

Giulio Paolini in Rai

Valentina Russo

1. Prologo

“L’ho detto e ripetuto più volte ma mai, credo, dichiarato per iscritto: ‘grafico’ sono nato (cresciuto e... diplomato) e ‘grafico’ non mi dispiacerebbe, un giorno, resuscitare.”¹

Nel catalogo della mostra che il Castello di Rivoli dedicava nel 2001 ad Armando Testa, nome di punta nella storia della grafica italiana, Giulio Paolini interveniva riflettendo su un aspetto non del tutto noto della sua esperienza: gli studi di grafica, avviati con la frequentazione dell’Istituto tecnico statale di arti grafiche e fotografiche di Torino (fino al 1959), poi completati sui testi della nuova grafica internazionale²:

“Un atto di sincerità, quasi una confessione, merita di essere portato fino in fondo: devo cioè dire, a onor del vero, che molto se non del tutto delle radici della mia formazione contrasse largo debito dalle formulazioni che, a partire dal Bauhaus e dai Costruttivisti, giungono fino alla estenuata e rarefatta eleganza delle pagine progettate, per esempio, dagli *art directors* reduci dalle *Kunstgewerbeschulen* di Zurigo e Basilea”³.

La padronanza di un linguaggio che non si identifica strettamente con quello delle arti visive è confermata dalla natura grafico-editoriale che contraddistingue una specifica produzione di Paolini, a cui l’editore Marco Noire – in occasione della mostra dell’artista alla seconda edizione del Salone

del Libro – dedica nel 1989 *Impressions Graphiques. Progetti e collaborazioni editoriali di Giulio Paolini*⁴. Il repertorio, unico nel suo genere e antesignano del primo catalogo dell’opera grafica di Paolini⁵, considera dell’artista una produzione singolare e variegata che spazia dalle edizioni a tiratura numerata (grafiche e libri d’artista) ai materiali riguardanti la comunicazione (annunci, manifesti e cataloghi delle esposizioni), agli elaborati grafici ideati per riviste e case editrici.

Le collaborazioni con l’editoria nel decennio Settanta si svolgono nella cornice di Torino: per la collana Einaudi Letteratura, diretta da Paolo Fossati, Paolini realizza nel 1969 l’immagine di copertina per *Teste-morte* di Samuel Beckett e nel 1975 è autore dell’immagine di copertina e del volume *Idem*⁶; nel 1976 definisce il disegno di collana per la “Serie bianca” dei Coralli e nel 1977 progetta l’allestimento del padiglione Einaudi alla Fiera di Francoforte. Per la Stampatori di Ippolito Simonis progetta nel 1977 la veste grafica di due collane⁷, mentre per Out of London Press elabora nel 1978 l’immagine di copertina del volume di Robert Pincus-Witten, *Postminimalism*⁸.

La personale propensione alla cura del materiale stampato e le collaborazioni realizzate con le realtà editoriali di stanza a Torino rivelano un’attività non continuativa ma tutt’altro che casuale e sembrano pertanto costituire una solida piattaforma di ricerca da cui procedere nella formulazione di una proposta critica che possa apportare un nuovo contributo allo studio dell’opera dell’autore. In questo contesto appare significativa la collaborazione per “Rivista Rai”⁹, sia per consistenza dell’intervento – Paolini progetta le copertine e cura l’impaginazione di tutti i numeri dal 1970 al 1974, poi dei numeri del 1975 e del 1976 – sia per qualità di un’operazione in cui vengono a incontrarsi istanze grafiche e aspetti “pittorici”

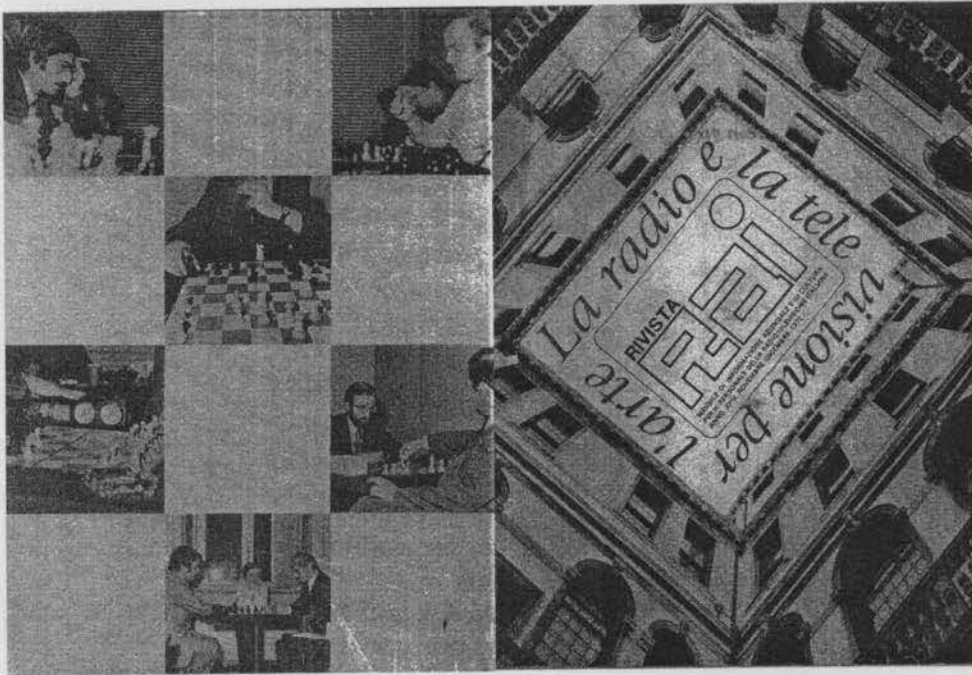


Fig. 1. G. Paolini, copertina di “Rivista Rai” (11-12), 1972 (*La radio e la televisione per l’arte*)

2. 1970: Vedo e "vedere grafico"

"Non si occupa di design né di pubblicità né di editoria né di illustrazione. Insomma, non è un grafico. È internazionalmente considerato il più interessante artista italiano oggi impegnato nelle ricerche concettuali, ma anche tra i più «difficili». E dicono ancora di lui i critici: 'Le immagini di Paolini si rivelano raramente al primo impatto con l'opera, e mai alla pura percezione ottica. La loro realizzazione, mediata da un processo mentale allusivo e metaforico, rende remota la fisicità dell'esperienza che di solito ci aspettiamo dalla pittura'. E dice lui di se stesso, di non sapere come mai, o quando, ha deciso di dedicarsi all'arte [...]"¹⁰

È il 1973 quando Alessandro Sartorio scrive di Giulio Paolini tracciando l'ultimo dei profili dedicati ai grafici di "Rivista Rai", con cui interviene sul numero che celebra i venticinque anni della pubblicazione. Paolini, che cura le copertine e l'impaginazione della rivista dalla prima uscita del 1970, è allora un artista dalla carriera affermata. Sostenuta nel corso degli anni Sessanta da un circuito espositivo forte (a Roma la Galleria La Salita e la Libreria dell'Oca, a Torino la Galleria Notizie e la Stein, a Milano le gallerie dell'Ariete e De Nieubourg), poi inserita nel contesto delle mostre con cui dal 1967 Germano Celant promuove l'Arte Povera intraprendendo la strada del riconoscimento internazionale (*Conceptual Art, Arte Povera, Land Art*, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 11 giugno-12 luglio 1970), la ricerca di Paolini era approdata nel 1970 alla 35ª edizione della Biennale di Venezia (Giardini di Castello, Padiglione Centrale - Sezione "Italia", 24 giugno-25 ottobre), confermando il successo di un artista giovane e singolare.

Nell'anno in cui raggiunge importanti tribune del dibattito artistico Paolini accetta l'incarico per "Rivista Rai": in questo orizzonte operativo diversificato la riflessione sul tema della visione, centrale nelle opere che inaugurano il decennio Settanta, incontra l'esperienza del "vedere grafico". *Vedo* è il titolo della personale tenutasi a Roma presso la galleria Qui Arte Contemporanea (20 gennaio-7 febbraio 1970) e a Torino presso la Galleria Notizie (18 febbraio-20 marzo 1970), dove Paolini presenta l'omonima opera che è appunto il risultato dell'azione grafica con cui definisce il suo campo visivo¹¹:

"*Vedo* è lo schema astratto e concettuale della visione, è la traduzione in cifre del fenomeno del vedere. In questo lavoro ho tracciato sulla parete una moltitudine di punti a matita che corrispondono alla 'quantità' di spazio che avevo di fronte a me"¹².

L'idea che la dimensione dell'opera non sia quella della rappresentazione bensì quella dell'esistenza e che l'intervento dell'artista si realizzi nell'atto della presentazione comporta in *Vedo* la sostituzione del dato visivo con la definizione dell'atto del vedere: ne consegue una scelta operativa prettamente grafica, in grado di conferire visibilità allo spazio in cui l'opera si manifesta.

Vedo compare tra le opere che Paolini aveva progettato di esporre nella sala della Biennale del 1970 a realizzare una mostra antologica strettamente legata al tema della visione:

"Non posso affermare che la mia ricerca è dedicata al vero (al visibile) così come, forse, non si può affermare che l'arte astratta è nata, nel 1810, con gli 'errori' di Ingres. Due giorni a Montauban invitano a possedere la scoperta; un minuto, in seguito, basta ad estenderla (e

a ridurla) al flusso inesauribile delle emozioni. Unica storia di queste opere è l'assoluta dedizione al fenomeno, antico, di vedere"¹³.

Il tema ricorre nelle due varianti di *Vedo* elaborate nel 1971, entrambe intitolate *Vedo* (15 luglio 1969): la prima è un collage su tela in cui Paolini ha ricomposto in maniera disorganica i fogli da disegno su cui per la prima volta aveva definito il proprio campo visivo; la seconda è la raccolta di alcuni frammenti del lavoro originario del 1969 e di altri a esso correlati, composti insieme a lacerti di una busta della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma e inseriti tra due lastre di plexiglas¹⁴. Si tratta ancora una volta di due opere dalla connotazione grafica, in quanto materiali (le diverse tipologie di carta), tecniche (il collage) e procedure operative (la composizione degli elementi sul piano orizzontale) mostrano una forte affinità con le operazioni e gli strumenti impiegati sia nell'elaborazione dei materiali con cui Paolini cura la comunicazione delle proprie mostre (inviti, cataloghi), sia nella progettazione della grafica editoriale. D'altronde ancor prima del 1971 l'artista aveva importato nella sua opera riferimenti più immediati alla grafica applicata: in tal senso assumono valore indiziale *To L. F.* (1967) (fig. 2), fotografia su tela emulsionata che riproduce Paolini mentre maneggia il pieghevole d'esposizione della personale di Luciano Fabro alla Galleria Notizie¹⁵, e *Nécessaire* (1968) (fig. 3), pila di fogli di carta bianca in cui Paolini identifica la materia prima necessaria all'artista, ma che costituisce anche il supporto indispensabile all'attività del grafico¹⁶.

Strutture prettamente grafiche ricorrono nell'opera di Paolini proprio negli stessi anni in cui l'artista lavora a "Rivista Rai". Della serie di lavori realizzati tra 1971 e 1972, esposti in occasione della mostra



Fig. 2. G. Paolini, *To L. F.*, 1967 fotografia su tela emulsionata. Courtesy Archivio Giulio Paolini

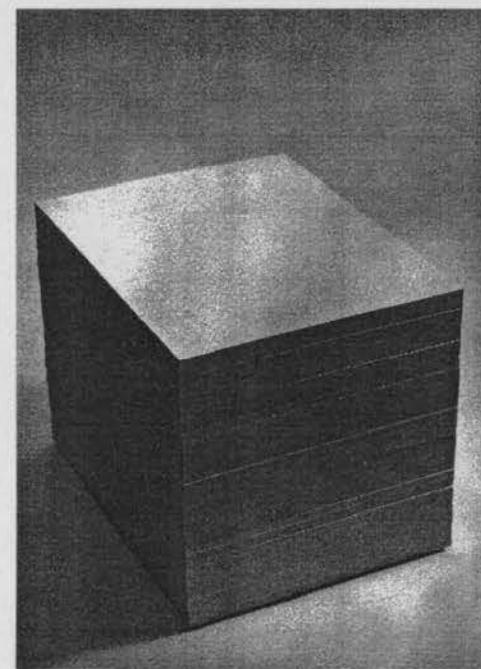


Fig. 3. G. Paolini, *Nécessaire*, 1968, fogli di carta bianca. Courtesy Archivio Giulio Paolini

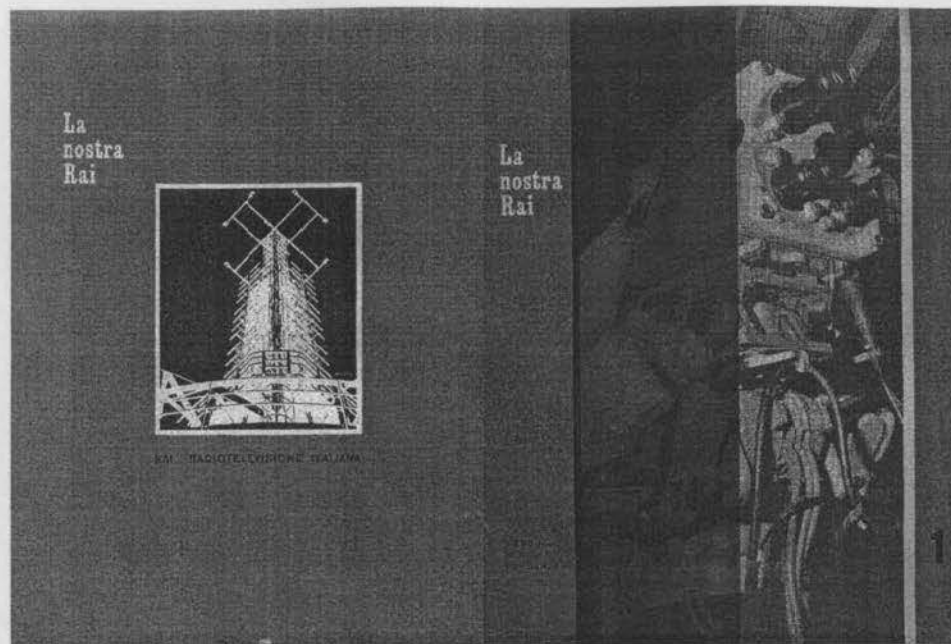


Fig. 4. Copertina di "La Nostra Rai", (1), 1959, su schema di T. Bonfante

Sotto:
Fig. 5. D. Nubioli, copertina di "La Nostra Rai" (1), 1961



organizzata alla Sonnabend Gallery di New York nel novembre del 1972, *Disegno geometrico* (1971), *La visione è simmetrica* (1972) e *Teoria delle apparenze* (1972) sviluppano il tema della visione attraverso scansioni geometriche della superficie ricorrendo a tecniche quali la matita e l'incisione su tela¹⁷: nel momento in cui riflette sulla complicazione di *Disegno geometrico*, a cui guarda retrospettivamente, Paolini mostra un'indubbia consapevolezza del potenziale grafico della sua opera.

I lavori eseguiti negli anni in cui viene avviata la collaborazione per "Rivista Rai" sembrano dunque confermare un rapporto osmotico tra le riflessioni di un artista già maturo e le istanze che caratterizzano la sua eredità grafica, parallelamente rivelata dal lavoro per l'editoria. D'altra parte le indagini dedicate all'idea del "vedere" e del "mostrare" risultano del tutto in linea con le problematiche più strettamente riconducibili alla sfera della grafica editoriale, dove copertina e impaginazione concorrono attivamente alla presentazione della pubblicazione, implicando una progressiva riflessione sui meccanismi che sovrintendono la percezione visiva. Non trascurabile è l'aspetto operativo che, sostenuto da una forte componente speculativa, caratterizza in realtà tutta la ricerca dell'artista. In questo senso il sostanzioso contributo di Paolini per "Rivista Rai" dimostra un interesse all'intervento pragmatico confermato dal confronto con il lavoro svolto dall'artista nel decennio Settanta per le copertine di altre riviste torinesi, da cui si palesa la sostanziale diversità tra l'attività del progettare rispetto al semplice atto di autorizzare l'uso dell'immagine. Nel 1976, per il numero 90 di "Nuova Società", Paolini utilizza la riproduzione di una sua opera preesistente – *Solitaire* (1975), sorta di inganno ottico che ricorda quello di *Diaframma 8* (1965) e *D867* (1967) – ma sua è la scelta dell'immagine,

della sua manipolazione (l'inserimento di alcune indicazioni di testata nel campo bianco della pagina "mostrata") nonché il lavoro di strutturazione dell'intera copertina. Diversi, invece, i casi delle collaborazioni per il numero di giugno 1973 di "Fuori Campo" e per il numero 67 del 1975 di "Nuova Società": in entrambi, infatti, Paolini si è limitato ad acconsentire che la riproduzione di una sua opera – *Delfo* (1965), per la prima, uno dei collage della serie *Perspective* (1975), per la seconda – fosse utilizzata a illustrare le copertine delle pubblicazioni. Tale evenienza non chiama in causa né un apporto creativo né tantomeno un intervento operativo, pertanto deve essere ben distinta dai contesti in cui Paolini lavora con la grafica.

3. La grafica di "Rivista Rai"

Quando nel gennaio-febbraio del 1970 Giulio Paolini firma la sua prima copertina di "Rivista Rai", la pubblicazione ha alle spalle vent'anni di storia: dapprima notiziario interno sotto il nome di "lanostraradio" (1949-1957), assume poi la consistenza di rivista con "La Nostra Rai" (1958-1967) e "Rivista Rai" (dal 1968), e si viene progressivamente configurando come vero e proprio organo di approfondimento culturale rivolto al personale¹⁸.

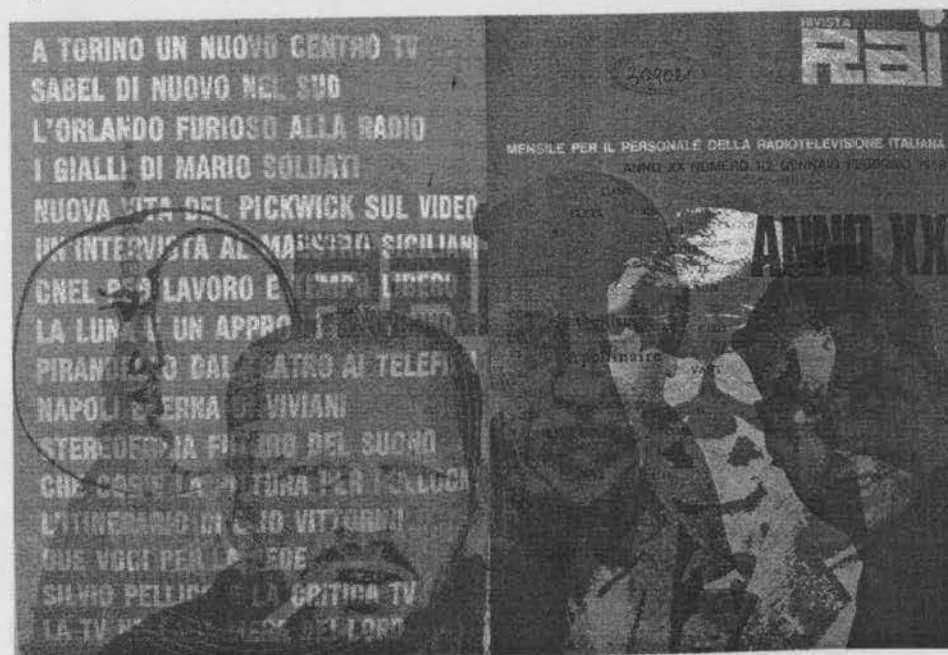
L'anno qualificante era stato il 1958, contestualmente al radicale cambiamento che vedeva la Rai sganciarsi dalla Sip per passare al Gruppo Iri, all'interno del quale altre industrie protagoniste della ricostruzione avevano già adottato la formula della rivista aziendale¹⁹. Pressoché immediata ne era conseguita la chiamata dei professionisti della grafica, avviata nel 1959 e così ricordata a quasi quindici anni di distanza da una firma autorevole quale Vincenzo Sinigaglia:



Fig. 6. P. Tovaglia, copertina di "La Nostra Rai" (1-2), 1966

Sotto:

Fig. 7. G. Iliprandi, copertina di "Rivista Rai" (1-2), 1968



"Torino, oltre che Roma con 'Civiltà delle macchine', continuava a dettar legge, con accanita resistenza. All'insegna dell'innovazione, e quando ormai non se ne poteva più fare a meno, dato che anche l'Iri sollecitava per bocca dell'allora presidente Fascetti una svolta nella pubblicità e nelle pubbliche relazioni delle aziende del Gruppo, mentre la Rai si sganciava d'altra parte dalla tutela della Sip, nelle stanze di via Arsenale presero ad affacciarsi, come i Greci a Troia, i professionisti della bella pagina. È a partire da questo momento che si può discorrere di grafica in senso proprio. L'ingresso avvenne alla fine del 1959 e, seppure un po' tardivo rispetto ad altre consorelle, fu importante. La successione è la seguente: Toio Bonfante, Danilo Nubioli, di nuovo Bonfante, che tuttavia non risultano firmatari dell'impaginazione, quindi Pino Tovaglia, Giancarlo Iliprandi e Giulio Paolini, che s'è trovato come gli altri a mettere le mani in una casa già abitata e tutt'altro che sgombra. I risultati sono quelli che sappiamo: ordine, pulizia, gusto per la novità [...]"²⁰.

Se ancora negli anni Cinquanta il contatto tra l'azienda e le arti visive sembra contrassegnato da un certo tradizionalismo²¹, la scelta maturata in seno alla piccola redazione di "Rivista Rai" concorre a realizzare una stagione di innovazione, dovuta non poco al direttore del personale Marcello Severati. Provenendo dall'Ufficio propaganda, quest'ultimo aveva seguito la formulazione dello "stile Rai" legato al nome di Carboni, primo grafico a uniformare sotto una riconoscibile cifra stilistica le soluzioni pubblicitarie diffuse a stampa e gli allestimenti degli stand con cui l'azienda partecipava agli eventi fieristici nazionali. Con Carboni e successivamente negli anni Sessanta, il Servizio propaganda della Rai confermerà una straordinaria apertura verso la realtà della nuova grafica

internazionale, chiamando appunto a collaborare autori come Armando Testa, Albe Steiner, Fulvio Bianconi, Giancarlo Iliprandi, Pino Tovaglia, Max Huber, Bruno Munari e Mimmo Castellano. A questi professionisti verrà demandato anche l'allestimento del padiglione Rai alla Fiera di Milano, progettato dagli architetti Achille e Pier Giacomo Castiglioni.

L'importanza che dalla fine degli anni Cinquanta viene accordata alla definizione di una linea editoriale che si riflette in una grafica più curata e definita ben si inserisce all'interno della crescente affermazione del *graphic design* a livello nazionale e internazionale. D'altra parte la redazione di "Rivista Rai" ha sede a Torino, città dalla solida tradizione tipografica e con Milano protagonista della diffusione della nuova grafica, dove fino al 1971 la pubblicazione viene stampata in un'officina di alta qualità come la Ilte²². Dall'inizio del decennio, dunque, ecco chiamati i professionisti della pagina, che si erano formati e operavano tra Torino e Milano:

"Perché fu convocato un grafico come Bonfante, o come Nubioli, tra tanti e allora più celebri, che premevano alle porte, e soprattutto quando a Torino già faceva il bello e il cattivo tempo il cavaliere Armando Testa, re del 'Punt e mès' e del Carpano? Perché allora la pubblicazione conservava oltre che il suo vecchio titolo anche la sua aria di emergenza. Bonfante era d'altronde una promessa e Nubioli un asso nella manica, e infatti si rivelò nel corso dell'anno, vincendo con molto anticipo sull'apertura della mostra la gara per il manifesto di *Italia '61*"²³.

E ancora Sinisgalli:

"Direi che l'arrivo di Toio Bonfante (fratello di Egidio, uno dei big della



Fig. 8. G. Paolini, copertina di "Rivista Rai, (3-4), 1971 (*Sondaggi d'opinione*)



Fig. 9. G. Paolini, *Belfast (sineddoche)*, 1971, fotografia su tela emulsionata. Courtesy Archivio Giulio Paolini

Olivetti, ma più un realista) si può paragonare a quello di un ospite che induce a ripulire e a riordinare la casa, oltre che ad aprire le finestre. Purtroppo il suo soggiorno fu breve – più breve tra quello dei cinque – e perciò anche il più rimpianto. Ma ciò nonostante Toio prese parte a due grandi battaglie, quella della tiratura e quella della crescente diffusione della rassegna, che intanto era salita a 56 pagine²⁴.

Nel 1959 l'intervento di Bonfante aveva già conferito alla pubblicazione Rai una veste più aggiornata e accattivante attraverso l'elaborazione di uno schema grafico a bande verticali, di cui quella più ampia destinata a ospitare l'immagine fotografica e messa tra parentesi dalle due fasce laterali contenenti l'indicazione di testata e il numero progressivo di pubblicazione. A vivacizzare una composizione ancora tendente alla staticità, la soluzione di estendere il colore di fondo – ben in vista nei settori laterali – alla fotografia, coprendone la metà (fig. 4).

Lo stile grafico di Nubioli ben si rivela nelle copertine del 1961, raffiguranti una serie di personaggi della radio e delle televisione – dal direttore d'orchestra al musicista, dallo sportivo all'attore, dall'intrattenitore al presentatore – ancor più schematiche e ortogonali nella disposizione dei pochi elementi di presentazione. Le immagini, collocate nei due terzi inferiori in un'area ben limitata dalla linea di contorno e dalla campitura a colori, confermano un chiaro riferimento agli stilemi dell'illustrazione, da cui una raggiunta sintesi grafica ma dal retrogusto pittorico (fig. 5).

Milanese di origine, Pino Tovaglia interviene su "La Nostra Rai" adottando spesso *still* televisivi importati all'interno della composizione grafica. Le variazioni del 1966 si distinguono immediatamente per i colori squillanti, fluo, e per inter-

venti di sdoppiamento, ripetizione e sovrapposizione: soluzioni che lasciano ipotizzare eventuali contaminazioni con alcune formule visive dell'immaginario pop (fig. 6).

Il 1968 segna indiscutibilmente un importante traguardo nella storia della pubblicazione: nasce infatti "Rivista Rai" e la sua veste viene affidata a Giancarlo Iliprandi, nome illustre della grafica italiana, che già aveva già collaborato con la Rai per il Servizio propaganda e per la realizzazione di alcuni allestimenti fieristici. Nei numeri del 1968 l'intuizione di Iliprandi sta nell'esplorazione di nuove soluzioni che possano visualizzare gli elementi costitutivi della dimensione radiotelevisiva: il tempo della trasmissione e la sincronia degli eventi. Per questa ragione i lavori di copertina si caratterizzano per la presenza di immagini reiterate e sovrapposte attraverso un sottile gioco di trasparenze, sviluppando le premesse già lanciate da Tovaglia nella serie del 1966, rispetto alla quale l'intervento di Iliprandi sembra tuttavia aver raggiunto una maturazione tale da concretizzarsi in elaborati di maggior raffinatezza (fig. 7).

4. Copertina e impaginazione: Giulio Paolini

"Sicché questo lavoro attuale è stato anche un piacevole ritorno a certe esercitazioni di allora, un confronto fra teoria e pratica con in più una precisa esperienza pittorica. Ed è questa a farmi cercare le 'forme' per il 'messaggio' della pagina, conciliando per quanto possibile il rigore giornalistico con le mie particolari idee di 'visione' La rivista, con il suo carattere monografico, agevola questo lavoro, cerco di utilizzare la bicromia per creare una scansione di vuoti e di pieni, isolare forme e immagini, inventare qualche originale percorso per l'occhio."²⁵

La riflessione di Paolini, pubblicata nel 1970 sul numero di "Rivista Rai" dedicata alla grafica, rivela da subito l'approccio dell'artista a un'operazione in cui convergono istanze tecniche e problematiche estetiche: la grafica è per Paolini una guida dell'occhio nel percorso della visione, pertanto gli elementi tipografici si intendono necessari alla creazione di una forma che sia funzionale alla comunicazione²⁶.

Il numero in questione, intitolato *Universo grafico*, mostra con quanta tempestività la pubblicazione Rai accolga il dibattito sulla progettazione dell'immagine: nonostante la presenza di contributi dedicati agli aspetti più tradizionali della tipografia, larga parte dei contenuti mostra un indubbio riferimento al nuovo orizzonte del *graphic design*, come conferma l'intervento di Bruno Munari²⁷.

In questa sede la presenza di Paolini, oltre che agli aspetti grafici della rivista, è associata alla pubblicazione di due articoli: *Anche l'arte è un prodotto di consumo*, testo di Renzo Guasco dedicato a una riflessione sulla presenza della grafica d'arte alla 35ª edizione della Biennale di Venezia, cui partecipa anche Paolini, e *Intenzioni su Don Chisciotte*, scritto dall'artista e riguardante la sua recente esperienza di scenografo per la serie televisiva *La fantastica storia di Don Chisciotte della Mancia*.

Considerando che la grafica d'arte implica la sostituzione del concetto di opera unica con l'idea della produzione in più esemplari, e che dunque l'autore interviene non più in qualità di esecutore materiale ma come "progettatore", Guasco individua una diffusa attitudine tra gli artisti presenti alla Biennale a farsi creatori di "progetti" e di "idee", con la conseguente riduzione dell'opera a un limitato numero di elementi. Caratteri, questi, che si addicono ai lavori presentati da Paolini e Mochetti:

"L'aspetto grafico e quello concettuale caratterizzano in parte anche il



Fig. 10. G. Paolini, copertina di "Rivista Rai" (5-6), 1971 (*Comunicazioni di massa*)

padiglione dell'Italia. Le sale di Mochetti e di Paolini rappresentano il massimo della rarefazione. L'opera d'arte diventa impalpabile, letteralmente invisibile. Il suo significato può essere affidato ad una frase, ad una fotografia, ai fotogrammi di un film ad 8 mm. Riaffiora un simbolismo difficile, per iniziati. Il valore di certe composizioni è tutto mentale. Sono strumenti di meditazione, non quadri da appendere in salotto"²⁸.

La "difficoltà" cui si riferisce Guasco è presto spiegata: l'opera di Paolini ragiona oltre il momento della rappresentazione, perdendo dunque ogni riferimento a una realtà che non sia manifestamente quella cui appartiene. Similmente anche i lavori dell'artista come scenografo confermano la volontà di progettare soluzioni che rendano manifesta la scena senza aggiungervi

alcuna qualificazione. Inscenando un immaginifico dialogo tra i due protagonisti di *Intentions* di Oscar Wilde, Cyril e Vivian, Paolini trova l'artificio per spiegare le intenzioni che sottendono la sua opera di scenografo, le stesse che informano la sua ricerca d'artista:

"Vivian – Andiamo con ordine. Confesso che in alcune opere di Paolini non ho colto nessun dato propriamente visivo e mi è quindi difficile immaginare come abbia risolto una scenografia.

Cyril – In effetti, si ha l'impressione che la scenografia quasi non esista. Le varie situazioni dello spettacolo, girato negli studi del Centro di Produzione di Napoli (non escluse alcune aree di servizio come corridoi, laboratori, parcheggi eccetera), si presentano in immagini in cui è arduo, talvolta impossibile, distinguere il contributo dello scenografo da quello dell'operatore o del regista. La scenografia si identifica nello spazio reale dell'ambiente: Paolini si è limitato, o se preferisci si è spinto, a sottolineare i dati emozionali e fisici della vicenda.

Vivian – Perché, allora, avrebbe affrontato un problema di scenografia?

Cyril – Proprio perché non c'è differenza apparente tra un quadro, la cui immagine non è che il segno della sua stessa presenza, e una scena che si manifesta attraverso le figure degli attori, dei tecnici, dei bambini presenti alle riprese, dei materiali, degli elementi stessi con cui si costituisce"²⁹.

Gli elaborati grafici progettati da Paolini per "Rivista Rai" confermano la convinzione dell'artista che la presentazione debba essere demandata al minimo intervento. Essi si distinguono immediatamente per la disinvoltura nell'utilizzo di un repertorio preesistente estremamente diversificato, che spazia dalla tradizione alla modernità, dalla pagina di libro alla foto-



Fig. 11. G. Paolini, *Autoritratto*, 1968, fotografia su tela emulsionata. Courtesy Archivio Giulio Paolini

grafia, dalla dimensione privata all'immaginario comune. La scelta dell'artista sembra nascere significativamente da ragioni operative più che da un esercizio concettuale, eppure le modalità di intervento prescelte possono considerarsi del tutto in linea con quelle che verrà maturando nel corso degli anni Settanta nella grafica d'autore e che già allora ricorrevano nella sua opera.

I numeri del biennio 1970-1971 sono interessati nella metà superiore dalla collocazione su fondo bianco del nome della testata nella sua "versione grafica": già progettata in dimensioni ridotte, viene ora ingrandita e vi si sovrappone la scrittura dell'argomento a cui il numero è dedicato. Nella parte inferiore, invece, viene inserita l'immagine: per *Inverno tempo libero* (n. 1-2/1970), un collage di trentacinque piccoli quadrati, ognuno



Fig. 12. G. Paolini, *2121969*, cartella con dieci tavole, Milano, Galleria de Nieubourg, 1969

dei quali è portatore di un'informazione funzionale alla ricostruzione visiva di un paesaggio montano; una fotografia del suocero dell'artista a illustrare la copertina di *Giovani e no* (n. 3-4/1970), scattata quando – ancora ventenne – sembrava essere già adulto; un'allegoria del giardinaggio per *Hobby* (n. 5-6/1970); il *Ritratto dell'inventore* della fine del XIX secolo, sulla copertina di *La macchina e l'uomo* (n. 11-12/1970); una scacchiera in cui, al posto dei tasselli neri, sono inseriti ritagli di fotografie sul tema *Professioni nuove* (n. 1-2/1971); il particolare di un disegno di Leonardo da Vinci, simbolo della *Terza età* (n. 9-10/1971); l'immagine di una figura femminile che manovra una macchina industriale da cui si dipartono due rette, a creare una sorta di cono visivo, in *La donna che lavora* (n. 11-12/1971). In soli tre casi la fotografia viene estesa a tutta la



Fig. 13. G. Paolini, copertina di "Rivista Rai" (7-8), 1970 (*Universo grafico*)

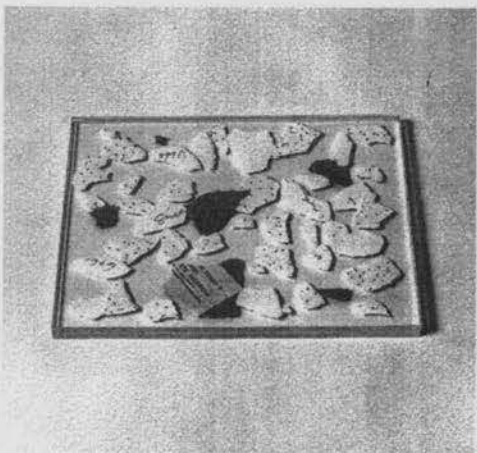
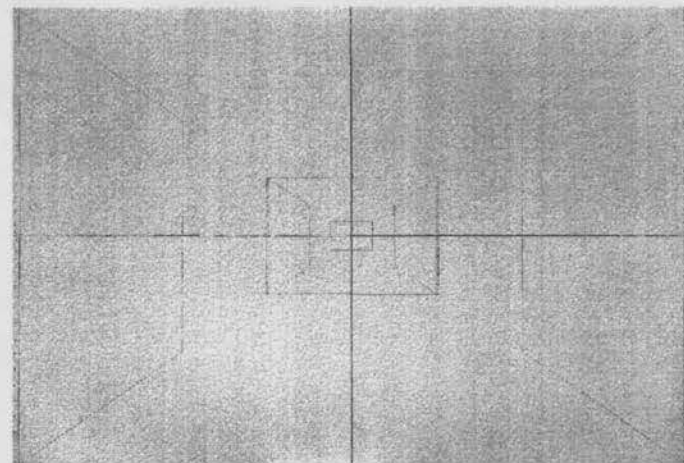


Fig. 14. G. Paolini, *Vedo* (15 luglio 1969), 1971, frammenti cartacei applicati tra due lastre di plexiglas. Courtesy Archivio Giulio Paolini

superficie della pagina e lasciata al vivo, lavorata "per trasparenze" in modo da non appesantire la percezione d'insieme e non pregiudicare la lettura: nell'uscita di settembre-ottobre 1970, monografico sullo sport introdotto dalla foto dell'ostacolista valdostano Edy Ottoz, alterata in verde; nella raffinata copertina di marzo-aprile 1971, una ripresa dall'alto di una strada popolata di passanti, che allude al tema dei *Sondaggi d'opinione*; infine la copertina di maggio-giugno 1971, numero dedicato alle *Comunicazioni di massa*, in cui una fotografia di non facile decifrazione mostra l'immagine di un pubblico che sembra essere stato costruito elaborando varianti di figure. Rispetto alle copertine in cui Paolini lavora scegliendo e utilizzando testi preesistenti, alcune si distinguono per essere portatrici di soluzioni più strettamente grafiche, appositamente create dall'artista: è il caso dell'invenzione per *Radio e televisione. Cronaca e storia* (n. 7-8/1971), in cui l'immagine è bandita dalla composizione per lasciare il posto all'enumerazione delle tematiche affrontate all'interno del numero; o ancora della copertina di *Universo grafico* (n. 7-8/1970), in cui Paolini ha ritagliato le lettere del titolo e le ha ricomposte disordinatamente a creare una sorta di ovale (che molto ricorda quello dello struzzo Einaudi) come a rappresentare il caos cosmico della materia.

In queste prime *suites* Paolini ricorre a procedure operative tutt'altro che dissimili da quelle impiegate nella sua opera e attinge a un universo visivo che si dimostra ricorrente, muovendosi con disinvoltura tra la grafica e la ricerca "pura": *Sondaggi d'opinione* (fig. 8) mostra una forte analogia con *Belfast (sineddoche)* del 1971 (fig. 9), tela fotografica raffigurante un particolare ingrandito di Buenos Aires, a sua volta memore delle visioni dei boulevard parigini dipinti da Manet e dagli impressionisti³⁰; *Professioni nuove* adotta la struttura reticolare che spesso compare nell'o-

Fig. 15. G. Paolini, *Equivalenza*, 1975, matita e chiodi su tela preparata. Courtesy Archivio Giulio Paolini



pera di Paolini, come in *Cadre* (1971); la composizione adottata in *Comunicazioni di massa* (fig. 10) mostra una forte assonanza con quella di *Autoritratto* (1968) (fig. 11) e il trattamento dell'immagine ricorda la soluzione della sovrapposizione che pure caratterizza alcuni progetti grafici, tra cui il catalogo della mostra *2121969* tenutasi alla Galleria De Nieubourg (fig. 12); in *Inverno tempo libero* il collage di inserti che ricostruisce il paesaggio di montagna sembra decostruirsi in *Souvenir* (1971), dove diciannove negativi di immagini di viaggio sono appuntati lungo i margini di un foglio da disegno fermato su tela; la prospettiva che compare in *La donna che lavora* ricorda i coni visivi che frequentemente ricorreranno nell'opera dalla fine degli anni Settanta – come in *Liber veritatis* (1978), dove il cono viene utilizzato per la prima volta insieme all'occhio³¹, e a seguire in *Diorama* (1979) – nonché nella grafica d'autore a partire dal decennio successivo – *Senza titolo (Théogonie)*, 1982; *Idea del Tempio della pittura*, 1983; *Tutto qui*, 1985; *Eclat*, 1986 –; infine in *Universo grafico* (fig. 13) l'ovale che racchiude frammenti di materia – la stessa

che, se riasssemblata, rivela il titolo dell'opera – utilizza una soluzione già impiegata in *Vedo* (15 luglio 1969) (fig. 14), dove Paolini aveva lacerato il foglio di carta su cui era decifrato il suo campo visivo per poi ricomporlo disorganicamente fra due lastre di plexiglas, idea che ritornerà in opere successive come *Il vero* (1971/72), in cui il frontespizio del trattato seicentesco *Vero modo et ordine per disegnar* viene progressivamente falsato attraverso una serie di manipolazioni che, negli ultimi due elementi, assume la forma del collage di frammenti.

A partire dal 1972 la serie propone una nuova grafica e l'inserimento del logo di "Rivista Rai" all'interno della composizione diventa molto più libero. Nel numero *La radio e la televisione per l'arte* (n. 11-12/1972) (fig. 1), ad esempio, Paolini ha l'intuizione di collocarlo obliquamente nello spazio dello sfondato architettonico che ha scelto come copertina: una ripresa fotografica dal basso verso l'alto del cortile quadrato di Palazzo Labia a Venezia, sede Rai in Veneto. Soluzione simile è quella elaborata per *Guida alla casa* (n. 6-7/1972), in cui la stessa inquadatura vie-



Fig. 16. G. Paolini, copertina di "Rivista Rai" (1-4), 1973 (*Viva la radio*)

ne utilizzata a fotografare il soffitto di un appartamento, non senza tradire colti rimandi alle visioni prospettiche rinascimentali (si pensi alla *Camera degli sposi* di Andrea Mantegna) e alla grafica contemporanea, dove ha riscontrato notevole fortuna (si veda il confronto con l'elaborato pubblicitario di Leonard Freed e Herb Lubalin - Agency Lubalin, Smith, Carnase, Inc., NY -, comparso sulla rivista statunitense "AVANT_GARDE", poi pubblicato sull'annuario di grafica pubblicitaria "Graphis Annual", Zurigo, del 1972-73). Più in generale, la soluzione prospettica ricorre nell'opera di Paolini come forma di riflessione sui meccanismi che sovrintendono il funzionamento della percezione ottica, creando giochi di visione nella visione. Tra i numerosi esempi si consideri *Equivalenza* (1975) (fig. 15),

dove l'artista definisce a matita il profilo di tre quadri, quello centrale riprodotto l'immagine dell'opera stessa, che nel catalogo ragionato di recente pubblicazione viene accompagnata da una significativa dichiarazione dell'artista:

"L'uso che faccio della prospettiva è un artificio, un tentativo di porre più in là la presenza del quadro in quanto tale. Questo artificio, reso proprio evidente, mi dà modo di allontanare dal limite fisico della visione la scena dell'opera e di constatare l'esistenza del sipario che si costituisce ai nostri occhi"³².

Anche la quarta di copertina cambia la sua veste: non più bianca con il titolo della testata speculare rispetto alla prima, viene occupata da una notizia, spesso di ar-



Fig. 17. G. Paolini, *Apoteosi di Omero*, 1970-71, fotografie, dattiloscritto, leggi (secondo l'allestimento con nastro magnetico). Courtesy Archivio Giulio Paolini

gomento aziendale, diventando anch'essa una "pagina" a tutti gli effetti. Quanto alla scelta dei soggetti, ricorrente in questa *suite* del 1972 è la tipologia della guida a tema: prima che "alla casa", *Guida alle vacanze* (n. 3-4/1972) - rappresentata da una composizione in arancio di immagini fotografiche e cartoline -, *Guida alle Olimpiadi* (n. 5-6/1972) - l'unica copertina dell'anno a tornare alla veste di quello precedente, in cui l'invenzione grafica sta nel far diventare il puntino sulla "i" di "Rai" uno dei cinque cerchi olimpici - e *Guida alla salute* (n. 9-10/1972), raffinata citazione da un libro di Paracelso. Come il numero di chiusura, invece, anche quello di apertura (n. 1-2/1972) è autonomo rispetto alla serie delle guide: dedicato all'*Allarme ecologico* perché pubblicato in occasione della conferenza inter-

nazionale *Processo alla tecnologia?* tenutasi a Roma nel febbraio del 1972, mostra in copertina l'immagine di un mappamondo che sembra citare *Astrolabe* (1967). Nelle copertine dei numeri usciti tra il 1973 e il 1974 e nei numeri del 1975 e 1976, Paolini continua ad adottare il logo di "Rivista Rai" introdotto l'anno precedente ma con minore libertà compositiva, inserendolo costantemente al centro della fascia alta della pagina e sovrappo- nendolo all'immagine che, invece, si sviluppa sull'intera superficie: il particolare fotografico di alcuni musicisti che suonano archi in *Viva la radio* (n. 1-4/1973), pubblicato in prossimità della celebrazione del cinquantennio; la riproduzione in verde dell'opera di Michelangelo Pistoletto *Scimmia in gabbia* (1973), serigrafia e litografia a colori su acciaio inox, per



Fig. 18. G. Paolini, copertina di "Rivista Rai", (1-4), 1975 (1945-1975 Speciale Resistenza)

Speciale animali (n. 5-8/1973); la fotografia di una composizione appositamente ideata da Paolini per il numero sui *Ventacinque anni* della rivista (n. 9-12/1973), in cui sono sovrapposti i dorsi dei numeri diversi per denominazione, formato e colore; un fermo immagine dalla serie televisiva a cura di Dario Argento, *La porta sul buio*, per *Giallo!* (n. 1-4/1974); il disegno di un alunno di scuola elementare premiato nell'ambito del concorso *Radio per le scuole* sul numero *Radio e tv / I ragazzi e la scuola* (n. 10-12/1974); un messaggio in codice in arrivo a *Radio Missione Stella*, a illustrazione dello speciale dedicato alla celebrazione dei trent'anni dalla *Resistenza* (n. 1-4/1975); infine, per la copertina del numero di ottobre 1976 *Antenne nel loro ambiente*, la fotografia della torre principale del centro trasmittente Rai di Torino Eremo che, ancora una volta, propone la soluzione visiva del "sottinsù", qui prossima all'immagine elaborata

da Albe Steiner nel manifesto per la *Mostra della ricostruzione* del 1945. Unica eccezione rispetto alla strutturazione di questa serie è il progetto per la copertina di *Cinema e tv* (n. 5-9/1974) che, come già avvenuto in alcuni casi, mostra una più spiccata elaborazione grafica: il logo della rivista, infatti, è ripetuto e inserito nel campo della pellicola riservato al negativo dell'immagine. Anche per queste serie si fa interessante il riconoscimento di analogie visive tra le soluzioni di copertina e alcuni lavori dell'artista: in *Viva la radio* (fig. 16) il riferimento immediato va ad *Apoteosi d'Omero* (1970-1971) (fig. 17), opera dalla forte vocazione scenica e teatrale costituita da una serie di leggi che si articolano nello spazio di una rappresentazione impossibile, dove Paolini sembra aver sviluppato con estrema sensibilità spaziale e formale una soluzione ricorrente nell'ambito della grafica pubblicitaria (si vedano le immagini

Fig. 19. G. Paolini, *Ennesima*, fascicolo in tiratura di mille esemplari, Yvon Lambert ed., Parigi 1975



pubblicate nel repertorio "Graphis Annual" tra cui l'elaborato di Günther Glücker (1963-1964), rispetto al quale Paolini sembra aver proiettato nello spazio una soluzione sostanzialmente bidimensionale); mentre la tensione compositiva del messaggio codificato in *1945-1975 Speciale Resistenza* (fig. 18) ricorda le scansioni della superficie eseguite da Paolini in *Titolo* (1967-68), *Ciò che non ha limiti e che per la sua stessa natura non ammette limitazioni di sorta* (1968) e nella variante *Titolo (II)* (1968-1971), opere in cui l'artista impagina le lettere che compongono i nomi della sua agenda, nonché in *Ennesima* (1975) (fig. 19), fascicolo tirato in mille esemplari in cui Paolini mette in atto la progressiva riduzione dell'opera alle sue sole possibilità di manifestazione grafica (dai segni di una scrittura non significativa alla griglia di base). Oltre che nell'elaborazione delle immagini di copertina Giulio Paolini collabora

per "Rivista Rai" anche come impaginato, organizzando il materiale sulla base di una griglia prestampata (la "gabbia") in cui inserire i testi già incolonnati e una scelta di immagini: gli articoli venivano collocati direttamente nell'impaginato mentre le fotografie erano contrassegnate da un numero corrispondente a quello sulla pagina in cui effettuare la traduzione a mezzo stampa, operazione che doveva tenere presente la "diagonale" tirata sul retro affinché nella riduzione fossero mantenute le proporzioni³³. Dal punto di vista operativo c'è da considerare che nell'operazione della messa in pagina Paolini ricorre a modalità d'intervento a lui familiari, come il disegno o il collage, perché esperite nella sua ricerca d'artista, nonché a una serie di scelte "pittoriche" in grado di conferire maggior peso grafico ad alcuni settori della pagina. L'importanza dell'impaginato a garanzia della leggibilità e della chiara trasmissio-

ne dei contenuti doveva già essere presente alla redazione della rivista se nel numero di luglio del 1960 veniva pubblicato un articolo di Antonio Donat-Cattin a difesa del lavoro di distribuzione del materiale sulla pagina, considerato alla stregua di una costruzione architettonica³⁴. In tal senso l'operazione condotta da Paolini conferma una particolare sensibilità dell'artista nella strutturazione dello spazio dalla dimensione della pagina e della tela a quella dell'ambiente: da *Disegno geometrico* (1960), opera che viene a coincidere con la definizione della sua superficie per mezzo della squadratura, Paolini proietta la sua ricerca nell'ambiente con lavori come *Ut-op* (1966), *L'esprit de finesse* (1966) e *Versailles* (1966), dove la tela – intesa non come supporto dell'immagine bensì come oggetto dell'indagine pittorica – diventa modulo di strutturazione del luogo in cui si manifesta; non diversamente *Lo spazio* (1967), frutto della dislocazione dei caratteri che ne compongono il titolo sulle pareti di una stanza all'altezza dell'asse ottico, sviluppa nell'ambiente l'articolazione dello spazio già indagata nella grafica d'autore (*Una poesia* [1967] e *Ciò che non ha limiti e che per la sua stessa natura non ammette limitazioni di sorta* [1968]); non ultimo il lavoro come scenografo che, come in *Bruto II* (Teatro Stabile di Torino, 1969) e in *Don Chisciotte* di Carlo Quartucci (1970), conferma la vocazione alla costruzione elementare degli spazi attraverso cui Paolini realizza l'atto del "mostrare"

1. G. Paolini, *Per Armando Testa*, in *Armando Testa*, (Rivoli, Castello di Rivoli, 21 febbraio-13 maggio 2001), a. c. di I. Gianelli, G. Verzotti, G. De Angelis, Rivoli-Milano, Castello di Rivoli-Charta, 2001, p. 70.

2. A tale proposito si vedano alcune pubblicazioni possedute da Paolini: *Schweizer Grafiker/Graphistes*

suises, Zurigo, Editions Käser Presse, 1960; *Graphis Annual: International Yearbook of Advertising Art*, Zurigo, Amstutz & Herdeg Press. Colloquio con Giulio Paolini, Torino, 17 maggio 2008.

3. *Armando Testa*, cit., p. 70.

4. "Fin dall'inizio, la nostra collaborazione con Giulio Paolini si è svolta in perfetta intesa grazie soprattutto alla sua particolare vocazione al campo della grafica. Non sempre capita di lavorare con artisti esperti, capaci cioè di immaginare il risultato effettivo dei propri progetti con una precisione che anticipa la stessa realizzazione. Chi ha sensibilità ed esperienza specifica può, per così dire, prevedere in tutti i suoi dettagli un risultato ancor prima che si definisca materialmente sulla carta, e senza che nella esecuzione vada perduta la sottigliezza, l'ironia, la vivacità della creazione immediata. La mostra permette, da questo punto di vista, di cogliere l'originalità e la coerenza dell'arte di Paolini sotto un aspetto insolito e comunque, fin ad oggi, inedito. Non sarà difficile vedere come in tutte le sue opere sia presente una matrice 'grafica', intesa come progettazione: l'uso di elementi precostituiti come le citazioni puntuali dalla storia dell'arte, certe sequenze e simmetrie, i grandi spazi bianchi, riconducono sempre alle spartizioni, alle invenzioni che nascono sulla pagina. Il materiale qui documentato, suddiviso in cinque sezioni (edizioni a tiratura numerata, annunci e cataloghi d'esposizioni, progetti grafici, interventi su riviste, manifesti), rivela l'estrema attenzione e la cura incessante che l'artista dedica ad ogni fase del suo lavoro, testimoniando l'aspetto più propriamente grafico-editoriale dell'intera attività." S. Chessa, M. Noire, in *Impressions Graphiques. Progetti e collaborazioni editoriali di Giulio Paolini*, Torino, Marco Noire editore, 1989, p. 11.

5. *Impressions Graphiques, L'opera grafica 1967-1992 di Giulio Paolini*, Torino, Marco Noire editore, 1992.

6. Per *Idem* si vedano le lettere di Giulio Einaudi e Giulio Paolini in Archivio Einaudi, Corrispondenza con autori e collaboratori italiani, cartella 151, fascicolo 2302: "Giulio Paolini"

7. Oltre alla progettazione grafica di Stampatori didattica, il repertorio Noire (1989) documentava la collaborazione di Paolini con la Stampatori per un progetto grafico di collana del 1977. Ippolito Simonis, fondatore della casa editrice, individua in Nuova cultura la collana a cui si fa riferimento; nei colophon dei volumi consultati non si fa menzione dell'autore del progetto grafico.

8. Paolini era frequentatore della Libreria OOLP di Giovanna Sartori e Brunetta Carena, base torinese dell'omonima casa editrice fondata da Luigi Ballerini con sede a Milano, New York e Norristown.

9. La chiamata di Paolini a collaborare con la

redazione torinese di "Rivista Rai" si deve al direttore Luigi Cane, il cui incontro avviene per comune conoscenza di Eva Menzio. Colloquio con Giulio Paolini, Torino, 22 marzo 2008.

10. A. Sartorio, *Giulio Paolini 1970-1971-1972-1973*, nota biografica in coda a V. Sinisgalli, *L'era dei designers*, "Rivista Rai" XXV (9-12), settembre-dicembre 1973, p. 54.

11. La prima versione di *Vedo*, eseguita nel suo studio su fogli da disegno appuntati sulla parete, è del 15 luglio 1969; lo stesso anno l'artista presenta l'opera alla sesta edizione della Biennale di Parigi. La realizzazione a matita su parete comincia dal 1970. Per la storia dell'opera si veda M. Disch, *Giulio Paolini: catalogo ragionato. Tomo primo 1960-1982*, Milano, Skira, 2008, n. 188, n. 209, n. 214 [in seguito: *Catalogo ragionato*].

12. Intervista di A. Bonito Oliva, in *Paolini: opere 1961/1973*, (Milano, Studio Marconi, 1973), Milano, Studio Marconi, 1973, s.p., in *Catalogo ragionato*, p. 202.

13. Giulio Paolini, in *Catalogo della 35ª Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, (Venezia, 24 giugno-25 ottobre 1972), Venezia, Ente Autonomo La Biennale, 1970, p. 73.

14. Per la storia delle due opere si veda *Catalogo ragionato*, n. 209 e n. 214.

15. *Catalogo ragionato*, n. 143.

16. *Catalogo ragionato*, n. 145.

17. *Catalogo ragionato*, n. 232, n. 237, n. 239.

18. Per la storia di "Rivista Rai" si vedano: C. Cavaglia, *La "dimensione Rai" nella pagina scritta*, "Rivista Rai", XXV (9-12), settembre-dicembre 1973; R.R., *Il tempo ha trascorso su una pista di carta*, "Rivista Rai", XXV (9-12), settembre-dicembre 1973.

19. Rivista della Finmeccanica, "Civiltà delle Macchine" rappresenta senza dubbio la più qualificata esperienza nel contesto delle pubblicazioni aziendali confluite nel Gruppo Iri. Fondata nel 1953, la "rivista delle due culture" è indissolubilmente legata al nome di Leonardo Sinisgalli, poeta e ingegnere responsabile di una linea editoriale di alta qualità, caratterizzata dal sodalizio tra un'anima prettamente tecnica e una artistica. Si veda anche il contributo di Leonardo Sinisgalli nel catalogo della mostra *Le Arti Plastiche e la Civiltà Meccanica*, tenutasi alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma nel maggio 1955, dove artisti italiani e stranieri vennero chiamati a esporre le proprie opere a confronto con elementi meccanici forniti dal Gruppo Iri.

20. V. Sinisgalli, *L'era dei designers*, "Rivista Rai", XXV (9-12), settembre-dicembre 1973, pp. 40-41. All'articolo seguono i profili dei grafici a cura di Alessandro Sartorio, qui utilizzati come riferimenti biografici.

21. Eloquentemente è l'elenco degli artisti che compare nel contributo di Marziano Bernardi pubblicato sul numero 11-12 del 1972 di "Rivista Rai" dove sono enumerati alcuni degli autori i cui lavori, fra il 1952 e il 1954, furono esposti in una vetrina della Galleria Colonna a Roma: Cagli, Campigli, Casorati, Cassinari, Clerici, De Chirico, Funi, Guttuso, Levi, Maccari, Mafai, Manzù, Menzio, Paulucci, Rosai, Santomaso, Spazzapan, Guzzi, Leoncillo, Scialoja, Scordia, Turcato, Stefanile, Purificato, Ziveri (M. Bernardi, *Una raccolta invidiabile*, "Rivista Rai", XXIV [11-12], novembre-dicembre 1972, pp. 42-43). Si consideri anche che nel 1964, mentre "Rivista Rai" conferma la collaborazione con i nomi della nuova grafica italiana, gli artisti chiamati a celebrare il primo decennale della televisione sono ancora Paulucci, Menzio, Funi, Morlotti, Conti, Saetti, Vedova, Gentilini, Vespignani e Ciardo. Si veda anche C. Munari, *Lo stile RAI*, "Linea Grafica" XVIII (2), marzo-aprile 1966.

22. "Prendiamo l'Ilte, uno dei più importanti stabilimenti tipografici italiani, dove viene stampata anche la rivista che state leggendo. Ebbene, il 30% della produzione Ilte è destinata all'estero. Ogni mese oltre mille tonnellate di riviste varcano i confini italiani dirette in Francia, Inghilterra e negli altri Paesi d'Europa. L'Ilte stampa una decina di settimanali fra cui il Radiocorriere-Tv, altrettanti quindicinali e una ventina di mensili (Quattroruote, l'inglese Family Circle, tiratura sui due milioni di copie, e il francese L'Action automobile), oltre a numeri unici, libri d'arte, eccetera." P. Squillero, *Norizie e cultura a ventimila copie l'ora*, "Rivista Rai", XXII (11-12), novembre-dicembre 1970, p. 16.

23. V. Sinisgalli, *op. cit.*, p. 41.

24. *Ibidem*.

25. Giulio Paolini in G. Boursier, *Gli architetti del piombo*, "Rivista Rai", XXII (7-8), luglio-agosto 1970, p. 15. I colophon dei numeri con copertina di Paolini, compresi quelli dei numeri non compresi nel repertorio Noire, riportano il nome dell'artista. Non tutti contengono le indicazioni relative all'immagine di copertina, in alcuni casi si è fatto ricorso alle indicazioni fornite dall'artista.

26. All'inizio degli anni Settanta il dibattito sulla comunicazione visuale era definitivamente avviato. Si consideri che nel 1966 Umberto Eco aveva pubblicato *Teoria della comunicazione e arti visuali* sul numero 60 di "Biennale"

27. B. Munari, *La comunicazione visiva*, "Rivista Rai", XXII (7-8), luglio-agosto 1970, p. 42.

28. R. Guasco, *Anche l'arte è un prodotto di consumo*, "Rivista Rai", XXII (7-8), luglio-agosto 1970, p. 40.

29. G. Paolini, *"Intenzioni" su Don Chisciotte*, "Rivista Rai", XXII (7-8), luglio-agosto 1970, p. 30.

30. L'opera raffigura un particolare della città di Buenos Aires, cui si riferisce dunque per sineddoche, mentre attraverso l'inserimento di un cartellone pubblicitario riportante la scritta "Belfast" si riferisce per sineddoche al capoluogo dell'Irlanda. Per la storia dell'opera si veda *Catalogo ragionato*, n. 206.
31. *Catalogo ragionato*, n. 396.
32. Intervista con F. Pasini, "L'Illustrazione Italiana" nuova serie, V (24), novembre 1985, p.

21, in *Catalogo ragionato*, p. 290.

33. Colloquio con Giulio Paolini, 17 maggio 2008.

34. A. Donat-Cattin, *Architettura grafica*, "La Nostra Rai", XII (7), luglio 1960, p. 32. Tutt'altro che casuale sembra essere l'allusione del titolo a uno dei più autorevoli trattati di tipografia scritto dallo stampatore ed editore Carlo Frassinelli, *Trattato di architettura tipografica*, [S. l. : s. n.], Torino, Frassinelli, stampa 1941.