

“Trasparenza etimologica”

Per una rilettura di *Una lettera sul tempo* (1968)
di Giulio Paolini

FLAVIO FERGONZI

1. Nell'aprile del 1968, introducendo una propria mostra personale alla Galleria Notizie di Torino, Giulio Paolini scrisse per il pieghevole che fungeva da catalogo un testo che intitolò *Una lettera sul tempo* (“Ho deciso di commettere, per presunzione, compiacimento, e lealtà, l'errore di presentare me stesso”¹). Questo testo è il risultato di un singolare palinsesto. Vi erano ripubblicati due brevi passaggi di una fondamentale dichiarazione di poetica dello stesso Paolini, *Il quadro di sempre*, apparsa qualche mese prima, novembre 1967, sulla rivista “B”²; l'autocitazione era incorniciata da altre citazioni di scriventi ottocenteschi (il conoscitore d'arte Giovanni Battista Cavalcaselle; il letterato purista Pietro Giordani; il letterato e linguista filomanzoniano Luigi Morandi) non poco spiazzanti per il lettore del catalogo di una mostra di arte moderna degli anni sessanta. A ognuno di questi passi Paolini faceva seguire un commento. Quello posto a chiusura di *Una lettera sul tempo* era una dichiarazione perentoria che sarebbe diventata famosa ma che non è mai stata veramente discussa negli studi sull'artista: “Invoco, nel mio lavoro, la trasparenza etimologica delle opere di Beato Angelico, Johannes Vermeer, Nicolas Poussin, Lorenzo Lotto, Jacques-Louis David”.

In occasione della presente mostra di Paolini al Poldi Pezzoli, dove i lavori dell'artista si confrontano con le opere e gli spazi di un museo che deve il suo orientamento collezionistico (e anche il suo attuale ordinamento) a un gusto storico precisamente connotato, credo possa essere utile provare a spiegare questa dichiarazione. Nella *Lettera sul tempo* del 1968 erano montati infatti testi provocatoriamente desueti ed erano chiamati in causa artisti consacrati nei musei. Si trattava di testi e artisti che apparentemente ben poco avevano a che vedere con i temi in agenda nella ricerca artistica più avanzata di quello scorcio di

anni (il rapporto con il design, la scoperta dei nuovi materiali, la spinta psicofisica all'azione). Inoltre, nella mostra alla Galleria Notizie cui il testo faceva da introduzione, erano appese alle pareti o disposte nelle sale opere che esibivano una spiazzante retorica museale: bandiere su un'asta con puntale in ottone decorato (*Averroè*), la fotografia su tela emulsionata di un ritratto del Rinascimento (*Giovane che guarda Lorenzo Lotto*), un'altra con l'artista nello studio mentre si cela il volto dietro alla sagoma di un busto antico di Saffo (*Delfo II*), un'altra, ancora, con l'*Empire de Flore* di Nicolas Poussin³. Sono gli inizi di un corpo a corpo con la lingua della storia dell'arte, filtrata dal raffreddamento visivo e mentale consentito dalla riproduzione fotografica, che di lì a poco (con la mostra personale alla Galleria de Nieubourg, febbraio 1969⁴) avrebbe visto entrare in scena statue antiche e ottocentesche, quadri di Vermeer, Velázquez, Ingres, Rousseau. In pieno Sessantotto uno spiazzante sapore di accademia sembra inquietare le pratiche dell'arte moderna.

2. Il palinsesto di *Una lettera sul tempo* è, come si è visto, complicato: un testo, *Il quadro di sempre*, già edito nel 1967 (ma datato, nella sua ripubblicazione, “settembre 1963”); l'aggiunta di ritagli di altri scriventi; l'aggiunta, infine, di tre nuovi interventi chiarificatori di Paolini.

Per capirci qualcosa si deve partire da *Il quadro di sempre*: si tratta di una scrittura di ardua comprensione, dall'intento fortemente programmatico, che tocca uno dei nervi scoperti della moderna arte italiana degli anni sessanta, quello del rapporto tra progetto e opera.

Nella parte iniziale di questo testo, la stessa che non sarà poi inclusa nella *Lettera sul tempo*, Paolini aveva insistito sulla “vitalità tecnica del linguaggio”: solo il

‘Etymological Transparency’.

For a reinterpretation of *Una lettera sul tempo* (1968)
by Giulio Paolini

FLAVIO FERGONZI

1. In April 1968, as an introduction to his solo show at the Galleria Notizie in Turin, Giulio Paolini wrote a text for the leaflet that served as the catalogue of the exhibition, and entitled it *Una lettera sul tempo* (A Letter about Time) (“I have been presumptuous, self-satisfied and honest enough to make the mistake of introducing myself”¹). Such text is the result of a peculiar palimpsest. It contained two short passages of a crucial statement of poetics by Paolini himself, *Il quadro di sempre* (The Usual Picture), which had appeared on the magazine *B*² a few months earlier, in November 1967; in the magazine, the self-quotation was framed by other quotes of 19th-century authors (the art expert Giovanni Battista Cavalcaselle; the purist writer Pietro Giordani; the scholar and linguist Luigi Morandi) that did not fail to catch unprepared the reader of a modern art exhibition catalogue of the 1960s. Each of these passages was followed by Paolini's word. The comment that closed *Una lettera sul tempo* was a peremptory statement that would become famous, though it has never been really debated in the studies about the artist, “In my work, I invoke the etymological transparency of Fra Angelico, Johannes Vermeer, Nicolas Poussin, Lorenzo Lotto and Jacques-Louis David.”

On the occasion of Paolini's exhibition at the Poldi Pezzoli, where the artist's works come into contact with the works and spaces of a museum whose collecting orientation (and current organisation too) has a characterised historical taste, I believe trying to explain this statement could be useful. Actually, the 1968 *Una lettera sul tempo* assembled provocatively obsolete texts and referred to artists legitimated by museums. Those texts and artists seemed to have little to do with the items in the agenda of the most advanced artistic research of that time (the relationship with design, the discovery of new materials, the

psychophysical incentive to act). Moreover, in the exhibition at the Galleria Notizie, introduced by the text, the works hanging on the walls or displayed in the rooms showed a disorienting museum rhetoric: flags on a pole with decorated brass tip (*Averroè*), a photograph on emulsified canvas of a Renaissance portrait (*Giovane che guarda Lorenzo Lotto*), another photograph with the artist in his studio hiding his face behind the silhouette of an antique Sappho bust (*Delfo II*), another one with the *Empire de Flore* by Nicolas Poussin³. They are the first instances of a hand-to-hand combat with the language of history of art, filtered by the visual and mental cooling permitted by photographic reproduction, which would soon (with the solo exhibition at the Galleria de Nieubourg, February 1969⁴) see the debut of classical and 19th-century statues, paintings by Vermeer, Velázquez, Ingres, Rousseau. While 1968 was in full swing, a disorienting taste of academia seemed to disquiet the practices of modern art.

2. As already mentioned, *Una lettera sul tempo* is a complex palimpsest: a text, *Il quadro di sempre*, already published in 1967 (though dated ‘September 1963’ in its republication); the addition of cuttings from other authors; finally, the insertion of three new clarifying remarks by Paolini.

To make things clearer, we should start from *Il quadro di sempre*: it is a hard to understand paper, with a strongly programmatic approach, that touches one of the sore points of the Italian modern art of the 1960s: the relationship between project and work.

In the first part of this paper, the same that would later be left out of *Una lettera sul tempo*, Paolini insisted on the ‘technical liveliness of language’. In his opinion, only language allows testing the creative process in the phases that lead from ‘designing’ a work to its

Una lettera sul tempo

Ho deciso di commettere, per presunzione, compiacimento, e lealtà, l'errore di presentare me stesso. Trascrivo qui di seguito un mio scritto ("Il quadro di sempre") che ho rivisto, e corretto, in occasione di questa mostra.

...mancò in lui per altro la qualità essenziale per un artista, qual è quella della scelta delle forme, per essere tra i più eccellenti.

G. B. Cavalcaselle - J. A. Crowe
(Storia della pittura in Italia, 1898)

Quanto posso intendere per dignità, per "qualità essenziale" di un artista, non si deposita nella soluzione dell'esperienza, il progetto è irriducibile all'oggetto, l'immaginazione elude l'immagine, io non sono il quadro.

Tutto quanto invece "si concede" alla traduzione diretta, garantita, leggibile, corrisponde all'elaborazione compositiva di una tecnica, di un processo, già di per sé esistente.

Da qui le difficoltà di mantenere il piano della ricerca in merito "soltanto" a questo problema, date appunto le false soluzioni offerte dalla tautologia da una parte, e dal compiacimento della boutade dall'altra, la difficoltà infine di dare del problema una valutazione "estetica".

Per questo, progettare oggi non può che significare volontà di una sperimentazione "finita" (cioè non tesa a, ma rivolta in), tale che di per sé si viene a definire il rapporto e la differenza qualitativa, non secondo superate ipotesi di purezza e libertà di linguaggio, ma per proprietà di espressione, per esempio tra pittura e design: in termini di stretta lettura dell'opera, cioè di pura apparenza, il design "significa", esibisce il progetto, il quadro lo dimentica, lo cancella, per le infinite e profonde aperture che soltanto possiamo intravedere, ma che dobbiamo perseguire perché la realtà possa essere più fruita e, dunque, più reale.

(settembre 1963)

L'affanno, l'urgenza dell'idea, la ricerca "obbligata", la preoccupazione per l'evidenza, siglano il destino grottesco, l'affascinante sgradevolezza dell'arte d'oggi. La musa capovolta, il rovescio del quadro, la trascrizione infinita, l'arbitrio del tempo, irrondono la precarietà (e lo splendore) dell'immagine.

(marzo 1968)

"Tutto ...sta nella lingua, e nello stile; due cose diversissime, egualmente necessarie. La lingua sono i vocaboli e le frasi: segni delle idee. Io stile è la distribuzione delle idee,

la collocazione dei segni, con tale arte che producano il maggiore e migliore effetto; cioè di essere il più facilmente, il più profondamente, e il più volentieri accolte nell'animo dell'autore."

Pietro Giordani (I) preferiva concludere nell'animo di chi legge. In armonia con il mio giudizio, ho ritenuto legittima la correzione.

Vorrei partecipare, tuttavia, la mia viva disposizione alla simpatia e all'amicizia (termini forse troppo ambigui, ingiuriosi), meglio, al sincero interesse per chi, oggi, discute o apprezza l'attività mia e di altri giovani artisti. Semplicemente, stento ad accettare i "fronti", la complicità, la connivenza, l'esser "dentro" (o fuori) "una situazione", le interpretazioni troppo prudenti (o troppo indiscrete).

"Figuratevi un tribunale, composto di due giudici, ai quali il codice di procedura imponesse questa norma: - Quando i due giudici venno d'accordo nel sentenziare, tanto meglio; ma quando ci sia disaccordo, preverrà il parere del primo. - Non è chiaro che il secondo giudice si potrebbe mandare a casa, e risparmiare que' pochi? Ebbene, il primo giudice è l'Uso; il secondo, l'Etimologia.

Infatti, quando Uso dice pane e l'Etimologia dice pane anche lei, sono d'accordo, e non c'è questione; ma quando l'Uso dice: una quarantena di cinque giorni, un paniere di frutta, i ferri

d'argento del chirurgo, brutta calligrafia, omicida di mio fratello, brandire il pugnale, sciacquarsi la bocca col vino, eccetera, eccetera; e l'Etimologia selta su a dire che una quarantena non può essere di cinque giorni; che il paniere è fatto pel pane; che i ferri non possono essere d'argento; che calligrafia vuol dire bella scrittura, e, se è bella, non può essere brutta; che omicida di mio fratello vuol dire uccisore d'un uomo di mio fratello; che il pugnale non è il brandito, e che l'acqua, pur troppo, non è vino ..."

Luigi Morandi (2)

Invoco, nel mio lavoro, la trasparenza etimologica delle opere di Beato Angelico, Johannes Vermeer, Nicolas Poussin, Lorenzo Lotto, Jacques Louis David.

Giulio Paolini

- (1) 1774 - 1848: insigne prosatore italiano, tentò di ricondurre la prosa allo splendore dei secoli aurei. Eccellente stilista, pubblicò "Discorsi ed elogi". (Enciclopedia Bompiani, XX edizione)
- (2) 1844 - 1922: letterato, fu maestro del Principe di Napoli, poi re Vittorio Emanuele III: delicato ufficio, al quale attese con ogni diligenza e col tatto più squisito. (Turri - Renda: Dizionario storico - critico della letteratura italiana)



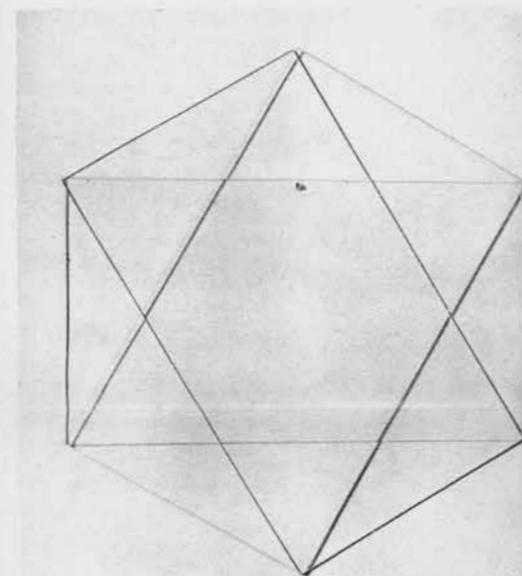
D067 1967



Giovane che guarda Lorenzo Lotto 1967



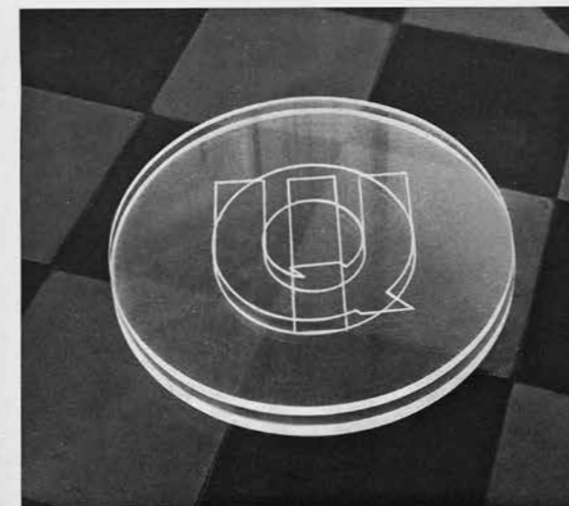
Primo appunto sul tempo 1968 (particolare)



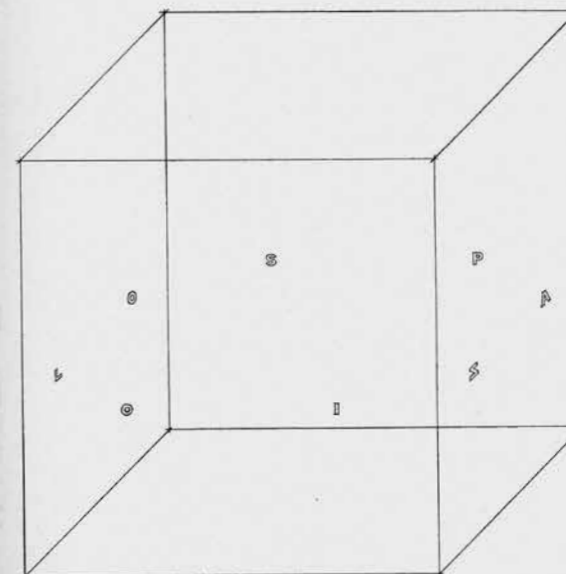
Ex acto 1967



Nel mezzo del dipinto Flora sparge i fiori, mentre Narciso si specchia in un'anfora d'acqua tenuta dalla ninfa Eco 1968



Oui 1967 (Galleria Christian Stein)



Lo spazio 1967 (assonometria)

linguaggio consente, a suo parere, la verifica del processo creativo nelle fasi che portano dalla “progettazione” dell’opera al suo “risultato”. Riassumendo, nel 1968, queste posizioni, avrebbe spiegato lo snodo in termini più sintetici ed efficaci: “il progetto è irriducibile all’oggetto, l’immaginazione elude l’immagine, io non sono il quadro”. Paolini intendeva dire che il progetto implica una autorialità assoluta, di fatto impraticabile per l’artista moderno, perché si scontra con limiti oggettivi: in primo luogo quello del quadro come entità fisica.

Nella parte del *Quadro di sempre* ripubblicata nella *Lettera sul tempo* la questione in gioco era ancora quella del “linguaggio” in opposizione al “progetto”. Il tema del linguaggio era apparentemente fuori corso nella riflessione degli artisti del tempo (riferendosi allo scorcio di anni 1967-1968, un artista torinese di due anni più giovane di Paolini, Piero Gilardi, avrebbe ricordato che dalla sua generazione “il linguaggio veniva sentito come un ostacolo nella riappropriazione della realtà”⁵). Ma per Paolini proprio il linguaggio definiva la “proprietà di espressione” di un’opera: prendendo posizione esplicita contro le idee di Giulio Carlo Argan (che aveva in saggi recenti stabilito la centralità del “progetto” nella ricerca artistica contemporanea⁶) Paolini affermava perentorio che “il design ‘significa’, esibisce il progetto, il quadro lo dimentica, lo cancella per le infinite e profonde aperture che soltanto possiamo intravedere”. Sono, quelle del quadro, “aperture” che non devono essere censurate: devono, invece, essere perseguite, “perché la realtà possa essere più fruita e, dunque, più reale”.

Fa non poca impressione trovare, in Paolini, il termine “realtà” come discriminante di qualità per l’opera, ma era un tema a lui caro. E anche qui bisogna fare un passo indietro.

La *Lettera sul tempo* pubblicata su “B’t” nel 1967 non è, come spesso si è ripetuto, il primo testo mai pubblicato dall’artista. Nel 1963 Paolini aveva infatti scritto una dichiarazione di poetica all’interno di un dibattito sulle prospettive dell’arte contemporanea ospitato dalla rivista “Arte Oggi”. Lì aveva polemizzato contro il concetto di “opera aperta” da poco portato nella discussione artistica da Umberto Eco (“non basta ‘aprire’ l’opera”, afferma Paolini, “perché così si ‘attiva’ soltanto un tipo scontato di fruizione, si continuerebbe a fare ri-creare”⁷); aveva dichiarato che il linguaggio artistico doveva essere “rivolto a risultati estetici appropriati, cioè inerenti alla stessa struttura

del linguaggio”. Il capoverso finale di questa precoce dichiarazione contiene una affermazione decisiva per la poetica di Paolini degli anni sessanta: il quadro non deve veicolare “contenuti” in modo gratuito ma porre se stesso come “problema determinato [di] ‘figurazione obiettiva’”: significativamente questo passaggio sarà riproposto dall’artista nell’antologia di scritti d’artisti pubblicati nel catalogo della mostra *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art* tenuta a Torino nel 1970⁸, dove la centralità del linguaggio nell’opera sembrava subire un attacco decisivo portato dalle nuove poetiche dell’arte processuale e performativa. Non dovrà dunque stupire che saranno un letterato purista e un linguista dimenticato a fornire, nella *Lettera sul tempo*, due riferimenti decisivi all’argomentazione di Paolini.

3. La prima citazione che il lettore incontra in *Una lettera sul tempo* proviene dalla traduzione italiana della *Storia della pittura in Italia* di Giovanni Battista Cavalcaselle. L’artista del passato oggetto del severo giudizio (gli “mancò [...] la qualità essenziale per un artista, qual è quella della scelta delle forme, per essere tra i più eccellenti”⁹) è taciuto dallo scrivente: si tratta di Piero della Francesca. Non ci dobbiamo però immaginare Paolini affrontare l’ottavo degli undici volumi della monumentale impresa storiografica di Cavalcaselle per giungere al passaggio citato: esso è infatti preso di peso dall’antologia critica del volume dei “Classici dell’Arte” Rizzoli dedicato a Piero della Francesca, uscito a stampa nel 1967¹⁰.

Non è facile oggi stabilire se l’opinione di Cavalcaselle su Piero della Francesca avesse colpito Paolini per il suo significato in sé (la “scelta delle forme” come requisito pregiudiziale della qualità artistica), sganciata quindi dall’artista in causa; oppure proprio per il suo riferimento a Piero. Verrebbe da optare per la prima ipotesi, tanto è importante nella *Lettera sul tempo* il tema della “scelta delle forme”. Ma la questione Piero della Francesca è, sullo scorcio degli anni sessanta, di particolare attualità, e la tentazione di veder contrapposto, in Paolini, il pittore di Arezzo al canone Angelico-Vermeer-Lotto-Poussin-David che chiude l’autopresentazione alla Galleria Notizie è forte. Piero della Francesca, come è noto, era stato uno dei riferimenti essenziali del formalismo italiano e internazionale del Novecento: attraverso la sua pittura erano stati messi alla prova, nel percorso dal cubismo all’astrazione, valori come quelli della stabilità e dell’impersonalità. Nella discussione degli anni sessanta

‘outcome’. When summing up these remarks in 1968, he would explain this turning point with more concise and effective words, “the project cannot be reduced to the object, the imagination eludes the image, I am not the picture.” Paolini meant that the project implies an absolute authorship, actually unfeasible for the modern artist, as it clashes with objective limits: first of all that of the picture as a physical entity.

In the part of *Il quadro di sempre* republished in *Una lettera sul tempo*, the matter at issue was still that of the ‘language’ as opposed to the ‘project’. At first glance, language was an off-topic matter in the reflection of the artists of the time (referring to the years 1967–1968, an artist from Turin two years younger than Paolini, Piero Gilardi, would recall that his generation “saw language as an hurdle in retaking possession of reality.”⁵). However, according to Paolini, language itself defined the ‘property of expression’ of a work: by opposing Turin Giulio Carlo Argan’s ideas (who in recent essays had established the central role of the ‘project’ in the contemporary artistic research⁶), Paolini peremptorily stated, “design ‘means’, exhibits the project, painting forgets about it, deletes it through its infinite and deep openings that we can barely see.” Those ‘openings’ in the painting should not be censored; quite the contrary: they should be pursued, “so that reality becomes easier to enjoy and therefore more real.”

We are rather impressed to find the word ‘reality’, in Paolini, as the discriminating factor for the quality of the work; but this was one of his beloved themes. And we need to step back here as well.

Una lettera sul tempo published in *B’t* in 1967 is not – as often repeated – the first text ever published by the artist. Indeed, in 1963, Paolini had written a statement of poetics in a debate about the prospects of contemporary art, hosted by the magazine *Arte Oggi*. There, he had argued against the notion of ‘open work’ recently brought into the artistic debate by Umberto Eco (“it is not enough to ‘open’ the work, Paolini states, as in this way only a predictable type of fruition ‘activates’, and we would continue to re-create”⁷); he had stated that the artistic language should be “aimed at appropriate aesthetic outcomes, i.e. consistent with the structure itself of language.” The final paragraph of this early statement contains a crucial assertion for Paolini’s poetics of the 1960s: the picture should not convey ‘contents’ for the sake of doing so; rather, it should present itself as a “given

issue [of] ‘objective representation’”: significantly, this passage would be proposed again by the artist in the anthology of artists’ papers published in the catalogue of the exhibition *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art* held in Turin in 1970⁸, where the central role of language in the work seemed to be the victim of a final attack determined by the new poetics of process and performance art. It should be no wonder then that a purist writer and a forgotten linguist would provide two crucial references for Paolini’s argumentation in *Una lettera sul tempo*.

3. The first quote that the reader finds in *Una lettera sul tempo* comes from the Italian translation of *Storia della pittura in Italia* by Giovanni Battista Cavalcaselle. The artist of the past harshly judged (he “lacked [...] the essential quality for an artist, that is the choice of shapes, to be among the most excellent ones”⁹) is not mentioned by the writer: he is Piero della Francesca. However, we should not imagine Paolini dealing with the eighth out of the eleven volumes of Cavalcaselle’s huge historiographic endeavour to reach the passage quoted: as a matter of fact, this is taken straight from the critical anthology of the volume *Classici dell’Arte* Rizzoli, on Piero della Francesca, printed in 1967.¹⁰

It is not easy to establish today if Cavalcaselle’s opinion about Piero della Francesca impressed Paolini for its meaning *per se* (the ‘choice of shapes’ as a prerequisite for artistic quality), thus regardless of the artist at issue; or indeed because of its reference to Piero. It would seem that the first case is more likely, given the importance of the ‘choice of shapes’ in *Una lettera sul tempo*. However, in the late 1960s, Piero della Francesca’s issue was particularly topical, and we would be strongly tempted to see, in Paolini, the contrast of the painter from Arezzo with the Fra Angelico-Vermeer-Lotto-Poussin-David canon concluding the self-introduction at the Galleria Notizie. It is well known that Piero della Francesca had been one of the main points of reference of Italian and international Formalism in the 20th century: through his painting, in the route from Cubism to Abstract Art, values such as stability and impersonality had been challenged. In the 1960s debate, Piero had meant the predominance of the representation of mathematical and abstract space: a good proof of this new, peculiar interest is the fact that the detail with the egg hanging from the shell-sculpted vault of the *Brera Madonna* had been used in the poster for the



Giulio Paolini, *Nel mezzo del dipinto Flora sparge i fiori, mentre Narciso si specchia in un'anfora d'acqua tenuta dalla ninfa Eco*, 1968
 fotografia su tela emulsionata, filo di nylon / photograph on emulsified canvas, nylon thread
 150 x 130 cm
 Collezione privata / Private collection, Milano

Piero aveva significato il primato della rappresentazione dello spazio, matematico e astratto: che il dettaglio con l'uovo appeso nella calotta scolpita a conchiglia della Pala di Brera fosse stato utilizzato come locandina per la mostra più rivoluzionaria del 1967, *Lo Spazio dell'Immagine*, tenuta nell'estate a Foligno, dove gli artisti moderni misuravano le loro realizzazioni nel rapporto con gli spazi di palazzo Trinci, è una buona testimonianza di questa nuova, angolatissima attenzione.

La questione che qui più ci interessa è però pensare Paolini alle prese non tanto con la pittura di Piero, o con le interpretazioni che questa aveva suscitato nel modernismo novecentesco, quanto con il volume dei "Classici dell'Arte" Rizzoli e le sue riproduzioni a colori di dipinti e affreschi; per di più con la dominante cromatica terrosa che caratterizza in modo così inconfondibile i primi numeri della serie. Piero esce da questa silloge di immagini come un pittore-costruttore: i dettagli degli affreschi di Arezzo, seguendo l'ormai invalso modello di lettura inaugurato dalla monografia di Roberto Longhi del 1927, sottolineano il rapporto di continuità naturale tra i corpi e le architetture;

un sentore di realtà, di incombente fisicità percorre le pagine. È la "realtà" opposta a quella che insegue Paolini nella pittura: cui interessa, con tutta evidenza, la realtà dei mezzi costitutivi presi di per sé, gli unici che consentono la verifica dei processi pittorici.

Quel che Paolini farà, di lì a poco, con i volumi dei "Classici dell'Arte" Rizzoli o con i fascicoli dei "Maestri del Colore" Fabbri o con le tavole di altri libri illustrati a colori o in bianco e nero andrà in questa, alternativa direzione.

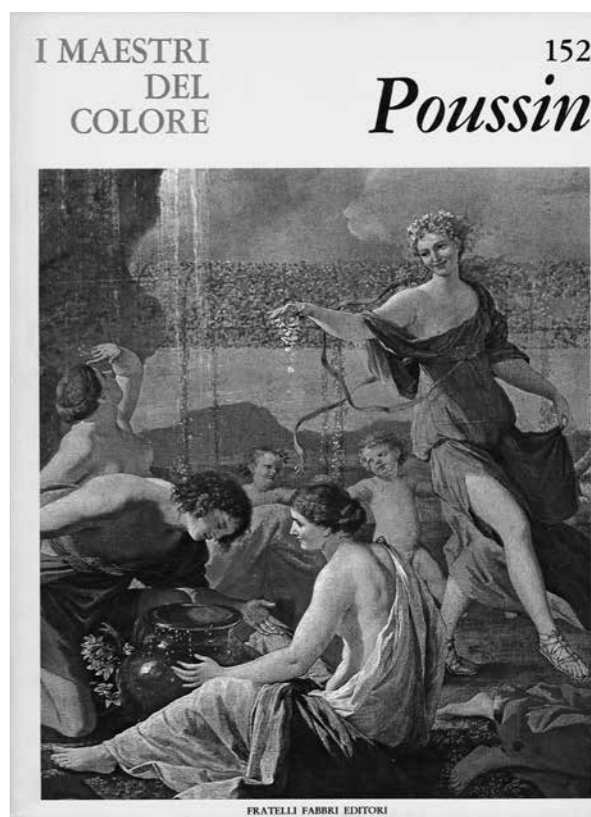
Facciamone un rapido elenco, limitandolo al biennio 1967-1968. Paolini fa riprodurre fotograficamente in bianco e nero la tavola del *Ritratto di giovane* di Lorenzo Lotto agli Uffizi dalla monografia del 1953 dell'Istituto Italiano di Arti Grafiche¹¹ per "ricostruire", nello spazio e nel tempo, la posizione che fu originariamente dell'artista ed è ora dello spettatore. Isola, sempre fotograficamente, la porzione centrale dell'*Empire de Flore* di Nicolas Poussin a Dresda (è l'identico particolare che era sforbiciato nella copertina del fascicolo dei "Maestri del Colore"¹², ed è dunque la prova certa del riferimento letterale alla fonte) e la raddoppia, rimpicciolita, al centro (con un procedimento compositivo analogo a quelli dell'amato Josef Albers) in modo che "Flora stessa porga allo spettatore le sembianze in cui è stata rappresentata dal pittore"¹³. A partire dallo stesso fascicolo fotografa l'autoritratto poussiniano del Louvre¹⁴ e vi sovrappone la porzione del volto dello stesso quadro per affermarne, provocatoriamente, la condizione di *Autoritratto* di Paolini stesso¹⁵. Dal numero dei "Maestri del Colore" dedicato a Henri Rousseau e curato da Carla Lonzi, riproduce la tavola con *Moi-même. Portrait-paysage* ("si sente l'entusiasmo di chi scopre i valori dello stile", era il commento della Lonzi al quadro¹⁶) e la affolla, con le procedure del fotomontaggio, di personaggi del suo proprio entourage, rappresentando se stesso (ancora *Autoritratto*) attraverso il volto e la postura del vecchio pittore francese¹⁷; dallo stesso fascicolo isola il cerchio del sole della *Foresta col sole al tramonto*¹⁸ e lo incolla, strappato dalla riproduzione, al centro esatto di quattro tele bianche, quadrate, disposte a losanga (*Foresta col sole al tramonto (H.R.)*)¹⁹: un particolare, da solo, genera un quadro di vaste dimensioni. Sovrappone la diapositiva della copia fatta da Ingres all'autoritratto di Raffaello (la ritrova nel minimale dei "Classici dell'Arte" uscito nello stesso 1968, e non fa nulla per nascondere la sgranatura dell'ingrandimento²⁰) a quella del prototipo raffaellesco

most revolutionary 1967 exhibition, *Lo Spazio dell'Immagine*, held that summer in Foligno, where modern artists measured their achievements in their relationship with the spaces of Palazzo Trinci.

However, the most interesting matter for us here is thinking about Paolini dealing – rather than with Piero's painting or with the interpretations that it had raised in 20th-century Modernism – with the volume *Classici dell'Arte* Rizzoli and its colour reproductions of paintings and frescos; furthermore with the earth-colour dominant that characterises the first issues of the series in such an unmistakable way. Piero comes out of this collection of pictures as a painter-builder; the details in the frescoes in Arezzo, following the already well-established interpretation model launched by Roberto Longhi's monography in 1927, highlight the relationship of natural continuity of bodies and architectures; a feeling of reality, of imminent physicality permeates the pages. It is an opposite 'reality' to the one pursued by Paolini in his work: clearly, he is interested in the reality of constituent means *per se*, the only ones that allow testing the painting processes.

What Paolini would do shortly later, with the volumes *Classici dell'Arte* Rizzoli or with the booklets *Maestri del Colore* Fabbri or with the figures of other colour or black-and-white illustrated books goes in this – alternative – direction.

Let us make a short list, limited to the two-year period 1967–1968. Paolini orders a black-and-white photographic reproduction of the figure of Lorenzo Lotto's *Portrait of a Young Man* at the Uffizi from the 1953 monography of Istituto Italiano di Arti Grafiche¹¹ to 'reconstruct' the original position then of the artist, and now of the viewer, in space and time. Photographically, he isolates the central portion of *Empire de Flore* by Nicolas Poussin in Dresden (it is the identical detail that was cut out in the cover of the booklet *Maestri del Colore*,¹² and thus this is a certain proof of the verbatim reference to the source) and doubles it, in a smaller version, in the middle (with a composition procedure that is similar to that of much-appreciated Josef Albers), so that "Flora herself shows to the viewer the appearances with which she was portrayed by the painter."¹³ From the same booklet, he takes a picture of Poussin's self-portrait in the Louvre¹⁴ and overlaps the part of the face from the same painting, to provocatively state its status of *Self-portrait* of Paolini himself¹⁵. From the issue of *Maestri del Colore* devoted to Henri Rousseau and



Copertina del fascicolo dei "Maestri del colore" dedicato a Nicolas Poussin / Dossier cover of the *Maestri del colore* dedicated to Nicolas Poussin

edited by Carla Lonzi, he reproduces the figure with *Moi-même. Portrait-paysage* (Lonzi's comment on the painting was, "you can feel the enthusiasm of someone that discovers the values of style"¹⁶) and thanks to photomontage, he fills it with characters from his own entourage, depicting himself (*Self-portrait* yet again) through the face and posture of the old French painter;¹⁷ from the same booklet, he isolates the sun of *Forest with Setting Sun*,¹⁸ tears it from the reproduction and glues it in the exact centre of four white square canvases, arranged as a diamond (*Forest with Setting Sun [H.R.]*)¹⁹: a detail that, alone, is able to generate a large-sized painting. He overlaps the transparency of Ingres' copy of Raphael's self-portrait (taken from the miniature in *Classici dell'Arte* published in 1968 – and he does nothing to hide the fact that the blow-up is grainy²⁰) with that of Raphael's prototype, to highlight "the absoluteness of invention when it is reduced to identification." Indeed, he believes that "an invention can never be as absolute as when it is a reduction to something that is already perfect."²¹ He turns upside down and enlarges the mirror image of the Spanish royal family depicted

per sottolineare “l'assolutezza dell'invenzione quando si riduce a un'identificazione”; è convinto, infatti, che “un'invenzione non può essere mai così assoluta come quando è una riduzione a qualcosa che è già perfetto”²¹. Rovescia e ingrandisce l'immagine allo specchio dei reali di Spagna riprodotti da Velázquez ne *Las Meninas*, a partire dalla riproduzione dei “Maestri del Colore”²². Ingrandisce un particolare della riproduzione dell'*Allegoria della Pittura* di Vermeer tratta dal volume dei “Classici dell'Arte”²³: appende questo ingrandimento al centro della tela vuota, allegorizzando così il gesto della mano del pittore, un gesto sospeso nel tempo, di inarrivabile eleganza, qui totalmente irrelato dal soggetto.

Dimentichiamoci, per un momento, del canone di artisti invitati, e concentriamoci sull'uso che fa Paolini delle riproduzioni fotografiche. Le opere di partenza, rifotografate e ingrandite da riproduzioni librerie, mostrano il retino della stampa tipografica, svelano per intero le operazioni tecniche cui sono sottoposte, vengono manipolate con un distacco intellettuale che ci dicono della passione particolare dell'artista per le immagini indirette: che conservano le caratteristiche del linguaggio senza le complicazioni troppo personali dello stile.

Il commento (datato marzo 1968) all'autocitazione del *Quadro di sempre* mette a fuoco questa operazione, ed è il brano della *Lettera sul tempo* più specificamente calato nella vicenda artistica italiana del presente. Era uscito da pochi mesi, nel numero di novembre-dicembre 1967 di “Flash Art”, il testo-manifesto di Germano Celant intitolato *Arte Povera. Appunti per una guerriglia*. Vi era rivendicato “un nuovo atteggiamento per ripossedere un ‘reale’ dominio del nostro esserci” attraverso “un'arte povera, impegnata con la contingenza [...], con il presente”. Era, quella di Celant, un'arte incentrata sull'“identificazione uomo-natura”; e opposta all'“assunzione [...] dei linguaggi codificati e artificiali”, e al “dialogo con le strutture esistenti, siano esse sociali o private”²⁴. Non conosco risposta più precisa, all'interno del sistema dell'arte italiana dello stesso scorcio di mesi, di quella fornita da Paolini nella sua *Lettera sul tempo*. L'arte d'oggi, afferma Paolini, ha insieme un “destino grottesco” e una “affascinante sgradevolezza”: nascono dall'urgenza di comunicare un'idea, dall'obbligo affannoso di una “ricerca” a tutti i costi. Resta, pericolosamente accantonato, il problema dell'opera, con il suo linguaggio specifico: le

contromisure che Paolini adotta (le elenca, ed è una specie di autobiografia: “la musa capovolta, il rovescio del quadro, la trascrizione infinita”) fanno i conti, anche in termini paradossali, con questo problema ineludibile.

4. Le due citazioni che occupano quasi per intero la seconda parte della *Lettera sul tempo* del 1968 sono quelle che, allora come oggi, sconcertano maggiormente. Paolini ne rivela i rispettivi autori (Pietro Giordani e Luigi Morandi, dei quali fornisce in nota succinti dati biografici, desunti da anodini repertori²⁵), ma, a differenza di quello che era avvenuto per la *Storia della pittura in Italia* di Cavalcaselle, non dichiara da quali opere ha tratto i passi che ha citato.

Non è facile immaginare come Paolini abbia avuto accesso alla *Istruzione sull'arte dello scrivere* di Pietro Giordani: una edizione degli scritti del letterato purista era stata edita nel 1961²⁶; ma si può forse più ragionevolmente pensare a un brano antologizzato in qualche manuale scolastico che non sono riuscito a identificare. Dalla lunga lettera in cui Giordani esortava un giovane letterato a studiare gli autori greci, latini e italiani del Due e Trecento, Paolini ritaglia il passo in cui è ricordato il ruolo determinante che, in un testo letterario, devono avere due componenti tra loro “diversissime” come la lingua e lo stile: entrambi, lingua e stile, fanno sì che le idee dello scrivente vengano “il più facilmente, il più profondamente e il più volentieri accolte nell'animo di chi legge”. Paolini propone di sostituire “nell'animo di chi legge” con “nell'animo dell'autore”; ed è una sostituzione decisiva come segnale di poetica. L'artista deve mettere in atto un processo di autochiarificazione rivolto in prima istanza agli strumenti del proprio operare: deve isolarli, cioè, dall'idea; e questa deve arrivare a lui, prima ancora che al pubblico, il più possibile incontaminata.

Credo sia possibile risalire, invece, al tramite di accesso per la sconcertante ultima citazione inclusa nella *Lettera sul tempo*. Essa proviene dalla introduzione scritta da Luigi Morandi a una edizione delle *Lettere critiche* di Ruggiero Bonghi: questa edizione fu stampata nel 1884 come libro di lettura per i ginnasi e i licei²⁷ e fu ripresa in una *Antologia della critica letteraria* dello stesso Morandi uscita l'anno successivo²⁸. Due libri che negli anni sessanta potevano proprio essere solo annoverati tra le curiosità erudite. Ma il brano dell'introduzione di Morandi utilizzato da Paolini

by Velázquez in *Las Meninas*, from the reproduction in *Maestri del Colore*.²² He blows up a detail of the reproduction of Vermeer's *Allegory of Painting* from the volume *Classici dell'Arte*²³: he hangs this enlargement in the centre of the empty canvas, thus allegorising the gesture of the painter's hand, a gesture that is suspended in time, of unmatched elegance, here completely unrelated to the subject.

For a moment, let us forget the canon of the invited artists, and let us focus on Paolini's use of photographic reproductions. The basic works, photographed again and enlarged from book reproductions, show the pattern of typographic print; they fully uncover the technical operations they underwent, they are manipulated with an intellectual detachment that reveals to us that the artist is especially passionate about indirect images, which keep the features of language without the too personal complications of style.

The comment (dated March 1968) on the self-quote of *Il quadro di sempre* focuses on this operation, and it is the extract from *Una lettera sul tempo* that most specifically refers to the current status of Italian art. A few months earlier, in the November–December 1967 issue of *Flash Art*, Germano Celant had published his text-manifesto under the title *Arte Povera. Appunti per una guerriglia*. It claimed “a new attitude to regain possession of a ‘real’ control over our being” through “a poor art (*arte povera*) engaged in the contingency [...], in the present.” Celant's art focussed on the “man-nature identification” and opposed to the “use [...] of coded and artificial languages” and to the “dialogue with existing structures, whether they are social or private.”²⁴ I am not aware of a more precise reply, in the Italian art system of the same period, than the one given by Paolini in his *Una lettera sul tempo*. Today's art – Paolini maintains – has a ‘grotesque destiny’ and a ‘fascinating unpleasantness’ at the same time. They arise from the urgency of conveying an idea, from the exhausting duty of a ‘research’ at any cost. The issue of the work, with its specific language, is dangerously left aside: the countermeasures that Paolini adopts (he lists them in a sort of autobiography: “the upside-down muse, the back of the painting, the endless transcription”) deal with this inescapable problem, also in paradoxical terms.

4. The two quotes taking up almost the entire second part of 1968 *Una lettera sul tempo* are the most disconcerting ones, then and now. Paolini mentions

their two authors (Pietro Giordani and Luigi Morandi, respectively, of whom he provides a brief bio in the footnotes, taken from unspecified bibliography²⁵); however, unlike for Cavalcaselle's *Storia della pittura in Italia*, he does not specify the works from which he took the quoted passages.

It is hard to imagine how Paolini had access to Pietro Giordani's *Istruzione sull'arte dello scrivere*: an edition of the papers by the purist writer had been published in 1961²⁶; however, it could be more reasonable to think of an excerpt in the anthology of a schoolbook that I have been unable to identify. From the long letter in which Giordani urged a young writer to study Greek, Latin and Italian authors of the 13th and 14th century, Paolini excerpts the fragment referring to the key role played in a literary text by two components that are ‘very different’ from one another: language and style. Both language and style allow the writer's ideas to be “accepted in the soul of the reader as easily, deeply and gladly as possible.” Paolini proposes to replace ‘in the soul of the reader’ with ‘in the soul of the author’; and this replacement is a crucial sign of his poetics. The artist must implement a self-clariication process, mainly addressed at the tools of his action: that is to say, he must separate them from the idea; and the idea must reach him – before the audience – as unspoiled as possible.

On the other hand, I believe it is possible to identify the medium through which he accessed the last, disconcerting quote in *Una lettera sul tempo*. It comes from the introduction by Luigi Morandi to an edition of Ruggiero Bonghi's *Lettere critiche*: this edition was printed in 1884 as a reading book for high schools²⁷ and it was referred to in *Antologia della critica letteraria* by the same Morandi, which was published the following year.²⁸ In the 1960s, these two books could only be classified as erudite rarities. However, the passage of Morandi's introduction employed by Paolini was included in the anthology of a fortunate Italian grammar book by Achille Pellizzari: published for the first time in 1917, it had an uninterrupted fortune on the schoolbook market at least until the 1940s.²⁹ It is not unlikely that Morandi's passage reached Paolini through that vehicle.

Paolini seems to claim that there is an old wisdom emerging from obsolete books, from well-established and academic ideas, between Neoclassicism and Purism, which modernity would seem to reject in the name of new idols (the centrality of the ‘Ego’

venne antologizzato in una fortunata grammatica italiana scritta da Achille Pellizzari: edita per la prima volta nel 1917, ebbe una fortuna incessante nel mercato dell'editoria scolastica almeno fino agli anni quaranta²⁹. Non è improbabile che il brano di Morandi giungesse a Paolini con questo tramite.

C'è, sembra rivendicare Paolini, un'antica sapienza che affiora da libri desueti, da idee consacrate e accademiche, tra neoclassicismo e purismo, che la modernità sembra voler rifiutare in nome di nuove idolatrie (la centralità dell'io dell'artista, la dittatura del progetto, l'indifferenza al problema dello stile). Come può essere rivelatrice una sbiadita immagine ritagliata da "Emporium" o una tricromia dai colori squillanti stampata del Poligrafico dello Stato, così un ragionamento ritrovato in un datato manuale scolastico può contenere una verità decisiva. Morandi argomentava che l'uso dei parlanti intorbida la limpidezza dell'espressione perché tradisce l'etimologia delle parole: si dice abitualmente, ma sbagliando, "paniere di frutta" quando il panierino, etimologicamente, deve contenere il pane; si dice pleonasticamente "bella calligrafia" quando "calligrafia" vuol già dire, nel suo etimo, "bella scrittura" e così via. E l'uso l'ha sempre vinta. Se ci fossero due giudici di tribunale, il primo che difenda l'uso e il secondo che difenda l'etimologia, il parere del primo sarebbe sempre prevalente sul parere del secondo. Morandi, dal suo punto di vista filomanzoniano, non difendeva l'etimologia (le cui ragioni gli apparivano "vanissime": sosteneva infatti che, per essere logica, l'etimologia "dovrebbe richiamare tutti gli uomini al linguaggio del paradiso terrestre"); difendeva dunque l'uso. Ma Paolini lesse in questo brano una calzante metafora del proprio lavoro: per purificare il lavoro artistico da tutte le incrostazioni dell'uso bisogna riferirsi alla condizione originaria della pittura: un quadro è se stesso, cioè prima di tutto l'oggetto fisico del quadro; e una immagine è se stessa, nella sua evidenza di grado zero, la stessa veicolata dalla fotografia.

5. Il sintagma "trasparenza etimologica" nasce dunque come corollario a un passo di un dimenticato letterato ottocentesco. Nel 1967 Paolini aveva applicato questo concetto in un lavoro programmatico che decise di esporre proprio nella mostra alla Galleria Notizie del 1968: su tondi trasparenti in plexiglas aveva inciso le tre lettere che formano la parola *QUI*, collocandole, impilate, sul pavimento³⁰. Era un esercizio

al limite della tautologia: "qui" indicava un luogo che l'osservatore poteva fissare solo perché le lettere che componevano la parola erano trasparenti; l'aspetto oggettivo dell'opera corrispondeva dunque, perfettamente, al suo significato. In una conversazione del 1972 con Germano Celant in preparazione della fondamentale monografia di quest'ultimo su Paolini uscita nello stesso anno, l'artista parlava, riferendosi a quell'opera, di "trasparenza concentrica"³¹.

Ma misurarsi con un simile livello di chiarezza con le immagini invece che con le parole poneva problemi differenti e più complessi. Questi problemi erano diventati di drammatica attualità, per gli artisti italiani, dopo il dilagare della fortuna della Pop Art: dove le immagini riconoscibili nei quadri derivavano da immagini preesistenti, quelle del mondo della pubblicità e dei media.

Va osservato come, verso il 1968, le maggiori ipotesi critiche diffuse in Italia sulla presenza dell'immagine nel quadro andavano in una direzione diversa da quella sperimentata da Paolini nella sua opera recente. Vale la pena ricordarne almeno due. Maurizio Calvesi, in saggi memorabili dedicati dal 1963 agli artisti della scuola romana, aveva posto l'accento sul tema dell'"immagine-oggetto": solo a partire dalla foto di reportage, che possiede una sua logica formale distinta rispetto a quella dell'immagine pittorica, la pittura può ristabilire l'autonomia dei propri valori (la stesura, la materia)³². Nel suo libro sulla Pop Art del 1967³³ Lucy Lippard aveva visto, nel processo di recupero visivo di una realtà già di per sé costituita in immagine, un passaggio decisivo verso la dematerializzazione dell'opera: che non fa più riferimento a cose reali, ma a un sistema di segni, quello fotografico, codificato e concettuale.

Paolini aveva già inserito immagini preesistenti nei suoi quadri prima dello snodo 1967-1968 su cui ci stiamo interrogando, ma con un intento diverso. Nel 1963 aveva incollato, sul retro di quadri non figurati, ritagli di fotografie riprodotte nella stampa periodica e in libri³⁴. Questi ritagli potevano comprendere indifferentemente immagini pubblicitarie, o di attualità, o riproduzioni di opere d'arte: l'operazione serviva a sottrarre il quadro alla sua funzione comunemente ammessa, quella di veicolare l'immagine che vi è ospitata. Era di fatto assente, o troppo difficile da riconoscere, il legame tra l'operazione (l'immagine incollata sul retro) e l'immagine in sé. Ora, tra 1967 e 1968, l'importazione nel quadro dell'immagine preesistente

of the artist, the dictatorship of the project, the indifference to the problem of style). In the same way in which a discoloured picture cut out of *Emporium* or a bright three-colour printed by the State Polygraphic Institute can be revealing, a theory contained in an old schoolbook can contain a crucial truth. Morandi maintained that the use by speakers clouds the clarity of expression, since it betrays the etymology of words. We regularly – though mistakenly – say *paniere* (breadbasket) *di frutta* (of fruit), although a *paniere*, etymologically, should contain bread; we use a pleonasm such as *bella calligrafia* (beautiful calligraphy), although the etymology of *calligrafia* already means 'beautiful writing'; and so on. And use always has its way. If there were two court judges, one defending use and the other defending etymology, the opinion of the former would always prevail over the opinion of the latter. Morandi, from his pro-Manzoni point of view, did not support etymology (whose reasons appeared 'groundless' to him: indeed, he claimed that, in order to be logical, etymology "should call all men to the language of the Garden of Eden"); hence, he supported use. However, in that passage, Paolini read a fitting metaphor for his own work; to purify the artistic work from all of the layers of use, you need to refer to the original condition of painting: a picture is itself, i.e. first and foremost the physical object of the picture; and an image is itself, in its zero level evidence, the same conveyed by photography.

5. The phrase 'etymological transparency' originates as a corollary to a passage by a forgotten 19th-century intellectual. In 1967, Paolini had applied this concept to a programmatic work, which he decided to exhibit at the Galleria Notizie in 1968: he had engraved the three letters forming the word *QUI* (HERE) on three transparent Plexiglas circles, and then he had arranged them in a pile on the floor³⁰. It was an exercise at the limits of tautology; 'here' marked a place that the viewer could see only because the letters that formed the word were transparent; thus, the objective appearance of the work perfectly matched its meaning. In a 1972 conversation with Germano Celant, during the preparation of the ultimate monography on Paolini written by Celant himself and published in the same year, the artist referred to that work using the expression 'concentric transparency'.³¹

However, challenging himself with such a level of clarity by using images instead of words could pose

different and more complex issues. Those issues had become dramatically topical for Italian artists, as Pop Art was taking over, where recognisable pictures in the paintings came from pre-existing images, from advertisement and the media world.

We should point out here that, around 1968, the most widespread critical arguments in Italy about the presence of the image in the painting followed a different route than the one experimented by Paolini in his recent production. At least two are worth mentioning. Maurizio Calvesi, in the memorable essays written from 1963 and focussing on the artists of the school of Rome, had emphasised the issue of the 'image-object': painting can restore the independence of its own values (the texture, the material) only starting from reportage photography, having own formal logic separated from that of the pictorial image³². In her 1967 book on Pop Art,³³ Lucy Lippard had seen a decisive step towards dematerialisation of the work in the process of visual recovery of a reality already formed by an image *per se*, no longer referring to real things, but to a codified and conceptual system of signs, that of photography.

Paolini already used to insert pre-existing images into his paintings before the turning point of 1967–1968 on which we are focussing, though with a different purpose. In 1963, he had glued cutouts of pictures reproduced in newspapers and books on the back of non-figurative pictures.³⁴ These cuttings could indiscriminately be advertising or current images or reproductions of artworks. The operation was aimed at distancing the picture from its generally permitted function, that of conveying the image depicted. The link between the operation (the image glued on the back) and the image in itself was actually missing, or too hard to recognise. Now, between 1967 and 1968, the act of importing a pre-existing image into the painting concerns the meaning of the image itself, which is very often a reproduction of an artwork. Paolini emphasises its importance even physically (the reproduction is often of the same size as the painting), underlines the procedures of photographic multiplication of the original and raises unavoidable questions in the viewer, as to the cultural meaning of the withdrawal.

In choosing the works to select, Paolini clearly uses the most emblematic ones. *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* is the young Renaissance man *par excellence*: his staring look, of "an illusionary and disconcerting

coinvolge direttamente il significato di quest'ultima: che è quasi sempre la riproduzione di un'opera d'arte. Paolini ne enfatizza anche fisicamente l'importanza (spesso la riproduzione coincide con il formato stesso del suo quadro); sottolinea le procedure di moltiplicazione fotografica dell'originale; e suscita, nello spettatore, inevitabili domande sul significato culturale del prelievo.

Per la scelta delle opere selezionate Paolini si rivolge evidentemente a quelle più emblematiche. Il *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* è il giovane del Rinascimento per eccellenza: il suo sguardo fisso, di "una grazia illusionistica e sconcertante", serve ad accentuare "lo specchio mentale di una situazione"³⁵. Negli *Autoritratti* di Poussin e di Rousseau (ma anche nello *Studio* dove viene isolato il gesto di pittore di Vermeer) Paolini insiste su una rappresentazione "categoriale" dell'artista; questo avviene anche quando isola, da Ingres, un gesto di eloquenza accademica (*Poussin che indica gli antichi come esempio fondamentale*) o si concentra sulla copia di un autoritratto-icona, quello del giovane Raffaello (*L'invenzione di Ingres*). Quando, solo pochi anni più tardi, Paolini spiegherà le ragioni di tali scelte, insisterà sulle caratteristiche che rendono queste opere "immagini oggettive". Ingres è ossessionato "dalla devozione ai particolari", è "cieco di fronte all'inezza

del soggetto" e ottiene così nei suoi quadri una sorta di "identità assoluta tra autore e opera"³⁶; Poussin e Rousseau inseguono rappresentazioni "emblematiche" dove non esiste un "tempo", né quello dell'azione né quello del dipingere; David, come tutta l'arte neoclassica, rappresenta la fuga dallo stile e, dunque, la concentrazione sul linguaggio³⁷.

Le opere di Angelico, Lotto, Vermeer, Poussin, David hanno questo in comune: sono così perentorie nel loro disegno, così universali per ciò che raffigurano, che non sembrano ammettere varianti. Sono "trasparenti", nel senso che rimandano, etimologicamente, alla loro identità di pure immagini. Lo stile non le ha inquinate, le ha anzi purificate perché la sapienza di questi pittori sembra retrocedere di fronte alla limpidezza iconica dei contenuti. La loro "immagine" non ha "eluso l'immaginazione", come Paolini ha spiegato nello snodo forse concettualmente più arduo della *Lettera sul tempo*. Non sembrano immagini corrose dall'"uso", cioè dall'abitudine visiva. Non hanno neanche la necessità di essere visti in originale. La loro eloquenza si manifesta intatta anche dalle loro riproduzioni, a certificare quel passaggio decisivo che Celant ha spiegato molto bene nel lavoro di Paolini tra 1967 e 1968: il passaggio che coincide con "la vittoria del linguaggio sull'oggetto"³⁸ e che la *Lettera sul tempo* ha provato a raccontare con la sua argomentazione così cifrata.

grace," stresses the "mental mirroring of a situation."³⁵ In Poussin's and Rousseau's *Self-portraits* (but also in the *Studio* where Vermeer's painter gesture is isolated), Paolini insists on a 'categorical' depiction of the artist. This also happens when he isolates a gesture of academic eloquence from Ingres (*Poussin che indica gli antichi come esempio fondamentale*) or focuses on the copy of an iconic self-portrait such as that of young Raphael (*L'invenzione di Ingres*). When, only a few years later, Paolini would explain the reasons for his choices, he would insist on the features that make these works 'objective images'. Ingres is obsessed "with the devotion to details", he is "blind before the entirety of the subject," and so in his paintings he achieves a sort of "absolute identity between the author and the work;"³⁶ Poussin and Rousseau long for 'emblematic' depictions, where there is no 'time', neither that of the action, nor that of painting; David, like all Neoclassical art, represents the escape from style and thus the focus on language.³⁷

The works by Fra Angelico, Lotto, Vermeer, Poussin, David have this in common: their drawing is so peremptory, so universal because of what they depict, that they would seem to rule out any variations. They are 'transparent', meaning that they etymologically refer to their identity as pure images. Style has not contaminated them; on the contrary, they have been purified by it, as the knowledge of these painters seems to take a step back before the iconic clarity of contents. Their "image" has not "eluded imagination," as Paolini explains in the perhaps most challenging passage of *Una lettera sul tempo*. They do not look like images corroded by 'use'. i.e. by visual habit. They do not even need to be seen in original. Their eloquence is unspoilt in their reproductions as well, which gives evidence of that decisive step that Celant explained very well in Paolini's work between 1967 and 1968: the step that coincides with "the victory of language over the object"³⁸ and that *Una lettera sul tempo* has tried to tell with its much-ciphered arguments.

¹ G. Paolini, *Una lettera sul tempo*, in *Giulio Paolini*, pieghevole della mostra (Torino, Galleria Notizie, 10 aprile - 2 maggio 1968), Tipostampa, Torino 1968, p. 2 (da qui provengono tutte le citazioni successive nel mio scritto). Il testo di *Una lettera sul tempo* è stato a lungo noto nella versione pesantemente scorciata pubblicata a partire da G. Paolini, *Idem*, con testo introduttivo di I. Calvino, Einaudi, Torino 1975, pp. 10 e 34, dove sono stati sacrificati il capoverso introduttivo e la parte centrale (capoversi da 8 a 11) che include: 1. il commento, datato "marzo 1968" ai brani de *Il quadro di sempre*; 2. la citazione da Pietro Giordani; 3. il commento di Paolini a quest'ultima citazione. Il testo integrale del 1968 è stato riproposto in *Giulio Paolini 1960-1972*, a cura di G. Celant, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Prada, ottobre-dicembre 2003), Fondazione Prada, Milano 2003, pp. 242-243.

² G. Paolini, "*Il quadro di sempre*" (*Giulio Paolini alla Galleria Stein*), in "Bt", 7, novembre 1967, p. 7; poi in M. Disch, *Giulio Paolini. La voce del pittore. Scritti e interviste 1965-1995*, ADV, Lugano 1995, p. 33.

³ Sono le opere catalogate in M. Disch, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato*, Skira, Milano 2008, ai nn. 138, 140, 146, 150 (con il titolo originale *Nel mezzo del dipinto Flora sparge i fiori, mentre Narciso si specchia in un'anfora d'acqua tenuta dalla ninfa Eco*); nel pieghevole della mostra di Paolini della Galleria Notizie le opere esposte sono tutte riprodotte (*Averroè* è impugnata dall'artista fotografato in *Delfo II*).

⁴ *Giulio Paolini. 2121969*, Milano, Galleria de Nieubourg, 21 febbraio 1969.

⁵ P. Gilardi, [intervista rilasciata a M. Bandini], in *Torino 1960/1973*, "Nac", 3, marzo 1973, p. 6.

⁶ In particolare gli scritti raccolti in G.C. Argan, *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, il Saggiatore, Milano 1964. La datazione al "settembre 1963" indicata da Paolini per *Il quadro di sempre* (ma solo nella sua ripubblicazione nella *Lettera sul tempo*) collocherebbe il testo come reazione a caldo alla discussione intervenuta a seguito della IV Biennale di San Marino e del convegno di Verucchio (entrambi luglio 1963), che aveva visto Argan sostenere, anche nella polemica giornalistica che era continuata nell'agosto, le ragioni del primato dell'arte gestaltica e programmata.

⁷ G. Paolini, *Dibattito. Sulle prospettive e alternative dell'attuale momento artistico*, in "Arte-oggi", 15-16, gennaio-giugno 1963, p. 15; l'evidente riferimento di Paolini è a U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1962; l'applicazione del concetto di "opera aperta" alle poetiche cinetiche e programmate fu tentato da Eco nella presentazione al catalogo della mostra *Arte cinetica, arte programmata, opere moltiplicate, opera aperta*, (Milano, Negozio Olivetti, maggio 1962), Lucini, Milano 1962.

⁸ G. Paolini, [Dichiarazione senza titolo], in *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art*, a cura di G. Celant, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, giugno-luglio 1970), Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino 1970, p. 118.

⁹ G.B. Cavalcaselle, J.A. Crowe, *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, vol. VIII, *Benozzo Gozzoli e suoi discepoli, Cosimo Rosselli, Piero Della Francesca, Melozzo da Forlì, Marco Palmezzani, Giovanni Santi, Luca Signorelli e suoi discepoli, Don Bartolommeo della Gatta e suoi discepoli*, Successori Le Monnier, Firenze 1898, p. 192.

¹⁰ *L'opera completa di Piero della Francesca*, presentazione di O. Del Buono, apparati critici e filologici di P. De Vecchi, Rizzoli ("Classici dell'Arte", 9), Milano 1967, p. 11.

¹¹ L. Coletti, *Lotto*, Istituto Italiano di Arti Grafiche, Bergamo 1953, tav. 90.

¹² R. Roli (a cura di), *Poussin*, Fabbri ("I Maestri del Colore", 152), Milano 1966, immagine di copertina.

¹³ Così l'artista spiega l'intenzione in una dichiarazione senza titolo in *Torino 1960/1973* cit., p. 10.

¹⁴ Roli (a cura di), *Poussin* cit., tav. XVI.

¹⁵ Disch, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato* cit., n. 152.

¹⁶ C. Lonzi (a cura di), *Rousseau*, Fabbri ("I Maestri del Colore", 148), Milano 1966, tav. IV.

¹⁷ Disch, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato* cit., n. 151.

¹⁸ Lonzi (a cura di), *Rousseau* cit., tav. XIII.

¹⁹ Disch, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato* cit., n. 159.

²⁰ *L'invenzione di Ingres* (1968), ivi, n. 154. La riproduzione della copia dell'autoritratto di Raffaello proviene dal minimale ne *L'opera completa di Ingres*, presentazione di E. Radius, apparati critici e filologici di E. Camesasca, Rizzoli ("Classici dell'Arte", 19), Milano 1968, p. 101, n. 112. Il fascicolo era stato stampato nell'aprile. Dallo stesso fascicolo Paolini fa fotografare il particolare dell'*Apotheosi di Omero* (tav. XXXVI) per il *Poussin, che indica gli antichi come esempio fondamentale* del 1968 (Disch, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato* cit., n. 153) e, a sicura riprova dell'utilizzo dei minimali in bianco e nero degli apparati finali, fa ingrandire, in *Un segreto* del 1969 (ivi, n. 192), il particolare con la data ("LAN XIII") inscritta nel *Ritratto di Philibert Rivière*, particolare riprodotto nel Classico dell'Arte a p. 85.

²¹ G. Paolini, [risposta all'intervista ad A. Bonito Oliva], in *Paolini. Opere 1961-1973*, catalogo della mostra (Milano, Studio Marconi, dal 15 novembre 1973), poi in Disch, *Giulio Paolini. La voce del pittore* cit., p. 155 (con la data 1971).

²² *L'ultimo quadro di Diego Velázquez*, in Disch, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato* cit., n. 155; *Las Meninas* era riprodotto in R. Causa (a cura di), *Velázquez*, Fabbri ("I Maestri del Colore", 69), Milano 1965, tav. XIII.

²³ *Lo studio* (1968), in Disch, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato* cit., n. 156; l'*Atelier del pittore* del Kunsthistorisches Museum di Vienna era riprodotto in *L'opera completa di Vermeer*, presentazione di G. Ungaretti, apparati critici e filologici di P. Bianconi, Rizzoli ("Classici dell'Arte", 11), Milano 1967, tav. IL.

²⁴ G. Celant, *Arte povera. Appunti per una guerriglia*, in "Flash Art", 5, novembre-dicembre 1967, pp. n.n.

²⁵ *Nuovissima Enciclopedia pratica Bompiani. Cultura, vita civile e famiglia*, Bompiani, Milano 1961²⁰; V. Turri, U. Renda, *Dizionario storico-critico della letteratura italiana*, Paravia, Torino 1941.

²⁶ P. Giordani, *A un giovane italiano. Istruzione per l'arte di scrivere. XV agosto MDCCCXXI*, in Id., *Scritti*, a cura di G. Chiarini, nuova presentazione di S. Timpanaro, Sansoni, Firenze 1961, pp. 149-164 (la citazione presa da Paolini è a p. 152).

²⁷ *Perché la letteratura italiana non sia popolare in Italia*, lettere critiche di R. Bonghi a C. Bianchi con prefazione di L. Morandi, libro di lettura per i ginnasi e i licei, Morano, Napoli 1884, pp. XIX-XX.

²⁸ L. Morandi, *Antologia della nostra critica letteraria moderna per uso delle persone colte e delle scuole*, Lapi, Città di Castello 1885, p. 584.

²⁹ A. Pellizzari, *Il libro dell'arte. Elementi di estetica e letteratura ad uso delle scuole medie di secondo grado*, vol. I, *La lingua e lo stile*, Principato, Messina 1917 (ed edizioni successive), p. 131.

³⁰ Disch, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato* cit., n. 117.

³¹ Torino, Archivio Paolini, trascrizione da nastro magnetico (effettuata da Lara Conte, febbraio 2012) di una conversazione tra Germano Celant e Giulio Paolini databile al 1972. Ringrazio Maddalena Disch per avermi fornito questo prezioso documento.

³² L'ipotesi è avanzata per la prima volta in M. Calvesi, [testo di presentazione senza titolo], in *Tutto Schifano*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Odyssea, aprile 1963), Galleria Odyssea, Roma 1963; i testi di Calvesi sulla discussione della Pop Art italiana e americana sarebbero stati poi raccolti, e dunque accessibili, in Id., *Le due avanguardie*, Lerici, Milano 1966.

³³ L. Lippard (a cura di), *Pop Art*, Mazzotta, Milano 1967.

³⁴ A partire da *Picnic*, in Disch, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato* cit., n. 28.

³⁵ G. Paolini, intervista rilasciata col titolo *Dentro il linguaggio* ad A. Bonito Oliva, in *Paolini opere 1961/73*, Studio Marconi, Milano 1973, poi in Disch, *Giulio Paolini. La voce del pittore* cit., pp. 155 e 154.

³⁶ Ivi, p. 155.

³⁷ Torino, Archivio Paolini, conversazione tra Germano Celant e Giulio Paolini (1972), cit.

³⁸ G. Celant, *Giulio Paolini*, Sonnabend Press, New York 1972; poi in Id., *Giulio Paolini 1960-1972* cit., p. 218.

¹ G. Paolini, *Una lettera sul tempo*, in *Giulio Paolini*, leaflet of the exhibition, Turin, Galleria Notizie, 10th April – 2nd May 1968, Turin, Tipostampa 1968, p. 2 (all the following quotes in my text come from there). For a long time, the text of *Una lettera sul tempo* has been known in its heavily shortened version published from: G. *Paolini* Idem, with introduction by I. Calvino, Turin, Einaudi 1975, pp. 10 and 34, which sacrificed the introductory paragraph and the central portion (paragraphs from 8 to 11), which includes: 1.: the comment, dated 'March 1968', on the excerpts from *Il quadro di sempre*; 2.: the quote from Pietro Giordani; 3.: Paolini's comment on this latter quote. The full 1968 text was brought up again in G. Celant, *Giulio Paolini 1972*, exhibition catalogue, Fondazione Prada, 2003, pp. 242–243.

² G. Paolini, "*Il quadro di sempre*" (*Giulio Paolini alla Galleria Stein*), in *B't*, No. 7, November 1967, p. 7; then in M. Disch, *Giulio Paolini. La voce del pittore. Scritti e interviste 1965-1995*, Lugano, ADV 1995, p. 33.

³ These are the works catalogued in M. Disch, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato*, Milan, Skira 2008, under Nos. 138, 140, 146, 150 (with the original title *Nel mezzo del dipinto Flora sparge i fiori, mentre Narciso si specchia in un'anfora d'acqua tenuta dalla ninfa Eco*); they are all reproduced in the leaflet of Paolini's exhibition at the Galleria Notizie (the artist photographed in *Delfo II* holds *Averroè* in his hands).

⁴ *Giulio Paolini. 2121969*, Milan, Galleria de Nieubourg, Milan, 21st February 1969.

⁵ P. Gilardi, [interview given to M. Bandini], in *Torino 1960/1973*, "Nac", No. 3, March 1973, p. 6.

⁶ Namely, the papers gathered in G. C. Argan, *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, Milan, Il Saggiatore, 1964. The dating in 'September 1963' identified by Paolini for *Il quadro di sempre* (though only in its republication in *Una lettera sul tempo*) would make the text appear as an on-the-spot reaction to the discussion following the IV San Marino Biennial and the Verucchio convention (both in July 1963), where Argan supported, also in the framework of the journalistic controversy that would continue throughout August, the arguments of the leading position of gestalt and programmed art.

⁷ G. Paolini, *Dibattito. Sulle prospettive e alternative dell'attuale momento artistico*, in "Arte-oggi", Nos. 15–16, January–June 1963, p. 15; Paolini's clear reference is to U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milan, Bompiani 1962; the application of the notion of 'open work' to kinetic and programmed poetics was attempted by Eco in the introduction of the catalogue for the exhibition *Arte cinetica, arte programmata, opere moltiplicate, opera aperta* (Milan, Negozio Olivetti, May 1962), Milan, Lucini 1962.

⁸ G. Paolini, [Untitled statement], in *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art*, curated by G. Celant (Turin, Galleria Civica d'Arte Moderna, June-July 1970), Turin, Galleria Civica d'Arte Moderna 1970, p. 118.

⁹ G. B. Cavalcaselle, J. A. Crowe, *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, Vol. VIII, *Benozzo Gozzoli e suoi discepoli, Cosimo Rosselli, Piero Della Francesca, Melozzo da Forlì, Marco Palmezzani, Giovanni Santi, Luca Signorelli e suoi discepoli, Don Bartolommeo della Gatta e suoi discepoli*, Florence, Successori Le Monnier 1898, p. 192.

¹⁰ *L'opera completa di Piero della Francesca*, introduction by O. Del Buono, critical and philological structure by P. De Vecchi, Milan, Rizzoli 1967 (*Classici dell'Arte*, No. 9), p. 11.

¹¹ L. Coletti, *Lotto*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche 1953, fig. 90.

¹² *Poussin*, edited by R. Roli, Milan, Fabbri 1966 (*I Maestri del Colore*, No. 152), cover picture.

¹³ This is how the artist explains the intention in an untitled statement in *Torino 1960/1973*, cit., p. 10.

¹⁴ *Poussin*, cit., fig. XVI.

¹⁵ M. Disch, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato*, cit., No. 152.

¹⁶ *Rousseau*, edited by C. Lonzi, Milan, Fabbri 1966 (*I Maestri del Colore*, No. 148), fig. IV.

¹⁷ M. Disch, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato*, cit., No. 151.

¹⁸ *Rousseau*, cit., fig. XIII.

¹⁹ M. Disch, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato*, cit., No. 159.

²⁰ *L'invenzione di Ingres* (1968), in *ibidem*, No. 154. The reproduction of the copy of Raphael's self-portrait comes from the miniature in *L'opera completa di Ingres*, introduction by E. Radius, critical and philological structure by E. Camesasca, Milan, Rizzoli 1968 ("Classici dell'Arte", No. 19), p. 101, No. 112. The pamphlet had been printed in April. From the same pamphlet, Paolini ordered to take the picture of the detail in *The Apotheosis of Homer* (fig. XXXVI) for his 1968 *Poussin, che indica gli antichi come esempio fondamentale* (M. Disch, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato*, cit., No. 153) and, as a clear proof of the use of black-and-white miniatures in final works, in *Un segreto* from 1969 (*ibidem*, No. 192), he uses the blow-up of the detail with the date ('*LAN XIII*') written in *Portrait of Philibert Rivière*, a detail reproduced in the "Classico dell'Arte", p. 85.

²¹ G. Paolini [reply to the interview to A. Bonito Oliva], in *Paolini. Opere 1961-1973* (Milan, Studio Marconi, from 15th November 1973), then in M. Disch, *Giulio Paolini. La voce del pittore*, cit., p. 155 (dated 1971).

²² *L'ultimo quadro di Diego Velázquez*, in M. Disch, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato*, cit., No. 155; *Las Meninas* was reproduced in *Velázquez*, edited by R. Causa, Milan, Fabbri 1965 ("I Maestri del Colore", No. 69), fig. XIII.

²³ *Lo studio* (1968), in M. Disch, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato*, cit. No. 156; *Painter in his Studio* from the Kunsthistorisches Museum in Vienna was reproduced in *L'opera completa di Vermeer*, introduction by G. Ungaretti, critical and philological structure by P. Bianconi, Milan, Rizzoli 1967 ("Classici dell'Arte", No. 11), fig. IL.

²⁴ G. Celant, *Arte povera. Appunti per una guerriglia*, "Flash Art", No. 5, November 1967, p.n.n.

²⁵ *Nuovissima Enciclopedia pratica Bompiani. Cultura, vita civile e famiglia*, Milan, Bompiani, XX edition, 1961; V. Turri, U. Renda, *Dizionario storico-critico della letteratura italiana*, Turin, Paravia 1941.

²⁶ P. Giordani, *A un giovane italiano. Istruzione per l'arte di scrivere. XV agosto MDCCCXXI*, in Id., *Scritti*, edited by G. Chiarini, new introduction by S. Timpanaro, Florence, Sansoni 1961, pp. 149–164 (the quote used by Paolini is in p. 152).

²⁷ *Perché la letteratura italiana non sia popolare in Italia. Critical letters from R. Bonghi to C. Bianchi with preface by L. Morandi*, Reading book for high schools, Naples, Morano 1884, pp. XIX–XX.

²⁸ L. Morandi, *Antologia della nostra critica letteraria moderna per uso delle persone colte e delle scuole*, Città di Castello, Lapi 1885, p. 584.

²⁹ A. Pellizzari, *Il libro dell'arte. Elementi di estetica e letteratura ad uso delle scuole medie di secondo grado*, Vol I, *La lingua e lo stile*, Messina, Principato 1917 (and subsequent editions), p. 131.

³⁰ M. Disch, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato*, cit. No. 117.

³¹ Turin, Paolini Archive, transcription from magnetic tape (made by Lara Conte, February 2012) of a conversation between Germano Celant and Giulio Paolini that dates back to 1972. I would like to thank Maddalena Disch for this valuable document.

³² This hypothesis was first put forward in M. Calvesi, [untitled introductory text], in *Tutto Schifano*, exhibition catalogue, Rome, Galleria Odyssea, April 1963; Calvesi's texts on the debate of Italian and American Pop Art would later be gathered and thus made available in Id, *Le due avanguardie*, Milan, Lerici 1966.

³³ *Pop Art*, edited by L. Lippard, Milan, Mazzotta 1967.

³⁴ From *Picnic*, in M. Disch, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato*, cit. No. 28.

³⁵ G. Paolini, interview given under the title *Dentro il linguaggio* to A. Bonito Oliva in *Paolini opere 1961/73*, Milan, Studio Marconi 1973, then in M. Disch, *Giulio Paolini. La voce del pittore*, cit., pp. 155 and 154.

³⁶ *ibidem*, p. 155.

³⁷ Turin, Paolini Archive, conversation between Germano Celant and Giulio Paolini (1972), cit.

³⁸ G. Celant, *Giulio Paolini*, New York, Sonnabend Press 1972; then in Id., *Giulio Paolini 1960-1972*, cit., p. 218.