

Tiziana Migliore, *Ritratti “portratti”. Giulio Paolini e l’identikit dell’artista, in L’immagine che siamo. Ritratto e soggettività nell’estetica contemporanea, a cura di Maria Giuseppina Di Monte, Michele Di Monte e Henri de Riedmatten, Carocci editore, Roma 2014, pp. 119-134.*

Analisi e riflessioni su Giulio Paolini convergono nel definire un’opera che, sistematicamente, oggettiva il fare artistico – telai, cornici, cavalletti, barattoli di colore, campionari, fogli, mani, matite, livelle, teche, vetri, specchi – e “mostra l’identificazione con esso o con l’io della pittura di ogni tempo”¹. Questo patto fra sé e il quadro, come “maieutica” dell’*organon* dell’arte, libera dal culto dell’autore – “chi si esprime è perduto!” (Paolini 1996) – e sbarra la strada a letture genetiche o psicologizzanti. Lo si può addebitare alla svalutazione della mimesi e, quindi, al ripudio dell’autoritratto “iconico”, imitativo dei caratteri somatici. Ma ricorda soprattutto gli sforzi dei linguisti di oggettivare il discorso, eliminando le tracce di soggettività. “L’egli, assieme al cavallo, è una delle più grandi conquiste dell’uomo”².

1. LA SOGGETTIVITÀ STORNATA

A ben guardare, però, la spersonalizzazione di Paolini non implica l’assoluto ritiro dalla scena, a vantaggio della poiesi di produzione. Più che in Burri e Fontana, ugualmente attenti alle morfologie dell’arte, singoli autoritratti costellano il suo percorso: sagome, controfigure, presenze dissimulate o in maschera³. Ci sono sia la *schize*, la scissione, che fa sì che l’io si rappresenti in quanto altro (Ferrari 1998), sia l’attività simulacrale dell’io. È vero che, in molti ritratti contemporanei, la *rappresentanza* simbolica, meta-segno dello stile, dell’idea, della teoria del suo firmatario, subentra alla *rappresentazione* fisiognomica. L’autoritratto in rappresentanza, irrappresentabile come personalità singola, manifesta l’identità solo indirettamente (Calabrese 2010, pp. 376-377). Ma questo standard non spiega l’apporto di Paolini al problema. E dedurre che le sue opere siano tutte autoritratti di un invisibile, “giusta ricerca del personaggio-io, non nei termini masturbatori della Body Art, ma per chiarire l’antico mistero dell’identificazione” (Fagiolo 1976, p. 29), è una mira al bersaglio senza frecce da scoccare. Dimosteremo, con una descrizione semiotica, che gli autoritratti di Paolini favoriscono una riconcezione di questo genere artistico.

1.1. VISEITÀ DELLA MACCHINA DELL’ARTE

Ammettiamo, con Deleuze e Guattari (1980, trad. it., p. 265), che “se l’uomo ha un destino, è di sfuggire al viso, disfare il viso e le sue viseificazioni”. Le vie di uscita possono essere interne alla sua “organizzazione sovrana”, deformazioni involontarie – il tic – e volontarie – la smorfia⁴. O possono collocarsi all’esterno – movimenti di “deterritorializzazione” che piegano i flussi su soggettivazioni animali o paesaggistiche (*ivi*, trad. it., pp. 248-250). Correlazioni viso-animale – corpo senza organi⁵ – o complementarietà viso-paesaggio. “Ritrarre è *svisare*, cioè ‘trasformare un aspetto’, oppure *travisare*, ‘alterare la realtà e presentare altrimenti i fatti’” (Fabbri 1995).

Deleuze e Guattari indicano una terza via: una “macchina astratta” balzata fuori dai muri di soggettività e sviluppata su un piano di consistenza con funzione “diagrammatica”. Libera “*teste cercanti*” che abbattano alberi e vi sostituiscono rizomi, per traduzione e trasformazione in tratti pittorici, musicali... (*ivi*, trad. it., pp. 288-289), in sé privi di viseità. La nostra ipotesi è che, in Paolini, la macchina della pittura prenda il posto della viseità. L’artista obietta l’autoritratto stornandolo 1) nell’immagine del proprio artificio; 2) verso “etero-ritratti”⁶.

1.2. UNA POSA COMPETENTE

Nel primo caso Paolini sfrutta un dilemma che, dal XVII secolo, complica la storia della visione – l'incompatibile simultaneità del *setting* dell'opera e di chi la compie⁷. Quale “teatro” permette la concomitanza, teoricamente impossibile, fra l'enunciazione enunciata e la prassi enunciazionale? È un pensiero implicito in Velázquez, Poussin, Vermeer e Rembrandt, avvinti dalle difficoltà dell'aggiustamento della persona del pittore all'ambiente operativo. “All'arte nostra del dipingere appartiene non solo la considerazione della cosa dipinta in muro o in tela; ma anco la considerazione dell'istessa tela, e muro, materia di quella forma” (Palomino 1715-24, pp. 894-895)⁴.

Con il trompe-l'œil del *Quadro voltato* (1670 c.) Cornelis Gijsbrechts ha coronato l'età della nascita dell'arte in quanto problema (Stoichita 1993, trad. it., p. 277). Paolini lo riprende, materializzando il rovescio della tela e inquadrando il muro che la regge (*Senza titolo*, 1962). Lo scenario non è più l'atelier dipinto, ma lo spazio dell'esposizione, fotografico o dal vivo. Poi, in *Delfo* (1965), l'artista correla questa dinamica al motivo dell'autoritratto. Il quadro-finestra albertiano, di cui Duchamp ha chiuso le imposte e annerito i vetri (*Fresh Widow*, 1920)⁸, si riapre. Paolini vi installa dietro il proprio simulacro, frontale e a figura intera. Qui sono gli occhi ad essere schermati, da lenti scure, mentre il corpo è “crocifisso” dal telaio. Il medium della pittura, anteposto all'identità di chi lo usa, dona in cambio il potere delfico della visione: avere insieme le competenze cognitive di un osservatore e di un informatore. È salva infatti la funzione di sguardo, che l'enunciante condivide con l'enunciario, operatrice di un cortocircuito fra tempo della produzione e tempo della fruizione. Nel cancellare le marche dell'io, Paolini sussume sulla propria persona il ruolo tematico dell'artista.

2. L'ESERCIZIO DEL RITRATTO. DEFINIZIONI

La radice *trahere*, “tirar linee”, ha avuto, nelle culture, derivazioni semantiche opposte: da un lato il *rětrāhěre* dell'italiano e dello spagnolo: “ritratto” e “retrato”; dall'altro il *prōtrāhěre* dell'inglese, francese, tedesco e russo: “*portrait*”, “*portrait*”, “*portrat*” e “*portret*”. Le si è distinte per indicare, rispettivamente, “un'idea ripetitiva dell'oggetto ritratto, ‘retraho’, cioè *rursus inspicio*, ‘memoria ripeto’”, e “un'idea segnica del ritratto, ‘protraho’, disegno qualcosa al posto di qualcos'altro” (Calabrese 2003, p. 19). Tale differenza si riassorbirebbe nello schema convenzione/imitazione: canone e regola astratta – adeguazione al bello – *versus* referenzialità dell'immagine – “ritrar figura cavata dal naturale” (*ivi*)⁹.

2.1. RITRARSI/PROTRARSI. I “TRE PASSI INDIETRO”

Alcuni commenti di Stoichita (1993) sulle tecniche di auto-tematizzazione in terza persona convincono dell'efficacia di una seconda pista etimologica, che dà valore non all'oggetto ritratto, ma al processo del ritrarre, a prescindere dalla fedeltà al referente.

“[Rembrandt] ha appena compiuto i (fatidici) ‘tre passi indietro’ di cui ogni pittore ben conosce il significato: sono i ‘tre passi’ che si fanno sia prima di ‘affrontare’ la tela, sia in un momento di pausa, quando, abbandonata l'istanza attiva, il pittore assume la posizione dell'istanza critica (o autocritica). [...]. Se Rembrandt fa i ‘tre passi indietro’, non è soltanto per poter meglio osservare il proprio dipinto, ma anche per poter guardare se stesso e ‘rendersi visibile’” (*ivi*, trad. it., pp. 239-240).

Il riferimento è alla tela *Pittore nell'atelier* (1628 c.). E ancora, a proposito della *Scena di atelier* (1630 c.) di Joos van Craesbeeck: “La novità di questo dipinto, globalmente considerato (rispetto al quadro riportato), sta nel campo che viene messo a fuoco. La ‘macchina da presa’ del pittore (il suo ‘io’) ha compiuto una breve ‘carrellata all'indietro’, cogliendo il farsi di un quadro il cui autore sembra essere (o è) un altro” (*ivi*, trad. it., p. 241).

Queste note legittimano un'accezione di "ritratto" che elicit, con pertinenza, le dinamiche di cui esso è il risultato. La prima lettura etimologica focalizzava il fatto compiuto, il "ritratto" participio passato, con la funzione segnica individuata nei prefissi "re-" – iterativo – e "pro-" – sostitutivo. Ma si esamini il verbo all'infinito, oppure al presente, nella sua durata. Emergerà la natura prossemica del concetto, che costituisce il senso primo e più diffuso sia del lessema "ritrarre" ("*retr-aho*") – "spostare, tirare indietro o dalla parte opposta, o rispetto a qualcosa o a qualcuno, ritirare" – sia del lessema "protrarre" ("*pro-traho*") – "*to draw forth*", "*tirer en avant*"¹⁰. Cambiano le proprietà dei prefissi: "retro-", per sincope con "*trǎhère*", quota il movimento all'indietro; "pro-", al contrario, specifica il movimento davanti o in avanti. Dante elabora modernissimo la questione: "E come a messagger che porta ulivo / *tragge* la gente per udir novelle, / e di calcar nessun si mostra schivo, / così al viso mio s'affisar quelle / anime fortunate tutte quante, / quasi obliando d'ire a farsi belle. / Io vidi una di lor *trarresi avante* / per abbracciarmi, con sì grande affetto, / che mosse me a fare il simigliante. / Oi ombre vane, fuor che ne l'aspetto! / Tre volte dietro a lei le mani avvinsi, / e tante mi tornai con esse al petto. Di maraviglia, credo, mi dipinsi; / per che l'ombra sorrise e *si ritrasse*, / e io, seguendo lei, oltre mi pinsi."¹¹

Nel gioco seduttivo con l'immagine dell'amico Casella i ruoli della coppia effigiate/effigiato si invertono.

I prefissi "retro-" e "pro-" traducono gli spostamenti opportuni al pittore – distanziamento e avvicinamento – per raffigurare qualcuno come qualcosa e se stesso come altro o qualcosa, in diatesi riflessiva. Marcano cioè gli aspetti attoriali delle manovre di enunciazione, *embrayage* e *débrayage*¹². La tradizione italo-spagnola ha stabilizzato il concetto eleggendo la fase del "ri-trarre": arretrare o indietreggiare. La forma del contenuto avverte del pericolo di cadere in errore proiettando ombre. Non dimentica il "mito della conoscenza" in Narciso, "la passione per la superficie, il peso non facilmente eludibile di una realtà duplicata" (Barbieri 2000, p. 214)¹³. Il francese, le lingue germaniche e il ceppo slavo hanno invece colto e preferito l'aspetto del "pro-trarre", teso a una visione futuribile e iterabile. Sono strategie di una stessa azione, interdipendenti pur viaggiando su binari paralleli.

2.2. APORIE DELLA PITTURA

La nostra ipotesi sul ritrarsi/protrarsi, come categoria sensomotoria, aggiunge un tassello all'interpretazione di José Nieto y Velázquez in *Las Meninas* (1656) di Diego Velázquez. Sempre Stoichita (1993, p. 253), in merito al "dipingere esposto", riassume le competenze di questo omonimo del pittore: Nieto incarna l'"occhio sorpreso", dato che svela, a rovescio, lo scenario in cui la rappresentazione "si fa"; impugna la trama prospettica, con le linee del quadro che convergono tutte nella sua mano; manovra la tenda (*sumiller de cortina* era la sua carica), cioè manipola la situazione; infine è dietro la scena, mentre noi le stiamo davanti. Lo storico dell'arte non accenna al motivo delle scale né, in generale, la letteratura critica sul quadro ha attenzionato la presenza dei gradini, anomali in un corridoio di passaggio. Ora è chiaro. E si capisce anche perché il vano della porta stia accanto allo specchio, con cui rima, come lo zoccolo del muro rima con gli scalini. Se Diego è il simulacro figurativo dell'artista, José Nieto, che ne riprende la posa, lo simbolizza "in carne e ossa", riflettendone propriamente il "ri-tratto", tre passi indietro.

Nei secoli questo carattere aporetico della rappresentazione è stato interrogato soprattutto da chi ha fatto "pittura su pittura". È il programma di Paolini. Come se a un'aporia – letteralmente un "senso impraticabile" – si potesse rispondere solo con un'altra aporia¹⁴.

3. ARTISTA PER ANTONOMASIA

Gli autoritratti di Paolini non sono mai stati riuniti e ordinati. In queste pagine la costituzione del corpus avviene attraverso un criterio di esaustività semantica, che si raggiunge con la coerenza nella comparazione

e un principio di economia nel caos di varianti e variazioni. Elenchi cronologici e raccolte quantitative, infatti, spiegano difficilmente le assiologie sottese alle procedure dell'artista.

3.1. VARIANTI STILISTICHE, VARIANTI COMBINATORIE

Di variazioni, cioè di opere che non apportano sostanziali cambiamenti di significato, ve ne sono molte nel repertorio di Paolini. Sono riconducibili alle "varianti libere o stilistiche" di Louis Hjelmslev (1957): servono a stabilizzare l'idioletto dell'artista, il suo universo. *Disegno geometrico* (1960), il primo lavoro, lettura astratta della finestra dopo Duchamp, ma reinquadrato come punto di vista, frontiera e soglia dello spettatore-enunciatore, è ripetuto, nell'opera *Un quadro* (1970), in quattordici esemplari, attribuiti ad autori immaginari con titoli immaginari. Torna poi in *Disegno geometrico* (1971), in *Nove quadri datati dal 1967 al 1971 visti in prospettiva* (1972), in *L'ospite* (1986). Tutte occorrenze diacroniche che connotano uno stesso discorso.

Il meccanismo di variazioni, non significative singolarmente, ma importanti nell'insieme, va distinto dall'esecuzione di varianti "combinatorie o contestuali" (Hjelmslev, cit.). Paolini, oltre a "trattare" gli strumenti universali dell'arte, "ri-tratta" artisti e opere del passato. Coincide così con Lorenzo Lotto, Poussin, Velázquez, Ingres, Watteau, De Chirico.... Qui, soprattutto, in risonanza con i pittori del XVII secolo, fa della tautologia il suo metodo: il gesto che diventa opera. In ambito logico e filosofico la formula tautologica dell'"A uguale A" vuole che, nell'"uguale" che separa la prima "A" dalla seconda, si affermi un divario, si riconosca un passaggio, un dinamismo implicito. Ripetizione e differenza. Paolini preleva il principio di identità – ciò che è, è – e lo usa a mo' di tautologia visiva. Mima l'identico per insinuare, con ironia, che l'identico non esiste.

3.2. IMMAGINE INTERNA CON MODELLI ESTERNI

Anche l'autoritratto che non sia più semblante del sé, ma fattezze di una poetica, deve potersi leggere nei suoi funzionamenti. Fino al culmine della commutazione in Paolini: un *Narciso* (1966) dove tele quadrate e triangolari giustapposte fingono l'angolo di una stanza, amplificandolo; un secondo *Narciso* (1982), titolo di una foto color seppia su tela, in cui un ermafrodito monco, reperto statuario di un sito archeologico, è trapassato da un enorme foglio bianco fantasmatico. Vi è riprodotta, "integrale", la sua ombra, un doppio intento a un'esplorazione tattile.

La faccia che Paolini dà al mondo non è un viso, per forza di cose "ipocrita", ma un'immagine interna costruita con parametri esterni, per trasferenza in dispositivi eterogenei. Una faccia "critica perché metafisica". Gli permette di recuperare percezioni appartenenti al patrimonio collettivo, uno "specchio sospeso nel tempo"¹⁵. Ripone fiducia nello "stato X" dell'oggetto (De Chirico 1919), storia scaturita da miti originari e che fonda, con il pensiero, una relazione sovra-individuale.

4. IL CORPUS DI ANALISI

Divideremo gli autoritratti di Paolini in tre classi testuali, per somiglianze di famiglia: si danno, infatti, un artefice "identificato", un artefice "oggettualizzato" e un artefice "mascherato".

4.1. SAGOME E CONTROFIGURE. L'ARTEFICE "IDENTIFICATO"

Al primo gruppo appartengono installazioni e fotografie in cui si manifesta il semblante dell'artista, iconico o plastico. *Monogramma* (1965) e *Hi-Fi* (1965) (fig. 1) sono i due tempi di un racconto. Una tela bianca, su un telaio in forma di sagoma umana, a grandezza naturale, prende i panni del pittore davanti al suo lavoro, mentre lo esegue. È il "*Monogramma*" di Paolini, sinolo, per sovrapposizione, dei concreti mezzi artistici e dell'astratta immagine del fare, disincarnata. Il maestro italiano problematizza la teoria del contrasto fra

image (type) e *pictures (token)* (Mitchell 1994), offrendo un'occorrenza specifica che campiona, autonomamente, un modello mentale.

Altrove la sagoma di legno intelata si china verso una grande tela rettangolare, ferma su un cavalletto (*Hi-Fi*, 1965). A causa dell'immersione – un'"alta fedeltà" alla pratica – essa si riempie del medesimo smalto nero che satura il quadro, con ampie e fitte pennellate. Restano liberi i piedi e la sua ombra sul quadro, bianchi, come bianca era la sagoma di *Monogramma*. Non importa dettagliare. Il contorno dell'ombra, all'origine dell'arte occidentale¹⁶, è ora il prototipo di una funzione che può essere coperta da più attori. Le due installazioni inscrivono un ragionamento sul ritrarsi-protrarsi dell'artista dall'opera, come calcolo, nella testualizzazione dell'*embrayage*, di una distanza inevitabile, ma ardua da mantenere.

Accanto all'espedito della sagoma, l'unica possibilità di avvistare la fisionomia di Paolini è attraverso la foto in bianco e nero o, meglio, la delega a un'ottica fotografica. Segnaliamo lo scatto che documenta *Monogramma*. Vi si vede in primo piano, inquadrato dall'angolo dello spettatore, il profilo dell'artista, che taglia fuori viso e piedi ed è diretto, le mani in tasca, verso la scultura di tela. Qui Paolini argomenta l'aporia del rapporto fra ritratto e scenario di produzione: poiché a dipingersi è il pittore, egli deve guardare "in macchina". Ma rappresentarsi all'opera implica occultare volto e sguardo con il quadro in via di realizzazione. In questo frangente l'artista guadagna la soglia della porta aperta e sceglie di stare *davanti* all'immagine. Soluzioni differenti sono opzionabili.

In *1421965* (1965) (fig. 2) è il suo corpo a essere ritratto da tergo, da un fotografo, sempre di schiena, che è luogotenente e informatore di un secondo reporter, esterno e situato però nel punto opposto, non in asse con la scena. Torna un impiego della *mise en abîme* diffuso fra i pittori del Seicento. A loro si riconosce di aver inaugurato il fare enunciazione al massimo grado di impersonalità, voltando l'artista di spalle. Emblematica è *L'arte della pittura* (1665) di Vermeer¹⁷, che questo fotogramma ricorda per la posizione fisica di Paolini e la scacchiera del pavimento, ironica. Infatti, nel luogo dell'autoproiezione di Vermeer, appare la "pittura dell'arte", il kit del pittore; al posto del soggetto del ritratto, Gala, c'è l'artefice che si inchioda al "patibolo" della comunicazione, vincolando lo spettatore alla propria controfigura. Sagoma nera e pesante, lo *stunt man* di Paolini, nel sollevare la tela per spostarla, vi proietta una lunga ombra. Il titolo certifica la data dello scatto, con l'idea di fissare una coerenza che, però, non ha fondamento. Se "ritratto e fotografia condividono la capacità formale di essere segni di somiglianza, di adempiere [...] a una certa 'medietà' espressiva" (Lotman 1993, trad. it., p. 65), qui entrambi smentiscono questo potere, benché alluso nel titolo. Una preterizione! Paolini dice per immagini quanto nega di dire verbalmente. La scena, già esclusiva per le pose oscurate, non ha alcuna flagranza testimoniale: l'occhio fotografico estraneo, non partecipa, le toglie vividezza e potenza l'effetto di lontananza creato dalla catena di mediazioni.

Eccolo dunque visibile il volto di Paolini: appare di profilo, nel fotogramma *D867* (1967), intento a trasportare una tela sfocata dove si trova l'*alter ego*, di spalle, che ripete il gesto di trasportare una tela, improntandola della sua ombra nera. Questa persona, controfigura in negativo, è la più lontana, sullo sfondo. In superficie l'impressione di mobilità è tradita invece da un'istanza che, nitida e quasi in posa, impersona una funzione dell'opera: il cavalletto.

Un caso limite, infine, è il dittico fotografico che palesa il volto dell'artista, di fronte a mezzo busto, e il suo doppio speculare (*Autoritratto*, 1970). Lato sinistro e lato destro rimangono distinti, per effetto del ribaltamento della figura, come se ci fossero due presenze umane. La sola forma integra è il foglio bianco al centro, composto anch'esso da due metà, perché retto dal simulacro dell'artista e dal suo doppio, ma saldato dalla parola "autoritratto", che corre linearmente lungo il foglio e non si ribalta, essendo sovrascritta. La grafia istruisce a una scissione dell'identità personale – "autori"- "tratto" – e alla coesione dell'identità

artistica. Nuovamente il sembiante è illusorio. Non ha valenza in sé; fa da telaio all'“Autoritratto”, che è quel rettangolo bianco con la propria ombra in prospettiva, esposto a guisa di specchio.

Sagome e controfigure azzerano l'individualizzazione tipica dell'autoritratto. Il corpo è un modello, un contorno; il volto, quando ha lineamenti realistici, inerisce a un soma strumentalizzato, piegato alla pragmatica dell'arte.

4.2. L'ARTEFICE “OGGETTUALIZZATO”

In alcune installazioni, all'opposto, è la “cassetta di attrezzi” a manifestarsi, per indiziare una visione dell'identità in latenza. L'artista, che aborre il soggetto e la sua ombra, anche quando è anonimo e grammaticale [*lo (frammento di una lettera)*, 1969], cancella ogni traccia di individualità e si ipostatizza nel mondo delle cose dell'arte. Un esempio mordace è *Autoritratto come marionetta* (1994), bricolage di un telaio pendente dal soffitto, di un supporto e di un barattolo di colore vuoto. Li tiene uniti una tenda di velluto rossa, che scende a pavimento su due lati¹⁸. Il singolo veste l'abito dell'opera solo sotto forma di marionetta dell'arte, passibile di venire smembrata per comporre nuovi insiemi.

A proposito di membra, *Ritratto dell'artista come modello* (1980) (fig. 3) toglie qualsiasi speranza di idealizzazione autoriale. Di un'antica statua in marmo restano i frantumi; la testa, visibile da tergo, è schiacciata a parete dal rovescio di un enorme quadro. Se in *1421965* la controfigura di Paolini, mediata dall'atto fotografico, oscurava la tela, impedendo la mimesi, ora il telaio la inchioda, per consacrarsi a norma assoluta. Il ritratto dell'artista coincide con il ruolo tematico del fare arte, fuori dal tempo e dalla storia particolari¹⁹. In questo ordine di idee l'installazione *Giulio Paolini* (1971) ha un senso più icastico. È una collezione di firme e di date riprese da opere di tanti anni. Non manca dunque una patente di identità, priva di dati biografici e concepita invece come autentica dei trascorsi artistici. Il suggello arriva per tautologia, dal contrassegno finale dell'opera, la meta-firma.

4.3. L'ARTEFICE “MASCHERATO”

Un terzo tipo di autoritratto sfrutta la tecnica del camouflage, applicando il postulato deleuziano che “l'io è una differenza di maschere”. Paolini installa la propria identità dentro autoritratti altrui, a volte soltanto rinominandoli. Tale approccio ha due peculiarità: investe non sul personaggio di una qualsiasi *historia*, ma su quella di un pittore; “calza” una pluralità di posti e di vite artistiche, distanti nel tempo. Favorisce cioè l'ingresso e la risalita dei requisiti dalla specie al genere, su una linea di discendenza che l'enunciatore costruisce. La condizione per eternarsi. La maschera è il pittore al grado superlativo e la storia è la *historia* esemplare della pittura in quanto atto. “Sono le opere ad avermi pensato e non viceversa” (Paolini 1995, p. 11).

4.3.1. AUTORITÀ IN DIVINAZIONE

Dall'analisi delle proiezioni “ambite” affiora qualche tratto timido di Paolini, relativo ai giudizi di gusto sull'arte. Li evince lo spettatore, il che permette di leggere meglio l'*Autoritratto* speculare del 1970. Così, l'immagine che illustra il principio del trasferimento, *L'invenzione di Ingres* (1968), si pone anche come omaggio al suo artefice, un apprezzamento euforico per Ingres. L'acme dell'invenzione è rendere metafisici i propri modelli, nel modo in cui Ingres ha ripetuto l'autoritratto di Raffaello. Nella sovrapposizione trasparente della copia all'originale, tremolio del volto e sfasatura dei contorni evidenziano il movimento di scarto insito nel gesto tautologico.

Il capostipite degli autoritratti in maschera è il già citato *Delfo* (1965), fotografia su tela. Paolini si immedesima nel fondatore della città dell'oracolo per prorogare il discorso sulla finestra cominciato da Duchamp. “Delfo” allude alle virtù mantiche possedute, ma anche, forse, a un'altra qualifica che l'artista italiano si attribuisce:

quella di “delfino” del padre dell’arte concettuale. La prerogativa di un personaggio mitologico contagia lo scenario, che a sua volta si mitizza, fermando il tempo e conciliando quindi i due poli dell’autoritratto e della produzione *in fieri*. Paolini consulta il quadro da attante osservatore, con due ruoli attoriali: dell’anonimo spettatore, occhiali scuri e braccia conserte; di Apelle, seminascosto dal telaio²⁰. Riconosciamo, enfatizzata, l’aporia dell’arte, che si ri-trae, occultando con tre passi indietro l’istanza autoriale, per pro-trarsi, prospettare se stessa e chi la fa.

Alla medesima tipologia si ascrive il disegno su tela *Autoritratto col busto di Eraclito e altre opere* (1971-72). Paolini, nei panni del filosofo greco del divenire, si staglia in piedi al centro di uno spazio cosparso di lavori. Una prospettiva a due fuochi interni evita la coincidenza con un punto di vista unico e assegna il ruolo di “autoritratto” agli artefatti della ricerca.

4.3.2. MAESTRI FUORI CORNICE. LA SFIDA ALL’IDENTITÀ ONTOLOGICA

Nella sfida alla domanda filosofica “che cosa, dunque, sono io?” la risposta più riuscita è la mimetizzazione sotto le spoglie di grandi predecessori. In Paolini, a differenza di quanto accade nei remake eclatanti di Cindy Sherman o di Francesco Vezzoli, gli accorgimenti traduttivi sono minimi. Cambia la forma espressiva, dalla pittura alla fotografia, ma le modifiche appaiono così leggere e congrue da suggerire una strategia dell’adattamento, della conformità al passato.

In *Autoritratto* (1968), riproduzione di una foto a grandezza naturale dell’*Autoritratto* (1650) di Poussin, Paolini si limita a sovrapporre al quadro il ritaglio della testa di Poussin, sempre proporzionato, in corrispondenza dell’originale. Seguono le interpretazioni della critica sul rispetto dell’artista verso la storia, in un’epoca di iconoclasti. A guardar meglio, però, ci si accorge che il gioco è più sottile. È un ritocco quello eseguito, con un fotomontaggio che inquadra e stacca dal resto, dentro un rettangolo, la testa di Poussin.

Che vuol dire? Del capolavoro del 1650, molto discusso, si conoscono i particolari. Deve essere piaciuto a Paolini perché “non rappresenta l’individuo Poussin, la persona singolare, l’io del normanno che nel 1650 vive a Roma. Rappresenta [...] il soggetto del lavoro della pittura, della pittura in lavorazione e al lavoro con i suoi strumenti e i suoi mezzi”²¹. Affinità elettive. Il committente, Paul Fréart de Chantelou, voleva nella sua collezione un ritratto di Poussin, ma l’artista, suo amico, preferisce dipingere da sé la propria immagine. Ne risulta un autoritratto camuffato da ritratto. L’iscrizione del quadro – “*effigies Nicolai Pussini andel/yensis pictoris. Anno aetatis 56/ Romae Anno Jubilei/ 1650*” – non identifica il suo autore. Poussin vi si raffigura come umanista, più che come artigiano. L’arte, invece, è presente, in quanto sistema simbolico, sullo sfondo, nella figura di donna allegoria della pittura. E nelle tele che raccontano la fabbricazione artistica, con *esprit de géométrie*: c’è la tela dipinta, la cornice, il rovescio della tela e la tela preparata, sulla quale si proietta l’ombra di Poussin. Quadri che scivolano gli uni sugli altri e il cui unico punto fisso è l’effigie del pittore che “regge” la coerenza del tutto, quasi dichiarandosi “*hors cadre*”, ritratto davanti al quadro. Concettualmente, Paolini prolunga questo tema dell’autoritratto come “figura della cornice”, presentazione della rappresentazione. Louis Marin (1987, trad. it., p. 210), a proposito del Poussin, escludeva che vi si potesse vedere “l’*allegoria* della pratica congiungersi alla teoria della pittura, poiché l’autoritratto inviato a Chantelou realizza, nell’opera, l’unità indissolubile della teoria e della pratica della pittura”. La troviamo nel ritocco di Paolini questa allegoria! L’artista, con l’ostensione della testa di Poussin, aggiusta il teorema del quadro, ritarando i pesi: cresce il ruolo tematico, cala il culto della personalità.

Più facondo è un *Autoritratto* (1968) (fig. 4), fotocollage stampato su tela, che traduce *Moi-même, Portrait-paysage* (1890) di Henri Rousseau. La scelta cade su un dipinto che, come il Poussin, non denuncia lo status autoreferenziale; anzi, lo rimette al paesaggio. Coglie però l’artista al lavoro, in una pausa che lo autorizza a uno sguardo in camera. Paolini si finge Rousseau – la figura del pittore, con tavolozza e pennello,

è incollata sulla foto, in primo piano – e rimpiazza gli oggetti dell’ambiente con una folla di persone²². Si attiene ai dettami del ritratto collettivo: perché l’identità di gruppo risulti superiore ai singoli che lo compongono, occorre affievolire i tratti individuali e rendere più rilevante la riconoscibilità del gruppo, il suo valore sociale (Calabrese 2003, p. 20). Il collage risponde a questo scopo: in termini mereologici prefigura infatti una totalità partitiva montata con pezzi distinti e anomeomeri²³, che Paolini però compatta in una formazione del tipo “congrega”: non la somma di elementi, ma un sodalizio in nome della credenza in qualcosa, un “terzo unificante” da cui discende il senso di appartenenza. Si notano mentori e compagni di percorso del soggetto taciuto: ai lati del Doganiere Lucio Fontana e Carla Lonzi, poi Alighiero Boetti, Tano Festa, Luciano Fabro, Pietro Consagra, Corrado Levi, Saverio Vertone, Anna Piva, Marisa Volpi, Luciano Pisto, Maurizio Calvesi, Giulio Carlo Argan. Sostituiscono forse le bandierine del quadro di Rousseau, come campionatura della comunità italiana coeva a Paolini²⁴. Volti sfocati o bianchi, per l’impiego di solarizzazioni locali, simulano una “pittografia” di sua mano. Il registro è affettivo. Non esistono Henri Rousseau o Giulio Paolini in quanto tali. Se il Doganiere si identifica nelle tracce del paesaggio dipinto, Paolini si riconosce negli occhi dell’alterità di riferimento, il suo collante epistemico. Più di tutto, ciascuno di loro, riconoscendo Paolini – (s)oggetto di mediazione – si riconosce in un “terzo” che sta al di sopra di ogni uno e di ogni altro, al di sopra dei rapporti interpersonali. *Conditio sine qua non* per un’esistenza illimitata, fuori dalle scadenze della vita biologica individuale.

Infine, nel 1969, Paolini pubblica un *Autoritratto alla turca*, pescando un’anonima foto in bianco e nero che mostra un anziano orientale con barba, turbante e scarpette. Si impossessa dell’identità di uno sconosciuto, aderendo alla sua cultura di provenienza. Dietro l’ottomano c’è un portone in bronzo, ornato di motivi a racemi. Colpisce l’alienazione dell’immagine, effetto del carattere esotico della delocalizzazione. Le due cooccorrenze, la foto e il titolo che la denota, sono incoerenti, distali. A livello tematico, però, lo straniero ha un comune denominatore con Paolini: quando l’obiettivo lo disturba per lo scatto, lui, in un altro luogo e in un altro tempo, sta trasportando una tela.

5. RITRATTO DI UN RUOLO TEMATICO

Costruirsi non-soggetto individuale permette a Paolini di stabilire associazioni insospettite. Gli permette di correlare la forza del suo terzo immanente – l’esternazione del sé nel fare della pratica artistica – con l’emergere, in regime di eteronomia (Paolini, Poussin, Ingres, Rousseau...), di un terzo trascendente Arte. L’uso si eleva alla dimensione dello schema, il linguaggio è depositario e speculativo della lingua²⁵.

Il genere dell’autoritratto manifesta il terzo trascendente prendendo in carico e assiologizzando il ruolo dell’artista. Ri-trarsi e pro-trarsi per traghettare la concezione di uno status dal passato al futuro. Questa strategia sì che ha un punto di vista soggettivo, con un preciso orientamento critico: premia una filiera di virtuosi. Paolini sposta l’asse di interesse dalla natura individuale a una cultura collettiva – sagome e *stunt man* riciclabili, ferri del mestiere immutabili, teorie e metodi esemplari, ai quali adeguarsi. E fornisce l’identikit dell’artista ideale: “colui che sa che ritrarre non è una resa dei conti con la rassomiglianza, ma la messa in racconto di un significato che resta incompiuto. Nel tempo si diventa molto più simili o tanto più diversi da un certo ritratto” (Fabbri 2012). Paolini ha impercettibilmente connesso i propri tratti di viseità con altri – Poussin e Rousseau in primis, precursori sulle stesse linee di fuga – che ha però liberato dei rispettivi codici. Si è visto attraverso le convenzioni dei suoi modelli e ne ha mutato il destino. Il “ri-trarsi” calzante è “por-trarsi”, protrusione di un’immagine.

¹ Calvino 1975, p. 231. Cfr. Paolini 1975, 1995, 1996; Lonzi 1966; Quintavalle 1976; Celant (a cura di) 2003; Disch 2008.

² Aforisma di Greimas, padre della semiotica strutturalista generativa. Cit. in Coquet 1987, p. 36. Calvino è mosso a scrivere di Paolini per un atteggiamento “spoglio” e “senza ombre” che lui stesso vorrebbe avere. “Allo scrittore piacerebbe fare delle opere così: perché

all'io non ci crede o se ci crede non gli piace". Calvino, *op. cit.*, p. 225. Anche secondo Quintavalle (*op. cit.*, pp. 57-58), "invece di presentarsi o rappresentarsi, Paolini cerca sempre di escludere la propria immagine, di cancellarsi, di censurarsi, potrebbe essere detto. Lo strutturalismo è il suo sistema".

³ Fagiolo ha ragione di sostenere che "il lavoro di Paolini è centrato sul problema del linguaggio". La sua invettiva contro la "bacchetta magica semiologica", "gergo" che "confonde le carte" e "perde il senso di univocità", va contestualizzata. Si giustifica nell'ambito di una semiotica dei codici, dominante negli anni Settanta. Poi, però, la semiotica ha "svoltato", (I) in un primo movimento, dal significato al contenuto, (II), in un secondo movimento, dal contenuto alla significazione del testo, con obiettivi e risultati euristici diversi. Cfr. Garroni 1989; Fabbri 1998; Marrone 2000. Vedi Fagiolo 1976.

⁴ Sull'argomento, oltre al capitolo di Deleuze e Guattari in esame, "Anno zero viseità", si vedano anche Calvino 1978 e Fabbri 1995.

⁵ Ad esempio, nei quadri di Francis Bacon, il viso si deforma per effetto di fremiti indiscernibili fra l'uomo e l'animale. Cfr. Deleuze 1981.

⁶ "Ci sono, in fondo, due ricerche di identità: ma una la si cerca dentro – 'specchio dell'anima', autoanalisi, interrogazione dell'io – l'altra fuori del sé. I primi sono veramente, etimologicamente autoritratti. I secondi, come vogliamo chiamarli? Io propongo: eteroritratti". Cfr. Smargiassi 2010.

⁷ "Poiché nel campo visivo viene inglobata la scena della nascita di un quadro, ne consegue che l'immagine finale è uno scenario di produzione. È un'operazione possibile *solo* rinunciando a ogni eventuale allusione al genere dell'autoritratto". Stoichita 1998, p. 240. Vedi il capitolo "Immagini del pittore, immagini del dipingere", pp. 200-265.

⁸ Anche Joseph Beuys rivisita *Fresh Widow* di Duchamp e il lutto per la morte della rappresentazione classica. Ma la sua ottica è agli antipodi di quella di Paolini. In una delle foto della serie *Action Dead Mouse* (1970), scattate da Ute Klophaus per documentare *Isolation Unit* (1970), performance di Beuys e Terry Fox a Düsseldorf, si vede una finestra con i vetri opachi. Beuys, la cui ombra iperbolica, sovradimensionata, copre la finestra, assurge a sciamano iniziatore di un'arte guaritrice. Un rito che è esibizione di un itinerario esistenziale rimpiazza il linguaggio codificato. Completo di feltro e cappello sono abiti simbolici, una tavolozza esclusiva dell'artista tedesco. Cfr. Stoichita 1997, pp. 219-225.

⁹ "Figura cavata dal naturale" è una definizione di Filippo Baldinucci (1681, p. 137), molto dibattuta nel Novecento. Infatti l'idea di un'opera determinata non dalla scelta dell'artista, ma da "circostanze esteriori" ed asservita, come petizione di principio, alla sua "realtà contingente", limita la validità estetica del prodotto artistico. "Vi sono epoche e civiltà nelle quali il ritratto, inteso come "figura cavata dal naturale", non esiste". Cfr. Bianchi Bandinelli, Auboyer, Bianchi Bandinelli, voce "Ritratto", in AA.VV. 1965.

¹⁰ L'italiano ha conservato gli antichi "protratto", "portratto" e "portreto" come forme desuete. Cfr. il *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, a cura di S. Battaglia, ed. 1962.

¹¹ *Purg.* 2, vv. 70-84. Corsivo nostro.

¹² Si definisce enunciazione l'istanza di mediazione con cui l'artista-enunciatore trasforma in operazioni "discorsive" i valori investiti nella propria opera. È un concetto che permette di valutare, all'interno dell'enunciato, le posizioni comunicative instaurate, evitando di perdersi in spiegazioni di ordine psicanalitico o di schiacciare l'atto sotto le intenzioni dell'autore o il suo vissuto biografico. L'opera porta inscritte le tracce di questa istanza presupposta: nell'espressione della loro assenza, della loro cancellazione – quando si vuole dare alla scena un'impressione di obiettività, di impersonalità – o, al contrario, nella loro manifestazione esplicita, quando si interpella lo spettatore. La procedura di instaurazione del discorso è detta *débrayage* (dal francese, "movimento di innesco della marcia nella guida dell'auto"). Dal punto strategico dell'enunciazione, luogo dell'"io, qui e ora", l'enunciatore instaura un "non-io" (attori), un "non-qui" (spazi), un "non-ora" (tempi), per attuare una dimensione enunciativa. Al *débrayage*, movimento di espulsione delle componenti attoriali, spaziali e temporali che organizzano l'enunciato, si contrappone l'*embrayage* (ancora dal francese, "movimento di disinnesco della marcia"), che designa, sempre all'interno dell'opera, la presenza di marche enunciazionali, capaci di rinviare al luogo originario dell'enunciazione (ioqui-ora).

¹³ Sul rapporto tra origini della pittura, automimesi e ombra cfr. anche Stoichita 1997, in particolare l'analisi di una delle incisioni realizzate da Antonio Tempesta per le *Metamorfosi* di Ovidio, *Narciso al fonte* (1606 c.). "Sulla superficie riflettente della vasca piena d'acqua ad ondeggiare non è l'immagine speculare di Narciso, ma la sua ombra" (ivi, trad. it., p. 102).

¹⁴ Stoichita 1993, p. 255.

¹⁵ Il virgolettato cita a uno scambio fra Maurizio Fagiolo e Paolini. Dalla lettera di Fagiolo, 1 dicembre 1968: "Paolini viene a dirci: ma non vi siete accorti che si è sempre fatta 'pittura sulla pittura'? Perfino il Doganiere, che passa per un incolto, andava a 'farsi la mano' al Louvre [...]. Perfino l'esagitato Rubens si 'puniva' copiando i blocchi di luce-ombra di Caravaggio [...]. Si sta tutta la vita a cercare di fare, ma il problema è risolto quando si arriva a ri-fare certe cose già fatte. L'invenzione è un vecchio imbroglio". Da cui la risposta dell'artista, in data 10 dicembre 1968: "Caro Maurizio, ti dico subito che la tua interpretazione mi sembra inesatta: il mio non è un 'ripensamento', un'appropriazione critica a posteriori per la designazione di un museo ideale. Questi quadri non sono cioè delle intellettualistiche citazioni [...]. Il procedimento è all'inverso: questi "sono" dei quadri, il mio lavoro *alla fine* coincide, si identifica con i modelli del passato, non sono copie di Rubens, sono lo specchio "sospeso" nel tempo. Il mio atteggiamento è perciò semmai

metafisico, prima ancora che critico, o metafisico proprio perché del tutto implicitamente critico". Cfr. Fagiolo 1968.

¹⁶ Plinio fa risalire la nascita della pittura al gesto di Butade di Corinto, che contorna sul muro l'ombra dell'amato in partenza. Cfr. *Storia naturale*, XXXV, 15. Vedi Stoichita 1997.

¹⁷ Velázquez mostra il suo volto, ma nasconde il suo fare; Vermeer mostra il suo fare, ma nasconde il suo volto (Stoichita 1993, trad. it., pp. 264-265). In linguistica e semiotica si è finora tenuto conto dell'omologazione fra i pronomi io/tu/egli e le posizioni del corpo frontalità/tre quarti/profilo. Sugeriamo di aggiungere la postura di spalle, il distale assoluto, correlabile con la terza persona come attante oggetto, esso(-essa-essi).

¹⁸ Lo stesso armamentario formava *Les instruments de la passion* (1986), con in più una copia di *Disegno geometrico*, un righello e un goniometro. Istigatori di passione per Paolini.

¹⁹ *Vivo o morto* (1999), una variazione di *Ritratto dell'artista come modello*, rafforza questa tesi. Accanto e in parte nascosto dal rovescio del quadro, si intravede, a tratto sottilissimo, un autoritratto di Paolini di spalle, sprofondato in una poltrona. La mano destra getta fogli di carta che si disperdono nello spazio, vuoti di tracce sulla sua esistenza in vita.

²⁰ Plinio, *Storia naturale*, XXXV, 84. Cartesio, nel *Discorso sul metodo*, si è ispirato ad Apelle. "Quanto al resto, vi prego di non parlarne con nessuno al mondo; giacché ho stabilito di esporlo al pubblico, come un campione della mia filosofia e di restar nascosto dietro al quadro per ascoltare quel che se ne dirà. Del resto Apelle [...] esponeva le sue opere in una loggia ai passanti e si metteva dietro, *post tabulam*, per ascoltarne le critiche". Cartesio, Lettera a Marsenne, 6 ottobre 1629. Cfr. Cartesio, *OEuvres philosophiques* (1618-1637), I, ed. Garnier, Paris 1963 (trad. it., *Opere filosofiche*, vol. 1, Laterza, Bari 1986).

²¹ Marin 1987, trad. it., p. 209. Cfr. anche Marin 1983; Stoichita 1993.

²² Questo procedimento, ironico, ricorda gli esercizi di Calvino allo specchio: "non la potevo soffrire la mia faccia, e fare smorfie mi dava la possibilità di provare delle facce diverse, facce che apparivano e venivano subito sostituite da altre facce, cosicché potevo credermi un'altra persona, molte persone d'ogni genere, una folla di individui che a turno diventavano me, cioè io diventavo loro, cioè ognuno di loro diventava un altro di loro, e io intanto era come se non ci fossi". Calvino 1978, p. 249. Paolini, però, non commuta una faccia con l'altra, ma le riunisce in un unico sintagma, espressione di una maestranza compatta.

²³ Sintassi di altra natura hanno il *puzzle*, che tematizza un'unità omeomera riconquistata o una mancanza impegnata a riconquistarla; e il *mosaico*, struttura instabile che implica una coerenza globale e la coesione tra le parti (omeomere e anomeomere), ottenute con la stabilizzazione dei contorni interni. Ci sembra utile importare nel campo delle arti queste utili categorie di segmentazione, individuate in letteratura da Lucien Dällenbach (2001).

²⁴ Non si può parlare di un "Parnaso contemporaneo", come ipotizza Dantini (2011), perché il motivo del Parnaso, dall'iniziatore Raffaello in poi, implica propriamente la riunione di uomini e donne illustri appartenenti a epoche diverse. Cfr. Fumaroli 1995.

²⁵ Sul rapporto tra terzo immanente e terzo trascendente cfr. Coquet 2008.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AA.VV. (1965), *Enciclopedia dell'Arte Antica*, Treccani, Roma.

BALDINUCCI F. (1681), *Vocabolario toscano dell'Arte del Disegno*, Per Santi Franchi, Firenze.

BARBIERI G. (2000), *L'inventore della pittura. Leon Battista Alberti e il mito di Narciso*, Terra Ferma, Vicenza.

BATTAGLIA S., a cura di, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, Utet 1962.

BELPOLITI M. (2000), "L'lo esposto, ovvero: tutte le esposizioni di lo", in AA.VV., *Giulio Paolini. Premio Internazionale Koinè 2000 alla carriera*, Electa, Milano, pp. 20-21.

CALABRESE O. (2003), "Il ritratto di gruppo e la questione dell'identità collettiva", in AA.VV., *Persone: ritratti di gruppo da Van Dick a De Chirico*, Silvana, Milano, pp. 19-22.

-, (2010), *L'arte dell'autoritratto*, La Casa Usher, Firenze.

CALVINO I. (1975), "La squadratura", prefazione a Paolini (1975), pp. VII- XIV, poi in L. Corrain (a cura di), *Semiotiche della pittura*, Meltemi, Roma 2002, pp. 225-236.

-, (1978), "Lo specchio, il bersaglio", in Id., *Prima che tu dica pronto*, Mondadori, Milano 1993, pp. 249-257.

CELANT G. (2003), *Giulio Paolini 1960-1972*, Fondazione Prada, Milano.

- COQUET J.C. (1987), "Instances d'énonciation et modalités", *Cahiers du DLSL* n. 4, Université de Lausanne (trad. it. "Istanze enunciative e modalità", in P. Fabbri e G. Marrone (a cura di), *Semiotica in nuce II*, Meltemi, Roma 2001, pp. 36-43).
- , *Le istanze enuncianti. Fenomenologia e semiotica*, P. Fabbri (a cura di), Bruno Mondadori, Milano 2008.
- DÄLLENBACH L. (2001), *Mosaïques. Un objet esthétique à rebondissements*, Seuil, Paris.
- DANTINI M. (2011), "Gradus ad Parnassum. Giulio Paolini, Autoritratto, 1969", *Palinsesti*, vol. 1, n. 2, pp. 1-11.
- DE CHIRICO G. (1919), "Noi metafisici", in *Cronache d'attualità*, Roma, 15 febbraio. Poi in Id., *Il meccanismo del pensiero*, Einaudi, Torino 1985, pp. 66-71.
- DELEUZE G. (1981), *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Seuil, Paris (trad. it., *Francis Bacon. La logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 1995).
- DELEUZE G., GUATTARI F. (1980), *Mille plateaux*, Minuit, Paris, 1980 (trad. it. *Mille piani*, Castelvecchi, Roma 2006).
- DISCH M. (2008), *Giulio Paolini. Catalogo ragionato 1960-1999*, Skira, Milano.
- , (1995), (a cura di), *Giulio Paolini. La voce del pittore - Scritti e interviste 1965-1995*, ADV Publishing House, Lugano.
- FABBRI P. (1995), "Difformità del viso", in J. Clair (a cura di), *Identità-Alterità. Figure del corpo*, catalogo della 46. Esposizione Internazionale d'Arte - La Biennale di Venezia, Marsilio, Venezia.
- , (1998), *La svolta semiotica*, Laterza, Roma-Bari.
- , (2012), "Tullio Pericoli, un meraviglioso *portrattista*", in Tullio Pericoli, *Quelques riens pour Rossini*, catalogo della mostra di Pesaro, Galleria Franca Mancini, ed. Danilo Montanari, Ravenna; Teatro degli Artisti, Pesaro.
- FAGIOLO M. (1968), "Incontro al Museo", in C. Bertola (a cura di), *Giulio Paolini: L'ora X*, catalogo della mostra di Venezia, Fondazione Querini Stampalia, Gli Ori, Firenze 2004, pp. 42-43.
- , (1976), "Glossario", in *Giulio Paolini*, Quaderni dell'Università di Parma, pp. 5-34.
- FERRARI S. (1998), *La psicologia del ritratto nell'arte e nella letteratura*, Laterza, Bari.
- FUMAROLI M. (1995), "Ritratti di gruppo", J. Clair (a cura di), *Identità-Alterità. Figure del corpo*, catalogo della 46a Esposizione Internazionale d'Arte - La Biennale di Venezia, Marsilio, Venezia.
- GARRONI E. (1989), "Senso e non-senso", *Carte semiotiche*, 6, poi in Id., *Estetica. Uno sguardo-atravverso*, Garzanti, Milano 1992, pp. 245-270.
- HJELMSLEV L. (1957), "Pour une sémantique structurale" in Id., *Essais linguistiques*, Copenhague, Travaux de Cercle Linguistique de Copenhague, XII (trad. it. *Saggi di linguistica generale*, Pratiche, Parma 1981).
- LONZI C. (1966), "Giulio Paolini", Presentazione al catalogo della mostra, galleria L'Ariete, poi in Id., *Scritti sull'arte*, et al./EDIZIONI, Milano 2012, pp. 451-453.
- LOTMAN Ju.M. (1993), "Portret", Vyšgorod, 1-2, 1997, pp. 8-31 (trad. it. in Id., *Il girotondo delle muse*, a cura di S. Burini, Moretti & Vitali, Bergamo 1998, pp. 63-96).
- MARRONE G. (1994), "Significato, contenuto, senso", in L. Corrain (a cura di), *Il lessico della semiotica (Controversie)*, Esculapio, Bologna, pp. 61-87. Ora in P. Fabbri e G. Marrone (a cura di), *Semiotica in nuce I*, Meltemi, Roma 2000, pp. 28-44.
- MARIN L., (1983), "Variations sur un portrait absent: Les autoportraits de Poussin, 1649-1650", *Corps écrit*, 5, pp. 87-102. Poi in Id., *Sublime Poussin*, Minuit, Paris 1995, pp. 186-209.
- , (1988), "Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures", *Cahiers du Musée national d'art moderne, Art de voir, art de décrire II*, n. 24, pp. 62-81 (trad. it., "La cornice della rappresentazione e alcune sue figure", in Id., *Della rappresentazione*, Meltemi, Roma 2001, pp. 196-221).
- MITCHELL W.J.T (1994), *Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Representation*, Chicago and London, University of Chicago Press.
- PALOMINO A. (1715-24), *El museo pictorico y escala optica*, M. Aguilar, Madrid 1947.
- PAOLINI G. (1975), *Idem*, Einaudi, Torino.

- (1983), *Les fausses confidences*, Einaudi, Torino.

- (1995), *Lezione di pittura*, Exit, Lugo.

- (1996), *La verità, in 4 righe e 95 voci*, Einaudi, Torino.

QUINTAVALLE A. C. (1976), "Scritture", in *Giulio Paolini*, Quaderni dell'Università di Parma, pp. 37-69.

SMARGIASSI M. (2010), "Autoritratti ed eteroritratti", *Fotocrazia*, blog di *La Repubblica*, 10 giugno 2010.

STOICHITA V. (1993), *L'instauration du tableau*, Méridiens-Kliencksieck, Paris (trad. it. *L'invenzione del quadro*, Il Saggiatore, Milano 1998).

- (1997), *A Short History of Shadow*, Reaktion Books, London (trad. it. *Breve storia dell'ombra*, Il Saggiatore, Milano 2000).

© Tiziana Migliore



1. *Hi-fi*, 1965



2. *1421965*, 1965



3. *Ritratto dell'artista come modello*, 1980



4. *Autoritratto*, 1968