



Fig. 1. Giulio Paolini, *La caduta di Icaro*, 1981, Eindhoven, Van Abbemuseum, allestimento Milano, PAC, 1982, foto Nanda Lanfranco, courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino

## ***La caduta di Icaro* di Giulio Paolini (1981). Uno studio iconografico**

Stefano Menichini

*La caduta di Icaro* – realizzata da Giulio Paolini nel 1981 in previsione dell'omonima mostra personale tenutasi presso il Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano dal 13 gennaio al 21 febbraio 1982 – segna uno spartiacque nella produzione dell'artista<sup>1</sup>. Oggetto di importanti dichiarazioni rilasciate nel corso degli anni, l'installazione viene elaborata in parallelo a un'intensa attività teatrale, culminata nella partecipazione alla compagnia itinerante *La Zattera di Babele*, fondata da Carlo Quartucci nello stesso 1981. L'opera apre il decennio consacrato da Paolini alla sfera della teatralità, marcando un significativo spostamento dell'interesse della sua ricerca dall'opera singola, indagata nei dati costitutivi essenziali, all'installazione nello spazio espositivo, concepita come creazione di uno scenario organico che può essere offerto a sua volta come opera in sé.

L'installazione è stata riallestita, in seguito, altre undici volte, con soluzioni sempre diverse dovute sia alla necessità di adattarsi alle specifiche architettoniche degli spazi espositivi, sia a caratteristiche intrinseche all'opera, che si completa di elementi che vanno reperiti sul luogo dai musei che di volta in volta ospitano il lavoro. La storia dell'installazione delinea un arco di tempo che va dal 1982 al 2004, arco che trova nel 1986 uno spartiacque fondamentale con l'acquisizione da parte del Van Abbemuseum di Eindhoven, su iniziativa del direttore Rudi Fuchs:

da questo momento in poi l'opera viene allestita dal museo con alcuni errori nella collocazione di specifici componenti. Questo contributo si concentra sul primo allestimento dell'opera e vuole rintracciare le fonti essenziali a comprenderne il significato e le inedite iconografie, ancora oggi largamente presenti nella produzione dell'artista.

### *PAC 1982*

Tenuto conto delle pratiche espositive del tempo, l'occasione del PAC appare quantomeno peculiare. Insieme a una personale di Gerhard Richter, *La caduta di Icaro* partecipa al terzo appuntamento delle *Installazioni*, un ciclo espositivo avviato nel 1980 da Zeno Birolli per mettere a confronto due artisti vicini per età anagrafica ma distanti in termini di pratica artistica, mediante un allestimento che favorisca la prossimità dei loro lavori<sup>2</sup>. Preoccupato che il senso dell'operazione venga snaturato, Birolli si rammarica con Paolini della scelta di esporre un'opera sola, per giunta indipendente da quelle del collega tedesco, in una lettera del 19 ottobre 1981:

“Nelle installazioni precedenti questa, l'interazione fra i due artisti presentati e lo spazio del Padiglione era molto articolata e la divisione degli spazi e l'alternarsi dei linguaggi contenuti risultava in qualche modo equilibrata. In questo caso io ho l'impressione che alla tua opera venga dato un diritto di sacralizzazione e di unicità che non mi sembra del tutto giustificabile. Né mi sembra che il fatto di essere molto conosciuto a Milano e di esporvi con una certa frequenza possa spiegare agli occhi del pubblico ed anche ai miei questa tua scelta. Vorrei consigliarti di considerare l'opportunità di esporre

anche nello spazio che affaccia sul parco opere eventualmente non nuove. Si potrebbe dunque mantenere da un lato l'unicità dell'opera 'La caduta di Icaro' e presentare dall'altro un'idea più articolata del tuo lavoro"<sup>3</sup>.

La decisione di Paolini di puntare su un'unica installazione si fonda su due ragioni. L'organizzazione paratattica degli spazi, unitamente alla scelta di allestire un lavoro realizzato *ex novo* all'interno della prima sala in ordine di percorrenza, avrebbe garantito un *focus* importante sull'artista, perfetto per la sua prima mostra personale in uno spazio pubblico a Milano. Soprattutto, l'opera in questione rientra in una pratica espositiva che Paolini aveva inaugurato di recente. Dal 1981 Paolini si dedica a mostre personali in cui presentare un unico grande lavoro, esposizioni che delineano un percorso di sperimentazione che abbraccia l'intero decennio, votato alla messinscena di installazioni sempre più complesse, in dialogo con le caratteristiche dello spazio circostante e arricchite da elementi scenografici<sup>4</sup>. *La caduta di Icaro* è la prima "opera mostra" di questo ciclo connotata in chiave esplicitamente teatrale, occupando per intero lo spazio disponibile come un palcoscenico: effetto che sarebbe apparso decisamente depotenziato dalla promiscuità con altri lavori, tanto più se altrui.

Tra le molte recensioni, solo quella di Flavio Caroli su "Il Corriere della Sera" coglie sia la simbologia delle componenti (tele e sedie sono riferite al "sistema della pittura") sia il significato generale del lavoro ("la consapevolezza post-tragica dell'artista")<sup>5</sup>. L'installazione introduce, infatti, una serie di novità che risultano incomprensibili a chi non conosca il linguaggio di Paolini; l'unica chiave di accesso è data dal piccolo catalogo della mostra, pensato dall'artista come un montaggio di immagini privo di



Fig. 2. Giulio Paolini, *La caduta di Icaro*, 1981, Eindhoven, Van Abbemuseum, allestimento Milano, PAC, 1982, foto Nanda Lanfranco, courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino

testi critici che aiutino alla comprensione del lavoro. La pubblicazione riproduce cinque fotografie di una prova di allestimento, i ritratti dei dandy George Brummell e Raymond Roussel, e undici collage del 1981, di cui solo dieci esposti, parte di un nucleo di tredici studi per l'installazione cominciato nel 1979<sup>6</sup>. Si aggiungono alle immagini una laconica nota di Birolli sul progetto ("Terzo tempo delle installazioni. La chiarezza dell'intervento di Paolini e Richter motiva la loro vicinanza") e una breve descrizione di Paolini, il quale enumera solo in parte le componenti materiali del lavoro, fermandosi a un livello superficiale di svelamento del contenuto:

"L'opera è costituita da nove tele, contraddistinte dai simboli convenzionali relativi ai nove pianeti

del sistema solare. La dimensione e la collocazione di ciascuna di esse si riferiscono alla posizione che ciascun pianeta occupa nello spazio. Il personaggio (Icaro) che abita questa 'scena di conversazione', nel tentativo di toccare Venere, cade sulla tela a terra (la Terra), la sola a far coincidere il proprio simbolo con l'immagine che si trova a rappresentare<sup>7</sup>.

Per capire *La caduta di Icaro* è prima di tutto opportuno descriverne accuratamente l'aspetto. L'installazione si compone di nove parallelepipedi in plexiglas trasparente, nove sedie, nove tele bianche e un abito da cerimonia maschile. Le sedie sono posate al di sopra dei parallelepipedi in plexiglas a guisa di sculture dotate di piedistallo; sopra di esse pendono le tele bianche, sospese al soffitto mediante fili di nylon. Ciascuna tela si distingue dalle altre per il simbolo astronomico iscritto al verso, per le dimensioni che rinviano in maniera approssimativa al pianeta di riferimento e per l'abbinamento con uno specifico complemento dell'abito da cerimonia. Nel complesso tali elementi danno origine a nove nuclei, disposti nello spazio con allusione al sistema solare (figg. 1-2)<sup>8</sup>.

Il fulcro dell'opera è costituito dai nuclei dei pianeti Terra e Venere (fig. 3). Anzi che pendere dal soffitto, la tela della Terra, abbinata alla marsina a due code del frac, è posizionata al di sotto della base in plexiglas in modo da toccare il suolo con il recto. Tale nucleo si caratterizza anche per l'unica sedia posizionata in maniera riversa, con la seduta e lo schienale a contatto con la base in plexiglas e le gambe che puntano verso il soffitto. Una manica della marsina si allunga per il pavimento in direzione della tela di Venere, posata al di sopra della base in plexiglas più vicina al nucleo terrestre. La tela venusiana, cui non è abbinato alcun complemento



Fig. 3. Giulio Paolini, *La caduta di Icaro*, 1981, (particolare), Eindhoven, Van Abbemuseum, allestimento Milano, PAC, 1982, foto Nanda Lanfranco, courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino



Fig. 4. Paolo Mussat Sartor, fotografia all'allestimento preliminare de *La caduta di Icaro*, 1981, riprodotta in *Giulio Paolini. La caduta di Icaro*, (Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 13 gennaio-21 febbraio 1982), a c. di Zeno Birolli, Milano, Edizioni PAC, 1982, s.p.

dell'abito da cerimonia, presenta un inserto a collage con, tracciato a matita, il profilo di una mano che afferra il bordo di un foglio di carta. Il dettaglio è visibile

in una delle fotografie scattate da Paolo Mussat Sartor nello studio di Paolini a Torino, pubblicata nel catalogo dell'esposizione (fig. 4)<sup>9</sup>.

### *Iconografia del volo*

L'installazione rielabora il mito di Icaro, evocato da Paolini per la prima volta in un'opera contraddistinta dall'esplicita identificazione dell'artista con il pro-



Fig. 5. Giulio Paolini, *Icaro*, 1967, Venezia, Collezione Codognato, foto © Paolo Mussat Sartor, courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino

tagonista del racconto, come emerge da una conversazione con Carla Lonzi pubblicata su "Collage" nel 1967. Lonzi, che l'anno precedente aveva curato presso la Galleria dell'Ariete di Milano la terza mostra personale di Paolini, è curiosa di sapere che cosa l'artista fosse in procinto di fare: un quadro piccolissimo con l'immagine dello stesso Paolini ripreso nell'atto di abbracciare la tela medesima, attraversata da numerosi fili colorati e sospesa molto in alto sulla parete. L'opera, inizialmente intitolata *I(car)o*, viene realizzata nello stesso anno con alcune varianti (fig. 5)<sup>10</sup>. Al posto della tela, infatti, Paolini utilizza una losanga in plexiglas trasparente, materiale che non consente la stesura, sulla superficie, di uno strato di emulsione ai sali d'argento – espediente utilizzato di frequente dall'artista per introdurre un ritratto fotografico all'interno dei propri lavori. Perduto anche nel titolo il collegamento al soggetto autoriale, prima garantito dall'"Io" frutto del gioco linguistico delle parentesi, *Icaro* si pone fuori dalla sequenza di autoritratti che a partire dal 1965 presentano Paolini in rapporto a una tela bianca, così come accade al protagonista de *La caduta di Icaro* nel 1981<sup>11</sup>. Fornendo spunti interessanti sul tema del "volo", comune a entrambi, nel 2012 l'artista connette i due lavori durante una conversazione con Ilaria Bernardi:

"Nel 1967 avevo già fatto riferimento a Icaro, ma in quel caso non si evocava ancora la sua caduta: si trattava di un Icaro ancora in volo che si proiettava nel vuoto, lasciando dietro di sé una scia multicolore. Quell'"io" racchiuso nel nome Icaro era un'idea che rappresentava lo slancio verso l'alto. Nel 1981 invece avviene la 'caduta' di Icaro: non mi dimentico del precedente del 1967, ma lo rovescio,

cominciando a intessere una riflessione sulla fragilità e sull'inconsistenza della figura dell'autore. L'Icaro del 1967 volava via nella sua scia multicolore, mentre quello del 1981 cade a terra sconfitto<sup>12</sup>.

Attraverso le successive fasi del volo, Paolini esprime i successivi momenti del procedimento poetico: preso dall'anelito creatore l'artista decolla verso il cielo per poi precipitare al suolo, deluso di aver mancato la bellezza assoluta, rappresentata nell'installazione dal pianeta Venere. La dialettica fra volo e caduta interna all'opera, esemplificata nel personaggio di Icaro, arriva probabilmente a Paolini tramite la lettura dei simbolisti francesi, che spesso la riprendono nei loro componimenti poetici. Indicativo è *Lamenti di un Icaro*, contenuto ne *I fiori del male* di Baudelaire: il poeta vi descrive gli ultimi istanti di un volo teso a trovare la fine e la misura dello spazio cosmico; arso dal Sole e dall'amore per il bello ideale, l'autore precipita nel vuoto e trova nel mare la propria tomba<sup>13</sup>. Possibile precedente è anche *Le vol d'Icare* di Raymond Queneau, un racconto sotto forma di testo teatrale pubblicato da Gallimard nel 1968 e tradotto per i tipi di Einaudi nel 1969. Il protagonista del libro, Icaro, è a sua volta il protagonista di un romanzo nel romanzo che lo scrittore Hubert Lubert ha da poco intrapreso quando si accorge che il personaggio è fuoriuscito dalle carte, entrando nella realtà. Nel corso del libro, l'eroe si appassiona di mezzi di locomozione e conosce una prostituta che gli fornisce un abito elegante, consono alla Parigi *fin de siècle*. All'ultima pagina, Icaro precipita da un aquilone di fronte a un'attonita folla di astanti, tra i quali lo stesso Lubert, giunto sul luogo con il manoscritto aperto per acciuffare il fuggitivo una volta per tutte<sup>14</sup>.

I punti di tangenza con *La caduta di Icaro* di Paolini sono molti: oltre a condividere lo stesso riferimento mitologico e dunque il protagonista, l'installazione e il racconto si basano entrambi su un personaggio di finzione che invade lo spazio reale dello spettatore, concludendo la sua vita con una plateale caduta. Si può ipotizzare che l'artista abbia potuto imbattersi in Queneau sulla scorta dell'esperienza di scenografo e costumista per il teatro, incarico che lo impegna dal 1969 presso diverse compagnie, con progressiva intensificazione dell'attività a cavallo fra gli anni Settanta e Ottanta<sup>15</sup>. L'impiego nel settore porta Paolini a toccare importanti teatri e studi televisivi, permeando la produzione più nota di frequenti allusioni e contenuti drammaturgici esplicitati sin nel titolo di numerose opere: fattori che suggeriscono come la produzione artistica e quella teatrale vadano valutate comprensivamente. L'artista stesso sembra fornire quest'indicazione operativa nei riguardi de *La caduta di Icaro* quando, intervistato da Hans Ulrich Obrist nel 2002, rivela di essere interessato al teatro sin dal principio della carriera:

"[...] My affinity with the theatre has been present in my work since the very beginning, nevertheless it has become clearer and more conscious later on. In 1982 I had an exhibition called *The fall of Icarus* in Milan where I used the exhibition space as a stage. My relationship with the theatre became quite concrete there: the transition to a work which stretches out in the space and occupies its whole surroundings. A 'theatre optic' can already be perceived in my *Disegno geometrico* (1960), while the 'theatre order' in which the exhibition space becomes part of my artistic concept, has developed years later"<sup>16</sup>.

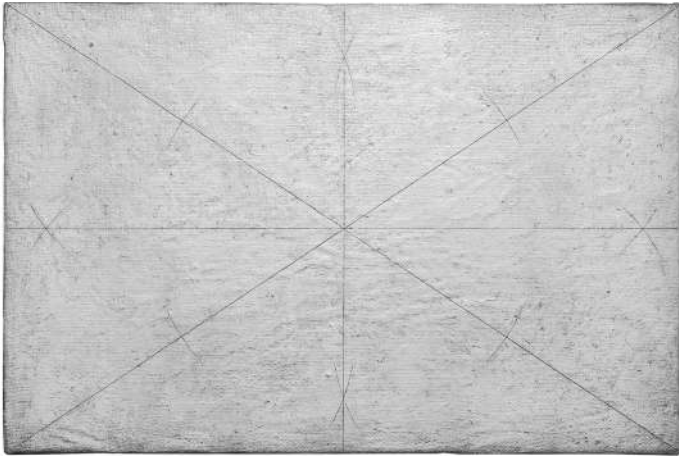


Fig. 6. Giulio Paolini, *Disegno geometrico*, 1960, Torino, Fondazione Giulio e Anna Paolini, foto Mario Sarotto, courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino



Fig. 7. Giulio Paolini, *Platea*, 1978, Napoli, collezione privata, foto © Paolo Mussat Sartor, courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino

### *Tele bianche, sedie e abito*

Non è casuale che l'artista menzioni sia *La caduta di Icaro* sia *Disegno geometrico* discutendo dell'influenza esercitata dal teatro sul suo lavoro. L'opera del 1960 (fig. 6), primo lavoro ammesso da Paolini nel proprio canone artistico, "indica le condizioni di inquadratura spaziale in cui il quadro avrebbe potuto nascere", allaccia cioè l'ontogenesi di tutte le immagini plausibili di comparire sullo schermo della tela all'insieme di linee tracciate sulla

superficie, frutto dell'esercizio di squadratura del foglio da disegno mediante riga e compasso<sup>17</sup>. Il quadro, già evocato nella scenografia a cornici bianche ideata nel 1969 per il *Bruto II* di Alfieri<sup>18</sup> e di frequente citato durante la carriera dell'artista, assurge a dignità metafisica con *La caduta di Icaro*, in cui svolge una funzione ordinatrice e motrice della rappresentazione. Ciascuna delle tele planetarie costitutive della scena è realizzata secondo il canone proporzionale di *Disegno geometrico*, le cui dimensioni (40×60 cm)



Fig. 8. Giulio Paolini, *Apoteosi di Omero*, 1970-71, opera realizzata in dieci esemplari, foto Paolo Vandasch, courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino

coincidono con la tela di Venere, oggetto del desiderio dell'artefice in volo.

Soffermarsi su opere caratterizzate da un certo *quid* di teatralità aiuta a chiarire la simbologia degli elementi impiegati nel 1981. L'elemento delle sedute mobili si trova per la prima volta in *Platea* del 1978, un'installazione costituita da sei sedie utilizzate per collocare nello spazio altrettanti collage (fig. 7)<sup>19</sup>. Ciascun collage rappresenta un personaggio secondario dell'Odissea, accomodato in attesa che lo spettatore, una volta varcata la forma a cavea

semicircolare delineata dalle sedute medesime, entri in scena nel ruolo di Ulisse. Per lo stratagemma di riunire una coralità di personaggi allo scopo di inscenare una storia a cui anche lo spettatore prende parte, si rimonta ad *Apoteosi di Omero* del 1970-71 (fig. 8), prima opera a carattere installativo e teatrale di Paolini<sup>20</sup>. Ognuno dei trentacinque leggii che compongono il lavoro (debitori della recente collaborazione alla regia di Carlo Quartucci per il concerto del *Manfred* di Schumann<sup>21</sup>), regge una fotografia di attori di cinema o





Fig. 9. Giulio Paolini, *Autoritratto col busto di Eraclito e altre opere*, 1971-72, Napoli, collezione privata, courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino



Fig. 10. Ritratto di George Brummell, illustrazione riprodotta in *Giulio Paolini. La caduta di Icaro*, (Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 13 gennaio-21 febbraio 1982), a c. di Zeno Birolli, Milano, Edizioni PAC, 1982, s.p.

di teatro, secondo un'operazione di estensione nel tempo e nello spazio del novero di personalità illustri che rendono omaggio a Omero nell'omonimo dipinto di Ingres. Dichiara l'artista che "per sottolineare la discordanza dei tempi, dei luoghi e delle

storie, i leggii (che ci invitano a diventare ulteriori interpreti) non hanno univocità né unidirezionalità, sono disposti senza un centro, senza un particolare punto di riferimento"<sup>22</sup>. Ne *La caduta di Icaro*, le nove tele bianche evocano dunque altrettanti personaggi, presenti in qualità di spettatori del dramma rappresentato. I ranghi disordinati della platea di sedie si contrappongono all'ineffabile perfezione dell'equilibrio planetario, e la posizione riversa della sedia al di sopra della base corrispondente alla tela terrestre, tela necessariamente poggiata al suolo, assolve al proposito di sottolineare la caduta del protagonista in quel punto. Le sedute impiegate provengono dalle Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco di Milano: si tratta di nove poltrone in legno dorato e tessuto damascato di manifattura lombarda, databili fra XVIII e XIX secolo<sup>23</sup>. Il compito, non scontato, di trovare nove sedie di foggia antica, uguali fra loro, sul luogo di ogni allestimento de *La caduta di Icaro* porta a un duplice beneficio: al museo, la conveniente opportunità di risparmiare sui costi di spedizione e assicurazione degli elementi più pesanti e ingombranti dell'opera; all'opera, l'occasione di trasformare continuamente la propria immagine pur restando sempre fedele a se stessa.

L'elemento dell'abito maschile è certo il più arduo da decifrare. Prima del 1979, quando viene ripreso in maniera stilizzata oppure materialmente inserito all'interno di installazioni, il frac compare solo nel misterioso *Autoritratto con busto di Eraclito ed altre opere* del 1971-72, in cui Paolini, nelle vesti di maestro di cerimonia, rivela al pubblico una serie di quadri bianchi in fuga verso l'infinito, tracciati a matita su un alone di tempera bianca (fig. 9)<sup>24</sup>. Gli indizi forniti nel catalogo del PAC sono essenziali a descrivere l'utilizzo del frac come attributo dell'artefice. Il busto clipeato di George Brummell (Londra, 1778-Caen, 1840) (fig. 10), considerato il primo dandy della storia, è desunto da una tavola delle illustrazioni di *Stanze* di Giorgio Agamben (1977) a corredo del capitolo *Beau Brummell o l'appropriazione dell'irrealtà*<sup>25</sup>. In queste pagine, il filosofo romano spiega come il capitalismo allontani le cose dalla loro verità intrinseca, originalmente legata alla sfera del simbolico e del sacro, attribuendo agli oggetti un valore pecuniario valido nel libero mercato. Pertanto, l'uomo moderno risulta goffo e impacciato quando utilizza nel concreto le cose acquistate, perché succube della "cattiva coscienza" derivata dal valore di scambio sostanziato dagli oggetti durante i processi di mercificazione. Il dandy, spiega Agamben, insegna la possibilità di un rinnovato rapporto con le cose facendo dell'eleganza e del superfluo la sua ragione di vita; alla stregua di un artista, infatti, il dandy sottrae gli oggetti alla loro funzione, riconducendo le cose alla loro essenza sino a rivelarne l'intima bellezza<sup>26</sup>.

Da evidenziare è che l'interesse di Paolini per il dandismo è parallelo alle letture che la moglie Anna Piva, intellettuale torinese parte del gruppo Rivolta Femminile, andava svolgendo sin dalla fine degli anni Settanta. In una conversazione registrata con Carla Lonzi a Roma nel

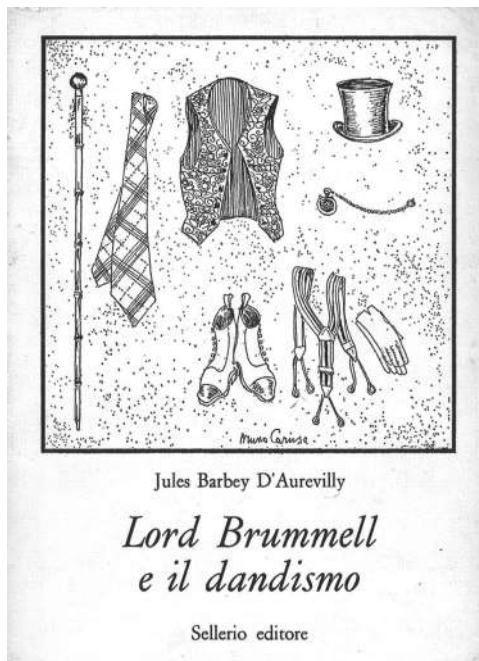


Fig. 11. Copertina di Jules Barbey d'Aurevilly, *Lord Brummell e il dandismo*, Palermo, Sellerio editore, 1981



Fig. 12. Ritratto di Raymond Roussel, fotografia riprodotta in *Giulio Paolini. La caduta di Icaro*, (Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 13 gennaio-21 febbraio 1982), a c. di Zeno Birilli, Milano, Edizioni PAC, 1982, s.p.

marzo 1981 e confluita nel libro postumo *Armande sono io!* (1992), Piva dichiara, infatti, di aver rivolto la propria attenzione alla figura del dandy per far luce sul rapporto con il marito, il quale riversava tutte le sue energie nella vita professionale a discapito di quella coniugale. La propensione di Paolini a occuparsi incessantemente del suo lavoro, interpretata da Piva come prerogativa tipicamente maschile a lasciare tracce di sé nel mondo, ha spinto la donna a cercare se fosse mai esistito “qualcuno che invece aveva vissuto con un'altra idea, senza questa preoccupazione di lasciare un libro, un'opera d'arte, qualcosa, pur essendo un tipo un po' eccezionale, un po' strano”, sino all'approdo trovato in *Dandies* di Roger Kempf (1977) e nelle figure di Lord Brummell e del duca di Lauzon<sup>27</sup>. Il passo della registrazione, così significativo, lascia dunque supporre che Piva sia giunta al tema in anticipo sul marito, il quale ne avrebbe fatto tesoro in seguito a conversazioni con la moglie.

Affinché la redenzione degli oggetti sia possibile, l'artista dandy deve sacrificare la propria identità, aspirare a raggiungere una totale impersonalità osservando le regole di una complessa e oggettiva liturgia con ruolo essenziale conferito al vestiario. Tutto ciò ha molti punti di contatto con la poetica di Paolini, che durante il corso della sua carriera ha cercato di minimizzare ogni segno della propria presenza perseguendo lo scopo di indagare la natura assoluta del linguaggio artistico sino al punto di sottrarsi alle proprie opere in maniera teatrale, abbandonando cioè i complementi del proprio abito sulla scena dell'opera. “Il frac mi piace perché parla di un cerimoniale (‘veste’ la cerimonia della rappresentazione)”<sup>28</sup>, spiega l'artista concettuale. Jules Barbey d'Aureville, principale biografo di George Brummell, ricorda come l'abito da cerimonia fu inventato dal dandy inglese, giunto a tran-

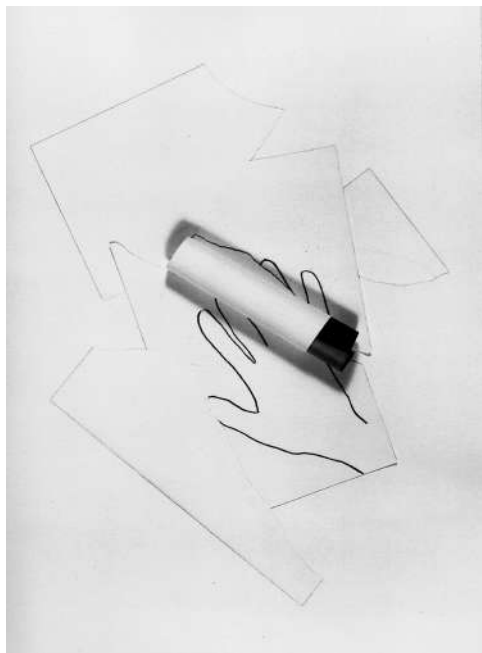


Fig. 13. Giulio Paolini, *Studio per “La caduta di Icaro”*, 1979, Torino, collezione privata, courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino

sustanziarsi nel proprio indumento quale fredda ed estrema ipostasi dell'umano e dell'oggettuale. La traduzione italiana di *Lord Brummell e il dandismo* esce per Sellerio nello stesso 1981 con una copertina che può essere messa in relazione con *La caduta di Icaro* perché raffigura i complementi dell'abito da cerimonia galleggiare nel vuoto senza che alcun personaggio li indossi (fig. 11)<sup>29</sup>.

L'altro indizio fornito da Paolini è una fotografia di Raymond Roussel (Parigi, 1877-Palermo, 1933), scrittore, drammaturgo e dandy francese (fig. 12). L'artista dedica molte opere a Roussel, precursore della letteratura potenziale e appassionato giocatore di scacchi, poiché ravvisa nei suoi scritti molte affinità con la propria poetica, volta alla compilazione di immagini di difficile decrittazione, talora

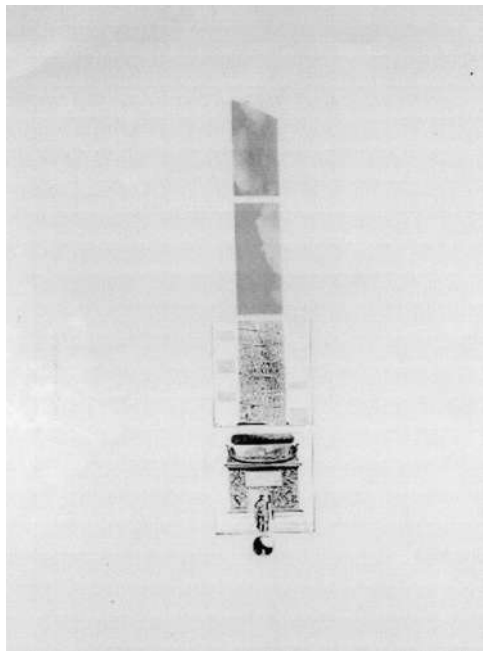


Fig. 14. Giulio Paolini, *Studio per "La caduta di Icaro"*, 1980, Bari, Collezione Lorenzo e Marilena Bonomo, foto courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino

organizzate in forma di scacchiera o di labirinto<sup>30</sup>. La fotografia scelta è stata scattata a Milano, luogo di presentazione de *La caduta di Icaro*, e raffigura l'uomo posare elegantemente vestito davanti all'obiettivo, con la mano appoggiata al bracciolo di una sedia. Come Paolini, Roussel è aduso a comparire all'interno dei suoi scritti nei panni di un personaggio, assunto come doppio o controfigura; al pari di Icaro, lo scrittore terminerà tragicamente la propria parabola, suicidandosi in preda al dolore generato dall'insoddisfazione per le proprie opere.

Anche del frac impiegato è possibile rintracciare la provenienza: l'abito è stato acquistato presso la storica sartoria Devalle, con sede in via degli Artisti a Torino, a pochi passi dallo studio di Paolini in via Po. Il negozio realizza e restaura costumi per lo spettacolo sin dal 1920, quando viene aperto da Giovanni Devalle per servire le più illustri compagnie e produzioni italiane. Da qui provengono anche i primissimi costumi teatrali impiegati dall'artista in tre opere del 1980, tele bianche delle stesse dimensioni di

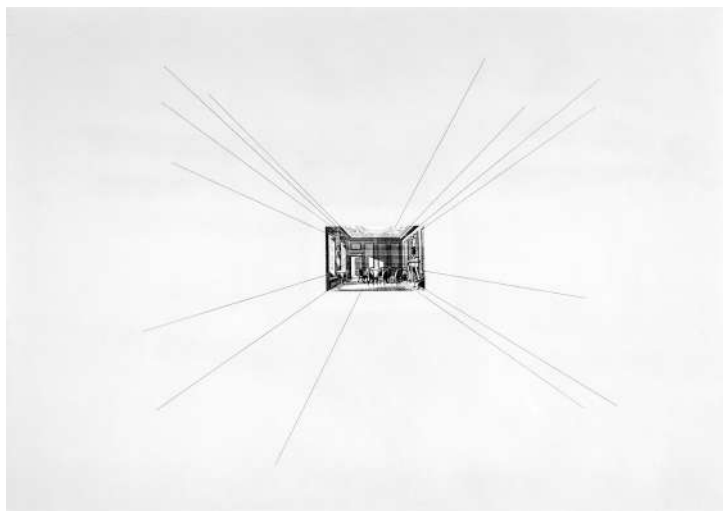


Fig. 15. Giulio Paolini, *Studio per "La caduta di Icaro"*, 1981, Prato, Collezione privata, courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino

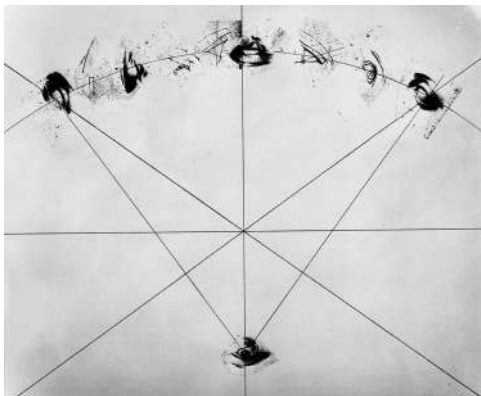


Fig. 16. Giulio Paolini, *Studio per "La caduta di Icaro"*, 1981, ubicazione sconosciuta, courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino

*Disegno geometrico "vestite" con giacche settecentesche*<sup>31</sup>.

### *Studi preparatori*

In ragione della complessa simbologia delle componenti impiegate, *La caduta di Icaro* è preceduta dal più grande corpus di studi preparatori realizzato da Paolini per una singola opera sino al 1981. Affrontare questi collage risulta utile, da un lato, a spiegare il peculiare procedimento poetico e concettuale dell'artista, dall'altro, a chiarire ulteriori aspetti del lavoro in oggetto. Enrico Crispolti sottolinea che per Paolini "la componente disegnativa risulta essenziale, esplicitamente dichiarativa nell'esercizio di mediazione mentale del suo fare". Relativamente alle installazioni



Fig. 17. Giulio Paolini, *Studi per "La caduta di Icaro"*, 1981. Ciascuna illustrazione riprodotta in *Giulio Paolini. La caduta di Icaro*, (Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 13 gennaio-21 febbraio 1982), a c. di Zeno Birolli, Milano, Edizioni PAC, 1982, s.p.



Fig. 18. Copertina di Madeleine Delpierre, *Vingt ans après... Principaux enrichissements 1956-1976*, Parigi, Musée du Costume de la Ville de Paris, 1977

e ai loro studi su carta fra anni Settanta e Ottanta si tratta per il critico di un “fitto gioco mentale di rimandi nozionali d’immagini e di scrittura, orientati ad una allertazione intellettuale e psicologica che risulta sottilmente provocatoria”<sup>32</sup>. Quando utilizza il supporto cartaceo a fine di studio, l’intento dell’artista è quello di “mettere in prospettiva” l’opera, di indagarne cioè la polisemia percorrendo l’enigma di cui è portatrice senza chiarirlo una volta per tutte. Nel tentativo di spiegare in che cosa consista un disegno, l’artista parla della “combinazione, così rara e così ovvia, che tutte le cose si trovino mirabilmente al loro posto. Una visione ‘a volo d’uccello’ o una visione ad occhi chiusi”<sup>33</sup>. Alle contingenze tecnico-materiali o compositive che danno forma alle sue installazioni, Paolini antepone le esigenze concettuali e contenutistiche che



Fig. 19. Copertina di David Bergamini, *L'Universo*, Milano, Mondadori, 1968

presiedono alla loro genesi, stimolata da immagini trovate nel corso delle sue letture e accostate fra loro in maniera lirica e intuitiva. Pertanto, nessuno degli studi per *La caduta di Icaro* risulta accostabile a quanto allestito al PAC di Milano sulla base di convenzionali rapporti di similitudine formale.

Nel primo collage (1979) è già possibile intravedere l’ordine di concetti che presiedono all’installazione: il fallimento dell’artefice nei suoi tentativi di giungere a un’opera assoluta e l’individuazione dell’atelier quale palcoscenico della sconfitta, vissuta come naufragio (fig. 13). Una fotografia arrotolata dell’orizzonte fra cielo e mare è applicata a collage su alcuni frammenti di carta bianca recanti il profilo di una mano aperta tracciato a matita. Se la mano, per sineddoche, rinvia all’artefice, l’orizzonte e il cielo evocano l’irraggiun-

gibilità dell'opera che sfugge alla presa di Icaro. Sovrapposti in maniera sfalsata al centro del supporto, i fogli bianchi rimandano sia a opere potenziali, presenti nell'installazione in forma di tele preparate, sia al campo di lavoro dell'artista, ovvero il tavolo dove i materiali si accumulano e la mano agisce. Latente in questo collage, l'idea di caduta è manifesta nel successivo (1980), dove una mano precipita dal cielo lungo il fusto della colonna Traiana sino a toccare un elemento sferico, idealmente il pianeta Terra (fig. 14).

L'artista studia gli elementi dell'installazione a partire dal 1981, in preparazione della mostra di Milano. L'incisione di un salotto in cedro ammobiliato (pubblicata dall'architetto inglese Humphry Repton nei *Fragments on the Theory and Practice of Landscape Gardening* del 1816<sup>34</sup>) ispira Paolini per la presenza di nove sedie, tante quanti sono i pianeti del sistema solare. Inserita l'illustrazione al centro di un foglio bianco, Paolini ne prolunga a matita i vettori della prospettiva centrale, generando un vertiginoso effetto centripeto memore dello sfondamento della superficie in *Disegno geometrico* (fig. 15). Il collage assolve alla funzione di condurre l'occhio verso il punto di fuga della composizione, cioè quella regione dello spazio posta all'infinito intesa quale luogo di residenza dell'opera d'arte, immaginato alla stregua di un metafisico salotto. Il ruolo di spettatori conferito ai pianeti viene quindi esplicitato nel quarto studio, giocato anch'esso lungo le direttrici del primo quadro dell'artista (fig. 16). Icaro, ovvero l'occhio applicato sulla mediana verticale della squadratura, osserva il firmamento venendo osservato a sua volta dagli oggetti del cosmo, cioè gli occhi disposti lungo una stessa orbita tracciata nel settore superiore del foglio di supporto.

I pianeti sono presentati come personaggi agghindati secondo la moda del Sette-

cento francese negli ultimi nove collage, realizzati su cartoncino di supporto blu e mai più esposti dopo il 1982. Le uniche riproduzioni disponibili coincidono con quelle fornite dal catalogo della mostra, dotate di didascalie e sottoposte a pesanti riduzioni laterali che ne modificano il formato rettangolare per essere adattato al formato pressoché quadrato della pubblicazione (fig. 17). Prese insieme, le viziose entità siderali danno vita alla "scena di conversazione" cui l'artista allude descrivendo *La caduta di Icaro* all'interno del catalogo del PAC, con probabile riferimento all'omonimo libro di Mario Praz edito da Ugo Bozzi nel 1970<sup>35</sup>. Il volume, primo studio comprensivo sul genere del ritratto di gruppo, riproduce dipinti che fra Sette e Ottocento presentano figure di nobili e borghesi presi in un dialogo muto, sovente riuniti entro la cornice di un raffinato salotto. *Scene di conversazione* è anche il titolo di un'installazione presentata alla Galleria Salvatore Ala di Milano nel 1979, in cui la figura di un artefice in frac, tracciata a matita sul muro, si relaziona a una tela vergine con dimensioni analoghe a quelle di *Disegno geometrico*<sup>36</sup>.

Tutti i collage planetari sono realizzati combinando due diverse tipologie di immagini. Le riproduzioni di abiti e accessori d'epoca sono prelevate dal raffinato catalogo della mostra *Vingtans après... Principaux enrichissements 1956-1976*, edito nel 1977 dal Palais Galliera per celebrare l'intitolazione a Musée du Costume de la Ville de Paris (fig. 18)<sup>37</sup>. L'artista è probabilmente entrato in possesso di questo volume nello stesso 1981, anno di realizzazione dei collage astronomici, durante il soggiorno a Parigi finalizzato alla partecipazione all'importante *Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959*, mostra curata da Germano Celant al Centre Pompidou. È lecito credere che Paolini sia rimasto affascinato dalla messinscena

teatrale dei manichini al Palais Galliera, disposti entro scenografie posticce con fondali dipinti.

Le fotografie di nebulose, pianeti e satelliti provengono invece da almeno due pubblicazioni differenti, di cui è stata rinvenuta la più significativa: *L'universo* di David Bergamini, edito nel 1962 dalla casa editrice americana Time Life all'interno della fortunata collana di divulgazione scientifica *Life Nature Library*, con ottime riproduzioni e tradotta in otto lingue. Mondadori ripubblica l'intera collana a partire dal 1964 approntando numerose ristampe; l'edizione impiegata dall'artista è quella rivista e scorciata dallo stesso autore nel 1968, inclusa da Mondadori nella collana "Biblioteca delle ricerche", differente per copertina e per layout dalle edizioni italiane precedenti e successive (fig. 19)<sup>38</sup>. Il libro di Bergamini è cruciale poiché Paolini vi mutua il simbolo astronomico dei pianeti e le loro dimensioni approssimative. Realizzando nel 1981 le tele planetarie de *La caduta di Icaro* sulla base delle informazioni desunte da un testo ormai datato, Paolini incorre nell'errore di attribuire la tela più piccola (20×30 cm) a Mercurio anziché Plutone, pianeta nano del sistema solare, la cui massa effettiva era stata calcolata nel 1978 grazie all'osservazione del satellite maggiore Caronte.

### *Allestimento*

Osservazioni finali su *La caduta di Icaro* riguardano l'allestimento generale dei vari elementi, disseminati e dispersi per lo spazio espositivo. Tale composizione spaziale, tipica in Paolini dalla fine degli anni Settanta e comune a molti artisti della sua generazione<sup>39</sup>, è oggetto di un'osservazione di Bernard Marcelis, che intervista l'artista per "Domus" nel 1980. L'occasione è data dalla grande mostra antologica in corso

presso lo Stedelijk Museum di Amsterdam, dove Paolini espone il primo studio per *La caduta di Icaro*.

"BM: Nei tuoi lavori recenti le immagini tendono sempre più a disperdersi sulle pareti, e nello spazio. GP: C'è sempre una tensione fra l'immagine della figura e ciò che la figura può diventare. *La caduta di Icaro* è un po' simbolica, anche. Mi interessa questo nell'immagine che esplose. Che diventi un po' come un'impossibilità, per l'oggetto, di avere una presenza fisica. C'è una grande precarietà, una illusione."<sup>40</sup>

Parafasando le parole di Paolini, si può dire che *La caduta di Icaro* aspiri a rendere intelligibili i concetti astratti di rappresentazione e di autorialità, esibendo un senso di insufficienza rispetto all'opera d'arte, impossibile da tradurre in immagine: di conseguenza, la scena "esplose", la rappresentazione si scompone in relitti e l'artefice muore. Paolini indaga il tema dell'autorialità procedendo per vie meta-rappresentative sin dal principio della carriera, dichiarando a più riprese che l'opera d'arte preesiste all'intervento dell'artefice, il quale non è altro che lo spettatore "primo" e privilegiato. In questo senso, l'allestimento de *La caduta di Icaro* funziona come un crescendo portato fino all'estremo limite, sino a quando l'immagine tradisce l'attesa della sua rivelazione: le scelte compositive che presiedono all'installazione fanno da contrappunto all'incontenibile desiderio scopico del protagonista, cui è opposta una scena vuota e rarefatta.

Contrariamente a quanto dichiarato dall'artista con la nota di commento nel catalogo della mostra, l'allestimento non ricalca precisamente il sistema solare: una volta misurate le distanze fra i diversi nuclei costitutivi l'opera e identificata l'identità planetaria di ciascuna tela, in nessun caso è possibile verificare un'effett-



tiva rispondenza con le orbite delineate dai corpi celesti attorno al Sole. Lontano dalla sterile riproduzione di una carta stellare, l'allestimento è realizzato con licenze poetiche guidate dal rapporto sensibile con lo spazio circostante: l'ampia sala del PAC permette allo spettatore di attraversare l'opera e di osservare l'intero complesso stazionando sulla balconata interna al museo, posta allo stesso livello delle tele sospese al soffitto. Il lucernario che sovrasta l'ambiente, infine, garantisce una luce spiovente gradita allo spirito neoclassico e all'apollineo senso di ordine e silenziosa sospensione del lavoro, oltre a un'apertura sul cielo attinente alla rappresentazione del cosmo proposta dall'artista.

A partire dalla seconda esposizione del lavoro, nell'ambito della Documenta di Kassel del 1982, l'opera passa da una configurazione "eliocentrica", diradata longitudinalmente nello spazio espositivo, a una configurazione "geocentrica" che concentra i pianeti attorno alla Terra formando, in pianta, un quadrato. Paolini, è bene sottolinearlo, cambia l'allestimento sia perché l'opera non costituirà più una mostra a sé, sia perché desidera approfondire le tematiche del lavoro, determinanti per la produzione matura. A uno studio comparato degli allestimenti de *La caduta di Icaro* e alle importanti ricadute sulla produzione successiva, anche teatrale, andranno pertanto dedicate altre pagine.

\* Queste pagine sono sostanzialmente tratte dalla mia tesi di laurea magistrale, discussa nel dicembre 2018 presso l'Università degli Studi di Milano con Giorgio Zanchetti e Silvia Bignami, che ringrazio per aver diretto le mie ricerche. Devo molto alla disponibilità della Fondazione Giulio e Anna Paolini di Torino, soprattutto ai continui incoraggiamenti di Maddalena Disch. Consigli utili al reperimento di alcune fonti provengono

da Tiziano Musetti e Dominique Revellino. Sono infine grato a Duccio Nobili e Flavio Fergonzi per i pareri espressi su quanto ho scritto.

1. L'opera è schedata in Maddalena Disch, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato 1960-1999*, Milano, Skira editore, 2008, p. 476, n. 464 [d'ora in poi *Catalogo ragionato*].

2. All'Archivio del PAC di Milano (scatola 95, carte non riordinate) si conservano i documenti organizzativi che consentono la puntuale ricostruzione della mostra, comprese le copie delle missive spedite all'artista. Presso la Fondazione Giulio e Anna Paolini di Torino, invece, si conservano le fotografie scattate da Nanda Lanfranco e la rassegna stampa spedita dal museo all'artista a termine mostra. Il primo contatto operativo con Paolini avviene il 9 ottobre 1980, con l'invito della direttrice Mercedes Garberi a partecipare al ciclo di Birolli con una mostra da inaugurare nell'autunno del 1981. L'inaugurazione del dialogo è posticipata al 17 dicembre dello stesso anno e infine al 13 gennaio 1982. Per l'attività di Birolli e il ciclo delle *Installazioni* si veda Viviana Pozzoli, *Nota a margine sull'attività di Zeno Birolli al PAC*, "L'Uomo Nero. Materiali per una storia delle arti della modernità", XV (14-15), marzo 2018, pp. 117-119. Birolli abbandona il PAC con la chiusura di Paolini-Richter, ma il progetto delle *Installazioni* prosegue sino al 1986.

3. Lettera di Zeno Birolli a Giulio Paolini, 19 ottobre 1981, Milano, Archivio PAC, scatola 95, carte non riordinate. Richter partecipa con quattordici opere, tutte documentate nel catalogo *Gerhard Richter*, (Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 13 gennaio-21 febbraio 1982), a c. di Zeno Birolli, Milano, Edizioni PAC, 1982.

4. Della natura di queste mostre fa menzione Maddalena Disch nella biografia dell'artista in *Catalogo ragionato*, pp. 1037-1038. Nel 1981, precedono la mostra del PAC: *Hortus Clausus* al Kunstmuseum di Lucerna (29 marzo-3 maggio), *La casa di Lucrezio* alla galleria bresciana di Massimo Minini (dal 27 novembre) e *Lo sguardo della Medusa* alla GNAM di Roma (20 dicembre 1981-24 gennaio 1982).

5. Flavio Caroli, *E Icaro cadde nel colore*, "Corriere della Sera", 17 gennaio 1982.

6. Gli undici studi per *La caduta di Icaro* riprodotti in catalogo risultano tutti presenti al PAC di Milano, registrati all'interno della polizza assicurativa RAS – Riunione Adriatica di Sicurtà

come “9 collage carta su carta 1981” e “2 disegni matita su carta 1981”. Il documento non è datato, ma precede il 17 dicembre 1981, giorno d’inizio dell’assicurazione chiodo a chiodo. Lucia Matino menziona gli undici collage, tutti incorniciati, a mostra terminata, nel verbale di consegna delle opere alla ditta di trasporto Rossi Art Brokers, datato 23 febbraio 1982 (per entrambi i documenti: Archivio PAC, scatola 95, carte non riordinate). L’allestimento di dieci collage su undici, all’interno di una sala della quale non si conoscono fotografie, si apprende dal comunicato stampa emesso dall’istituzione milanese e da alcune recensioni. Supponendo che tutti i nove collage planetari a fondo blu siano stati esposti, il collage escluso dalla mostra va individuato fra quello con teoria di occhi, riprodotto sulla copertina del catalogo, e quello con immagine di un salotto ammobiliato, riprodotto all’interno.

7. Giulio Paolini, in *Giulio Paolini. La caduta di Icaro*, (Milano, Padiglione d’Arte Contemporanea, 13 gennaio-21 febbraio 1982), a c. di Zeno Birolli, Milano, Edizioni PAC, 1982, s.p. Il catalogo, senza pagine numerate, riporta la nota di Paolini in seconda pagina e quella di Birolli in terza di copertina.

8. In ordine di grandezza decrescente, si forniscono le dimensioni delle tele planetarie e si indica lo specifico complemento dell’abito da cerimonia abbinato a ciascuna secondo il primo allestimento de *La caduta di Icaro*: Giove (100 × 150 cm, pantaloni), Saturno (80 × 120 cm, sciarpa), Urano (60 × 90 cm, camicia), Nettuno (60 × 90 cm, gilet), Terra (40 × 60 cm, marsina), Plutone (40 × 60 cm, cravattino), Marte (40 × 60 cm, colletto), Venere (40 × 60 cm, nessun complemento dell’abito), Mercurio (20 × 30 cm, guanto). A tele di eguale dimensione corrispondono pianeti aventi massa simile.

9. Giulio Paolini. *La caduta di Icaro*, cit., s.p. Le cinque fotografie pubblicate sono parte di una serie di trentacinque diapositive a colori conservata alla Fondazione Giulio e Anna Paolini. La sedia fotografata proviene dall’abitazione dell’artista; non compaiono le basi in plexiglas, fatte realizzare successivamente su disegno di Paolini probabilmente a Milano, poiché non elencate nei documenti assicurativi dell’opera conservati all’Archivio del PAC.

10. Cfr. Carla Lonzi, *Giulio Paolini*, in “Collage”, VI (7), maggio 1967, pp. 44-46. Il passo è riproposto da Lonzi stessa in *Autoritratto*, Bari,

De Donato, 1969, pp. 55-56 con l’omissione del titolo conferito all’opera prima dell’effettiva realizzazione.

11. Cfr. *Catalogo ragionato*, p. 146, n. 121.

12. Giulio Paolini in conversazione con Ilaria Bernardi, 12 dicembre 2012, trascrizione conservata presso la Fondazione Giulio e Anna Paolini. La conversazione è stata registrata in occasione degli studi per la tesi di dottorato dell’autrice.

13. I poeti maledetti sono indirettamente citati dall’artista in numerose opere, come evidenziato in Maddalena Disch, *Giulio Paolini. Hors-d’oeuvre*, in Ead., *Giulio Paolini. La voce del pittore – Scritti e interviste 1965-1995*, Lugano, ADV Publishing House, 1995, pp. 75-139, qui pp. 118-119; l’autrice ha puntualmente rintracciato le fonti in alcune schede del *Catalogo ragionato*, per esempio alle pp. 495, 524, nn. 483, 513. L’edizione de *I fiori del male* consultata è il Meridiano di riferimento: Charles Baudelaire, *Poesie e prose*, a cura di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 1973.

14. Raymond Queneau, *Le vol d’Icare*, Parigi, Editions Gallimard, 1968 (trad. it. *Icaro involato*, Torino, Einaudi, 1969). La scena della vestizione di Icaro si trova alle pp. 40-41.

15. Per un elenco completo delle collaborazioni teatrali dell’artista, si rimanda al sito internet della Fondazione Giulio e Anna Paolini.

16. Giulio Paolini, nell’intervista di Hans Ulrich Obrist, in *Giulio Paolini. Eiserner Vorhang, 2002/2003*, Vienna, Museum in Progress, 2002. L’intervista si trova nel pieghevole, in tedesco e inglese, dedicato al sipario ideato da Paolini per la stagione 2002-03 della Wiener Staatsoper.

17. Giulio Paolini, nell’intervista di Mila Pistoï, *Giulio Paolini*, “Marcatré”, IV (19-22), aprile 1966, pp. 385-386 (ripubblicato in Maddalena Disch, *Giulio Paolini. La voce del pittore*, cit., pp. 145-146, qui p. 145). Sull’opera, schedata in *Catalogo ragionato*, p. 49, n.1, si veda Fabio Belloni, *Giulio Paolini. Disegno geometrico, 1960*, Mantova, Corraini Edizioni, 2019.

18. *Bruto II* di Vittorio Alfieri, regia di Gualtiero Rizzi, scene e costumi di Giulio Paolini, Torino, Teatro Gobetti, 13, 14 e 16 marzo 1969, produzione Teatro Stabile.

19. Cfr. *Catalogo ragionato*, p. 383, n. 378. Le poltrone sono ancora conservate a Villa Pignatelli Cortes, dove l’opera fu realizzata in occasione della mostra personale di Paolini del febbraio

1978; i collage sono tutti confluiti in una collezione privata.

20. Cfr. ivi, p. 232, n. 224.

21. *Manfred* di Robert Schumann, regia di Carlo Quartucci e Giulio Paolini, direttore d'orchestra Piero Bellugi, Torino, Auditorium RAI Radiotelevisione Italiana, 9 gennaio 1970. Quarto concerto della rassegna "I concerti di Torino", stagione 1969-70.

22. Giulio Paolini, nell'intervista di Arianna Di Genova, "Il manifesto", Roma, 10 marzo 1996.

23. La serie di sedie è illustrata nel catalogo dei manufatti lignei del museo: Enrico Colle, *Museo d'Arti Applicate. Mobili e intagli lignei*, Milano, Electa, 1996, p. 291, n. 487, ill. p. 290.

24. Cfr. *Catalogo ragionato*, p. 242, n. 234.

25. Cfr. Giorgio Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 55-64, tav. 10.

26. Cfr. ivi, p. 56.

27. Cfr. C. Lonzi, *Armande sono io!*, Milano, Scritti di Rivolta Femminile, 1992. Il volume, curato da Marta Lonzi, Angela De Caro e Maria Delfino, consiste nella pubblicazione postuma di materiali che Carla Lonzi aveva raccolto intorno alle figure delle *Preziose* ed era commercializzato con un'audiocassetta contenente la registrazione della conversazione con Anna Piva, trascritta alle pp. 29-66. Il passo citato si trova alle pp. 31-33. Ringrazio Giulia Colombo per il prestito del prezioso volume.

28. Lettera di Giulio Paolini a Salome Isler, 25 agosto 1982, riportata in Salome Isler, *Del bello intelligibile. Semiotische Analyse zusechs Werken von Giulio Paolini*, tesi di dottorato, Zurigo, Philosophische Fakultät der Universität Zürich, 1983, trascrizione originale italiana a p. 361.

29. Jules Barbey d'Aureville, *Lord Brummell e il dandismo*, Palermo, Sellerio editore, 1981.

30. Oltre a numerose citazioni negli scritti, Paolini omaggia Roussel con le opere *La Vue* (1963), *La Doublure* (1972-73) e *Locus Solus* (1976), intitolate come altrettanti scritti dell'autore francese. Cfr. *Catalogo ragionato*, pp. 66, 257, 331, nn. 27, 246, 322.

31. Cfr. ivi, pp. 446-446, nn. 435-437.

32. Enrico Crispolti, in Id., Mauro Pratesi, *L'arte del disegno nel Novecento italiano*, Milano-Bari, Laterza, 1990, scheda n. 134.

33. Giulio Paolini in Id., *Giochi d'acqua. Disegni e note 1983-1985*, Roma, Galleria Pieroni, 1985, s.p. Nel merito del mezzo operativo del collage,

cfr. l'intervista di Maddalena Disch a Giulio Paolini, in Maddalena Disch, *Giulio Paolini. La voce del pittore*, cit., pp. 296-301, qui p. 298.

Indispensabile per studiare la produzione su carta dell'artista è Ilaria Bernardi, *Giulio Paolini. Opere su carta: un laboratorio per la percezione dell'immagine*, Torino, Prinp Editore, 2017.

34. Humphry Repton, *Fragments on the Theory and Practice of Landscape Gardening*, Londra, T. Bensley and Son, 1816, p. 59. La tavola illustrata, intitolata *Interiors*, confronta un "old cedar parlor" con una "modern living room". Il volume ottocentesco non rappresenta la fonte per il prelievo diretto dell'immagine, incontrata da Paolini all'interno di un volume ancora da identificare.

35. Mario Praz, *Scene di conversazione*, Roma, Ugo Bozzi Editore, 1970.

36. Cfr. *Catalogo ragionato*, p. 432, n. 423.

37. Madeleine Delpierre, *Vingt ans après... Principaux enrichissements 1956-1976*, Parigi, Musée du Costume de la Ville de Paris, 1977. Paolini conosce il Palais Galliera almeno dal 1973, quando vi viene allestita *Apoteosi di Omero* in occasione della mostra collettiva *Festival d'automne à Paris: aspects de l'art actuel présentés par la Galerie Sonnabend*.

38. David Bergamini, *The Universe*, New York, Time Life, 1968 (tr. it. *L'universo*, Milano, Mondadori, 1968). Per informazioni sulla collana si veda *A Guide to the Natural World and Index to the LIFE Nature Library*, New York, Time Life, 1965. Dal testo di Bergamini proviene anche la fotografia della Terra impiegata nella seconda versione de *La caduta di Icaro* del 1981-82, costituita da due tele preparate, giustapposte e sospese alla parete (cfr. *Catalogo ragionato*, p. 478, n. 465).

39. Per la poetica della frammentazione in Paolini si veda Barbara Satre, *Giulio Paolini, entre fragment et fragmentation*, "influxus" (periodico on-line), 28 maggio 2014, in origine intervento al colloquio internazionale "Des temps qui se regardent: dialogue entre l'art contemporain et l'archéologie", Parigi, Institut National d'Histoire de l'Art, 5-6 ottobre 2009. Esplorativo per contestualizzare il tema è Giorgio Bonomi, *La disseminazione. Esplosione, frammentazione e dislocazione nell'arte contemporanea*, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino Editore, 2009.

40. Bernard Marcelis, *Giulio Paolini in Amsterdam*, "Domus", (697), giugno 1980,

pp. 48-49. All'interno dell'articolo il primo studio per *La caduta di Icaro* del 1979 è riprodotto con orientamento orizzontale e datazione errata "1980", così come accade nel catalogo della mostra di Amsterdam: *Giulio Paolini*, (Amsterdam, Stedelijk Museum, 10 aprile-26 maggio; Oxford, The Museum of Modern Art, 8 giugno-10 luglio 1980), a c. di David Elliott e Harald Szeemann, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1980, p. 64. Paolini chiarisce il concetto espresso a Marcellis nel 2014: "È appunto con *La caduta di Icaro* che dagli anni Ottanta prende avvio la narrazione in cui si avvicendano tanti episodi volti ad avvistare, se non proprio a toccare, il traguardo dell'immagine", cfr. Giulio Paolini, *L'autore che credeva di esistere (sipario: buio in sala)*, in *Giulio Paolini*, (Roma, MACRO, 29 novembre 2013-9 marzo 2014; Londra, Whitechapel Gallery, 9 luglio-14 settembre 2014), a c. di Daniel F. Herrmann e Bartolomeo Pietromarchi, Macerata, Quodlibet, 2014, pp. 19-26, qui p. 25.