembre 2013. Catalogo
- Nantes 2013
Les messages de l'art, Nantes, Chapelle de l'Oratoire, 7 giugno - 15 settembre 2013. Catalogo
- Bologna 2013
Negative Capability – Paintings, Bologna, Galleria Enrico Astuni, 20 giugno - 21 dicembre 2013. Catalogo
- Asti 2013
La Rinascita, Asti, Palazzo Mazzetti, Palazzo Ottolenghi e Palazzo Alfieri, 21 giugno - 3 novembre 2013. Catalogo
- Carrara 2013
1957/2010. Un percorso nella storia della Biennale di Scultura di Carrara, Carrara, Accademia di Belle Arti, 29 giugno - 8 settembre 2013. Catalogo
- Saint-Paul-de-Vence 2013
Les aventures de la vérité. Peinture et philosophie: un récit, Saint-Paul-de-Vence,

Fondation Maeght, 29 giugno - 11 novembre 2013. Catalogo

Deurle 2013
Collectie / Collection Jeanne & Charles Vandenhove, Deurle, Museum Dhondt-Dhaenens, 30 giugno - 13 ottobre 2013. Catalogo

Bruxelles 2013
Arte Povera, Bruxelles, Galerie Albert Baronian, 6 settembre - 9 novembre 2013. Catalogo

Salonico 2013
The Mediterranean Experience, Salonico, Macedonian Museum of Contemporary Art, 18 settembre - 31 dicembre 2013. Catalogo

Parigi 2013-14
Masculin / Masculin. L'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours, Parigi, Musée d'Orsay, 24 settembre 2013 - 2 gennaio 2014. Catalogo

Rovereto 2013-14
L'altro ritratto, Rovereto, MART Museo di arte moderna e contemporanea, 4 ottobre 2013 - 12 gennaio 2014. Catalogo

Sindelfingen 2013-14
Incontri. Zeitgenössische italienische Kunst, Sindelfingen, Schauwerk, 20 ottobre 2013 - 14 settembre 2014. Catalogo

Bologna 2013-14
La Grande Magia. Opere scelte dalla Collezione UniCredit, Bologna, MAMbo Museo d'Arte Moderna, 20 ottobre 2013 - 16 febbraio 2014. Catalogo

Catanzaro 2013^b
Artisti nello spazio. Da Lucio Fontana a oggi: gli ambienti nell'arte italiana, Catanzaro, Complesso Monumentale del San Giovanni, 20 ottobre - 29 dicembre 2013. Catalogo

Milano 2013
Con il Gruppo 63. Artisti, Milano, Fondazione Marconi Arte moderna e contemporanea, 30 ottobre - 19 novembre 2013

Santa Barbara 2013-14
Impulse and Connoisseurship: Selections from the Forde Collection, Santa Barbara, California, Westmont Ridley-Tree Museum, 3 dicembre 2013 - 1 febbraio 2014. Catalogo

Roma 2013-14
Anni '70. Arte a Roma, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 17 dicembre 2013 - 2 marzo 2014. Catalogo

2014

Berlino 2014
A-Z Sammlung Marzona, Berlino, Hamburger Bahnhof, 23 gennaio - 20 aprile 2014

Torino 2014
Doppio sogno. Pittura e Scultura al Polo Reale di Torino, Torino, Palazzo Chiabrese, 31 gennaio - 30 aprile 2014. Catalogo

Bergamo 2014
Il Classico nell'Arte. Modernità della Memoria dall'Arte Greca a Bernini, Paolini e Pistoletto,

Bergamo, GAMeC Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 6 febbraio - 4 maggio 2014. Catalogo

Lugano 2014^a
Highlight, Lugano, Studio Dabbeni, 27 febbraio - 16 maggio 2014

Milano 2014
Munari Politecnico, Milano, Museo del Novecento, 6 aprile - 7 settembre 2014

Roma 2014
TRA/BETWEEN. Arte e architettura. Piero Sartogo e gli artisti, Roma, MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, 16 aprile - 3 settembre 2014

Lugano 2014^b
"Nel corso del tempo". Luigi Ghirri, Giulio Paolini, Scultura lignea..., Lugano, Studio Dabbeni, 8 maggio - 5 luglio 2014

Vence 2014
"Intime Conviction". Œuvres de la collection de Giuliana et Tommaso Setari, Vence, Château de Villeneuve, Fondation Émile Hugues, 14 giugno - 30 novembre 2014

Vienna 2014
Love Story. Sammlung Anne & Wolfgang Titze, Vienna, Winterpalais e 21er Haus, 15 giugno - 5 ottobre 2014. Catalogo

Firenze 2014-15
Equilibrium, Firenze, Museo Salvatore Ferragamo, 19 giugno 2014 - 12 aprile 2015. Catalogo

c) Scritti dell'artista

1963

Paolini 1963
Sulle prospettive e alternative dell'attuale momento artistico, in "Arte Oggi", nn. 15-16, Roma, gennaio-giugno 1963, p. 24

1967

Paolini 1967^a
Il quadro di sempre, in "b^ot", n. 5, Milano, ottobre-novembre, 1967, p. 7

Paolini 1967^b
Sondaggio d'opinione sul Museo sperimentale d'arte contemporanea di Torino, in "Centroarte", n. 1, Milano, novembre 1967, p. 5

1968

Paolini 1968
Estratto da una conversazione con C. Lonzi nel contributo *Tecniche e materiali* a cura di C. Lonzi, T. Trini, M. Volpi Orlandini, in "Marcatré", n. 37-40, Milano, maggio, 1968, pp. 81-82

1969

Paolini 1969^a
Il quadro di sempre (1963), in G. Celant, *Arte Povera*, Gabriele Mazzotta Editore, Milano 1969, p. 145

Paolini 1969^b
G. Paolini, *Note per le scene e i costumi*, in "Qui arte contemporanea", n. 6, Roma, settembre 1969, pp. 38-39

1970

Paolini 1970^a
S.t., in "NAC", n. 31, Milano, 15 febbraio 1970, p. 26

Paolini 1970^b
Sondaggio d'opinione sulla Biennale di Venezia, in "Bolaffiarte", n. 1, giugno, Torino 1970, p. 59

1972

Paolini 1972
Sondaggio d'opinione sulla Documenta 5 in K. Staeck (a cura di), *Befragung der Dokumenta*, Verlag G. Steidl, Göttingen 1972, p. C 1.7.

1975

Paolini 1975
Idem, Giulio Einaudi editore, Torino 1975.

1976

Paolini 1976^a
Sondaggio d'opinione in "Nuova società", n. 71, Torino 1976

Paolini 1976^b
Sondaggio d'opinione in "Nuova società", n. 90, novembre, Torino 1976

1977

Paolini 1977^a
Sondaggio d'opinione, *Bilanci e programmi: la parola agli artisti*, in "Qui arte contemporanea", n. 17, Roma, giugno 1977, pp. 34-35

Paolini 1977^b
Sondaggio d'opinione, *Moderno, post moderno, millenario*, in "Data", n. 28-29, Milano, ottobre-dicembre 1977, p. 14

Paolini 1977^c
Sondaggio d'opinione sull'avanguardia in "Notiziario. News and Comments. Galleria Lorenzelli", n. 6, Milano, dicembre 1977, p. 11

1978

Paolini 1978
Dichiarazione sulla fotografia, in P. Berengo Gardin, *Servirsene o servirla?*, in "Il Messaggero", 9 giugno 1978, p. 3

1979

Paolini 1979
Scritti in *Giulio Paolini. Atto unico in tre quadri*, Studio Marconi, Milano, Gabriele Mazzotta editore, Milano 1979.

1981

Paolini 1981
Scritti in *Giulio Paolini. Werke und Schriften 1960-1980*, Kunstmuseum Luzern, Lucerna 1981.

1982

Paolini 1982
Sondaggio d'opinione, *L'Italia? Io la vedo in questo quadro* in "Tuttolibri" (suppl. del quotidiano "La Stampa"), 24 settembre, Torino 1983

1983

Paolini 1983^a
Giulio Paolini. Scene di conversazione, in "Tema Celeste", anno I, n. 1, novembre, 1983, pp. 20-21

Paolini 1983^b
A Project by Giulio Paolini: Triumph of Representation, in "Artforum", vol. XXII, n. 4, New York, dicembre 1983, pp. 43-47

Paolini 1983^c
Platea. Ulisse (lo spettatore) di fronte ai personaggi in attesa della rappresentazione, in "Figure. Teoria e critica dell'arte", anno 2, n. 6, Roma, 1983, pp. 15-21

Paolini 1983^d
G. Paolini, *Trionfo della rappresentazione*, in "Gran Bazaar", n. 4, Milano, aprile, 1983, p. 88

1984

Paolini 1984^a
Figures/Intentions (vol. I) e *Images/Index* (vol. II), Le Nouveau Musée, Villeurbanne 1984.

Paolini 1984^b
Casa di Lucrezio, in "Anoir, Eblanc, Irouge, Uvert, Obleur", anno V, n. 10-11, Roma, luglio 1984, pp. 20-25

Paolini 1984^c
Sondaggio d'opinione sulla Biennale di Venezia 1984, in "Flash Art" (ed. italiana), n. 122, estate, Milano 1984, p. 70

Paolini 1984^d
La cosa stessa, in "Gran Bazaar", n. 10-11, Milano, ottobre-novembre 1984, p. 65

1985

Paolini 1985^a
Giochi d'acqua. Disegni e note 1983-1985, Galleria Pieroni, Roma 1985.

Paolini 1985^b
Antologia di scritti e interviste 1963-1985 in *Giulio Paolini. "Tutto qui"*, a cura di M. Bandini, B. Corà, S. Vertone, catalogo della mostra, Loggetta Lombardesca, Ravenna, Agenzia Editoriale Essegi, Ravenna 1985, pp. 125-151.

Paolini 1985^c
Sette note, in G. Celant, *Arte Povera / Art Povera. Storie e protagonisti / Histories and protagonists*, Electa, Milano 1985, p. 222.

1986

Paolini 1986^a
Voix off, Éditions W, Mâcon 1986.

Paolini 1986^b
Antologia di scritti e interviste 1963-85 in cat. *Giulio Paolini*, Staatsgalerie Stuttgart, Stoccarda 1986.

Paolini 1986^c
Antologia di scritti e interviste 1983-86 in *Markus Lüpertz, Giulio Paolini: figure,*

Colonne, Finestre, catalogo della mostra, Rivoli, Castello di Rivoli, Rivoli 1987, pp. 42-54 (in inglese pp. 106-114).

Paolini 1986^d
Il luogo della rappresentazione, in "Quaderni di teatro", anno VIII, n. 31, Firenze, febbraio 1986, pp. 61-63

1986

Paolini 1986^c
S.t., in *XLII Esposizione Internazionale d'Arte. Arte e alchimia*, a cura di A. Schwarz, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia, Electa Editrice, Milano 1986, p. 275.

1987

Paolini 1987^a
Ancora un libro, a cura di B. Corà, I libri di A.E.I.U.O., Editrice Inonia, Roma 1987.

Paolini 1987^b
Estratti da una conversazione con C. Christov-Bakargiev, in C. Christov-Bakargiev, *Giulio Paolini*, in "Flash Art" (edizione italiana), n. 138, Milano, aprile 1987, p. 63

1988

Paolini 1988^a
Suspense. Breve storia del vuoto in tredici stanze, Hopeful Monster editore, Firenze 1988.

Paolini 1988^b
Per Toni Cordero, in "Casa Vogue", n. 196, Milano, maggio, 1988, pp. 218

Paolini 1988-89
Sondaggio d'opinione, *La parola agli artisti*, in "Flash Art" (edizione italiana), n. 147, dicembre 1988-gennaio 1989, Milano, nel suppl. "Flash Art News", p. 13

1991

Paolini 1991^a
Contemplator enim, Galleria Christian Stein, Milano, Hopefulmonster editore, Firenze 1991.

Paolini 1991^b
Au-delà de la ligne... de l'avant-garde, in "Les Lettres françaises", n. 5, gennaio 1991, p. 21

Paolini 1991^c
Statement su Alberto Giacometti, in *Alberto Giacometti. Sculptures, peintures, dessins*, catalogo della mostra, Musée d'Arte Moderne de la Ville de Paris, Parigi 1991, p. 439

1992

Paolini 1992^a
Sondaggio d'opinione sul mercato dell'arte,

Art market, in "Opening", anno IV, n. 17, febbraio, Roma 1992, p. 11

Paolini 1992^b

S.t., in *Costantino Dardi. Testimonianze e riflessioni*, Electa, Milano 1992, pp. 183-187

Paolini 1992^c

Note di lavoro (1973, con omissioni), *Antefatto* (1988), *Non dirò nulla* (1988), in *Storia moderna dell'arte in Italia. Manifesti, polemiche documenti*, vol. terzo: *II. Tra Neorealismo ed anni novanta 1945-1990*, a cura di P. Barocchi, Giulio Einaudi editore, Torino 1992, pp. 391, 438-442

Paolini 1992^d

De la peinture, in "Art press", n. 172, Parigi, settembre 1992, p. 51

1993

Paolini 1993^a

Locus solus, Edizioni della Galleria Locus Solus, Genova 1993, vol. I.

Paolini 1993^b

Nota su Tano Festa, in *Fratelli: Francesco Lo Savio Tano Festa 1958-1964*, catalogo della mostra, XLV Esposizione Internazionale d'Arte la Biennale di Venezia, ed. Marsilio, Venezia 1993

1994

Paolini 1994^a

Lezione di pittura, Exit Edizioni, Lugo (Ravenna) 1994.

Paolini 1994^b

Sondaggio d'opinione, *Il progetto utopico della non utopia*, in "Juliet Art Magazine", n. 69, ottobre, Trieste 1994, pp. 26-29

1995

Paolini 1995^a

Scritti in *Giulio Paolini. La voce del pittore - Scritti e interviste 1965-1995*, a cura di M. Disch, ADV Publishing House, Lugano 1995.

Paolini 1995^b

Far finta di essere sani?, in "Leggere", anno VII, n. 66, Milano, dicembre 1994-gennaio 1995, p. 23

Paolini 1995^c

S.t., in *Ugo Mulas. Incontri 1954-1972*, catalogo della mostra, Galleria di Franca Mancini, Pesaro 1995, p. 5

1996

Paolini 1996^a

La verità in quattro righe e novantacinque voci, a cura di S. Risaliti, Giulio Einaudi editore, Torino 1996

Paolini 1996^b

Black out, Exit Edizioni, Lugo (Ravenna) 1996

Paolini 1996^c

Le style en deux mots in "Ligeia", n. 17-18, ottobre 1995-giugno 1996, Parigi, p. 65

Paolini 1996^d

Storie della pittura in Serse. Paesaggio Adottivo, catalogo della mostra, Galleria Minini, Brescia 1996, pp. 11-13

Paolini 1996^e

S.t., in *Dopopaesaggio. Figure e misure del giardino*, a cura di M. Scotini e L. Vecere, Associazione Culturale Castello di Santa Maria Novella, Maschietto & Musolino, Siena 1996, pp. 95-99

Paolini 1996^f

Se vi ho detto sì in *Ricostruzione teorica di un artista: Bruno Munari nelle collezioni Vodoz-Danese*, catalogo della mostra, Association Jacqueline Vodoz et Bruno Danese, Parigi 1996, pp. 10-11

Paolini 1996^g

Nessuno potrà mai arrivare all'uno in "Tuttolibri" (suppl. del quotidiano "La Stampa"), 30 marzo, Torino 1996, p. 22

Paolini 1996^h

Il luogo (o non-luogo) degli appelli perduti in "Il Giornale dell'arte", n. 144, maggio, Torino 1996, p. 68

Paolini 1996ⁱ

Mi mostro in pagina in "L'Espresso", 12 dicembre, Roma 1996, p. 133

1997

Paolini 1997^a

Ho detto sì perché posso starne fuori in "Il Giornale dell'arte", n. 156, giugno, Torino 1997, supplemento *Biennale di Venezia/Vademecum*, s.p. (rip. con il titolo *E io sto alla finestra* in "L'Espresso", 12 giugno, Roma 1997, p. 123)

Paolini 1997^b

Tempo, Forma, in B. Corà, R. Bruno (a cura di), *Tempo e Forma nell'arte contemporanea*, Atti del Convegno-esposizione internazionale, Cassino, 13-15 maggio 1996, Università degli Studi di Cassino, Cassino 1997, p. 255

Paolini 1997^c

Un artista mancato (1993), rip. in inglese in G. Detterer (a cura di), *Art Recollection. Artists' Interviews and Statements in the Nineties*, Danilo Montanari & Exit & Zona Archives Editori, Ravenna 1997, pp. 186-194

Paolini 1997^d

Publicazione di alcuni scritti nell'antologia

del catalogo *Arte italiana 1945-1995. Il visibile e l'invisibile*, Aichi Prefectural Museum, Nagoya 1997: pp. 238-39

1998

Paolini 1998^a

Giro di boa, Exit Edizioni, Lugo (Ravenna) 1998

Paolini 1998^b

Sondaggio d'opinione, *School's out*, in "The Art Newspaper", n. 83, London, luglio-agosto 1998, p. XV della sezione "What' on this summer"

Paolini 1998^c

Koh-i-noor, in *Giulio Paolini. Von heute bis gestern/Da oggi a ieri*, a cura di P. Weibel e C. Steinle, catalogo della mostra, Neue Galerie im Landesmuseum Joanneum, Graz, Cantz Verlag, Ostfildern 1998

Paolini 1998-99

Fragments, in "Ligeia", n. 25-26-27-28, ottobre 1998-giugno 1999, Parigi, pp. 89-91

Paolini 1998^d

Fine e origine dell'immagine: l'illusione fotografica (1983), rip. in inglese in M. Pellegrin, *Innerscapes. An Anthology of Artists' Writings*, Trieste Contemporanea, Trieste 1998, pp. 215-216

Paolini 1998^e

Nota all'edizione *Chiaroscuro*, 1998, in *Sequences. A Collection of Prints*, Edition Schellmann, Monaco/New York, s.d. (1998), s.p.

1999

Paolini 1999^a

Commenti a opere inedite, in *Giulio Paolini. Da oggi a ieri*, catalogo della mostra, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino, Hopefulmonster 1999

Paolini 1999^b

Teorema, in *Teorema*, programma di sala del 62° Maggio Musicale Fiorentino, Teatro Comunale, Firenze, aprile 1999, pp. 34-37

Paolini 1999^c

Giro di boa, in *Giulio Paolini. Da oggi a ieri*, catalogo della mostra, GAM Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino, Hopefulmonster, Torino 1999, p. 72

Paolini 1999^d

Passatempo, in *Giulio Paolini. Da oggi a ieri*, catalogo della mostra, GAM Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino, Hopefulmonster, Torino 1999, p. 74

Paolini 1999^e

Tre per tre, in *Giulio Paolini. Da oggi a ieri*, catalogo della mostra, GAM Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino, Hopefulmonster, Torino 1999, pp. 128-129

Paolini 1999^f

Stanze, in *Giulio Paolini. Da oggi a ieri*, catalogo della mostra, GAM Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino, Hopefulmonster, Torino 1999, p. 130

Paolini 1999^g

Scritto inedito dedicato a Giulio Einaudi, letto da Nico Orengo nell'ambito della serata dedicata a Einaudi dalla Fiera del Libro, Piccolo Regio, Torino 11 maggio 1999

Paolini 1999^h

Quasi, in *Arte all'arte IV edizione - 1999*, catalogo della mostra, a cura di F. Matzner e A. Vettese, idea e progetto di Arte Continua, San Gimignano 1999, p. 126

Paolini 1999ⁱ

Osare un giudizio, in "Il Giornale del Piemonte", 24 novembre, 1999, p. 9

Paolini 1999^l

Da un momento all'altro, in *Giulio Paolini. Da un momento all'altro*, catalogo della mostra, a cura di E. Cicelyn, Napoli 1999, s.p.

Paolini 1999^m

Navigare a vista, in *Antonio Catelani dritto e traverso*, Fondazione Teseco per l'arte, Firenze, s.d. (1999), p. 29 (in inglese p. 30)

2000

Paolini 2000^a

È illusoria l'equazione arte-vita, in "La Repubblica" (ed. Torino), 21 aprile 2000

Paolini 2000^b

S.t., in *Trasalimenti, progetto per l'arte contemporanea. Artisti per Tullio Catalano*, a cura di G. Di Pietro, catalogo della mostra, Borgo Medievale, Castelbasso (Teramo), 2000, p. 54

Paolini 2000^c

S.t., in *D'après l'antique*, catalogo della mostra, Musée du Louvre, Paris 2000

Paolini 2000^d

Una costellazione, un mosaico indeterminato, una sola, unica forma..., in *Arte povera in collezione*, catalogo della mostra, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli, Charta, Milano 2000, pp. 198-199

Paolini 2000^e

Note a quattro opere, in Ø. Nygård, M. Stræde, *Bias. 33 artist's views on sculpture*,

The Royal Danish Academy of Fine Arts,
Copenhagen 2000, pp. 148-153

2001

Paolini 2001^a

Per Armando Testa, in *Armando Testa*, catalogo della mostra, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli, Edizioni Charta, Milano 2001, pp. 70-71 (in inglese pp. 72-73)

Paolini 2001^b

Estratti su de Chirico da scritti e interviste 1983-1998, in *Giorgio de Chirico. Les dix dernières années 1968-1978*, catalogo della mostra, Palais des Beaux-Arts, Charleroi 2001, pp. 28-33

Paolini 2001^c

Regarder une scène, nel programma dei balletti dell'Opéra national du Rhin, Strasburgo, 2001, p. 22

Paolini 2001^d

Nota all'opera *Les Charmes de la vie/8* (1990-2001), scritto per il comunicato stampa diffuso dalla Galleria Simonis in occasione della presentazione del lavoro alla Fiera d'arte di Bruxelles, aprile 2001

Paolini 2001^e

Rendez-vous e vari scritti ripresi da *Giro di boa*, in *Impressions Graphiques. L'opera grafica di Giulio Paolini, 1967-2000*, Association Jacqueline Vodoz e Bruno Danese, Milano 2001

Paolini 2001^f

S.t. (estratti da interviste e scritti precedenti), in *Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972*, catalogo della mostra, Tate Modern, Londra (itinerante 2001-02, USA), 2001, pp. 268-270

Paolini 2001^g

Ipotesi per una mostra (sette per sette), maggio 2001

Paolini 2001^h

Cinquant'anni al museo: una detenzione a vita, in "Vernissage" (suppl. del mensile "Il Giornale dell'arte", n. 200), anno II, n. 17, giugno, Torino 2001, s.p.

Paolini 2001ⁱ

A proposito del '900, in "Art Club Quaderni", anno II, n. 2, luglio, Libri Scheiwiller, Milano, 2001, pp. 44-46

Paolini 2001^j

Piazze d'Italia, in *Convivio*, catalogo della mostra, VI Biennale di scultura SPSAS-Visarte, Cureglia, Charta, Milano 2001, p. 31

Paolini 2001^m

Esporre e sottrarre (tutte le mostre in una), in *Giulio Paolini*, catalogo della mostra, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Palazzo Forti, Verona 2001, pp. 26-29

Paolini 2001ⁿ

Tempesta da camera, in "Il Giornale dell'arte", n. 203, ottobre, Torino 2001, p. 47

Paolini 2001^o

Giorgio de Chirico. Les dix dernières années. 1968-1978, catalogo della mostra, Palais des Beaux-Arts, Charleroi 2001, pp. 28-33

Paolini 2001^p

"*Si collectionner signifie...*", in *Collections d'artistes*, catalogo della mostra, Collection Lambert, Hôtel de Caumont, Avignone 2001, p. 81

Paolini 2001^q

Colonne del temp(i)o, in *Giulio Paolini. Early Dynastic*, catalogo della mostra, Studio d'Arte Contemporanea Pino Casagrande, Roma, Skira, Milano 2001, p. 29

Paolini 2001^r

Scritti su tre opere, in F. Matzner (a cura di), *Public Art. Kunst im öffentlichen Raum*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2001, pp. 542-547

2002

Paolini 2002^a

Trascrizione inedita della conversazione con Bruno Corà e gli studenti del Corso di arte contemporanea (tenuto da Bruno Corà) al Politecnico di Torino il 15 marzo 2002

Paolini 2002^b

In extremis, in *Giulio Paolini*, Fondazione Antonio Ratti, Como 2003, pp. 49-52 (in inglese pp. 54-59)

Paolini 2002^c

Scritto in *Giulio Paolini: Quadrante. Viaggio intorno a un'idea di esposizione*, Edizioni dell'Oca, Roma 2002

Paolini 2002^d

Chi si esprime è perduto, in "Il Sole 24 ore", 14 luglio 2002

Paolini 2002^e

Arte, una parola da abbandonare?, in "Il Sole 24 ore", 21 luglio 2002

Paolini 2002^f

Un libro è un libro, in *Giulio Paolini. Pagine*, catalogo della mostra, Biblioteca civica d'arte Luigi Poletti, Modena, APM, Carpi, Modena 2002, pp. 17-18

2003

Paolini 2003^a

Introduzione al Corso, in *Giulio Paolini*, Fondazione Antonio Ratti, Como 2003, pp. 10-17 (in inglese pp. 18-25)

Paolini 2003^b

Scritti inediti e antologia di scritti e interviste 1960-1972 in *Giulio Paolini 1960-1972*, catalogo della mostra, Fondazione Prada,

Milano 2003, pp. 13, 15, 16-21 e 28, 65, 177, pp. 38, 46, 94, 113, 120, 150, 213, 215, 218, 221, 223, 225, 227, 229, 242-43, 250, 253, 231, 261, 268, 283, 286, 291, 293, 299, 301, 302, 316, 340, 349, 353, 372

Paolini 2003^c

Silence, in "Riga", n. 22, Milano, novembre 2003, pp. 449-451

Paolini 2003^d

Tracce, in Lucrezio, *De rerum natura*, Giulio Einaudi editore, Torino 2003, pp. XXXI-XXXII

2004

Paolini 2004^a

A proposito di Eterna (1965) e delle mie opere in generale, di ieri e di oggi, nota inedita, febbraio 2004

Paolini 2004^b

L'ora X, in *Giulio Paolini. L'ora X*, catalogo della mostra, Fondazione Querini Stampalia, Venezia, ed. Gli Ori, Siena 2004, pp. 27-31 (in inglese pp. 33-37)

Paolini 2004^c

Le chiavi del museo. Vues d'Optique, scritto allegato all'edizione grafica *Le chiavi del museo*, 2004

Paolini 2004^d

Visita privata, in *Sale di lettura. Giulio Paolini dialoga con la collezione permanente*, catalogo della mostra, MART Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto, ed. Nicolodi editore, Rovereto 2004 s.p.

Paolini 2004^e

La promessa di immobilità del Tempo, in *Grazia Toderi. Sempre eadem*, Charta, Milano 2004, p. 61 (in inglese p. 62)

Paolini 2004^f

Architettura e libertà, in "La Repubblica", 15 novembre 2004, p. 35

Paolini 2004^g

Due note sull'amicizia con Tano Festa, in *Tano Festa. Da Mondrian a Michelangelo. Opere dal 1963 al 1978*, catalogo della mostra, Cinecittàdue arte contemporanea, Roma 2004, pp. 52, 55

2005

Paolini 2005^a

La scena è l'eco, in R. Wagner, *Die Walküre*, programma di sala a cura di L. Valente, Edizioni del Teatro di San Carlo, Napoli 2005, pp. 41-43

Paolini 2005^b

Lettere a Dieter Schwarz (novembre 2002-ottobre 2004), in *Giulio Paolini. Esposizione universale*, catalogo della mostra,

Kunstmuseum Winterthur, Winterthur e Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, Richter Verlag, Düsseldorf 2005, pp. 6-13

Paolini 2005^c

Sottosopra, in *Les Rencontres Rossiniennes 1980-2005. Venticinque anni di mostre del Teatro degli Artisti*, Galleria di Franca Mancini, Pesaro, Umberto Allemandi & C., Torino 2005, p. 153

Paolini 2005^d

Palomar. A Italo Calvino, in *Divina Mimesis. Un omaggio di Giulio Paolini, Rosemarie Trockel e Cy Twombly a Italo Calvino, Elsa Morante e Pier Paolo Pasolini*, catalogo della mostra, Villa Poniatowski, Roma 2005, p. 26

2006

Paolini 2006^a

Quattro passi. Nel museo senza muse, Giulio Einaudi editore, Torino 2006.

Paolini 2006^b

Fuori programma, in *Giulio Paolini. Fuori programma*, catalogo della mostra, GAMEC Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea; Accademia Carrara; Accademia di Belle Arti Giacomo Carrara, Bergamo, Silvana Editoriale, Milano 2006, pp. 42, 53, 70, 80, 97, 104 (in inglese pp. 43, 53, 70, 81, 97, 104)

Paolini 2006^c

Senza fine, in *Sisyphé, le Jour se lève*, catalogo della mostra, Musée des Arts Contemporains de la Communauté française de Belgique au Grand-Hornu, Hornu 2006, p. 128

Paolini 2006^d

Lo sguardo nel vuoto, in *L'immagine del vuoto. Una linea di ricerca nell'arte in Italia 1958-2006*, catalogo della mostra, Museo Cantonale d'Arte, Lugano, Skira editore, Milano 2006, pp. 138-141

Paolini 2006^e

L'autore sconosciuto. "Art happens", scritto allegato all'edizione *Suite N. 4*, 2006 e pubblicato come opuscolo in occasione delle esposizioni personali alle gallerie Marian Goodman, Parigi/New York e Yvon Lambert, Parigi/New York 2006, Danilo Montanari Editore, Ravenna 2006

2007

Paolini 2007^a

Per un verso o per l'altro. E altro ancora, Edizioni L'Oblivo, Brescia 2007

Paolini 2007^b

Autore a vita, scritto a disposizione del pubblico delle mostre personali presso

Christian Stein e Giò Marconi a Milano, aprile 2007

Paolini 2007^c

D come disegno, in *Il disegno. Tra visione e progetto*, catalogo della mostra, Skira editore, Milano 2007, p. 60 (in inglese p. 61)

Paolini 2007^d

Claudio Abate. Fotografo, catalogo della mostra, MART Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Edizioni Photology, Milano 2007, p. 118

Paolini 2007^e

S.t., in *Lo spazio e la misura*, catalogo della mostra, Università LUISS Guido Carli, Roma 2007, p. 32

Paolini 2007^f

Leggere la Contemporaneità. Testi scelti da Giulio Paolini, in "Newsletter", Centro di Documentazione Arti Visive di Connecting Cultures, Milano, novembre 2007 (rip. in *5 libri. Arienti, Belpoliti, Calatrava, Di Bello, Fabbri, Guerzoni, Jodice, Leonardi, Paolini, Parmiggiani, Vitone, Zardini*, Centro di Documentazione Arti Visive di Connecting Cultures, Milano 2008, pp. 51-54)

Paolini 2007^g

Estratti da una lettera inedita dell'artista a Caterina Seia (10 maggio 2007), in G. Paolini, *Per un verso o per l'altro. E altro ancora*, Edizioni L'Obliquo, Brescia 2007, vol. *E altro ancora*, pp. 27-28

Paolini 2007^h

S.t., in *Ugo Mulas. La scena dell'arte*, catalogo della mostra, MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma; PAC Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano; GAM Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino, Mondadori Electa, Milano 2007, p. 561

Paolini 2007ⁱ

Note alle scene del Parsifal di Richard Wagner, in *Richard Wagner. Parsifal*, programma di sala, Edizioni del Teatro San Carlo, Napoli 2007, pp. 71-73

Paolini 2007^l

Un museo di memorie, in "Il Mattino", supplemento speciale, 1 dicembre 2007, p. 56

2008

Paolini 2008^a

Senza titolo / senza autore, in "Bartleby", anno I, n. 0, Prato, gennaio, 2008, pp. 5-7

Paolini 2008^b

Immacolata Concezione. Senza titolo/Senza autore, in *Giulio Paolini*, catalogo della mostra, Studio G7, Bologna, Damiani editore, Bologna 2008, pp. 19-22 (in inglese pp. 23-26)

Paolini 2008^c

Nota all'opera in mostra, in *Giulio Paolini. Tre per tre (ognuno è l'altro o nessuno)*, giornale della mostra, Uccelliera della Galleria Borghese, Electa Editrice, Roma 2008, s.p.

Paolini 2008^d

S.t., in *Color Chart: Reinventing Color, 1950 to Today*, catalogo della mostra, The Museum of Modern Art, New York 2008, p. 86

Paolini 2008^e

Immacolata Concezione. Senza titolo/Senza autore, in *Risonanze # 2. Giulio Paolini & Fabio Vacchi*, catalogo della mostra, Spazio Risonanze, Auditorium Parco della Musica, Roma, Silvana Editoriale, Milano 2008, pp. 72-80

Paolini 2008^f

S.t., in "Il Foglio", anno XIII, n. 221, 15 agosto 2008, p. 4

Paolini 2008^g

Controcampo, in *Giorgio de Chirico. Werke 1909-1971 in Schweizer Sammlungen*, catalogo della mostra, Kunstmuseum Winterthur, Winterthur 2008, pp. 219-226

Paolini 2008^h

Fontana. Luce e colore, catalogo della mostra, Palazzo Ducale, Genova, Skira editore, Milano 2008, p. 128

Paolini 2008ⁱ

Immagini riflesse, in *Giulio Paolini. Catalogo ragionato 1960-1999*, a cura di M. Disch, Skira editore, Milano 2008, tomo 1, pp. 15-18

Paolini 2008^l

S.t., in *Fausto Melotti. Catalogo ragionato della grafica 1969-1986. Incisioni. Volumi e Cartelle. Esempjari unici*, Mondadori Electa, Milano 2008

2009

Paolini 2009^a

Dopo tutto, in "Flash Art" (edizione italiana), anno XLII, n. 275, aprile-maggio 2009, p. 71

Paolini 2009^b

Infine, in *In-finitum*, catalogo della mostra, Palazzo Fortuny, Venezia, Fondazione Musei Civici, Venezia 2009, p. 152

Paolini 2009^c

Un foglio senza data e senza margini, in "Tuttolibri", supplemento del quotidiano "La Stampa", Torino, 6 giugno 2009

Paolini 2009^d

Anonimi veneziani, in "Il Giornale dell'arte", anno XXVII, n. 289, Torino, luglio-agosto 2009, pp. 1 e 24.

Paolini 2009^c
S.t., in “Boîte”, anno 01, n. 03, Lissone (Milano), autunno 2009, s.p.

Paolini 2009^f
Conto alla rovescia in A. Mattiolo, G. Paolini, *L’Ora X. Né prima né dopo*, catalogo della mostra, Museo Archeologico Nazionale, Sala della Meridiana, Napoli, Mondadori Electa, Napoli 2009, pp. 15-21

Paolini 2009^g
Tre per tre (Ognuno è l’altro o nessuno), in A. Mattiolo, G. Paolini, *L’Ora X. Né prima né dopo*, catalogo della mostra, Museo Archeologico Nazionale, Sala della Meridiana, Napoli, Mondadori Electa, Napoli 2009, pp. 35-36

2010

Paolini 2010^a
Dall’Atlante al Vuoto in ordine alfabetico, Mondadori Electa, Milano 2010.

Paolini 2010^b
Pour Luciano Fabro, in *Luciano Fabro. Habiter l’autonomie / Inhabiting Autonomy*, a cura di B. Rüdiger, École nationale des beaux-arts, Lione 2010, pp. 134-137 (con successiva conversazione con il pubblico pp. 138-141; in inglese pp. 150-155; dattiloscritto italiano inedito, ottobre 2008).

Paolini 2010^c
Gli uni e gli altri, in *Giulio Paolini. Gli uni e gli altri. L’enigma dell’ora*, catalogo della mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, Skira editore, Milano 2010, pp. 33-35.

Paolini 2010^d
I sette peccati capitali: continuità e rottura di un motivo ispiratore, relazione presentata il 10 marzo 2010 all’Università degli Studi di Bergamo nell’ambito del ciclo di conferenze “La macchina del tempo: metamorfosi dell’arte nei secoli. Dall’arte del passato all’arte contemporanea” (13 gennaio - 24 marzo 2010)

Paolini 2010^e
Il vero è falso, in *Rendering. Traduzione, citazione, contaminazione. Rapporti tra i linguaggi dell’arte visiva*, catalogo della mostra, Istituto Nazionale per la Grafica, Palazzo Poli, Roma, Palombi Editore, Roma 2010, pp. 49-50 (in inglese p. 136).

Paolini 2010^f
Detto (non) fatto, in *Giulio Paolini. In via d’ipotesi*, catalogo della mostra, Conventi dei Servi di Maria, Monteciccardo (Pesaro), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2010, s.p.

Paolini 2010^g
Clausura, in *Giulio Paolini. In via d’ipotesi*, catalogo della mostra, Conventi dei Servi di Maria, Monteciccardo (Pesaro), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2010, s.p.

Paolini 2010^h
Casa Stein, in *Collezione Christian Stein. Una storia dell’arte italiana / A History of Italian Art*, IVAM Institut Valencià d’Art Modern, Valencia e Museo Cantonale d’Arte, Lugano, Mondadori Electa, Milano 2010, p. 52 (in inglese p. 53)

Paolini 2010ⁱ
Senza più titolo (Prova di esistenza in vita: oggi, 12 novembre 2010), in “temporale”, n. 70, Lugano, novembre, 2010, pp. 29-31

Paolini 2010^j
Immagini latenti, in “temporale”, n. 70, Lugano, novembre, 2010, p. 35

Paolini 2010^m
A come Accademia, allegato tra i fogli sciolti raccolti nella cartella stampa dell’esposizione personale all’Accademia di Belle Arti di Brera, Milano 2010 - 2011

Paolini 2010ⁿ
Lettera al Direttore, in “Il Foglio”, anno XV, n. 292, p. 4

Paolini 2010^o
Ormai da tempo...., testo integrato nel “manifesto” realizzato per la campagna di sensibilizzazione all’arte contemporanea promossa da AMACI Associazione dei Musei d’Arte Contemporanea Italiani, dicembre 2010 (prima pub. in “Il Venerdì di Repubblica”, 31 dicembre 2010, p. 96

2011

Paolini 2011^a
Giulio Paolini dalla A alla Zeta, in “l’Unità”, 7 gennaio 2011, pp. 36-37

Paolini 2011^b
L. Marucci, *L’arte della sopravvivenza. Inchiesta-dibattito sull’impegno etico-civile*, in “Juliet”, n. 151, Trieste, febbraio, 2011, p. 43

Paolini 2011^c
C. Corbetta, *La scelta di Giulio Paolini*, in “L’Uomo Vogue”, n. 419, Milano, marzo, 2011, p. 88

Paolini 2011^d
A. B. & C., pubblicato per la prima volta sul foglio stampato in occasione della serata *A. B. & C. Una memoria di Giulio Paolini e due opere in concerto*, 26 maggio 2011, Fondazione Merz, Torino, a cura di Mariano Boggia

Paolini 2011^c

Tre dichiarazioni, in *Arte Povera in Moscow. Works from the collection of the Castello di Rivoli*, catalogo della mostra, Multimedia Art Museum, Mosca 2011, p. 84

Paolini 2011^f

S.t., in *Visual Arts at Iuav, Venezia 2001-2011*, Venezia 2011, pp. 54-56

Paolini 2011^g

S.t., in "Il Foglio Quotidiano", anno XVI, n. 210, 7 settembre, p. 4

Paolini 2011^h

Un libro è un libro, in *Libro / Opera. Viaggio nelle pagine d'artista. La collezione di Danilo Montanari / A journey into the artist's pages. Danilo Montanari's collection*, catalogo della mostra, Aula Magna della Biblioteca Universitaria, Bologna, Danilo Montanari Editore, Ravenna 2011, pp. 44-45

Paolini 2011ⁱ

Buon compleanno, in *Arte povera 2011*, a cura di G. Celant, Mondadori Electa, Milano 2011, pp. 384-387

2012

Paolini 2012^a

L'autore che credeva di esistere, Johan & Levi editore, Milano 2012.

Paolini 2012^b

Paolini: "Riparto da un libro", in "Il Sole 24 Ore", Milano, 16 settembre 2012, p. 256

2013

Paolini 2013^a

Dichiarazioni in forma di lettere, in R. Lambarelli, *Giulio Paolini. L'autore che credeva di esistere*, in "Arte e critica", anno XX, n. 73, Roma, gennaio-marzo, 2013, pp. 42-47

Paolini 2013^b

Contrappunto (punti e linee di un disegno), in *Paul Klee / Fausto Melotti*, catalogo della mostra, Museo d'Arte, Lugano, Kehrer Verlag, Heidelberg 2013, pp. 144-149

Paolini 2013^c

Scritto sul tema della mostra, in *Post-Classici. La ripresa dell'antico nell'arte contemporanea italiana*, catalogo della mostra, Foro Romano e Palatino, Roma, Skira editore, Milano 2013, p. 136

Paolini 2013^d

Tavola d'orientamento, in M. Minini, *Quarant'anni 1973-2013*, a+mbookstore edizioni, Milano 2013, p. 15

d) Interviste dell'artista

1966

Pistoi/Paolini 1966

M. Pistoi, *Presentazioni: Giulio Paolini*, in "Marcatré", n. 19-22, Roma, aprile 1966, pp. 385-386

1967

Lonzi/Paolini 1967

C. Lonzi, *Giulio Paolini*, in "Collage", n. 7, Palermo, maggio 1967, pp. 44-46

1968

Lonzi/Paolini 1968

C. Lonzi, *Giulio Paolini*, in "Marcatré", n. 37-38-39, Milano, maggio 1968, pp. 81-82

1969

Lonzi/Paolini 1969

Conversazioni con C. Lonzi, in *Autoritratto*, De Donato Editore, Bari 1969, pp. 11, 16-17, 23-24, 55-56, 69, 79, 99-100, 191-194, 201-202, 286, 304-306, 325-327, 338-339, 357-358, 366-367, 378-379. Edizione tedesca: C. Lonzi, *Selbstbildnis / Autoritratto. Zur Situation der italienischen Kunst um 1967*, Verlag Gachnang & Springer, Berna-Berlino 2000, pp. 19, 24, 29, 54, 65-66, 73, 79, 89-90, 162-163, 169, 238, 254, 270-272, 273, 282-283, 296-298, 303, 304, 313-314. Nuova edizione in italiano: *Autoritratto, et. al./Edizioni*, Milano 2010, pp. 7, 12, 17, 40, 51-52, 59-60, 74-76, 144-147, 152, 218, 233-234, 249-250, 259, 272-274, 280, 288, 290

1972

Volpi Orlandini/Paolini 1972

M. Volpi Orlandini, in "Futuribili", anno VI, n. 42-43, Roma, gennaio-febbraio 1972, p. 120

Bandini/Paolini 1972

M. Bandini, *Intervista a Giulio Paolini*, in "prospects. Note d'arte contemporanea redatte da Luciano Inga-Pin", n. 1, Milano, marzo-aprile 1972, s.p.

Celant/Paolini 1972

Estratti da una conversazione con G. Celant integrati nel saggio dello stesso autore in *Giulio Paolini*, Sonnabend Press, New York 1972, in italiano e in inglese

1973

Volpi Orlandini/Paolini 1973

M. Volpi Orlandini, in "Proposta", n. 8, Roma, 1973

Orengo/Paolini 1973

N. Orengo, *Giulio Paolini. Dipingere la pittura*, in "Fuoricampo", anno 1, n. 2, Torino,

giugno 1973, pp. 3-8

Bonito Oliva/Paolini 1973

A. Bonito Oliva, *Dentro il linguaggio* (1971), in *Paolini. Opere 1961/73*, catalogo della mostra, Studio Marconi, Milano 1973, in italiano e in inglese

Perazzi/Paolini 1973

M. Perazzi, *Una domanda malevola*, in "Corriere della Sera", 30 dicembre 1973, p. 13

1975

Orengo/Paolini 1975

N. Orengo, *Una domanda discreta*, in "Libri Nuovi" (periodico Einaudi di informazione libraria e culturale), anno VII, n. 1, Torino, giugno 1975, p. 8

1976

Venturi/Paolini 1976

L. Venturi, *Giulio Paolini. An interview with Luca Venturi*, in "Studio International", vol. 191, n. 979, Londra, gennaio-febbraio 1976, pp. 30-31

Minervino/Paolini 1976

F. Minervino, *Ma l'artista non è un computer*, in "La Repubblica", Roma, 26-27 settembre 1976, p. 12

1977

D'Agostino/Paolini 1977

L. D'Agostino, N. Guerraz, L. Laureati, *Intervista a Giulio Paolini*, intervista realizzata nell'ambito di un esame di storia dell'arte contemporanea per la cattedra del prof. Nello Ponente, Università La Sapienza, Roma 1977

s.a./Paolini 1977

Bilanci e programmi: la parola agli artisti, "QUI arte contemporanea", n. 17, Roma, giugno, 1977, pp. 12-36 [pagine relative a Paolini: 34-35]

1979

Quintavalle/Paolini 1979

A.C. Quintavalle, *Giulio Paolini*, in "Panorama", Milano, novembre 1979

1980

Marcelis/Paolini 1980

B. Marcelis, *Giulio Paolini in Amsterdam*, in "Domus", n. 607, Milano, giugno 1980, pp. 48-49, in italiano e in inglese. Ripubblicato in *Giulio Paolini. La voce del pittore - Scritti e interviste 1965-1995*, a cura di M. Disch, ADV Publishing House, Lugano 1995, pp. 179-180

1982

Di Caro/Paolini 1982

R. Di Caro, *L'interesse è interessato*, in "Nuova società", n. 210, Torino, 1982, pp. 31-32

1983

Tortonese/Paolini 1983

P. Tortonese, *Non dimenticate il come e il perché*, in "Nuovasocietà", n. 231, Torino, 12 febbraio 1983, pp. 54-55

1984

Grenier/Paolini 1984

C. Grenier, *Giulio Paolini*, in "Flash Art" (edizione francese), n. 2, Milano, febbraio 1984, pp. 40-41

Orengo/Paolini 1984

N. Orengo, *Paolini: il mio quadro lo crea anche lo spettatore*, in "Tuttolibri" (supplemento del quotidiano "La Stampa"), 24 febbraio 1984, p. 3

Taylor/Paolini 1984

S. Taylor, *A Conversation with Giulio Paolini*, in "The Print Collector's Newsletter", vol. XV, n. 5, New York, novembre-dicembre 1984, pp. 165-169

Vincitorio/Paolini 1984

F. Vincitorio, *Tre domande a Giulio Paolini*, in "L'Espresso", Roma, 18 novembre 1984

1985

Paulino-Neto/Paolini 1985

B. Paulino-Neto, *Giulio Paolini*, in "Beaux-Arts Magazine", n. 25, Parigi, giugno 1985, pp. 36-41

Débailleux/Paolini 1985

H.F. Débailleux, *Pàle Paolini*, in "Libération", Parigi, 19 giugno 1985, p. 34

Bandini/Paolini 1985

M. Bandini, *Paolini: la mia arte può stare in un solo quadro*, in "Tuttolibri" (supplemento del quotidiano "La Stampa"), Torino, 22 giugno 1985

Pasini/Paolini 1985

F. Pasini, *La parola e la mano. Intervista a Giulio Paolini*, in "L'Illustrazione italiana", nuova serie, anno V, n. 24, Milano, novembre 1985, pp. 20-24

1986

Ferrari/Paolini 1986

C. Ferrari, *Giulio Paolini. "Tra sé e me"*, in "Domus", n. 668, Milano, gennaio 1986, pp. 92-93, in italiano e in inglese

s.a./Paolini 1986

Conversazione con il pubblico in occasione dell'intervento alle "Giornate di studio e spettacoli di Teatro di Figure", Certaldo, 6-11 novembre 1984, edita in "Quaderni di Teatro", anno VIII, n. 31, Firenze, febbraio 1986, pp. 65-68

Lodola/Paolini 1986

F. Lodola, *Giulio Paolini*, in "Vernissage" (supplemento del periodico "Il Giornale dell'arte"), n. 37, Torino, settembre 1986

Soutif/Paolini 1986

D. Soutif, *Giulio Paolini*, in "Fiac Magazine", Parigi, ottobre 1986, p. 28

1987

Pizzo/Paolini 1987

E. Pizzo, in *Giulio Paolini. Casa di Lucrezio, 1981-84*, Castello di Rivoli Museo d'arte contemporanea, Rivoli 1987

1988

Vettese/Paolini 1988

A. Vettese, *Giulio Paolini*, in "Flash Art" (edizione italiana), n. 143, Milano, marzo-aprile 1988, pp. 58-61

Meneghelli/Paolini 1988

L. Meneghelli, in *20 anni fa. 1968*, catalogo della mostra, Studio La Città, Verona 1988, s.p.

Poli/Paolini 1988

F. Poli, *Giulio Paolini*, in "Contemporanea" (edizione italiana), n. 2, Torino, estate 1988, pp. 92-97, in inglese con il titolo *Between Space and Time* nell'edizione internazionale, vol. I, n. 2, New York, luglio-agosto 1988, pp. 92-97

Cigala/Paolini 1988

A. Cigala, *Giulio Paolini, una testimonianza*, in *Cominciamenti*, catalogo della mostra, Taormina Arte 1988, III Rassegna Internazionale del Video d'Autore, De Luca Edizioni d'Arte, Roma 1988, p. 79

Zevi/Paolini 1988

A. Zevi, *Se l'allestimento della mostra è un autentico progetto*, in "Corriere della Sera", Milano, 18 dicembre 1988, p. 22

1989

Lageira/Paolini 1989

J. Lageira, *Ni le soleil ni la mort*, in "Digraphe", n. 48, Parigi, giugno 1989, pp. 130-134

1990

- Pamparoni/Paolini 1990
D. Pamparoni, *Oggetto e cosa*, in "Tema Celeste", n. 25, Siracusa, aprile-giugno 1990, pp. 36-39, in inglese nell'edizione internazionale, n. 24, gennaio-marzo, 1990, pp. 40-43

1991

- Bourel/Paolini 1991
M. Bourel, *Giulio Paolini, contemplateur donc*, in "Art press" (edizione francese), n. 164, Parigi, dicembre 1991, pp. 16-22

1992

- Cicelyn/Paolini 1992
E. Cicelyn, *Lo sguardo, istruzioni per il riuso*, in "Il Mattino", Napoli, 23 febbraio 1992
- Vattimo/Paolini 1992
G. Vattimo, *Oltre la soglia*, in *Che cosa sia la bellezza non so*, a cura di M. Bonuomo e E. Cicelyn, Leonardo Editore, Milano 1992, pp. 93-123. Conversazione tra Gianni Vattimo e Giulio Paolini tenuta il 30 maggio 1991 all'Istituto universitario Suor Orsola Benincasa, Napoli
- Débailleux /Paolini 1992
H.F. Débailleux, *FIAC 92 L'antipasto Paolini*, in "Libération", Parigi, 23 ottobre 1992, p. 30

1994

- Querci/Paolini 1994
A. Querci, *Giulio Paolini, la métaphore du damier*, in "el guía. Art de l'arc méditerranéen", anno VII, n. 2, Barcellona, febbraio 1994, pp. 60-63, in francese
- Scudero/Paolini 1994
D. Scudero, *È il mondo che gira*, in "Opening", n. 22, Roma, marzo 1994, pp. 4-6
- Guelton/Paolini 1994
B. Guelton, *Entretien avec Giulio Paolini*, in "En 4e vitesse", n. 1, Saint-Étienne, 1994
- Marucci/Paolini 1994
L. Marucci, *Giulio Paolini*, in "Juliet Art Magazine", anno XV, n. 67, Trieste, aprile 1994, pp. 32-33
- Marchetti/Paolini 1994
C. Marchetti, intervista realizzata nell'aprile 1994 per la tesi di laurea *Citazione e "doppio" nell'opera di Giulio Paolini*, Università Statale, Milano 1994
- Pasini/Paolini 1994
F. Pasini, *Giulio Paolini. Una mostra lunga un anno*, in "Flash Art" (edizione italiana), n. 184, Milano, maggio 1994, pp. 21-25

1995

- Vagheggi/Paolini 1995
P. Vagheggi, *Ecco il mio omaggio alla vita*, in "La Repubblica", Roma, 26 giugno 1995
- Ercoli/Paolini 1995
E. Ercoli, *Intervista a Giulio Paolini*, in "Next", n. 35, Roma, autunno-inverno 1995, pp. 14-17
- Disch/Paolini 1995
M. Disch, intervista realizzata per il volume *Giulio Paolini. La voce del pittore - Scritti e interviste 1965-1995*, ADV Publishing House, Lugano 1995, pp. 296-301

1996

- Fanelli/Paolini 1996
Estratti da una conversazione con F. Fanelli, integrati nella sua recensione dell'esposizione personale all'Accademia di Francia, Villa Medici, Roma 1996, *Aiuto, sono inciampato in un Géricault*, in "Il Giornale dell'arte", n. 142, Torino, marzo 1996, p. 20
- Di Genova/Paolini 1996
A. Di Genova, *Citazioni d'artista*, in "Il manifesto", Roma, 10 marzo 1996
- Vagheggi/Paolini 1996
P. Vagheggi, *Paolini, in gara con i fantasmi*, in "La Repubblica", Roma, 11 marzo 1996, p. 26

1997

- Levi/Paolini 1997
P. Levi, *Il sipario e il fondale tra il giorno e la notte*, in "La Repubblica", Roma, 21 febbraio 1997, p. XII

1998

- Wada/Paolini 1998
T. Wada, *Giulio Paolini. Artist Interview I*, in "BT Bijutsu Techo", vol. 50, n. 755, Tokyo, maggio 1998, pp. 193-200, in giapponese
- Menegatti/Paolini 1998
E. Menegatti, intervista realizzata nel 1998 per la tesi di laurea *L'attività di Carla Lonzi a Torino: un esempio di critica "alternativa" nella cultura artistica degli anni Sessanta*, Università di Torino, anno accademico 1998-1999

1999

- Bucci/Paolini 1999
M. Bucci, *Giulio Paolini al Maggio Musicale Fiorentino: sette domande*, intervista pubblicata nel programma di sala del 62° Maggio Musicale Fiorentino, Teatro Comunale, Firenze, aprile 1999, pp. 45-49

Marzano/Paolini 1999

F. Marzano, *Dal futuro al passato*, in "Il Corriere del Piemonte", Torino, 25 maggio 1999, p. 48

Bandini/Paolini 1999

M. Bandini, *Arte che parla dell'arte*, in "Ars", n. 8, Milano, agosto 1999, pp. 98-101

2000

Madesani/Paolini 2000

A. Madesani, *Conversazione fra Giulio Paolini e Angela Madesani*, in *Rubare l'immagine. Gli artisti e la fotografia negli anni '70*, catalogo della mostra, Spazio Labs, Milano, Edizioni Tega, Milano 2000, pp. 72-74

Belpoliti/Paolini 2000

M. Belpoliti, *Intervista a Giulio Paolini*, in "Riga", n. 17, Milano, [aprile] 2000, pp. 46-48

D'Amico/Paolini 2000

F. D'Amico, *Questionario sulla scultura*, in *Quaderni di Scultura Contemporanea*, n. 3, Roma, 2000, p. 58

Sauzeau/Paolini 2000

A. Sauzeau, in *Spiritualité et matérialité dans l'œuvre d'Yves Klein / Spiritualità e materialità nell'opera di Yves Klein*, Gli Ori, Prato 2000, pp. 203-204. Atti del "Colloque international" al Musée d'Art moderne et d'Art contemporain di Nizza (19 maggio 2000) e della "Giornata di studio internazionale" al Centro per l'Arte contemporanea Luigi Pecci, Prato (18 novembre 2000)

2001

Bannwarth/Paolini 2001

D. Bannwarth, *Paolini, le chemin discret et silencieux*, in "L'Alsace", Mulhouse, 30 gennaio 2001

Vallora/Paolini 2001

M. Vallora, *Povera ma bella*, in "Specchio" (supplemento del quotidiano "La Stampa"), Torino, 17 febbraio 2001, pp. 109-116

Di Paolo/Paolini 2001

A.M. Di Paolo, *I "paradossi obiettivi" di Giulio Paolini*, in "Stile arte", anno VI, n. 53, Brescia, novembre 2001, pp. 26-27

Trimarco/Paolini 2001

A. Trimarco, *Giulio Paolini. Velázquez, Watteau e "due care amiche"*, in Id., *L'arte e l'abitare*, Editoriale Modo, Milano 2001, pp. 29-32

2002

Di Raddo/Paolini 2002

E. Di Raddo, *La filosofia dell'arte sregolata da Paolini*, in "La Provincia", Como, 6 luglio 2002

Gatto/Paolini 2002

C. Gatto, *L'opera autentica è la mia. Giulio Paolini, l'artista che piaceva a Calvino*, in "La Repubblica", Roma, 28 luglio 2002, p. IX del Drago/Paolini 2002

E. del Drago, *Giulio Paolini, citazioni d'autore*, in "Il manifesto", Roma, 14 agosto 2002, p. 13

s.a./Paolini 2002

Due domande poste a Paolini per il catalogo della mostra *Arte Povera: Art from Italy 1967-2002*, Museum of Contemporary Art, Sidney 2002, p. 87, in italiano e in inglese

Obrist/Paolini 2002

H.U. Obrist, in *Giulio Paolini. Eiserner Vorhang, 2002/2003*, Museum in Progress, Vienna 2002. Pieghevole pubblicato in occasione della presentazione del sipario realizzato da Paolini per la stagione 2002-2003 della Wiener Staatsoper, edizione tedesca e edizione inglese

Clausen/Paolini 2002

E. Clausen, *La vocazione teatrale dell'opera d'arte*, in "art'o", n. 12, Bologna, autunno 2002, pp. 33-39.

Pratesi/Paolini 2002

L. Pratesi, in *Incontri*, catalogo della mostra, Galleria Borghese, Roma, Edizioni Charta, Milano 2002, pp. 96 (in italiano), 97 (in inglese).

Guarnieri/Paolini 2002

R. Guarnieri, *L'ermeneuta e il pathos*, in "Psiche", anno X, n. 2, Roma, dicembre 2002, pp. 115-117

2003

Di Pietrantonio/Paolini 2003

G. Di Pietrantonio, *Giulio Paolini. L'enigma della verità*, in "Flash Art" (edizione italiana), anno XXXVI, n. 237, Milano, dicembre 2002-gennaio 2003, pp. 70-73

s.a./Paolini 2003

Estratti da una conversazione con C. Bonvicini, pubblicati con il titolo *Intervista a Giulio Paolini*, in "Charta", anno 12, n. 62, Venezia, gennaio-febbraio 2003, pp. 48-49

Bertoni/Paolini 2003

M. Bertoni, intervista inedita realizzata nel 2002, parzialmente pubblicata in francese come *Qu'est-ce qu'une image? / Che cos'è un'immagine?*, in "Eutropia", n. 3, Roma, [marzo] 2003, pp. 224-227

Busine/Paolini 2003

L. Busine, in *Europalia 2003 Italia. Vénus dévoilée*, catalogo della mostra, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles 2003; edizione italiana: *Venere svelata. La Venere di Urbino di Tiziano*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2003, pp. 185, 187

- Vagheggi/Paolini 2003
P. Vagheggi, *Le tele nude di Giulio Paolini*, in "La Repubblica", 27 ottobre 2003, p. 32
- Bonazzoli/Paolini 2003
F. Bonazzoli, *Paolini, maestro dell'Arte Povera*, in "Corriere della Sera", Milano, 29 ottobre 2003, p. 57
- Mammi/Paolini 2003
A. Mammi, *Vi racconto i miei demoni*, in "L'espresso", Roma, 30 ottobre 2003, pp. 145-146
- Cavallini/Paolini 2003
R. Cavallini, intervista realizzata nel 2003 per la tesi di laurea *Giulio Paolini*, Università Ca' Foscari, Venezia, anno accademico 2003-2004

2005

- D'Alessandro-Laureati/Paolini 2005
M. D'Alessandro, L. Laureati (a cura di), *Giulio Paolini. Le cose, materia di disegno*, in "disegno industriale", n. 13, Roma, 2005, pp. 96-100 (in italiano), 101-105 (in inglese). Estratto della conversazione tra Pier Giovanni Castagnoli e Giulio Paolini tenuta alla Galleria dell'Oca, Roma, 25 novembre 2004
- Longobardi/Paolini 2005
D. Longobardi, "Per Walkiria echi di pianeti e costellazioni". *Giulio Paolini tra San Carlo e metrò*, in "Il Mattino", Napoli, 10 marzo 2005, p. 27
- Pepe/Paolini 2005
A. Pepe, *Giulio Paolini fra San Carlo e Metrò*, in "Roma", Napoli, 17 marzo 2005, p. 11
- Mammi/Paolini 2005
A. Mammi, *Planetario Wagner*, in "L'espresso", Roma, 24 marzo 2005, pp. 134-135
- Ladopoulos/Paolini 2005
A. Ladopoulos, intervista realizzata nell'aprile 2005 in vista della tesi di laurea
- Costanzo/Paolini 2005
C. Costanzo, intervista realizzata nel giugno 2005 per la tesi di laurea *Le Installazioni di Giulio Paolini al Mart di Rovereto*, Università degli studi di Palermo, anno accademico 2004-2005

2006

- Bellati/Paolini 2006
A.C. Bellati, intervista realizzata nel maggio 2006, parzialmente integrata nel testo dell'autrice sulla mostra personale di Bergamo, in "Arte", n. 394, Milano, giugno 2006
- Riva/Paolini 2006
L. Riva, intervista realizzata nel luglio 2006 per la tesi di laurea *Paolini e Pistoletto al CIMAC di Milano. Questioni tecnico-*

- artistiche e conservative*, Università degli studi di Milano, anno accademico 2005-2006
- Pedraglio/Paolini 2006
F. Pedraglio, sondaggio inedito sul tema "Arte e democrazia" realizzato nell'autunno 2006
- Zanchi/Paolini 2006
M. Zanchi, *Il tempo è quello che è*, in "A + L", n. 8, Bergamo, autunno 2006, pp. 3-4
- Colombaioni/Paolini 2006
M. Colombaioni, intervista realizzata nel novembre 2006 per la tesi di laurea *Che cosa mi rappresenta?*, Accademia di Belle Arti di Brera, Milano, anno accademico 2005-2006, pp. 25-26

2007

- Alvarez/Paolini 2007
J. Alvarez, "L'artiste est toujours nu devant la ligne d'arrivée", in "Le Journal des Arts", Parigi, 5-18 gennaio 2007, p. 13
- Ferrario/Paolini 2007
R. Ferrario, *Lo spazio dei classici nella pittura di Paolini*, in "La Provincia", 23 maggio 2007, p. 42
- Bellini/Paolini 2007
A. Bellini, *Giulio Paolini. A Normal Life*, in "Flash Art" (edizione internazionale), vol. XL, n. 225, luglio-settembre 2007, pp. 116-119
- s.a./Paolini 2007
Estratti da una conversazione con M. Panzera e M. Minini, Accademia di Belle Arti di Brescia, 21 maggio 2003, pubblicati in G. Paolini, *Per un verso o per l'altro. E altro ancora*, Edizioni L'Obliquo, Brescia 2007, vol. *E altro ancora*, pp. 11-12, 14-17, 22-23
- Longobardi/Paolini 2007
D. Longobardi, "Per Parsifal all'opera come al museo", in "Il Mattino", Napoli, 22 novembre 2007
- Mattarella/Paolini 2007
L. Mattarella, *Wagner-Paolini. Se la passione è un concetto*, in "La Stampa", Torino, 24 novembre 2007, p. 46
- Pini/Paolini 2007
F. Pini, *Paolini. Il maestro concettuale cerca il Sacro Graal*, in "Magazine" (supplemento del quotidiano "Corriere della Sera"), n. 48, 29 novembre 2007, pp. 162-164, dichiarazioni di Paolini integrate nel servizio sul *Parsifal* e sulla mostra personale alla Galleria Minini, Brescia 2007
- Bossini/Paolini 2007
O. Bossini, *Giulio Paolini e il "Parsifal"*, in "Io Donna" (supplemento del quotidiano "Corriere della Sera"), 1 dicembre 2007, p. 58
- Cervasio/Paolini 2007
S. Cervasio, *Paolini, l'artefice che illumina Wagner*, "La Repubblica", 1 dicembre 2007,

p. XV, dichiarazioni di Paolini integrate nel servizio sul *Parsifal*
De Martino/Paolini 2007
P.P. De Martino, *Parsifal al museo*, in “Il giornale della musica”, dicembre, 2007, p. 7

2008

Vallora/Paolini 2008
M. Vallora, *Un maestro vicino ai vecchi maestri*, in “Specchio” (supplemento del quotidiano “La Stampa”), n. 1, Torino, gennaio, 2008, pp. 105-106, dichiarazioni di Paolini integrate nel servizio sul *Parsifal*

Iovane/Paolini 2008
G. Iovane, *Il museo senza muse / A Museum with no Muses*, in “Janus”, n. 23, Bruxelles, gennaio 2008, pp. 60 (in inglese), 65 (in italiano)

Mattioli/Paolini 2008
L. Mattioli, *Paolini: “L’arte cambia abito”*, in “Il Messaggero”, 8 febbraio 2008

Bonazzoli/Paolini 2008
F. Bonazzoli, “*Bisogna sfidare il passato per diventare artisti*”, in “Corriere della Sera”, 1 aprile 2008, p. 43

Smarrelli/Paolini 2008
M. Smarrelli, *La forma del quadrato. Conversazione con Giulio Paolini e Fabio Vacchi*, in *Risonanze # 2. Giulio Paolini & Fabio Vacchi*, catalogo della mostra, Spazio Risonanze, Auditorium Parco della Musica, Roma, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2008, pp. 12-25, in italiano e in inglese

Mattioli/Paolini 2008
L. Mattioli, *Paolini, l’arte come strumento*, in “Il Messaggero”, Roma, 10 maggio 2008, p. 50

2009

Paglieri/Paolini 2009
M. Paglieri, *Sette chili per raccontare quaranta anni di arte*, in “La Repubblica”, 26 febbraio 2009, p. XIX

Pancotto/Paolini 2009
P.P. Pancotto, *Giulio Paolini. Lo scettico blu dell’arte*, in “l’Unità”, 27 marzo 2009, pp. 38-39

Portesio/Paolini 2009
A. Portesio, *Intervista a Giulio Paolini, Torino 23 ottobre 2008*, in “Avanguardia”, anno 14, n. 40, Roma, giugno, 2009, pp. 85-89, intervista realizzata nell’ottobre 2008 per la tesi di laurea *Scrittura e visibilità. Scritti d’arte di Italo Calvino (1955-1985)*, Università La Sapienza, Roma, anno accademico 2007-2008

Pecorara/Paolini 2009
R.S. Pecorara, *Spazio ospite, spazio riflesso*, in R. Ferrario, *Giulio Paolini. Un viaggio a distanza*, Nomos Edizioni, Busto Arsizio 2009, pp. 9, 11

Barina/Paolini 2009
A. Barina, *Giulio Paolini. Che noia gli artisti superstar più in vista delle loro opere*, in “Il Venerdì” supplemento settimanale del quotidiano “La Repubblica”, n. 132, 27 novembre 2009, pp. 110-112 (dichiarazioni di Paolini integrate nel testo dell’autrice)

2010

Prete 2010/Paolini 2010
M.L. Prete, *Giulio Paolini, dimensioni del classico*, in “Inside Art”, anno 7, n. 61, Roma, gennaio 2010, pp. 30-31

Schwabsky/Paolini 2010
B. Schwabsky, *Giulio Paolini. Art at room temperature*, in *Italia*, catalogo d’asta, Phillips de Pury & Company, 30 giugno 2010, pp. 36-39

Meneguzzo/Paolini 2010
M. Meneguzzo, *Paolini, la forma della ragione*, in “Avvenire”, Roma, 3 settembre 2010, p. 24

2011

Valanzuolo/Paolini 2011
S. Valanzuolo, *Giulio Paolini. “In scena si rincorrono ambiti sensoriali diversi”*, in “Sistema Musica”, anno XIII, n. 1/2011, Torino, gennaio 2011, p. 20 (pubblicata anche nella locandina del *Parsifal* presentato al Teatro Regio, Torino, 2011)

Pratesi/Paolini 2011
L. Pratesi, *Boetti e il suo doppio “Noi poveri, geniali e rivoluzionari”*, in “Il Venerdì”, supplemento settimanale del quotidiano “La Repubblica”, 27 maggio 2011, pp. 124-125 (pubblicata nella versione originale sul foglio realizzato in occasione di *Alighiero e Boetti Day*, 28 maggio 2011, Auditorium RAI, Torino)

Scorranese/Paolini 2011
R. Scorranese, “*Borges o Roussel. Quanti compagni per la mia ispirazione*”, in “Corriere della Sera”, Milano, 20 settembre 2011, p. 53

Pesci Enriques/Paolini 2011
G. Pesci Enriques, I. Guzman, *Le dimensioni infinite della carta. Intervista a Giulio Paolini*, in “Teca”, n. 0, Bologna, settembre, 2011, rivista semestrale on-line (cfr. <http://www.teca.patroneditore.it/n00a2011Pesci-Paolini.html>)

Mattia Martini/Paolini 2011

A. Mattia Martini, *Giulio Paolini... Reale e/o immaginifico*, in "Espoarte", anno XII, n. 76, Albissola Marina (SV), estate, 2012, p. 22

2012

Marcoaldi/Paolini 2012

F. Marcoaldi, *Giulio Paolini. "I musei nascono solo per intrattenere ma l'arte non interessa più nessuno"*, in "La Repubblica", 16 luglio 2012, p. 47

2013

Simongini/Paolini 2013

G. Simongini, "*L'arte non è intrattenimento*", in "Il Tempo", 17 febbraio 2013, p. 13

Ferri/Paolini 2013

P. Ferri, *Ai nostri microfoni, Giulio Paolini*, in "Artribune online", 11 marzo 2013 (<http://www.artribune.com/2013/03/ai-nostri-microfoni-giulio-paolini/>)

Mammì/Paolini 2013

A. Mammì, *Non aeroporti, musei*, in "l'Espresso", anno LIX, n. 1, Roma, 21 marzo 2013, pp. 88-91

Pratesi/Paolini 2013

L. Pratesi, *Speciale Biennale: parlano gli artisti del Padiglione Italia*, in "exibart.com", 15 aprile 2013 (<http://www.exibart.com/notizia.asp?IDNotizia=39822&IDCategoria=45>) e in "exibart.onpaper", anno XII, n. 84, Roma, maggio-giugno, 2013

Giraud/Paolini 2013

C. Giraud, *Paolini & Tirelli. Faccia a faccia con l'arte*, in "Artribune", anno III, n. 13-14, Roma, maggio-agosto, 2013, pp. 66-68

Bucci/Paolini 2013

S. Bucci, *Scusate, l'artista non c'è*, in "La lettura", supplemento del quotidiano "Corriere della sera", Milano, 24 novembre 2013, pp. 16-17

Di Genova/Paolini 2013

A. Di Genova, *L'arte in cerca d'autore*, in "Il manifesto", Roma, 29 novembre 2013, p. 10.

Manganaro/Paolini 2013

S. Manganaro, *L'artista che credeva di esistere*, in "Il Giornale dell'arte", anno XXXI, n. 337, Torino, dicembre 2013, pp. 29-30

2014

Pacelli/Paolini 2014

A. Pacelli, *Paolini: "L'arte ci guarda"*, in "Il Mattino", Napoli, 6 febbraio 2014, p. 17

Bernardi/Paolini 2014

I. Bernardi, *Giulio Paolini*, in Id., *Teatro delle mostre, Roma, maggio 1968*, Scalpendi editore, Milano 2014, pp. 177-180

e) Cataloghi ragionati

N.

Impressions graphiques. Progetti e collaborazioni editoriali di Giulio Paolini, Marco Noire Editore, Torino 1989. Successivo aggiornamento in forma di allegato: 1989-95

N.II.

Impressions graphiques. L'opera grafica 1967-1992 di Giulio Paolini, Marco Noire Editore, Torino 1992. Successivi aggiornamenti in forma di allegati: 1992-95, 1996-2005

D.

M. Disch, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato 1960-1999*, Skira editore, Milano 2008, 2 voll.

f) Volumi e saggi monografici

1967

Celant 1967

G. Celant, *Giulio Paolini*, in "Forma Nueva", n. 14, Madrid-Barcellona, marzo 1967, pp. 63-64; in italiano con il titolo *Prima della "pittura"*, *Giulio Paolini*, in "Marcatré", n. 30-33, Milano, luglio 1967, pp. 268-273

Lonzi 1967

C. Lonzi, *Giulio Paolini*, in "Marcatré", n. 30-33, Milano, luglio 1967, p. 270

1969

Catalano 1969

T. Catalano, *Giulio Paolini 1960-1968: il sillogismo dell'immagine*, in "Flash Art", n. 12, Roma, ottobre 1969, s.p.

1971

Brizio 1971

G. Brizio, *Giulio Paolini ovvero "quam raptim ad sublimia"*, in "graphicus", anno 52, Torino, ottobre 1971, pp. 36-39

1972

Celant 1972^a

G. Celant, *Giulio Paolini*, Sonnabend Press, New York 1972

Volpi Orlandini 1972

M. Volpi Orlandini, *Paolini: "nuova confutazione del tempo"*, in "QUI arte contemporanea", n. 8, Roma, giugno 1972, pp. 57-58

Celant 1972^b

G. Celant, *Item perspectiva. Opere recenti di Giulio Paolini*, in "Domus", n. 516, Milano, novembre 1972, pp. 45-48

1973

Volpi Orlandini 1973^a

M. Volpi Orlandini, *La retina e l'inconscio. Note di arte contemporanea*, Palumbo Editore, Palermo 1973, pp. 148-151

Trini 1973^a

T. Trini, *Giulio Paolini*, in "Art press", n. 4, Parigi, maggio-giugno, 1973, pp. 14-17

Volpi Orlandini 1973^b

M. Volpi Orlandini, *L'artista dell'avanguardia che piace allo storico dell'arte*, in "Bolaffiarte", anno IV, n. 31, Torino, giugno-luglio 1973, pp. 84-87

Trini 1973^b

T. Trini, *Giulio Paolini, un decennio*, in "Data", n. 7-8, Milano, estate 1973, pp. 60-67 (parte I) e n. 9, autunno 1973, pp. 38-41 (parte II)

Calvesi 1973

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

1974

Celant 1974

G. Celant, *Image of the Image*, in "art and artists", vol. 9, n. 98, Londra, maggio 1974, pp. 12-17

Martin 1974

H. Martin, *Giulio Paolini. L'absolu est inexplicable*, in "L'Art Vivant", n. 53, Parigi, novembre 1974, pp. 12-14

1975

Calvino 1975

I. Calvino, *La squadratura*, in G. Paolini, *Idem*, Giulio Einaudi editore, Torino 1975, pp. V-XIV

Salerno 1975

G.B. Salerno, *L'invenzione di Paolini*, in "Art Dimension", n. 3, Roma, luglio-settembre 1975, pp. 20-22

Barilli 1975

R. Barilli, *Fantasmî fatti a macchina*, in "L'espresso", Roma, 7 dicembre 1975

1976

s.a. 1976

Giulio Paolini, Università di Parma, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Quaderno n. 30, Parma 1976.

Trini 1976

T. Trini, *Giulio Paolini. Come l'immaginario si ribella all'immaginazione*, in "Data", n. 20, Milano, marzo-aprile 1976, pp. 88-91

1978

Diacono 1978

M. Diacono, *Le deArt et son Double: the Art of Vision*, in *Giulio Paolini. Idem (VII) regesto delle opere come modello di sei immagini teoriche*, catalogo della mostra, Galleria Mario Diacono, Bologna 1978

Menna 1978

F. Menna, *Doppio ritratto (alla maniera) di Paolini*, in "Studio Marconi", n. 4-5, Milano, 20 aprile 1978, p. 61

1980

s.a. 1980

Giulio Paolini. *Premio Bolaffi 1980*, Giulio Bolaffi Editore, Torino 1980

Williams 1980

D.A. Williams, *The eye of power. The works of Giulio Paolini*, in "ZG", n. 1, Londra, gennaio 1980, s.p.

Tomassoni 1980

I. Tomassoni, *Giulio Paolini*, in "Flash Art" (edizione italiana), n. 94-95, Milano, gennaio-febbraio 1980, pp. 5-10

Corà 1980

B. Corà, *Profili/Opere*, in "A.E.I.U.O.", n.1, Roma, settembre 1980, pp. 8-9

1981

s.a. 1981

Giulio Paolini. *Werke und Schriften 1960-1980*, Kunstmuseum Luzern, Lucerna 1981

Celant 1981

G. Celant, "Del bello intelligibile": *l'architettura paoliniana*, in *Il limite svelato. Artista Cornice Pubblico*, catalogo della mostra, Mole Antonelliana, Torino, Electa, Milano 1981, pp. 17-18

Szeeman 1981

H. Szeemann, *Dossier G.P.*, in Id., *Museum der Obsessionen*, Merve Verlag, Berlino 1981, pp. 37-43

1982

s.a. 1982

Giulio Paolini. *Le "opere a venire"*, Atti dell'incontro con l'artista il 28 aprile 1981, Accademia di Belle Arti "Pietro Vannucci", Perugia 1982

Denizot 1982

R. Denizot, G. Paolini, *De bouche à oreille / Hearsay*, "Mot pour mot" n. 4, Yvon Lambert, Parigi 1982

de Marchis 1982

G. de Marchis, *Giulio Paolini*, in *Thoughts and Action. Joseph Beuys, Daniel Buren, Dan Graham, Bruce MacLean, Giulio Paolini*, catalogo della mostra, The Japan Foundation, Tokyo, Flex Co. Ltd, Tokyo 1982, pp. 117-118 (in giapponese), 119-121 (in italiano)

1983

Grüterich 1983

M. Grüterich, *Giulio Paolini*, in *Eine Kunst-Geschichte in Turin 1965-1983 / Una storia d'arte a Torino 1965-1983*, catalogo della mostra, Kölnischer Kunstverein, Colonia, Daniela Piazza Editore, Torino 1983, pp. 79-82 (in tedesco), 84-88 (in italiano)

Celant 1983

G. Celant, in *Giulio Paolini. L'exil du cygne*, Fratelli Alinari Stamperia d'Arte, Firenze 1983

1984

Friedel 1984

H. Friedel, *Der doppelte Blick*, in *Der Traum des Orpheus. Mythologie in der italienischen Gegenwart 1967 bis 1984*, catalogo della mostra, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Monaco 1984, pp. 72-74

Spadoni 1984

C. Spadoni, *Giulio Paolini*, in "Figure. Teoria e critica dell'arte", anno 3, n. 7, Roma, 1984, pp. 92-99

1986

Busine 1986

L. Busine, *Les Doublures de Giulio Paolini*, Édition Lebeer-Hossmann, Bruxelles 1986

Blouin 1986

R. Blouin, *Giulio Paolini. L'Image comme transcription d'elle-même / The Image as a Transcription of Itself*, in "Vanguard", vol. 15, n. 1, Vancouver, febbraio-marzo 1986, pp. 34-37

- 1987**
- Zacharopoulos 1987
D. Zacharopoulos, *Autour d'une œuvre de Giulio Paolini. Carambola ou la Chose en soi*, De Vleeshal, Middelburg 1987
- 1988**
- Celant 1988
G. Celant, *Giulio Paolini. Tra Telaio e Paolini*, Gruppo GFT, Torino 1988
- 1990**
- Poli 1990
F. Poli, *Giulio Paolini*, Lindau, Torino 1990
s.a. 1990
Giulio Paolini. "Una collezione '60/'80", Studio Marconi, Milano 1990
- 1991**
- Zevi 1991
A. Zevi, *Le repliche del naufragio / The replicas of the shipwreck*, in "L'Architettura", anno XXXVII, n. 433, Roma, novembre 1991, pp. 906-910
- 1992**
- Semin 1992
D. Semin, *Giulio Paolini*, in Id., *L'arte povera*, Musée national d'art moderne Centre Georges Pompidou, Collection Jalons, Parigi 1992, pp. 40-43
- 1993**
- Vertone 1993
S. Vertone, *Il pronome in anticamera*, in *Inside Out - Museo Città Eventi*, catalogo della mostra, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, Edizioni Charta, Milano 1993, pp. 23-26
- 1994**
- Busine 1994
L. Busine, *Giulio Paolini. Doublures (extraits)*, in "Digraphe", n. 67, Parigi, febbraio 1994, pp. 110-123
- Bertoni 1994
M. Bertoni, *Giulio Paolini. Dove vedo*, in "Critica e documentazione", supplemento n. 7 del periodico "Segno", Pescara, aprile 1994, pp. 14-35
- Limentani Viridis 1994
C. Limentani Viridis, *Giulio Paolini. Una tela bianca, un semplice oggetto*, in "Anfione Zeto", anno 5, n. 10, Venezia, 1994, pp. 128-130
- 1995**
- Disch 1995
Giulio Paolini. La voce del pittore - Scritti e interviste 1965-1995, a cura di M. Disch, ADV Publishing House, Lugano 1995
- Baradel 1995
V. Baradel, *Un concettuale al Palazzo della Ragione*, in "Op. cit.", n. 93, Napoli, maggio 1995, pp. 37-46
- Deidier 1995
R. Deidier, *La lingua della visione: Calvino e Giulio Paolini*, in Id., *Le forme del tempo. Saggio su Italo Calvino*, Guerini Studio, Milano 1995, pp. 135-170
- 1996**
- Belpoliti 1996
M. Belpoliti, capitolo monografico dedicato al rapporto tra Calvino e Paolini, in Id., *L'occhio di Calvino*, Giulio Einaudi editore, Torino 1996, pp. 159-167
- von Drathen 1996
D. von Drathen, *Giulio Paolini. Der blinde Blick des Sehers*, in "Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst", serie 33, fascicolo 7, Weltkunst-Bruckmann Verlag, Monaco, 1996
- Vescovo 1996
M. Vescovo, *Giulio Paolini*, in "Cimal. Arte internacional", n. 46, Valencia, 1996, pp. 17-21
- Franz 1996
E. Franz, *Visibilité du général. Une description de "Del Bello Intelligibile"*, œuvre de Giulio Paolini, in "Pratiques. Réflexions sur l'Art", n. 2, Rennes, autunno 1996, pp. 34-46
- 1997**
- Coulange 1997
A. Coulange, *Giulio Paolini*, Carnets de la commande publique, Éditions du Regard, Parigi 1997
- Meinhardt 1997
J. Meinhardt, *Der Blick auf den Blick und die Abbildung der Abbildung*, manoscritto inedito, marzo 1997
- 1998**
- Paolini-Minini-Corà 1998
G. Paolini, M. Minini, B. Corà, *A porte chiuse*, Galleria Massimo Minini, Brescia 1998

Bertoni 1998

M. Bertoni, *All'incrocio di due sguardi infiniti. La scrittura e il modello. Per Giulio Paolini*, in Id., *Tempi e forme. Una ricerca sulle arti visive contemporanee*, Hopefulmonster, Torino 1998, pp. 221-228

Unterdörfer 1998

M. Unterdörfer, *Giulio Paolini*, in Id., *Die Rezeption der Antike in der Postmoderne: der Gipsabguss in der italienischen Kunst der siebziger und achtziger Jahre*, VDG Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar 1998, pp. 48-54, 139-148

Disch 1998

M. Disch, *Giulio Paolini*, in "Numero Zero", Siena, autunno 1998, pp. 40-44

1999

Bann 1999

S. Bann, *Giulio Paolini*, in *Rewriting Conceptual Art*, a cura di M. Newman e J. Bird, Reaktion Books, Londra 1999, pp. 169-185

Dalla Bernardina 1999-2000

M. Dalla Bernardina, *Les autoportraits de Giulio Paolini*, in "Ligeia", n. 29-30-31-32, Parigi, ottobre 1999-giugno 2000, pp. 5-11

2000

s.a. 2000^a

L'altra figura. Giulio Paolini, "Art in Context" n. 3, Museet for Samtidskunst, Oslo 2000

s.a. 2000^b

Giulio Paolini, Mimmo Paladino, BSI Finanziaria SpA, Lugano 2000

Bätzner 2000

N. Bätzner, *Giulio Paolini*, in Id., *Arte Povera. Zwischen Erinnerung und Ereignis: Giulio Paolini, Michelangelo Pistoletto, Jannis Kounellis*, Verlag für moderne Kunst, Norimberga 2000, pp. 53-105

Lageira 2000

J. Lageira, *Giulio Paolini. Ut optica poesis*, dattiloscritto inedito, aprile 2000

2001

Mauron 2001

V. Mauron, capitolo monografico in Id., *Le signe incarné: ombres et reflets dans l'art contemporain*, Éditions Hazan, Parigi 2001, pp. 97-101

Rorimer 2001

A. Rorimer, capitolo monografico in Id., *New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality*, Thames & Hudson, Londra 2001, pp. 64-69

2002

s.a. 2002

Giulio Paolini. Paradigma, Castello di Ama per l'arte contemporanea, Lecchi in Chianti (Siena) 2002

Zuliani 2002

S. Zuliani, *Giulio Paolini. "L'artista è lontano"*, in Id., *Scritture dell'arte. Riflessioni Figure Incroci*, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, La Città del Sole, Napoli 2002, pp. 75-85

2003

s.a. 2003^a

Giulio Paolini, Fondazione Antonio Ratti, Como, Edizioni Charta, Milano 2003

Paolini 2003

G. Paolini, *Andata e ritorno*, Galleria Christian Stein, Milano, Danilo Montanari Editore, Ravenna 2003

2004

s.a. 2007

Giulio Paolini, Studio La Città, Verona 2007

2008

Bertoncini 2008

G. Bertoncini, capitolo monografico sul "colloquio a distanza" fra Paolini e Calvino, in Id., *Narrazione breve e personaggio. Tozzi, Pirandello, Bilenchi, Calvino*, Quodlibet Studio, Macerata 2008, pp. 151-165

Volpi 2008

M. Volpi, *L'occhio senza tempo. Saggi di critica e storia dell'arte contemporanea*, Lithos editrice, Roma 2008, pp. 256-257

2009

Ferrario 2009

R. Ferrario, *Giulio Paolini. Un viaggio a distanza*, Nomos Edizioni, Busto Arsizio 2009

Portesio 2009

A. Portesio, "Quello che per il pittore è la squadratura della tela, per lo scrittore è l'incipit". *L'arte di Giulio Paolini raccontata da Italo Calvino. Con un'intervista a Giulio Paolini*, in "Avanguardia", anno 14, n. 40, Roma, giugno, 2009, pp. 75-89

Pepi 2009

M.F. Pepi, *Italo Calvino e Giulio Paolini. Idem: un libro, un quadro*, in "Italianistica. Rivista di letteratura italiana", anno XXXVIII, n. 3, settembre - dicembre, Fabrizio Serra Editore, Pisa - Roma 2009, pp. 143-158

2011

Russo 2011

V. Russo, *Giulio Paolini in Rai*, in “L’uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità”, n.s., anno VIII, n. 7-8, settembre, Mimesis Edizioni, Milano - Udine 2011, pp. 163-181

Dantini 2011

Dantini, *Gradus ad Parnassum. Giulio Paolini, “Autoritratto”, 1969*, in “Palinsesti. Contemporary Italian Art On-Line Journal”, vol. 1, n. 2, 2011, pp. 1-11 (www.palinsesti.net/index.php/Palinsesti/articol e/view/31)

2012

Splendorini 2012

I. Splendorini, *Apocryphie, tautologie et vertige de la multiplication. Se una notte d’inverno un viaggiatore et l’œuvre de Giulio Paolini*, in “Italiens. Revue d’études italiennes”, Centre Aixois d’Études Romanes, Université d’Aix-Marseille, n. 16, [autunno], Aix-en-Provence, 2012, pp. 325-347

Bernardi 2012

I. Bernardi, *Collezione privata (1998) di Giulio Paolini. Un’opera / un percorso dal molteplice all’uno*, in “senzacornice. rivista online di arte contemporanea e critica”, n. 4, settembre - ottobre, 2012 (www.senzacornice.org/articolo.php?id=27)

2013

Dantini 2013

M. Dantini, *Giulio Paolini e l’Autoritratto con il Doganiere*, in “doppio zero”, 27 novembre 2013 (www.doppiozero.com/materiali/carla-lonzi/giulio-paolini-e-l-autoritratto-con-il-doganiera)

2014

Bernardi 2014

Giulio Paolini: Autoritratto, in Id. *Teatro delle Mostre. Roma, maggio 1968*, Scalpendi Editore, Milano 2014, pp. 177-180

g) Libri vari citati nelle schede

- 1969**
Beckett 1969 [l.v.]
S. Beckett, *Teste-Morte*, Giulio Einaudi editore, Torino 1969
- 1973**
Bandini 1973 [l.v.]
M. Bandini, *L'indagine critica al quadro di artisti operanti intorno all'anno sessanta*, in "Data", n. 10, Milano, inverno, 1973, pp. 92-97
- 1974**
Wilde 1974 [l.v.]
63/73. *De collectie van het Stedelijk Museum 1963-1973: aanwinsten schilder- en beeldhouwkunst / The Stedelijk Museum collection: acquisitions 1963-1973 painting and sculpture*, a cura di E. de Wilde, Stedelijk Museum, Amsterdam 1974
- 1976**
Celant 1976 [l.v.]
G. Celant, *Senza titolo 1974*, Bulzoni Editore, Roma 1976
- Lippert 1976 [l.v.]
Werner Lippert, *Zeichnungen heute*, in "Kunstforum International", 1976
- 1978**
Pinctus-Witten 1978 [l.v.]
R. Pinctus-Witten, *Postminimalism*, OOLP, Torino 1978
- 1979**
s.a. 1979 [l.v.]
Paolo Mussat Sartor Fotografo 1968-1978. Arte e artisti in Italia, Stampatori Editore, Torino 1979
- 1983**
Bonito Oliva 1983 [l.v.]
A. Bonito Oliva, *Artisti italiani contemporanei dagli anni 50 ad oggi*, in "Flash Art" (edizione italiana), n. 113, aprile, 1983
- 1984**
Joosten 1984 [l.v.]
20 jaar verzamelen. *Aanwinsten Stedelijk Museum Amsterdam 1963-1984. Schilder- en beeldhouwkunst / 20 years of art collecting. Acquisitions Stedelijk Museum Amsterdam 1963-84. Painting and sculpture*, a cura di J.M. Joosten, Stedelijk Museum, Amsterdam 1984
- 1989**
s.a. 1989 [l.v.]
Venti anni a Basilea. Baechler Barcelò Baselitz Beuys Boetti Bowes Brown Buren Fabro Gilbert & George Kounellis Longobardi Merz Paladino Paolini Rauschenberg Taafee Tatafiore, Twombly Warhol, "Napoli e dintorni. Informatore d'arte n. 16", Lucio Amelio editore, Napoli, giugno, 1989
- 1990**
Crispolti-Pratesi 1990 [l.v.]
E. Crispolti, M. Pratesi, *L'arte del disegno nel Novecento italiano*, Editori Laterza, Roma-Bari 1990
- 1992**
s.a. 1992 [l.v.]
Arte italiana. Esperienze degli anni '60/'80. Arte concettuale, Arte povera, Costruttività, Arte cinetica nella Collezione della Banca Commerciale Italiana a Francoforte, Banca commerciale italiana, Francoforte 1992
- 1994**
Serra 1994 [l.v.]
Repertorio delle opere su carta acquisite per la Galleria civica d'arte moderna e contemporanea di Torino: 1982-1992, a cura di R. Maggio Serra, Umberto Allemandi & C., Torino 1994
- 2000**
Quintavalle 2000 [l.v.]
A.C. Quintavalle, *Carte italiane: opere su carta dal 1950 al 2000 nella Collezione "CartaSi"*, Skira editore, Milano 2000
- 2001**
s.a. 2001 [l.v.]
Die Sammlung Paul Maenz Neues Museum Weimar. Band 3: Zeichnungen, Aquarelle, Collagen und Verwandtes, Kunstsammlungen zu Weimar, Weimar, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2001
- 2002**
Celant 2002 [l.v.]
G. Celant, *Un folle amore. La Collezione Luigi e Peppino Agrati*, Skira Editore, Milano 2002
- 2003**
Baranelli-Ferrero 2003 [l.v.]
Album Calvino, a cura di L. Baranelli e E. Ferrero, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2003 (1995)

Masini 2003 [l.v.]

L.V. Masini, *L'arte del Novecento. Dall'Espressionismo al Multimediale*, vol. XI: *L'Arte come idea*, Giunti, Firenze/Gruppo Editoriale Espresso, Roma 2003

2004

Parigi 2004 [l.v.]

Luciano Fabro. *Convivio*, Parigi, Musée Bourdelle, 25 giugno - 31 ottobre 2004, Parigi 2004

2006

s.a. 2006 [l.v.]

Jahresbericht 2005. 85. Jahresbericht des Kunstvereins Winterthur, Winterthur 2006

2008

Bandini-Mundici-Roberto 2008 [l.v.]

Bandini, M.C. Mundici, M.T. Roberto, *Luciano Pistoi: "inseguo un mio disegno"*, Hopefulmonster editore, Torino 2008

2010

s.a. 2010 [l.v.]

Kunstverein Winterthur. 90. Jahresbericht 2010, 2010

Barbero-Pola 2010 [l.v.]

L'Attico di Fabio Sargentini 1966-1978, a cura di L.M. Barbero e F. Pola, MACRO Museo d'Arte Contemporanea Roma, Mondadori Electa, Milano 2010

Conte 2010 [l.v.]

L. Conte, *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti 1966-1970*, MAXXI Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, Mondadori Electa, Milano 2010

Dander-Wilmes 2010 [l.v.]

Bit of Matter and a Little Bit More. The Collection and Archives of Herman and Nicole Daled 1966-1978, a cura di P. Dander e U. Wilmes, Haus der Kunst, Monaco e Verlag der Buchhandlung Walther König, Colonia 2010

Lione 2010 [l.v.]

Luciano Fabro. *Habiter l'autonomie / Inhabiting Autonomy*, a cura di B. Rüdiger, École nationale des beaux-arts, Lione 2010

Minini 2010 [l.v.]

M. Minini, *Pizzini – Sentences on Conceptual Artists (and Others)*, Mousse Publishing, Milano 2010

2011

Berlino 2011 [l.v.]

Hypothesis for an exhibition, cartoncino d'invito della mostra, a cura di Lorenzo Benedetti, Berlino, Galleria PSM Sabine Schmidt, Berlino 2011

Celant 2011 [l.v.]

G. Celant, *Arte Povera. Storia e storie*, Mondadori Electa, Milano 2011

2012

s.a. 2012 [l.v.]

Arte Contemporanea a Cassino, a cura di B. Corà, Edizioni Università di Cassino, Cassino 2012

Paglieri 2012 [l.v.]

Trent'anni d'arte 1982-2012, a cura di M. Paglieri, Fondazione De Fornaris, L'Artistica Editrice, Savigliano 2012

2013

s.a. 2013 [l.v.]

L'arte moderna in Intesa Sanpaolo. L'ultimo novecento, a cura di C. Pirovano e F. Tedeschi, Mondadori-Electa, Milano 2013

Publicazioni con riferimenti all'artista non citate nelle schede (in ordine cronologico e alfabetico)

- G. Celant, *Arte Povera*, Gabriele Mazzotta Editore, Milano 1969
- U. Kultermann, *Nuove forme della pittura*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 1969
- C. Lonzi, *Autoritratto*, De Donato Editore, Bari 1969
- A. Bonito Oliva, *Il territorio magico. Comportamenti alternativi dell'arte*, Centro Di, Firenze 1971
- *Albers, Arman, Arp, Balla, Bill, Burri, Christo, Fabro, Fontana, Gris, Herbin, Kandinsky, Klein, Léger, Manzoni, Melotti, Miró, Nigro, Paolini, Picabia, Rotella, Scarpitta, Soto, Tanguy, Tapies, Tinguely, Twombly, Vasarely. Scelta di opere a cura della Galleria Notizie di Torino, dello Studio Bellini di Milano e dello Studio "C" di Brescia*, Galleria Notizie, Torino, 1972
- *Befragung der Documenta oder Die Kunst soll schön bleiben*, a cura di K. Staeck, Verlag G. Steidl, Göttingen 1972
- L. Mattei, *Venezia: la Biennale di mezzo*, Privitera, Roma 1972
- N. Orenco, *Una poesia di Giulio Paolini*, Ant, Novara 1972
- G. Dorflès, *Ultime tendenze nell'arte oggi. Dall'Informale al Neo-oggettivo. Nuova edizione aggiornata e ampliata*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 1973
- M. Volpi Orlandini, *La retina e l'inconscio. Note di arte contemporanea*, Palumbo Editore, Palermo 1973
- L. Vergine, *Il corpo come linguaggio (La «Body Art» e storie simili)*, Giampaolo Prearo Editore, Milano 1974
- *Paul Maenz 1970-1975*, Galerie Paul Maenz, Colonia 1975
- F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, Giulio Einaudi editore, Torino 1975
- *La Biennale di Venezia. Annuario 1976. Eventi del 1975*, Archivio storico delle arti contemporanee, Venezia 1976
- *Studio Marconi 1966/76. Dieci anni in Italia/Ten years in Italy*, Studio Marconi, Milano 1976
- A. Bonito Oliva, *Europa America/Le avanguardie diverse*, Franco Maria Ricci, Milano 1976
- G. Celant, *Precronistoria 1966-1969*, Centro Di, Firenze 1976
- G. Dorflès, *Il divenire della critica*, Giulio Einaudi editore, Torino 1976
- *Chartae/Papers: Manualità e tautologia*, Studio Nino Soldano, Milano 1977
- *Ottant'anni di allestimenti alla Biennale*, catalogo della mostra, La Biennale di Venezia, Archivio storico delle arti contemporanee, Venezia 1977
- A. Bonito Oliva, *Autocritico Automobile. Attraverso le Avanguardie*, Edizioni Il Formichiere, Milano 1977
- G. Celant, *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, Edizioni La Biennale di Venezia, Alfieri Edizioni d'Arte, Venezia 1977
- G. Celant, *Offmedia. Nuove tecniche artistiche: video disco libro*, Dedalo libri, Bari 1977

- K. Honnef, *150 Jahre Fotografie*, Verlag Kunstforum, Magonza 1977
- R. Pincus-Witten, *Postminimalism*, Out of London Press, New York 1977
- *Art Actuel Skira Annuel N. 4/Actual Art Skira Annual No. 4*, Editions Skira, Ginevra 1978
- M. Calvesi, *Avanguardia di massa*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 1978
- D. Filippucci, *Titolo*, pubblicazione n. 9 della serie “Il Laboratorio”, Editrice Guerra, Perugia 1978
- *Art Actuel Skira Annuel N. 5/Actual Art Skira Annual No. 5*, Editions Skira, Ginevra 1979
- *Fotografie als Kunst, Kunst als Fotografie. Das Medium Fotografie in der bildenden Kunst Europas ab 1968*, a cura di F.M. Neusüss, DuMont Buchverlag, Colonia 1979
- *L'arte in Italia nel secondo dopoguerra*, a cura di R. Barilli, Il Mulino, Bologna 1979
- *La Biennale di Venezia. Annuario 1978. Eventi del 1976-77*, Archivio storico delle arti contemporanee, Venezia 1979
- *Paolo Mussat Sartor Fotografo 1968-1978. Arte e artisti in Italia*, Stampatori Editore, Torino 1979
- R. Barilli, *Informale Oggetto Comportamento*, vol. II: *La ricerca artistica negli anni '70*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 1979
- C. Brandi, *Scritti sull'arte contemporanea*, vol. II, Giulio Einaudi editore, Torino 1979
- F. Caroli, *La politica dell'arte*, Garzanti, Milano 1979
- F. Caroli, *Parola-Immagine. Per un'antropologia dell'immaginario: l'arte della cecità*, Fabbri Editori, Milano 1979
- *Art Actuel Skira Annuel N. 6. Numéro spécial 1970-1980/Actual Art Skira Annual No. 6. Special Issue 1970-1980*, Editions Skira, Ginevra 1980
- *Italienische Kunst heute*, a cura di M. Grüterich, in “Kunstforum International”, n. 39, Magonza, marzo, 1980
- *Le arti visive*, Centro Studi Piemontese, Torino 1980
- G.C. Argan, *L'arte moderna*, Sansoni Editore, Firenze 1980
- J. De Sanna, *Breve storia dell'arte italiana dal 1895 al 1980*, Casa degli artisti, Milano 1980
- D. Filippucci, *Un anno di quantità*, Editrice Guerra, Perugia 1980
- E. Lucie-Smith, *Art in the Seventies*, Phaidon Press Limited, Oxford 1980
- *Identité Italienne. L'art en Italie depuis 1959*, a cura di G. Celant, Centre Georges Pompidou, Parigi, Centro Di, Firenze 1981
- *Paul Maenz Köln 1970-1980. Der Blick zurück ist ein Blick auf die Gegenwart und/oder Die Wahrheit hat viele Brüste*, Galerie Paul Maenz, Colonia 1981
- H. Szeemann, *Museum der Obsessionen*, Merve Verlag, Berlino 1981
- *Narcissus*, catalogo della mostra, a cura di G. Di Genova, Istituto Italo-Latino Americano, Roma 1982
- *Tradizione cultura e crisi di valori*, Atti dei convegni lincei, n. 63, convegno del 19-22 maggio 1982, Accademia nazionale dei lincei, Roma 1984
- B. Brock, *Besucherschule Documenta 7*, Kassel 1982

- G. de Marchis, *L'arte in Italia dopo la seconda guerra mondiale*, in *Storia dell'arte italiana. Parte seconda: Dal Medioevo al Novecento*, vol. III: *Il Novecento*, a cura di F. Zeri, Giulio Einaudi editore, Torino 1982
- R. Denizot, G. Paolini, *De bouche à oreille/Hearsay*, Yvon Lambert, Parigi 1982
- E.L. Francalanci, *Del ludico. Dopo il sorriso delle avanguardie*, Nuove edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 1982
- B. Viola, *Ci sarà condominio nello spazio dati?/Will There Be Condominium in Data Space?*, in "Video 80 Magazine", n. 5, autunno 1982
- *Arc 1973-1983*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Parigi 1983
- *Galleria La Salita, 1957-1983. Un disegno dell'arte*, Galleria La Salita, Roma 1983
- *Jannis Kounellis*, catalogo della mostra, Musei Comunali, Rimini, Nuove edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 1983
- *Una generazione postmoderna. I nuovi-nuovi, la postarchitettura, la performance vestita*, catalogo della mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, Gabriele Mazzotta Editore, Milano 1983
- R. De Fusco, *Storia dell'arte contemporanea*, Editori Laterza, Bari 1983
- L. Hegyi, *Új szenzibilitás*, Magvető Kiadó, Budapest 1983
- *Arte allo specchio. XLI Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia*, a cura di M. Calvesi, La Biennale di Venezia, Venezia 1984
- R. Barilli, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Giangiaco Feltrinelli Editore, Milano 1984
- A. Bonito Oliva, *Dialoghi d'artista. Incontri con l'arte contemporanea 1970-1984*, Electa, Milano 1984
- M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Collezione Tauma, Reggio Emilia 1984
- *1986. Un anno da vivere con arte/A year to be lived with art*, Agenzia Editoriale Essegi, Ravenna 1985
- *Italian Cultural Institute. San Francisco 1980-1985*, The Italian Cultural Institute, San Francisco 1985
- *The Knot Arte Povera*, Umberto Allemandi & C., Torino 1985
- AA.VV., *Anni Ottanta*, Mazzotta, Milano 1985
- G. Celant, *Arte Povera. Storie e protagonisti / Art Povera. Histories and protagonists*, Electa, Milano 1985
- A. Del Guercio, *Storia dell'arte presente. Europa e Stati Uniti dal 1945 a oggi*, Editori Riuniti, Roma 1985
- P. Fonticoli, *Achille Bonito Oliva. La critica d'arte come arte della critica*, Nuova Prearo Editore, Milano 1985
- G. Gatt, *La nuova maniera italiana*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1985
- C. Lonzi, *Scacco ragionato. Poesie dal '58 al '63*, a cura di M. Lonzi e A. Jaquinta, Scritti di Rivolta Femminile, Milano 1985
- *Arte e Vita dell'Arte. Dalla Creatività al Linguaggio*, a cura di I. Tomassoni, Giancarlo Politi Editore, Milano 1986
- *Charles Vandenbove*, catalogo della mostra, Borsa, Amsterdam 1986

- *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, catalogo della mostra, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Parigi 1986
- Pansera-Vitta, *Guida all'arte contemporanea*, 1986
- M. Volpi Orlandini, *Artisti contemporanei. Interviste*, Il Bagatto, Roma 1986
- *lithographies, gravures, livres 1988*, Galerie Lelong, Parigi 1987
- E. Lucie-Smith, *Sculpture since 1945*, Phaidon Press, Londra 1987
- *Arte in Italia 1960-1985*, a cura di F. Alfano Miglietti, Giancarlo Politi Editore, Milano 1988
- *Cominciamenti*, a cura di V. Valentini, catalogo della mostra, Taormina Arte 1988, III Rassegna Internazionale del Video d'Autore, De Luca Edizioni d'Arte, Roma 1988
- *NietenGabenKunst. Zweihundertzwanzigtausend guter Abdrücke Nietenblätter, Vereinsgaben und Jahresgaben von 1839 bis 1988*, a cura di W. Dörstel, P. Gerlach, Kölnischer Kunstverein, Colonia 1988
- *Predilezioni. Tre decenni di avanguardia dalla raccolta di Riccardo Tettamanti 1960-1970-1980*, Riccardo Tettamanti, Milano 1988
- *Storie dell'occhio/1. Fotografi ed eventi artistici in Italia dal '60 all'80*, catalogo della mostra, Galleria Civica, Palazzina dei Giardini Pubblici, Modena, Edizioni Cooptip, Modena 1988
- *Ugo Mulas. Vent'anni di Biennale 1954-1972*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1988
- G. Celant, *Arte dall'Italia*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 1988
- G. Joppolo, *Arte povera*, Actualité des arts plastiques, n. 76, Centre National de Documentation Pédagogique, Parigi 1988
- C. Quartucci, *Verso Temiscira. Viaggio intorno alla Pentecosta di Heinrich von Kleist*, Ubulibri, Milano 1988
- L. Vergine, *L'arte in gioco*, Garzanti Editore, Milano 1988
- *Il Padiglione d'arte contemporanea di Milano. PAC 1979-1989*, a cura di Z. Birolli, Gabriele Mazzotta Editore, Milano 1989
- *Specchi ustori*, Tema Celeste Edizioni, Siracusa 1989
- *Special Affects. The Photographic Experience in Contemporary Art*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1989
- *von E bis U. Eine Dokumentations-Collage der Ausstellungen und Aktivitäten von 1973 bis 1989*, a cura di E.H. Zander, S. Kraus, Kölnischer Kunstverein, Colonia 1989
- G. Varchetta, *Relazioni. La passione dello sguardo*, Guerini e Associati, Milano 1989
- *Art Collectors. Volume 1*, Éditions numéro 5, Parigi 1990, ill. p. 87 (ripreso da G. Minelli, *Giuliano Gori. Dans l'aire des Médicis*, in "Galleries Magazine", n. 31, Parigi, giugno-luglio, 1989)
- *Concept Art, Minimal Art, Arte Povera, Land Art: Sammlung Marzona*, catalogo della mostra, Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld, Cantz Verlag, Stoccarda 1990
- *Eighty. Sculpture des années 80/Sculpture of the 80's*, Eighty Publications, s.l. 1990
- G. Celant, *L'inferno dell'arte italiana. Materiali 1946-1964*, Edizioni Costa & Nolan, Genova 1990

- *La Zattera di Babele 1981-1991. 10 anni di parola, immagine, musica, teatro*, Opera Universitaria dell'Università degli Studi di Palermo, Palermo 1991
- *Nanda Lanfranco. Foto di gruppo/Photo de groupe/Group Photograph*, catalogo della mostra, Torre dei Signori, Aosta, 1991
- *Paul Maenz Köln 1970-1980-1990. Eine Avantgarde-Galerie und die Kunst unserer Zeit/An Avant-Garde Gallery and the Art of Our Time*, a cura di G. de Vries, DuMont Buchverlag, Colonia 1991
- G. Briganti, *Il viaggiatore disincantato. Brevi viaggi in due secoli d'arte moderna*, Giulio Einaudi editore, Torino 1991
- A. Coulange, *Histoires Naturelles*, Éditions Pictura, Tolosa 1991
- G. de Marchis, *Scusi ma è arte questa? Guida illustrata all'avanguardia e alla neoavanguardia*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1991
- P. De Vecchi, E. Cerchiari, *Arte nel tempo*, vol. 3: *Dall'illuminismo al postmoderno*, Gruppo Editoriale Fabbri Bompiani, Milano 1991
- M. Nuridsany, *La commande publique*, collana "Enjeux-Culture", Ministère de la Culture, de la Communication et des Grands Travaux, s.l., 1991
- *Che cosa sia la bellezza non so*, a cura di E. Bonuomo, E. Cicelyn, Leonardo Editore, Milano 1992
- *De Bonnard à Baselitz. Estampes et livres d'artistes. Dix ans d'enrichissements du Cabinet des Estampes 1978-1988*, a cura di F. Woimant, M.C. Miessner, A. Mœglin-Delcroix, Bibliothèque nationale, Parigi 1992
- *Italia à la FIAC 1992*, Edisi Edizioni Sistema Italia, Roma 1992
- *Oltre la linea... dell'avanguardia. Architettura, testo, contesto*, a cura di E. Calvi, Guerini Studio, Milano 1992
- *Storia moderna dell'arte in Italia. Manifesti, polemiche documenti*, vol. terzo: *II. Tra Neorealismo ed anni novanta 1945-1990*, a cura di P. Barocchi, Giulio Einaudi editore, Torino 1992
- G.C. Argan, *L'art moderne. Du siècle des Lumières au monde contemporain*, Bordas, Parigi 1992
- F. Batachi, *Guide de l'art moderne*, De Vecchi, Parigi 1992
- G. Dorflès, *Intervista come autopresentazione*, con VII tavole di Giulio Paolini, Tema Celeste Edizioni, Siracusa 1992
- F. Menna, in *Costantino Dardi. Testimonianze e riflessioni*, Electa, Milano 1992
- A. Mottola Molino, *Il libro dei musei*, Umberto Allemandi & C., Torino 1992
- N. Orenco, *L'inchiostro delle voci*, Editrice La Stampa, Torino 1992
- J.L. Pradel, *L'art contemporain depuis 1945*, Bordas, Parigi 1992
- B. Ruhrberg, *Arte Povera. Geschichte, Theorie und Werke einer künstlerischen Bewegung in Italien*, tesi di laurea, Düsseldorf 1992
- D. Semin, *Arte Povera*, Éditions du Centre Georges Pompidou, Parigi 1992
- D. Waldman, *Collage, Assemblage and the found Object*, Phaidon Press Limited, Londra 1992

- *Forma italiana – Individualità*. Salvatore Astore, Roberto Caracciolo, Carlo Ferraris, Nunzio, Luisa Protti, Fabrizio Sibona, Luigi Stoisia, Marco Tirelli, catalogo della mostra, Confini Arte Contemporanea, Cuneo 1993
- *Gli anni '70: lo sguardo, la foto*, catalogo della mostra, Galleria Civica, Palazzina dei Giardini, Modena, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1993
- *Toulouse: Quinze artistes dans le métro*, Metropole Transports Développement, Tolosa 1993
- *Wall works: Wall installations in editions 1992-93/Edition Schellmann*, Edition Schellmann, Colonia-New York 1993
- H.R. Reust, *Aus dem Musée éclaté an den Ort des Werks. Kunsthalle Bern 1969-1993*, Kunsthalle Bern, Berna 1993
- R. Schaer, *L'invention des musées*, Gallimard/Réunion des Musées nationaux, Parigi 1993
- *La pittura in Italia. Il Novecento/3. Le ultime ricerche*, a cura di C. Pirovano, Electa, Milano 1994
- J.L. Chalumeau, *Histoire critique de l'art contemporain*, Klincksieck, Parigi 1994
- S. Dorna, *Che cos'è l'arte?*, Umberto Allemandi & C., Torino 1994
- C. Kesser, *Las Meninas von Velázquez*, Dietrich Reimer Verlag, Berlino 1994
- A. Micaletti, *Nel senso della poesia*, Stamperia dell'Arancio, Grottamare 1994
- F. Poli, M. Corgnati, *Dizionario d'arte contemporanea. Dal 1945 a oggi*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 1994
- *Arte povera. Manifeste, Statements, Kritiken*, a cura di N. Bätzner, Verlag der Kunst, Dresda 1995
- *Centro Video Arte 1974-1994*, Gabriele Corbo Editore, Ferrara 1995
- *Giuliano Briganti*, a cura di L. Laureati, Quaderno n. 5, Scuola Normale Superiore, Pisa 1995
- *Histoire de l'art 1000-2000*, a cura di A. Mérot, Hazan, Parigi 1995
- *Histoire de l'art. Epoque contemporaine XIX-XXe siècles*, a cura di P. Dagen, F. Hamon, Flammarion, Parigi 1995
- *Le nuove tendenze dell'arte. Ricerche internazionali dal 1945 ad oggi*, a cura di F. Poli, Rosenberg & Sellier, Torino 1995
- *Roma in mostra 1970 1979. Materiali per la documentazione di mostre azioni performance dibattiti*, a cura di D. Lancioni, Edizioni Joyce & Co., Roma 1995
- *Shinjuku I-Land Public Art Project*, a cura di F. Nanjo and Associates, Housing and Urban Development Corporation, Tokyo Branch, Tokyo 1995
- *Sous le soleil*, Villa Arson, Nizza 1995
- *Ugo Mulas. Incontri 1954-1972*, catalogo della mostra, Galleria di Franca Mancini, Pesaro 1995
- R. Deidier, *Le forme del tempo. Saggio su Italo Calvino*, Guerini Studio, Milano 1995
- A. Del Guercio, *Storia dell'arte italiana nel XX secolo*, Newton Compton editori, Roma 1995
- E. Lucie-Smith, *Artoday*, Phaidon Press Limited, Londra 1995
- E. Lucie-Smith, *Movements in Art since 1945*, Thames & Hudson, Londra 1995
- F. Poli, *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, Editori Laterza, Bari 1995

- *Dopopaesaggio. Figure e misure del giardino*, a cura di M. Scotini, L. Vecere, Associazione Culturale Castello di Santa Maria Novella, Maschietto & Musolino, Siena 1996
- *Kounellis, Paladino, Paolini, Bianchi*, catalogo della mostra, Associazione Culturale Dogana, [Roma], 1996
- *Le Esposizioni Internazionali d'Arte 1895-1995*, La Biennale di Venezia, Electa, Milano 1996
- *Lodi all'arte 1967-1995*, Galleria Franco Toselli, Milano 1996
- *Se vi ho detto sì in Ricostruzione teorica di un artista: Bruno Munari nelle collezioni Vodoz-Danese*, catalogo della mostra, Association Jacqueline Vodoz et Bruno Danese, Parigi 1996
- M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, Giulio Einaudi editore, Torino 1996
- G. Joppolo, *L'Arte Povera. Les années fondatrices*, Fall Edition, Parigi 1996
- L. Vergine, *L'arte in trincea. Lessico delle tendenze artistiche 1960-1990*, Skira editore, Milano 1996
- A. Vettese, *Capire l'arte contemporanea. Dal 1945 ad oggi*, Umberto Allemandi & C., Torino 1996
- *Arte Povera. Arbeiten und Dokumente aus der Sammlung Goetz 1958 bis heute*, Kunstverlag Ingild Goetz, Monaco 1997
- M. Archer, *Art Since 1960*, Thames & Hudson, Londra 1997
- P. Ardenne, *Art, l'âge contemporain. Une histoire des arts plastiques à la fin du XX^e siècle*, Éditions du Regard, Parigi 1997
- J. Meinhardt, *Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei*, Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 1997
- A. Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste 1960/1980*, Bibliothèque nationale de France, Éditions Jean-Michel Place/Bibliothèque nationale de France, Parigi 1997
- *Jean Bernier Gallery 1977-1998*, Bernier/Eliades Gallery, Agra Publications, Atene 1998
- *Kunst des 20. Jahrhundert*, a cura di I.F. Walther, Benedikt Taschen Verlag, Colonia 1998
- *Matrix/Berkeley 1978-1998*, University of California, Berkeley Art Museum, Berkeley 1998
- *Piero Sartogo/Nathalie Grenon. Architecture in Perspective*, a cura di R.L. Wentworth, The Monacelli Press, New York 1998
- AAVV., *Charles Vandenhove. Art & architecture*, La Renaissance du Livre, Tournai 1998
- A. Bonito Oliva, *Pièce Unique "10 anni 1989-1998"*, Galerie Pièce Unique, Parigi 1998
- M. Bertoni, *Tempi e forme. Una ricerca sulle arti visive contemporanee*, Hopefulmonster editore, Torino 1998
- L. Dematteis, G. Maffei, *Libri d'artista in Italia 1960-1998*, Regione Piemonte, Torino 1998
- T. Godfrey, *Concept Art*, Phaidon Press Limited, Londra 1998
- B. Guelton, *L'exposition. Interprétation et réinterprétation*, L'Harmattan, Parigi 1998
- L. Parmesani, *L'Arte del Secolo. Movimenti, teorie, scuole e tendenze 1900-2000*, Skira editore/Giò Marconi, Milano 1998
- M. Unterdörfer, *Die Rezeption der Antike in der Postmoderne: der Gipsabguss in der italienischen Kunst der siebziger und achtziger Jahre*, VDG Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar 1998

- B. von Bismarck, *Bruce Nauman, der wahre Künstler/The true artist*, Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 1998
- *Kunst sammeln*, a cura di G. Adriani, Museum für neue Kunst, Karlsruhe, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 1999
- *Navigare a vista*, in *Antonio Catelani dritto e traverso*, Fondazione Teseco per l'arte, Firenze, 1999
- *Rewriting Conceptual Art*, a cura di M. Newman, J. Bird, Reaktion Books, Londra 1999
- *Wall Works: Architekturbezogene Wandarbeiten/Site-specific wall installations*, a cura di Jörg Schellmann, Edition Schellmann, Monaco-New York/Schirmer Mosel Verlag, Monaco 1999
- B. Blistène, *Une histoire de l'art au XX^e siècle. Nouvelle édition*, Beaux-Arts magazine, Centre George Pompidou, Parigi 1999 (edizione inglese: *A History of 20th Century Art*, Parigi 2001)
- C. Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon Press Limited, Londra 1999
- J. de Sanna, *Forma. L'idea degli artisti 1943-1997*, Universitaria Costa & Nolan, Ancona/Milano 1999
- A. Fernández Polanco, *Arte Povera*, Editorial Nerea, San Sebastián 1999
- H. Gauville, *L'art depuis 1945 groupes et mouvements*, Hazan, Parigi 1999
- R. Lachat, *L'Art en Italie 1945-1995*, Nouvelles éditions françaises, Parigi 1999
- C. Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia "senza combattimento"*, Edizioni Bruno Mondadori, Milano 1999
- J.M. Poinot, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Mamco, Genève – Institut d'art contemporain & Art Edition, Villeurbanne 1999
- *Across the Atlantic. Cultural Exchanges between Europe and the United States*, a cura di L. Passerini, P.I.E./Peter Lang, Bruxelles/Berna 2000
- *Arte. Incontro con gli artisti, le opere, i movimenti, dal Trecento ai giorni nostri*, a cura di S. Sproccati, Guida Culturale Mondadori, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2000
- *Fonds régional d'art contemporain de Bourgogne 1984-2000*, F.R.A.C. Bourgogne, Quétigny 2000
- *Italia 2000. Arte e sistema dell'Arte*, a cura di A. Bonito Oliva, ARCO Madrid, Giampaolo Prearo Editore, Milano 2000
- *La pittura in Europa. La pittura italiana*, a cura di C. Pirovano, tomo terzo, Electa, Milano 2000
- *Recording on Contemporary Art by Shigeo Anzai 1970-1999*, a cura di A. Shima, A. Kasuya, The National Museum of Art, Osaka 2000
- *Rendez-vous. Collection Lambert*, Actes Sud, Parigi 2000
- *Spiritualité et matérialité dans l'œuvre d'Yves Klein/Spiritualità e materialità nell'opera di Yves Klein*, atti del "Colloque international" al Musée d'Art moderne et d'Art contemporain di Nizza (19 maggio 2000) e della "Giornata di studio internazionale" al Centro per l'Arte contemporanea Luigi Pecci, Prato (18 novembre 2000), Gli Ori, Prato 2000
- AA.VV., *Gian Enzo Sperone. Torino Roma New York 35 anni di mostre tra Europa e America*, Hopefulmonster editore, Torino 2000
- N. Bätzner, *Arte Povera. Zwischen Erinnerung und Ereignis: Giulio Paolini, Michelangelo Pistoletto, Jannis Kounellis*, Verlag für moderne Kunst, Norimberga 2000

- A. Bonito Oliva, *Gratis. A bordo dell'arte*, Skira editore, Milano 2000
- G. Guglielmino, *Come guardare l'arte contemporanea e vivere felici. 55 opere dal 1970 al 2000*, Umberto Allemandi & C., Torino 2000
- C. Lonzi, *Selbstbildnis/Autoritratto. Zur Situation der italienischen Kunst um 1967*, Verlag Gachnang & Springer, Berna-Berlino 2000
- A. Lugli, *Assemblage*, Adam Biro, Parigi 2000
- J.L. Nancy, *Le Regard du portrait*, Éditions Galilée, Parigi 2000 (edizione in italiano: *Il ritratto e il suo sguardo*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2002)
- Ø. Nygård, M. Stræde, *Bias. 33 artist's views on sculpture*, The Royal Danish Academy of Fine Arts, Copenhagen 2000
- R. Williams, *After Modern Sculpture: Art in the United States and Europe, 1965-70*, Manchester University Press, Manchester 2000
- *Artisti italiani del XX secolo alla Farnesina*, Ministero degli Affari Esteri, Edizioni dell'Elefante, Roma 2001
- *Die andere Moderne De Chirico Savinio*, catalogo della mostra, a cura di P. Baldacci, W. Schmied, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf; Städtische Galerie im Lenbachhaus, Monaco, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2001
- *Dizionario dell'arte del Novecento. Movimenti, artisti, opere, tecniche e luoghi*, a cura di M. Corgnati, F. Poli, Bruno Mondadori Editore, Milano 2001
- *Enrico Castellani*, catalogo della mostra, Fondazione Prada, Milano 2001
- *Giorgio de Chirico. Les dix dernières années. 1968-1978*, catalogo della mostra, Palais des Beaux-Arts, Charleroi 2001
- *Giuseppe Varchetta. Le tracce dello sguardo*, Luca Sossella editore, Roma 2001
- *Public Art. Kunst im öffentlichen Raum*, a cura di F. Matzner, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2001
- *Schegge. Lea Vergine sull'arte e la critica contemporanea. Intervista di Ester Coen*, Skira, Milano 2001
- S. Busuttil, *Blanc*, Éditions Assouline, Parigi 2001
- E. Lucie-Smith, *Movements in Art since 1945. New edition*, Thames & Hudson, New York 2001
- V. Mauron, *Le signe incarné: ombres et reflets dans l'art contemporain*, Hazan, Parigi 2001
- A.C. Quintavalle, *Carte italiane: opere su carta dal 1950 al 2000 nella Collezione "CartaSi"*, Skira editore, Milano 2001
- A. Rorimer, *New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality*, Thames & Hudson, Londra 2001
- A. Trimarco, *L'arte e l'abitare*, Editoriale Modò, Milano 2001
- L. Vergine, *Ininterrotti transiti*, RCS Libri, Milano 2001
- *A History of Italian Art in the 20th Century*, a cura di S. Pinto, Skira, Milano 2002
- *Arti Visive*, a cura di G. Dorflès, A. Vettese, vol. 3A: *Il Novecento. Protagonisti e movimenti*, Istituto Italiano Edizioni ATLAS, Milano 2002
- *Arti Visive*, a cura di G. Dorflès, A. Vettese, vol. 3B: *Il Novecento. Percorsi tematici*, Istituto Italiano Edizioni ATLAS, Milano 2002

- *Corrado Levi*, catalogo della mostra, Galleria di San Filippo, Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri, Torino, Edizioni Charta, Milano 2002
- *Lucio Fontana. Metafore barocche*, catalogo della mostra, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Palazzo Forti, Verona, Marsilio Editori, Venezia 2002
- *Museo nazionale di Capodimonte. Arte contemporanea*, a cura di A. Tecce, Electa, Napoli 2002
- *Tutto normale*, a cura di L. Pratesi, J. Sans, catalogo della mostra, Villa Medici, Accademia di Francia, Roma 2002
- M. Bandini, *1972 Arte Povera a Torino*, Umberto Allemandi & C., Torino 2002
- C. Castellaneta, *Il Dizionario della pittura italiana dai Primitivi ai giorni nostri*, Casa Editrice Le Lettere, Firenze 2002
- G. Cortenova, *Dal Naufragio... e Ritorno. L'arte negli anni delle ideologie*, Giampaolo Prearo Editore, Milano 2002
- A. Julius, *Transgressions. The Offences of Art*, Thames & Hudson, Londra 2002
- P. Maenz, *Art is to change.... Skizzen aus der Umlaufbahn*, Lindinger + Schmid Verlag, Regensburg 2002
- M. Pulini, *Il secondo sguardo. La copia e la replica tra invenzione, emulazione e agone. Il caso di Simone Cantarini*, Edizioni Medusa, Milano 2002
- *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, a cura di F. Poli, Mondadori Electa, Milano 2003
- *Il critico come curatore*, a cura di M. Bortolotti, Silvana Editoriale e Artshow Edizioni, Milano 2003
- *Il libro d'artista*, a cura di G. Maffei, Edizioni Sylvestre Bonnard, Milano 2003
- *Paolo Mussat Sartor. Artisti e opere. Portraits*, catalogo della mostra, Musée d'Art moderne et d'Art contemporain, Nizza 2003
- *Velazquez' "Las Meninas"*, a cura di S. Stratton-Pruitt, Cambridge University Press, Cambridge 2003
- *Working Insider*, a cura di S. Risaliti, Artout-Maschietto Editore, Firenze 2003
- A. Coulange, *L'œil indiscret*, L'Harmattan, Parigi 2003
- A. Del Guercio, *Storia dell'arte moderna e contemporanea. Tempi, luoghi, linguaggi*, Newton & Compton editori, Roma 2003
- M. Donzelli, *Lo sguardo del disegnatore*, Edizioni L'Obliquo, Brescia 2003
- Lucrezio, *De rerum natura*, Giulio Einaudi editore, Torino 2003
- D. Pieroni, *Prose*, Marta Massaioli Editore, Roma 2003
- P. Vivarelli, *Forme del "disagio" dell'artista moderno. Esempi nelle ricerche figurative del Novecento*, in *Scritture di Storia/Historical Writings*, a cura di S. Mainolfi, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Dipartimento di Filosofia e Politica, Discipline Storiche, Edizioni Scientifiche Italiane, Quaderno n. 3, Napoli, settembre 2003
- *Autobiografia di una galleria. Lo Studio Marconi 1965/1992*, Skira editore, Milano 2004
- *Die 5. Dekade. Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst in Salzburg 1993-2003*, a cura di B. Wally, Salisburgo 2004

- *Forme per il David*, catalogo della mostra, Galleria dell'Accademia, Firenze, Giunti Editore, Firenze 2004
- *Italian cityscapes. Culture and urban change in contemporary Italy*, a cura di R. Lumley, J. Foot, University of Exeter Press, Exeter 2004
- *Progetto arte moderna e contemporanea 1999/2004*, Fondazione CRT, Torino 2004
- *Omaggio a Lucio Amelio. Reggia di Caserta*, a cura di A. Bonito Oliva, E. Cicelyn, Regione Campania, Skira editore, Milano 2004
- *Semiotiche della pittura. I classici. Le ricerche*, a cura di L. Corrain, Meltemi editore, Roma 2004
- *Tano Festa. Da Mondrian a Michelangelo. Opere dal 1963 al 1978*, catalogo della mostra, Cinecittàdue arte contemporanea, Roma 2004
- M.G. Bicocchi, *Tra Firenze e Santa Teresa dentro le quinte dell'arte ('73/'87)*. art/tapes/22, Edizioni del Cavallino, Venezia 2004
- R. De Fusco, *Il piacere dell'arte. Capire la pittura, la scultura, l'architettura e il design*, Editori Laterza, Roma-Bari 2004
- F. Ferrari, *Lo spazio critico. Note per una decostruzione dell'istituzione museale*, Luca Sossella Editore, Roma 2004
- L. Hegyi, *The Courage to Be Alone. Re-inventing of Narratives in Contemporary Art*, Edizioni Charta, Milano 2004
- R. Krüger, *Nach der Antike. Studien zur Antikenrezeption in der bildenden Kunst seit 1967*, Klartext, Essen 2004
- R. Lumley, *Arte Povera*, Tate Publishing, Londra 2004
- C. Salaris, *La Quadriennale. Storia della rassegna d'arte italiana dagli anni Trenta a oggi*, Marsilio Editori, Venezia 2004
- D. von Drathen, *Vortex of silence*, Edizioni Charta, Milano 2004
- *Arte all'arte 2005. Arte architettura paesaggio*, Gli Ori, Prato 2005.
- *Castello di Rivoli 20 anni d'arte contemporanea*, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli, Skira editore, Milano 2005
- *Centottanta opere*, a cura di D. Severi, G. Tega, Galleria Tega, Milano 2005
- *Figure dell'Arte 1950-2000*, a cura di S. Zuliani, Editoriale Modo, Milano 2005
- *L'Art du XX^e siècle. De l'art moderne à l'art contemporain 1939-2002*, a cura di D. Soutif, Éditions Citadelles & Mazenod, Parigi 2005
- *Les Rencontres Rossiniennes 1980-2005. Venticinque anni di mostre del Teatro degli Artisti*, Galleria di Franca Mancini, Pesaro, Umberto Allemandi & C., Torino 2005
- *Lezioni di Storia dell'Arte. Dall'Impressionismo alla cultura artistica contemporanea*, Skira editore, Milano 2005
- *Luciano Pistoì. Il mercante d'arte è il consigliere del principe. Conversazione di Franco Fanelli*, Umberto Allemandi & C., Torino 2005
- *Sculture di luce. Luci d'Artista a Torino*, Umberto Allemandi & C., Torino 2005

- H.C. Cousseau, *La Nuit claire*, Éditions Jacqueline Chambon, Parigi 2005
- G. de Marchis, *Album di viaggio in quarant'anni di arte italiana: 1960-2000*, Umberto Allemandi & C., Torino 2005
- I. Ewig, G. Maldonado, *Lire l'art contemporain dans l'intimité des œuvres*, Larousse, Parigi 2005
- A. Madesani, *Storia della fotografia*, Paravia Bruno Mondadori Editori, Milano 2005
- J. Meinhardt, *Pintura: abstracção depois da abstracção*, Fundação de Serralves, Porto 2005
- E. Mézil, K. Zwarts, *Charles Vandenhove. Art in Architecture*, Ludion, Gand 2005
- C. Strano, *Gli anni Settanta*, Skira editore, Milano 2005
- I. Tomassoni, A. Zanmatti, *Incontri 1980. Interventi di artisti contemporanei a Spoleto*, Kybalion Editore, Spoleto, 2005
- A. Vettese, *Ma questo è un quadro? Il valore nell'arte contemporanea*, Carocci editore, Roma 2005
- A. Zevi, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, Giulio Einaudi editore, Torino 2005
- *Derossi Associati. Racconti di architettura*, catalogo della mostra, Fondazione Merz, Torino, Skira editore, Milano 2006
- *Dopopaesaggio. Spazio sociale e ambiente naturale nell'arte contemporanea*, a cura di M. Scotini, Laura Vecere, Centro Stampa Regione Toscana, Firenze 2006
- *Flavio De Marco. Mimesi.04 che guarda Mimesi di Giulio Paolini*, catalogo della mostra, Studio d'arte contemporanea Pino Casagrande, Roma 2006
- *Il collezionismo o il mondo come voluttà e simulazione*, a cura di E. Grazioli, Studio permanente/a+mbookstore edizioni, Milano 2006
- *La Storia dell'Arte. 18. L'Arte contemporanea*, La Biblioteca di Repubblica, collana a cura di S. Zuffi, Mondadori Electa, Milano 2006
- *Paolo Mussat Sartor. Viaggio continuo*, catalogo della mostra, GAM Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino 2006
- R. Aragona (a cura di), *Il doppio*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2006
- R. Barilli, *Prima e dopo il 2000. La ricerca artistica 1970-2005*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 2006
- J.P. Cuzin, D. Salmon, *Ingres. Regards croisés*, Éditions Mengès/Réunion des musées nationaux, Parigi 2006
- T. Fontana, *Il vissuto dell'arte. Quarant'anni di collezione*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2006
- G. Lista, *Arte Povera*, 5 Continents Editions, Milano 2006
- N. Orenco, *Chi è di scena!*, Giulio Einaudi editore, Torino 2006
- F. Poli, *La scultura del Novecento*, Editori Laterza, Bari 2006
- S. Sproccati, *Per una logica della pittura*, Bononia University Press, Bologna 2006
- P. Vagheggi, *Contemporanei. Conversazioni d'artista*, Skira editore, Milano 2006
- *30/40. A Selection of Forty Artists from Thirty Years of Exhibitions at Marian Goodman Gallery*, catalogo della mostra, a cura di B.H.D. Buchloh, Marian Goodman Gallery, New York 2007

- *Claudio Abate. Fotografo*, catalogo della mostra, MART Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Edizioni Photology, Milano 2007
- *Giovanni Anselmo*, catalogo della mostra, Galleria d'Arte Moderna, Bologna, Hopefulmonster editore, Torino 2007
- *Fattoria di Celle. Collezione Gori. Un percorso nell'arte ambientale*, Gli Ori, Pistoia 2007
- *Festschrift per gli ottant'anni di Vittorio Gregotti*, a cura di G. Morpurgo, Skira editore, Milano 2007
- *La seduzione del luogo*, a cura di Zerynthia, Zerynthia Associazione per l'Arte Contemporanea, Roma 2007
- *Palazzo Chiabrese. Gli spazi rinnovati dopo il restauro*, a cura di F. Pernice, Ministero per i Beni e le Attività Culturali; Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici del Piemonte; Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio del Piemonte, Torino 2007
- *Palazzo Forti. La Galleria d'arte moderna di Verona 1982-2007*, a cura di S. Baldanza, P. Nuzzo, Marsilio Editori, Venezia 2007
- *Pop Art 1956-1968*, catalogo della mostra, Scuderie del Quirinale, Roma, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2007
- AA.VV. *Arte contemporanea. Anni Sessanta*, vol. 2, La Biblioteca di Repubblica-L'Espresso, Mondadori Electa, Milano 2008
- M. Belpoliti, G. Canova, S. Chiodi (a cura di), *Anni Settanta. Il decennio lungo del secolo breve*, Skira editore, Milano 2007
- P.G. Castagnoli, C. Italiano, A. Mattiolo (a cura di), *Ugo Mulas. La scena dell'arte*, catalogo della mostra, MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma; PAC Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano; GAM Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino, Mondadori Electa, Milano 2007
- G. Di Genova, *Storia dell'Arte Italiana del '900 per generazioni. Generazione anni Quaranta*, Edizioni Bora, Bologna, tomo I, 2007
- L. Lebon, C. Cros, *L'art dans l'espace public*, Flammarion, Parigi 2007
- G. Maffei, *Arte Povera 1966-1980. Libri e documenti/Books and documents*, Edizioni Corraini, Mantova 2007
- A. Mercanti, *La Calcografia tra museo e laboratorio. Gli anni Sessanta e Settanta nei documenti d'archivio*, Istituto Nazionale per la Grafica, Palombi Editori, Roma 2007
- F. Poli, *Arte contemporanea. Dall'informale alle ricerche attuali*, Mondadori Electa, Milano 2007
- F. Poli, *Arte in Piemonte. Il Novecento*, Priuli & Verlucca Editori, Ivrea (Torino) 2007
- *5 libri. Arienti, Belpoliti, Calatrava, Di Bello, Fabbri, Guerzoni, Jodice, Leonardi, Paolini, Parmiggiani, Vitone, Zardini*, Centro di Documentazione Arti Visive di Connecting Cultures, Milano 2008
- *22 marzo 1968 Mario Cresci fotografa "il percorso" di: Piacentino, Pistoletto, Nespolo, Mondino, Boetti, Merz, Zorio, Anselmo, Paolini allo Studio Arco d'Alibert di Roma*, Galleria Mara Coccia, Roma 2008
- *Giorgio de Chirico. Werke 1909-1971 in Schweizer Sammlungen*, catalogo della mostra, Kunstmuseum Winterthur, Winterthur 2008

- *Materialbild. Material Picture. Immagine materiale. Italia 1950-1965*, a cura di P. Weibel, ZKM Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2008
- *United Artists of Italy*, a cura di M. Minini, Photology, Milano 2008
- AA.VV., *Contemporanea: arte dal 1950 ad oggi*, Mondadori Electa, Milano 2008
- M. Bandini, M.C. Mundici, M.T. Roberto, *Luciano Pistoì: "inseguo un mio disegno"*, Hopefulmonster editore, Torino 2008
- C. Bertola, *Curare l'arte*, Mondadori Electa, Milano 2008
- G. Bertoncini, *Narrazione breve e personaggio. Tozzi, Pirandello, Bilenchi, Calvino*, Quodlibet Studio, Macerata 2008
- H. Dickel, *Künstlerbücher mit Photographie seit 1960*, Maximilian-Gesellschaft, Amburgo 2008
- R. Koolhaas, G. Celant, *Unveiling the Prada Foundation*, Fondazione Prada, Milano 2008
- J.L. Maubant, *Ambition d'art*, Institut d'art contemporain, Villeurbanne, Les presses du réel, Digione 2008, 2 voll. "Alphabet"
- L. Vergine, *Parole sull'arte*, Il Saggiatore, Milano 2008
- M. Volpi, *L'occhio senza tempo. Saggi di critica e storia dell'arte contemporanea*, Lithos editrice, Roma 2008
- *Giorgio de Chirico. La fabrique des rêves*, catalogo della mostra, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Parigi 2009
- *Matrix Berkley: A Changing Exhibition of Contemporary Art*, a cura di E. Thomas, University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, Berkeley 2009
- *The Helga and Walther Lauffs Collection*, Zwirner & Wirth, New York, Steidl Verlag, Gottinga 2009
- AA.VV., *L'arte del XX secolo. 1969-1999. Neo avanguardie, post moderno e arte globale*, Skira editore, Milano 2009
- J.C. Ammann, *Alighiero Boetti. Catalogo generale. Tomo primo*, Mondadori Electa, Milano 2009
- V. Biasi, *Architetture del bianco. Viaggio teorico-creativo attorno alle lingue del bianco*, Gangemi Editore, Roma 2009
- G. Bonomi, *La disseminazione. Esplosione, frammentazione e dislocazione nell'arte contemporanea*, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli (Catanzaro) 2009
- T. Godfrey, *Painting Today*, Phaidon Press, London 2009
- R. Gramiccia, *Fragili eroi. Ritratti d'artista*, Derive Approdi, Roma 2009
- G. Guglielmino, *Le parole dell'arte contemporanea. Le parole da conoscere per sopravvivere a un vernissage*, Umberto Allemandi & C., Torino 2009
- G. Iovane, F. Ramos, *Oggetti smarriti. Crisi della memoria nell'arte contemporanea*, Silvana Editoriale, Milano 2009
- C. Levi, *È andata così. Cronaca e critica dell'arte 1970-2008*, Mondadori Electa, Milano 2009
- M. Minini, *Mai scritti. Racconti, favole, lettere, qualche sogno...*, La Quadra editrice, Brescia 2009

- R. Perna, *In forma di fotografia. Ricerche artistiche in Italia dal 1960 al 1970*, Derive Approdi, Roma 2009
- S. Richard, *Unconcealed. The International Network of Conceptual Artists 1967-77. Dealers, Exhibitions and Public Collections*, Ridinghouse, Londra 2009
- G.D. Semeraro, *Parola d'artista. Storia, natura, società: scritti d'artista del XX secolo e di oggi*, Barbès Editore, Firenze 2009
- *A Roma, la nostra era avanguardia*, a cura di L.M. Barbero e F. Pola, MACRO Museo d'Arte Contemporanea Roma, Roma, Mondadori Electa, Milano 2010
- *Chardin. Il pittore del silenzio*, catalogo della mostra, Palazzo dei Diamanti, Ferrara 2010
- *Dieci anni e oltre. La collezione della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea – CRT per Torino e il Piemonte*, a cura di M. Beccaria e E. Volpato, Archive Books, Berlino 2010
- *Fausto Melotti. Akrobat der Moderne*, catalogo della mostra, Kunsthalle Mannheim e Kunstmuseum Winterthur, Richter Verlag, Düsseldorf, 2010
- *Gerhard Richter. Early Work 1951-1972*, a cura di C. Mehring, J.A. Nugent, J.L. Seydl, Getty Publications, Los Angeles 2010
- *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, a cura di G. Guercio e A. Mattiolo, Mondadori Electa, Milano 2010
- *Ingeborg Lüscher. Zauberer-Fotos / Magician Photos*, catalogo della mostra, Kunstmuseum Luzern, Lucerna, JRP Ringier, Zurigo 2010
- *Paolo Fossati. Officina torinese. Gli scritti di Paolo Fossati sull'arte nelle cronache de "l'Unità" 1965-70*, a cura di G. Contessi e M. Panzeri, Nino Aragno Editore, Torino 2010
- *Piazza d'Arte. Napoli 1995-2009. Quindici anni di installazioni in Piazza del Plebiscito*, a cura di E. Cicelyn, art'em, Napoli 2010
- *The Open Mind. Celebrating 10 Years at the Kunstmuseum Liechtenstein*, Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz e Benteli Verlags AG, Berna 2010
- *Torino sperimentale 1959-1969. Una storia della cronaca: il sistema delle arti come avanguardia*, a cura di L.M. Barbero, Umberto Allemandi & C., Torino 2010
- *Ugo Mulas. Vitalità del negativo*, a cura di G. Sergio in collaborazione con Archivio Ugo Mulas e Incontri Internazionali d'Arte, Johan & Levi Editore, Monza 2010
- AA.VV., *... but, where is Bari? Percorso nell'arte contemporanea. La Galleria Bonomo dal 1971 / A Journey in contemporary art. The Bonomo Gallery since 1971*, Umberto Allemandi & C., Torino 2010
- AA.VV., *Exhibiting the New Art. 'Op Loss Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969*, Afterall Books, Londra 2010
- F. Bonami, *Si crede Picasso*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2010
- O. Calabrese, *L'arte dell'autoritratto. Storia e teoria di un genere pittorico*, Edizioni Volo, Firenze 2010
- R. De Fusco, *Storia dell'arte contemporanea*, Editori Laterza, Bari 2010
- R. Ferrario, *Regina di quadri. Vita e passioni di Palma Bucarelli*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2010

- C. Lonzi, *Autoritratto, et al.*/Edizioni, Milano 2010
- P. Monti, *P'io Gino*, Giancarlo Politi Editore, Milano 2010
- P. Pancotto, *Arte contemporanea: dal Minimalismo alle ultime tendenze*, Carocci editore, Roma 2010
- S. Sutcliffe, *The Art of Vintage. An aesthetic odyssey through 20 vintage Perrier-Jouët champagnes*, Jacqui Small, Londra 2010
- A. Rabottini, *Mimesi permanente. Una mostra su simulazione e realismo*, in *Mimesi permanente*, catalogo della mostra, GAM Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino, Mondadori Electa, Milano 2010
- C. Strinati, A. Vezzosi, *Raffaello universale*, Scripta Manent Editore, Bologna 2011
- D. Thompson, *Shock Art. Kunst, handel en hebzucht*, Uitgeverij Walewein, Amsterdam 2010
- J.P. Vernant, *L'immagine e il suo doppio. Dall'era dell'idolo all'alba dell'arte*, Mimesis Edizioni, Milano/Udine 2010
- A. Vettese, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2010
- M. Volpi, *Le ore, i giorni. Diari 1978-2007*, Edizioni Medusa, Milano 2010
- B. von Bismarck, *Auftritt als Künstler – Funktion eines Mythos*, Buchhandlung Walther Koenig, Colonia 2010
- C. Zuschlag, *Transformationen der Antike in der zeitgenössischen Kunst*, in AA.VV., *Das Originale der Kopie. Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike*, De Gruyter, Berlino 2010
- *Arte povera 2011*, a cura di G. Celant, Mondadori Electa, Milano 2011
- *Le immagini tradotte. Usi Passaggi Trasformazioni*, a cura di C. Casero e M. Guerra, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia 2011
- G. Agosti, *Le rovine di Milano*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 2011
- L. Conte, V. Fiorino, V. Martini (a cura di), *Carla Lonzi: la duplice radicalità*, Edizioni ETS, Pisa 2011
- M. Corgnati, *I quadri che ci guardano. Opere in dialogo*, Editrice Compositori, Bologna 2011
- D. Gavagnin, *Homini & Domini. Il corpo nell'arte fotografica*, Campanotto Editore, Udine 2011
- A. Ladopoulos, *The Work of Art as Historical Event: Heidegger's Later Philosophy as Aesthetic Theory*, VDM Verlag Dr. Müller, Saarbrücken 2011
- G. Lista, *Arte Povera. Interviste curate e raccolte da Giovanni Lista*, Abscondita, Milano 2011
- H. Maurel-Indart, *Du plagiat*, Éditions Gallimard, Parigi 2011
- B. Pietromarchi, *Italia in opera*, Bollati Boringhieri editore, Torino 2011
- F. Tedeschi, *Il mondo ridisegnato. Arte e geografia nella contemporaneità*, Vita & Pensiero, Milano 2011
- M. Vallora, *Irrappresentabile menzogna rappresentata*, in A. Calzolari e M. Lavagetto (a cura di), *Mondobugia*, Diabasis, Reggio Emilia 2011
- *Alighiero Boetti: Game Plan*, catalogo della mostra, Tate Modern, Londra 2012
- *Il Guggenheim. L'avanguardia americana 1945-1980*, catalogo della mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, Skira editore, Milano 2012
- *Quaderni del collezionismo*, Pinacoteca Agnelli, Torino, Johan & Levi, Milano 2012

- F. Conzen, O. Salié, *Corporate Collections*, Daab Media, Colonia 2012
- M. Dantini, *Geopolitiche dell'arte*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2012
- A. Detheridge, *Scultori della speranza. L'arte nel contesto della globalizzazione*, Giulio Einaudi editore, Torino 2012
- M. Faietti, G. Wolf, *Linea II. Giochi, metamorfosi, seduzioni della linea*, Giunti Editore, Firenze 2012
- R. Ferrario, *Le signore dell'arte*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2012
- D. Fonti, *Il museo contemporaneo*, Gangemi Editore, Roma 2012
- S. Grant, *In My View. Personal Reflections on Art by Today's Leading Artists*, Thames & Hudson, Londra 2012
- I. Lavergne, *Italo Calvino. Écrivain du paradoxe*, Hermann Éditeurs, Parigi 2012
- C. Lonzi, *Autoportrait*, a cura di G. Zapperi, La Maison Rouge, Parigi, JRP|Ringier, Zurigo 2012
- C. Lonzi, *Scritti sull'arte, et al./Edizioni*, Milano 2012
- B. Piatti Morganti, *Paradigmi e rivoluzioni nella storia del pensiero linguistico*, Aras Edizioni, Fano 2012
- *Paul Klee / Fausto Melotti*, catalogo della mostra, Museo d'Arte, Lugano, Kehrer Verlag, Heidelberg 2013
- F. Borrelli, M. De Carolis, F. Napolitano, M. Recalcati, *Nuovi disagi della civiltà*, Giulio Einaudi editore, Torino 2013
- A. Del Puppo, *L'arte contemporanea. Il secondo Novecento*, Giulio Einaudi editore, Torino 2013
- P. Guérin, *À propos de "Genius Loci" (Éléments pour une histoire "naturelle" de l'art) de Giulio Paolini*, in Id., *Exercices du regard*, Édition du CEAAC, Strasburgo 2013
- L. Iamurri, *Dell'autenticità. Carla Lonzi, l'arte, gli artisti*, in *L'immagine tra materiale e virtuale*, a cura di F. Gallo e C. Zambianchi, Campisano Editore, Roma 2013
- L. Meloni, *Arte guarda arte*, Postmedia Books, Milano 2013
- M. Minini, *40 anni / 40 years. Galleria Minini 1973-2013*, a+mbookstore edizioni, Milano 2013
- M. Minini, *Quarant'anni 1973-2013*, a+mbookstore edizioni, Milano 2013
- C. Modica, *In pasto al presente*, A+M Bookstore, Milano 2013
- C. Staff, *After Modernist Painting. The History of a Contemporary Practice*, I.B. Tauris & Co Ltd, Londra 2013

