

ACTES SEMIOTIQUES

Un dialogo fra il Beato Angelico e Giulio Paolini

A dialogue between Fra Angelico and Giulio Paolini

Un dialogue entre Fra Angelico et Giulio Paolini

Lucia Corrain

Alma Mater Studiorum – Università di
Bologna, Dipartimento delle Arti
lucia.corrain@unibo.it

Numéro 127 | 2022

Riassunto: Il contributo si focalizza sull'installazione che nel 2022 Giulio Paolini ha realizzato all'interno del convento di San Marco a Firenze. In una cella del dormitorio, affrescata dal Beato Angelico tra il 1440-1442 con la scena evangelica del *Noli me tangere*, Paolini ha collocato su un cavalletto bianco un suo collage. L'opera dell'artista contemporaneo, che porta lo stesso titolo di quella del grande pittore del primo Rinascimento, entra così in un raffinato rapporto di dialogo e di risonanze che l'analisi qui proposta cerca di mettere in luce passo a passo, avvalendosi di una metodologia semiotica di indagine che si avvale di lunghi tempi di osservazione. Il *Noli me tangere* di Paolini, fondato sullo stato passionale che l'artista prova di fronte all'affresco dell'Angelico, diviene così un invito per lo stesso spettatore a provare un analogo senso di coinvolgimento e di meraviglia.

Parole chiave: Angelico/Paolini, passato/contemporaneo, assenza/presenza, autorialità, passioni

Résumé : La contribution porte sur l'installation que Giulio Paolini a créée en 2022 à l'intérieur du Couvent de San Marco à Florence. Dans une cellule de dortoir, peinte à fresque par Fra Angelico entre 1440 et 1442 avec la scène évangélique du *Noli me tangere*, Paolini a placé l'un de ses collages sur un chevalet blanc. L'œuvre de l'artiste contemporain, ayant le même titre que celle du grand peintre du début de la Renaissance, entre ainsi dans une relation raffinée de dialogue et de résonances que l'analyse proposée ici cherche à mettre en évidence pas à pas, en recourant à une méthodologie d'investigation sémiotique qui fait appel à des temps d'observation longs. *Noli me tangere* de Paolini, basée sur l'état passionnel que l'artiste ressent devant la fresque d'Angelico, devient ainsi une invitation pour le spectateur lui-même à ressentir un même sentiment de participation et de merveille.

Mots clés : Angelico/Paolini, passé/contemporain, absence/présence, auctorialité, passions

Abstract: The contribution focuses on the installation that Giulio Paolini created in 2022 inside the convent of San Marco in Florence. In a dormitory cell, frescoed by Fra Angelico between 1440 and 1442 with the Gospel scene of *Noli me tangere*, Paolini has placed one of his collages on a white easel. The work of the contemporary artist, which bears the same title as that of the great painter of the early Renaissance, thus enters into a refined relationship of dialogue and resonance that the analysis proposed here seeks to highlight step by step, using a methodology of semiotic investigation that calls for long periods of observation. Paolini's *Noli me tangere*, based on the passionate state the artist feels in front of Angelico's fresco, thus becomes an invitation for the spectator himself to feel a similar sense of involvement and wonder.

Mots clés : Angelico/Paolini, past/contemporary, absence/presence, authorship, passions

Analisi delle immagini comparate: l'intento è di accostare, tentare dei raffronti o delle associazioni, per analogia o per opposizione, tra alcune mie opere alla "prova" con alcune opere del passato (Paolini 2006: 63).

Invoco, nel mio lavoro, la trasparenza etimologica delle opere di Beato Angelico (Paolini 1968: 414).

o. Per aprire

Questo contributo affronta una questione di cruciale importanza nella produzione di Giulio Paolini. Un artista che sulle risonanze con l'arte antica ha fondato la sua poetica, specie attraverso la riproduzione di dettagli e ingrandimenti fotografici di opere di grandi maestri del passato. Ma non solo. È sufficiente ricordare a questo proposito l'installazione *site-specific* dal titolo *Eco nel vuoto*, realizzata nel 2018 presso la Galleria Nazionale Barberini Corsini all'interno del berniniano salotto ovale, dove Paolini ha dato vita a un serrato rapporto con un dipinto emblematico come il *Narciso alla fonte* di Caravaggio¹. La combinazione di opere d'arte appartenenti a temporalità diverse all'interno di uno stesso spazio semiotico² è una modalità attraverso la quale è possibile riflettere sulle temporalità plurali dei fenomeni artistici. È questa, per Paolini, una pratica di montaggio tra le più ricche di conseguenze, in grado di generare nuovi obiettivi, talvolta addirittura inediti³.

Nell'euristica anacronica, Walter Benjamin rappresenta in questo senso un riferimento imprescindibile. Il filosofo, a più riprese, entra nel merito della questione affermando che "ogni presente è determinato da quelle immagini che gli sono sincrone: ogni adesso è l'adesso di una determinata conoscibilità [...]. Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'adesso in una costellazione"⁴.

È ora il momento di passare all'analisi di una delle ultime opere realizzate da Giulio Paolini per un contesto spaziale emblematico, di carattere sacro. Nel museo di San Marco a Firenze, nella prima cella del dormitorio dei monaci dove il Beato Angelico ha affrescato – tra il 1438 e il 1440⁵ – l'episodio evangelico del *Noli me tangere* (fig. 1), Paolini ha esposto nel 2022 un lavoro che si *ispira*, con il medesimo titolo, proprio a questa importante opera del frate domenicano (fig. 2)⁶.

1 Questo tema è stato trattato in Corrain 2022: 222-237. Attualmente la critica non è concorde nell'assegnare a Caravaggio questo dipinto, seguendo l'attribuzione fatta da Roberto Longhi nel 1951; da un po' di tempo, infatti, va facendosi strada l'attribuzione allo Spadarino. Contro l'opinione di Longhi in favore del Caravaggio, il nome dello Spadarino è stato avanzato da Cesare Brandi e Giovanni Previtali, poi rilanciato da Gianni Papi e accolto infine anche da Mina Gregori. Per un riepilogo completo delle vicende attributive cfr. Papi, 2003, pp. 155-160, n. 35.

2 Cfr. Lotman 1987: 23-34. Lotman 1985.

3 Ganz 2013: 71. Sull'anacronismo la bibliografia è particolarmente ampia, cfr. in particolare Mengoni 2013; Didi-Huberman 2000, contenente bibliografia precedente; cfr. anche Corrain 2021. Nell'ambito della cultura visuale che affronta questa tematica: cfr. in particolare Cometa 2020.

4 Benjamin 1982: 518-519.

5 La data più accreditata sempre quella sul finire degli anni quaranta del Quattrocento, primo che Beato Angelico raggiunga Roma per lavorare nel palazzo Vaticano, cfr. Verdun 2015.

6 Il *Noli me tangere* è affrescato nella cella numero uno del convento di San Marco ed è parte di un vasto ciclo pittorico che l'Angelico, coadiuvato dai suoi collaboratori, ha realizzato intorno agli anni quaranta del '400 e che comprende anche la sala del capitolo, il refettorio, il chiostro il corridoio e quarantaquattro celle singole (Spike 1996: 52). La cella numero uno si trova nell'intersezione dell'ala est con quella nord del convento, sulla soglia tra la zona dei religiosi e quella accessibile anche ai laici. Non è un caso – come precisa Baert (2012: 204) – che in questo punto cardine tra le due missioni dei domenicani, ossia, l'una, lo studio e la meditazione in clausura e, l'altra,



Fig. 1. Veduta d'insieme e della localizzazione della cella numero al primo piano del convento di San Marco di Firenze.



Fig. 2. Beato Angelico, *Noli me tangere*, affresco, 180x146 cm, Firenze, Museo di San Marco.

Occorre fin da subito precisare che Paolini, già dai suoi esordi e lungo tutta la sua lunga carriera, ha intessuto un serrato dialogo con l'arte del passato, proponendo originali e inedite risonanze attraverso il linguaggio della contemporaneità. Il rapporto che ora ingaggia con l'Angelico – pittore da sempre al centro di una sua particolare attenzione, così come lo stesso museo di San Marco – sembra offrire una ulteriore testimonianza su come nel corso del tempo la produzione di un artista possa subire

l'insegnamento in pubblico, vi sia la figura di Maddalena, santa che per l'ordine domenicano rivestiva un ruolo estremamente rappresentativo in quanto al contempo personificazione della vita contemplativa e di quella attiva.

variazioni quanto alla posizione e all'iscrizione dell'autore nella sua opera. Nel caso del collage esposto nel convento fiorentino di San Marco questa iscrizione si afferma più apertamente.

L'attenzione di questo contributo si concentra dunque sul dialogo che Paolini costruisce con l'opera del grande artista rinascimentale, cercando di portare in superficie i tratti salienti che lo caratterizzano. La procedura di analisi seguirà un andirivieni continuo tra le due opere e, soprattutto, sarà il risultato di un'osservazione prolungata: solo così il *Noli me tangere* di Angelico e quello di Paolini andranno lentamente dischiudendo il dialogo che viene a configurarsi fra loro. Con le dovute differenze: si sa bene che Beato Angelico dipingeva solo dopo aver dedicato tempo a trovare la corretta concentrazione attraverso la preghiera. Giorgio Vasari, a questo proposito, racconta che il frate artista “non avrebbe messo mano ai pennelli, se prima non avesse fatto orazione”, per aggiungere subito dopo che “non fece mai Crucifisso che non si bagnasse le gote di lagrime” (Vasari 1568, III: 277).

1. Il *Noli me tangere*

È solo il *Vangelo* di Giovanni a consacrare la Maddalena come unica e incontrastata protagonista dell'evento straordinario della mattina di Pasqua. Compete a lei, che di buon'ora è andata al sepolcro a piangere il morto, di comunicare a Pietro e a Giovanni che il corpo del Maestro è scomparso. Dopo la visita con i due apostoli, la Maddalena rimane da sola nel luogo della sepoltura dove, nel frattempo, sono comparsi due angeli che la interrogano sulle ragioni del suo pianto. Proprio in quel momento, alle sue spalle, appare un uomo in piedi che le chiede: “Donna, perché piangi? Chi cerchi?”. Maddalena ritiene che si tratti del custode del giardino al quale è toccato il compito di rimuovere il cadavere, e lo invoca: “Dimmi dove l'hai posto e io andrò a trovarlo”. A quel punto Gesù la chiama per nome e Maddalena, di getto, risponde: “Maestro!” (Gv, 1-20,16)⁷.

La narrazione dell'evangelista Giovanni non precisa alcun gesto, ma lascia facilmente intendere quali siano la spinta della Maddalena nel protendersi verso Cristo e il susseguente ritrarsi del Cristo stesso. Il fulcro passionale di questo episodio, in tutte le rappresentazioni figurative, si concentra soprattutto sulla intensità intrinseca dei gesti⁸. Nell'affresco di fra Angelico, in particolare, la tensione si coagula essenzialmente nella parte centrale, dove le mani dei due protagonisti si avvicinano e al contempo si allontanano. La frase *Noli me tangere*⁹ è percepibile nell'atteggiamento di Cristo, il quale con la mano destra e con lo sguardo allontana la Maddalena, senza peraltro guardarla. Ma rispetto ad altre rappresentazioni dello stesso motivo iconografico, l'Angelico stempera la tensione delle mani in una gestualità più pacata, affettuosa, come si fa con una persona cara alla quale si vuole far comprendere ciò che si è appena compiuto: l'evento della Resurrezione e il suo non essere più di questo mondo¹⁰.

⁷ Gli altri *Vangeli* – pur facendo riferimento a Maria di Magdala, la Maddalena, offrono versioni differenti: c'è chi le fa condividere la visione del risorto con altre donne e altri apostoli e addirittura (Mt, 28, 9) chi riferisce che le pie donne, insieme a Maddalena “presero i piedi e [...] adorarono” Gesù.

⁸ Sul tema del *Noli me tangere* cfr. i numerosi contributi di Baert 2007, 2010, 2011a, 2011b, 2016.

⁹ Amato (2020) precisa che “nell'originale greco, la frase pronunciata dal Risorto, per intero è: μή μου ἅπτου, οὐπω γὰρ ἀναβέβηκα πρὸς τὸν πατέρα, la quale nella *Vulgata* di san Gerolamo diventa: *Noli me tangere, nondum enim ascendi ad Patrem meum*, ovvero « non toccarmi, poiché non sono ancora salito al Padre mio ». Ed è così che è stata tramandata e letta in tutto l'Occidente per secoli”.

¹⁰ Giotto nel suo *Noli me tangere* nella cappella degli Scrovegni a Padova, adotta per le mani una soluzione che è quasi priva di tensione, analoga a quella dipinta da Beato Angelico, cfr. Tomei 2022.

Nel legame straordinario tra la rappresentazione e la voce si viene a creare una raffigurazione incentrata sulla visione. La visione del corpo del risorto da parte della Maddalena è contemporaneamente quella cui anche lo spettatore ha il privilegio di assistere. Secondo Jean-Luc Nancy, coloro che hanno affrontato questo tema “hanno saputo cogliervi non la visione estatica, ma un intreccio intessuto tra il visibile e l’invisibile, dove ciascuno chiama e respinge l’altro, ciascuno sfiora l’altro e lo allontana da sé”; e nelle opere entrano in azione “segni e segnali dell’intrecciarsi di un arrivo (quello di Maddalena) e di una presenza (quella di Gesù), mani pronte a congiungersi ma già disgiunte e distanti come l’ombra e la luce, mani che si scambiano saluti misti a desideri, mani che mostrano i corpi come additano il cielo” (Nancy 2003: 50). Si può anche pensare, fra l’altro, che la palizzata sullo sfondo dell’affresco dell’Angelico possa suggerire una forma di unione, che però la gestualità nega con fermezza.

2. Giulio Paolini o “della pittura d’ogni tempo”

Prima di mettere a confronto l’affresco di Fra Angelico con l’opera di Paolini occorre dare uno sguardo alla precedente produzione dell’artista contemporaneo per metterne in luce almeno qualche peculiarità.

A questo proposito le parole di Italo Calvino, scritte quasi mezzo secolo fa, conservano tuttora un forte significato e costituiscono una sintesi che calza alla perfezione anche per la successiva produzione di Paolini; per lo scrittore, finalità dell’artista è “Annullare l’io individuale per identificarsi con l’io della pittura d’ogni tempo, l’io collettivo dei grandi pittori del passato, la potenzialità stessa della pittura: questa è la grande modestia e la grande ambizione del pittore” (Calvino 1975: X). Un’identificazione che vede la sua piena concretizzazione anche grazie al frequente impiego del *medium* fotografico. I numerosi artisti che vanno via via a formare il suo Parnaso – Lotto, Raffaello, Allori, Bronzino, Ingres, Poussin, Velázquez, Chardin, Watteau, Robert, Canova, Rousseau il Doganiere, De Chirico, ecc. – fanno il loro ingresso nei lavori di Paolini sempre e solo in forma fotografica. Marisa Volpi (1972: 57) ha “messo a fuoco”, in tempi lontani, il significato dell’uso, da parte di Paolini, di fotografie delle opere dei grandi maestri della storia dell’arte: “con la fotografia l’esperienza, obbiettivata, se ne va via da noi, e rimane l’epigrafe-specchio che ci ha esclusi. Partendo da questi dati della totale oggettività della fotografia (della sua mancanza di vita), della rapidità delle sue prestazioni speculari, delle varie possibilità di sintesi e di analisi che si offre come strumento di pensiero, Paolini inizia i suoi dialoghi con gli antichi”¹¹.

Già in quella che considera la sua prima opera, *Disegno geometrico* del 1960¹², Paolini ha voluto incarnare un suo ruolo di presenza-assenza che, con convinzione, perseguirà per gran parte della sua carriera. Non comparirà mai sulla scena delle sue opere, perché al protagonismo ha da sempre mostrato di scegliere l’anonimato, preferendo piuttosto i panni dell’osservatore. Sono numerose, infatti, le figure che guardano di spalle un quadro; oppure le figure di *valets de chambre* (anche in gesso) che tengono tra le mani immagini, oppure che stanno disegnando.

11 Riprendo la citazione da Zambianchi 2015, p. 21.

12 Cortellessa (2019: 7) scrive che “l’inizio del 1960 è insieme, per Paolini, la fine: l’incipit ma anche il *télos*. Il primo quadro è anche l’ultimo perché la filigrana di quel disegno è inscritta, concettualmente (ma, in molti casi, anche materialmente), in tutte le sue immagini a venire”. Cfr. per questa prima opera di Paolini, Belloni 2019.

Se talvolta l'autore fa la sua comparsa, lo fa eclissandosi in diversi modi: a questo proposito *Delfo* (fig. 3) e *1421965* (fig. 4)¹³ – entrambi del 1965 – sono due esempi emblematici che appartengono, secondo lo stesso Paolini, a:

una serie di immagini fotografiche [che] ritrae in diversi “quadri” e in alcuni “momenti” l'autore stesso o il suo studio. *Delfo* è una tela fotografica che riproduce, in grandezza al vero, l'immagine del pittore (io stesso) e del telaio del quadro in una sorta d'identità illusionistica dell'autore e dell'opera. *1421965* sono le cifre corrispondenti alla data (14 febbraio 1965) in cui il fotogramma è stato scattato: il pittore è ripreso dal fotografo nell'atto di impugnare la tela. L'intera scena è “vista” alle spalle dello stesso fotografo, come un dato assoluto (Paolini 1965: 142)¹⁴.



Fig. 3. Giulio Paolini, *Delfo*, 1965, 180 x 95 cm, Fotografia su tela emulsionata, Walker Art Center, Minneapolis, Gift of the T. B. Walker Foundation by exchange, 2003.

<https://www.fondazionepaolini.it/ita/scheda-opera/GPO-0085?searchid=2aef3cod3d072&i=3>

13 In quest'opera il punto di vista è alle spalle del fotografo che fotografa l'artista mentre sta tenendo una tela. Celant (2003, p. 144) precisa che la “presenza in atto, dell'autore, quale che sia la sua rilevanza, appare basata sullo studio degli aspetti particolari dell'intero contesto dell'arte, che dopo i segni semplici (tela, titolo, colore, segno, materia ecc.), prende ora in considerazione i segni complessi (autore, ambiente, storia dei documenti artistici ecc.)”. Alle due opere qui citate va aggiunta la serie dei *Diaframma*, anch'essa realizzata nel 1965.

14 Tra l'altro *Delfo* riesce a coniugare “lo scenario di produzione in prima persona e lo scenario di produzione in terza persona”: *Las Meninas* di Diego Velázquez, con il pittore che guarda in direzione dell'osservatore e *Allegoria della Pittura* di Jan Vermeer, dove il pittore seduto, davanti al cavalletto di spalle sta guardando quanto è intento a dipingere; sono i due esempi emblematici: nel primo caso, non si sa cosa il pittore stia dipingendo sulla tela mentre nel secondo si vede a cosa sta dando forma sulla tela, cfr. Stoichita 1996: 246-255. Nel 1968 Paolini realizza *Lo studio*: un'opera che costruisce una relazione con il pittore di Delft, nello specifico proprio con l'*Allegoria della Pittura*. Cfr. anche Lonzi 1969: 17.



Fig. 4. Giulio Paolini, *1421965*, 1965, 200x150 cm, fotografia applicata su tavola. Centre National d'art et de culture Georges-Pompidou, Parigi.

<https://www.fondazionepaolini.it/ita/scheda-opera/GPO-0076?searchid=9a246dc6fd2e2&i=0>

In questo senso anche il disegno intitolato *Reportage* (fig. 5) del 2001 è significativo: raffigura un uomo seduto su una poltrona con le gambe incrociate, il volto “nascosto da cornici concentriche e sovrapposte, al cui centro c'è un rettangolo nero”¹⁵. Un autoritratto in cui, aggiunge Paolini:

l'autore abdica, si apparta, *si ritrae* (proprio nel doppio senso di “tirarsi indietro” e di appartenere, di “assegnarsi” all'immagine dell'opera). La sola immagine nella quale ammette di riconoscersi, il suo autoritratto, è la cornice vuota, l'unica inquadratura “autorizzata” a rappresentarlo (Paolini 2006: 121).

¹⁵ Cortellessa (2019: 13) ritiene che sia “una sorta di negativo del rettangolo di ‘luce’ che, in *Raphael Urbinas MDIII* [Paolini – 1968], idealmente riproduce quella del portale del tempio dipinto da Raffaello nello *Sposalizio della Vergine*”.



Fig. 5. Giulio Paolini, *Reportage*, 2001, 100x70, matita su carta in teca di plexiglas con ritaglio centrale, collage fotografico su parete. Collezione privata.

<https://www.fondazionepaolini.it/ita/catalogo-ragionato/quadri-sculture-installazioni>

In altri casi le tracce dell'autore *eclissato* sono rintracciabili negli oggetti, negli indumenti, nelle scarpe, a testimoniare il suo esilio dal campo d'azione: ne è un esempio l'opera *L'ora X. Né prima né dopo*, dove insieme a cavalletti e damerini compare una teca contenente scarpe, camicia, giacca, cappello che, a loro volta, rinviano direttamente al soggetto produttore dell'installazione il quale ha delegato l'abbigliamento a parlare di sé¹⁶.

Per Paolini l'arte accade all'insaputa dell'artista: la sua concezione è *immacolata*¹⁷ e l'enigma del suo divenire resta insondabile. L'opera preesiste all'autore e lo trascende, a lui non resta che accoglierla, darle ospitalità, predisponendo la scena al suo imprevedibile manifestarsi.

Occorre ritornare ancora allo scritto di Calvino, perché proprio lui, quasi fosse un veggente, riesce a trovare le corrette parole per definire le opere di Paolini:

Tutto il lavoro del nostro pittore parte dal presupposto che la pittura sia un tutto compiuto e definitivo, un edificio a cui egli non pretende d'aggiungere nulla. [...] Egli si contraddistingue per il rispetto che porta alla pittura, per la fedeltà al mestiere di pittore nei suoi più umili elementi, per la modestia e insieme per la sicurezza con cui allinea nuove opere nel margine strettissimo che resta a un'attività creativa ridotta all'analisi di se stessa (Calvino 1975: XII).

¹⁶ Questo esempio valga anche per le tante opere in cui sono presenti i valletti. L'installazione è stata realizzata nel salone della Meridiana al Museo archeologico di Napoli nel 2009; cfr. Mattiolo, Paolini 2009.

¹⁷ Nel 2007-2008 Paolini realizza un'opera con un emblematico titolo: *Immacolata Concezione. Senza titolo/Senza autore*, una realizzazione che concretizza il suo modo di intendere l'arte, tanto da metterla in relazione al divino.

Nell'esposizione *Quando è il presente?* – curata nel 2022 da Bettina Della Casa e Sergio Risaliti presso il Museo Novecento di Firenze – Paolini sembra riprendere pienamente la scena, dopo una lunga assenza, nell'ambito della sua produzione. Nell'installazione della sala principale al piano terra, che dà il titolo alla mostra, un quadro di Piero Guarino (di proprietà della famiglia dell'artista) rappresenta un pittore nell'atelier, accompagnato da una serie di oggetti provenienti dallo studio di Paolini, tra cui cornici, un tavolo su cui è disposta una scacchiera le cui caselle riproducono parti di sue opere, una poltrona, un libro aperto con pagine bianche e gli occhiali. Nell'opera che conclude l'esposizione, *L'ultimo sigillo* (fig. 6a, 6b), l'autore lascia addirittura una sua evidente "impronta": sulla parete nove disegni di meridiane (tratti da un libro antico, *Horioli Solari*) appaiono in caduta libera, formando una cascata che "precipita dai sidera verso terra, dove ad attenderle c'è un disegno delle mani dell'auctor: la destra indica il quadrante dell'orologio al polso della sinistra" (Cortellessa 2022: 25) sul quale è raffigurata una spirale rossa che evoca un sigillo "posto a sostituire il movimento delle lancette, ovvero il succedersi delle ore", come spiega l'artista stesso¹⁸. Ma sulle mani si avrà modo di ritornare.



Fig. 6a, 6b. Giulio Paolini, *L'ultimo sigillo*, 2022, cornice 150 x 110 cm, misure complessive variabili, cornice dorata, matita rossa su stampa litografica, collage su parete. Collezione privata.

<https://www.fondazionepaolini.it/ita/scheda-opera/GPO-1133?searchid=a10118ada7594&i=0>

¹⁸ Nel sito <https://www.fondazionepaolini.it/ita/scheda-opera/GPO-1133?print=1&searchid=d8e72d654bao&i=0> si legge “Le meridiane e l’orologio alludono all’inesorabile fuggire del tempo, mentre il gesto della mano che appone un sigillo sull’orologio indica, al contrario, il desiderio di fermarlo. L’aggettivo “ultimo” riferito dal titolo indica la perentorietà del gesto: “l’arresto del tempo segna una sospensione assoluta rispetto all’incessante mutevolezza delle cose, condizione che in chiave metaforica connota la sfera dell’arte, estranea al flusso inarrestabile del tempo e alla finitudine della nostra esistenza”.

3. Il *Noli me tangere* di Paolini

L'opera di Paolini ora presa in esame – *Noli me tangere* (fig. 7) – è un collage composto da un foglio blu di centimetri 70x100 su cui è disposto, in posizione centrale, un foglio bianco di dimensioni più piccole (centimetri 50x70), a sua volta diviso in due parti in modo tale che una piccola fessura segni topologicamente la metà della superficie. In ciascuno dei due settori bianchi sono collocate le mani di Giulio Paolini, ritagliate da una fotografia scattata da Sergio Risaliti durante una visita dell'artista al convento di San Marco (fig. 8).



Fig. 7. Veduta dell'installazione nella cella numero 1 del Convento di San Marco a Firenze con il *Noli me tangere* di Giulio Paolini.



Fig. 8. Fotografia di Giulio Paolini nella cella del *Noli me tangere* di Beato Angelico, nel Convento di san Marco, Firenze.

Dall'ingrandimento della fotografia originale, dunque, sono stati "prelevati" dei dettagli che con diverse soluzioni vengono più volte riproposti nel collage. Per meglio comprendere l'operazione messa a punto da Paolini può essere utile ripercorrere l'etimologia della parola dettaglio. Il lemma deriva dal francese rinascimentale (e a sua volta dal latino) *de-tail*, cioè *tagliare da*: un'operazione che presuppone un soggetto che taglia un oggetto. Come afferma Omar Calabrese (1985: 77), ciò è "ulteriormente confermato dall'esistenza del riflessivo 'tagliarsi', cioè tagliare se stessi, nonché dal termine della medesima famiglia lessicale 'ri-taglio' che indica l'esistenza di un taglio da un insieme già effettuato precedentemente da qualcuno". L'azione del tagliare sottolinea che il dettaglio è reso tale da un soggetto e, di conseguenza, la sua configurazione dipende dal punto di vista del *dettagliante*, cioè da colui che con il suo il gesto mette in rilievo un elemento rispetto al tutto cui appartiene.

La mano destra di Paolini è sicuramente il dettaglio maggiormente rilevante, anche per una certa qual assonanza con la mano del Cristo che l'Angelico ha dipinto nel suo *Noli me tangere*. Questo dettaglio, ritagliato insieme a parte del muro della cella, viene disposto a destra con una leggera inclinazione verso l'alto, assumendo così una lieve *elevazione* rispetto a quella di sinistra, che è speculare all'altra e in posizione pressoché orizzontale¹⁹.

Lo stesso Paolini offre un indizio prezioso: "Le mani agite nel vuoto dal Cristo e dalla Maddalena polarizzano la mia attenzione durante la contemplazione dell'opera, tanto da far trapelare meraviglia nel movimento delle mie stesse mani"²⁰. Sono appunto le mani a far trapelare una specifica passione verso la *mirabilia*. La meraviglia, che a detta di Cartesio – il primo ad annoverarla tra le passioni – è una "sorpresa improvvisa dell'anima, per cui essa si volge a considerare con attenzione gli oggetti che le sembravano rari ed straordinari"²¹. La meraviglia si concretizza in un fare cognitivo di tipo interpretativo sull'oggetto all'origine della meraviglia stessa e ha luogo nel momento della congiunzione del soggetto con un oggetto del sapere che supera le sue attese: quando, cioè, "una sorpresa improvvisa dell'anima [...] fa sì che essa si volga a considerare con attenzione gli oggetti che le sembrano rari"²². Nelle parole dell'artista si parla anche di "contemplazione", cioè di insistenza prolungata dello sguardo o, per dirla à la Poussin, di "prospetto": vedere un oggetto *considerandolo con attenzione*, cercando i mezzi per conoscerlo²³.

3.1. Mostrare

Nel collage questa doppia mano, però, è parzialmente coperta da un cartoncino bianco di piccolo formato che, in particolare, in quella destra va a occultare la parte dove, nella corrispettiva mano di Cristo, è raffigurata una delle cinque piaghe (fig. 9). Si può arguire che questo *spessore* del cartoncino

19 La specularità, il doppio è uno dei tratti ricorrenti nella poetica di Paolini, molte opere – ad esempio le diverse versioni di *Mimesis* – sono caratterizzate da due calchi in gesso di opere del passato messe l'una di fronte all'altro come nel riflesso di uno specchio; cfr. <https://www.fondazionepaolini.it/ita/catalogo-ragionato/quadri-sculture-installazioni/d1104389f5446>.

20 Queste parole di Giulio Paolini e un'altra frase che chiuderà questo scritto sono una *personal communication* che l'artista mi ha inviato a ridosso dell'inaugurazione al Museo di San Marco a Firenze.

21 È Cartesio nel suo *Les passions de l'âme* (1649: 205) ad annoverare la meraviglia nel sistema tassonomico delle passioni e a considerarla la prima delle passioni perché "può manifestarsi prima che ci rendiamo menomamente conto se l'oggetto che la provoca ci conviene oppure no".

22 Cfr. Cartesio 1649: 219; nonché Thürlemann (1990) che indaga la meraviglia in relazione al quadro *La Manna* di Nicolas Poussin; cfr. anche Marin 1994.

23 Poussin 1968.

costruisca una relazione con le piaghe-fiore che Angelico ha rappresentato nell'affresco? A guardar bene, in effetti, i fiori presenti nel verde prato, che conferiscono all'affresco un effetto di frontalità, sono realizzati con piccole macchie più o meno regolari di bianco su cui viene steso del colore rosso; in questo modo l'effetto fiore viene creato con semplici macchie colorate²⁴, con piccoli spessori che l'inflessione rotondeggiante del pennello ha depositato sulla superficie dell'affresco. Macchie rosse, peraltro, del tutto identiche a quelle con cui l'Angelico dà forma alle stigmate di Cristo o di San Francesco in ogni luogo nel convento fiorentino di San Marco.

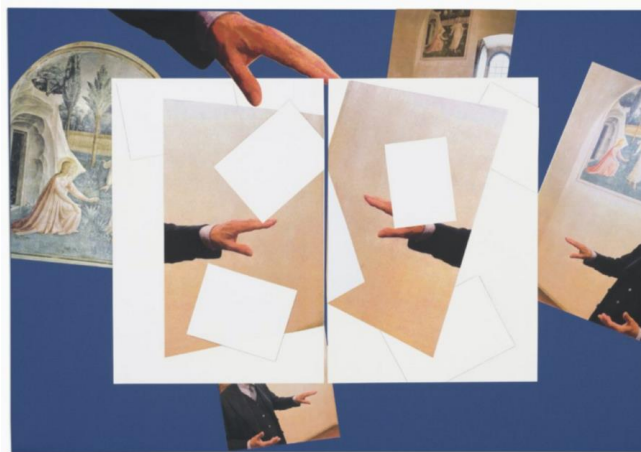


Fig. 9. Giulio Paolini, *Noli me tangere*, 2022, Matita e collage su carta blu, cavalletto
Collage incorniciato 72 x 102, misure complessive 258 x 102 x 50 cm, cappella n. 1,
convento di san Marco, Firenze.

<https://www.fondazionepaolini.it/ita/catalogo-ragionato/quadri-sculture-installazioni>

Da parte di Paolini è un atto di grande delicatezza quello di coprire la piaga: l'artista è consapevole che le stigmate sono la testimonianza attraverso cui la pittura può rendere conto della Resurrezione di Cristo. Il *Noli me Tangere* in generale, e quello dell'Angelico in particolare, deve *dire* e mostrare il mistero della Resurrezione di Cristo e della sua doppia natura umana e divina. Da un lato, l'interdizione del contatto, dall'altro, per un'arte che si pone come *mimesis*, la natura mutata del corpo di Cristo è irraggiungibile e solo le piaghe sono in grado di farsene carico²⁵.

A questo punto occorre fare riferimento anche agli altri cartoncini di piccole dimensioni e con forme geometriche diverse che si dispongono in numero di sei nella parte centrale del collage. È quasi tautologico il riferimento all'uso del bianco di Beato Angelico, che trova il suo apice nella *Trasfigurazione*, dove la figura di Cristo a braccia aperte si staglia, bianco su bianco, entro una raggiera luminosa che abbaglia gli astanti²⁶. Come si sa bene, per Paolini “il foglio bianco, la tela vergine [sono]

24 Per Didi-Huberman (1990: 23): “Sarebbe del tutto assurdo invocare qui una forma di incapacità del Beato Angelico a rappresentare un fiore. Sarebbe altrettanto vano immaginare che il pittore non ha il tempo, o che l'intonaco asciuga troppo rapidamente. Se Angelico avesse voluto dipingere un fiore come tale, lo avrebbe fatto, vi si sarebbe impegnato”.

25 È stato osservato che le piccole macchie disseminate nel prato, intorno al piede e alla mano di Cristo creano una configurazione di cinque fiori, lo stesso numero delle piaghe, cfr. Didi-Huberman (1990: 23).

26 Pope-Hennessy 1981. Didi-Huberman (1990: 26) ritiene che il ciclo delle celle del convento di San Marco sia “un vasto dramma del bianco e del rosso, in particolare quei bianchi violenti dei sepolcri, dei muri, delle montagne, delle vesti o delle mandorle del Cristo, quei bianchi degli sfondi che vengono a invadere le figure [...]. È proprio con un intenso uso del bianco che il Beato Angelico è riuscito a produrre nei suoi affreschi i massimi effetti di commozione, fascinazione e memorizzazione delle immagini”.

il punto di arrivo, non di partenza” (Paolini 2010: 22). Sotto l’aspetto del contesto espositivo, invece, i foglietti, specie quelli di forma più regolare, possono entrare in risonanza con la piccola finestra della cella, che tra l’altro è quella che *illumina* l’affresco, nel senso che la luce proveniente da destra è anche quella adottata nella rappresentazione dall’Angelico. Infine, ma questa volta per opposizione cromatica e sempre rispetto ai foglietti più regolari, un dialogo eidetico viene a instaurarsi con la porta squadrata del nero sepolcro a sinistra, circondata da un colore che si fa sempre più bianco, fino identificarsi con quello di Gesù. Non è un caso che uniche linee prospettiche presenti, quelle della porta del sepolcro, convergano proprio all’altezza della spalla del Risorto.

Ma, forse, c’è ancora dell’altro. I sei cartoncini sono posti sia sopra il dettaglio fotografico delle mani, sia parzialmente sotto, a diretto contatto con il foglio bianco: mostrati o in parte nascosti essi conferiscono all’insieme un certo effetto di dinamismo perché l’occhio osservatore sembra quasi *rincorrerli*. È azzardato mettere l’intera configurazione dei foglietti in risonanza con l’apparire/scompare di Cristo? Beato Angelico ne dà conto attraverso la rappresentazione dei piedi del Salvatore: più esattamente, con l’inversione tra il piede destro a sinistra e quello sinistro a destra che, per quanto possa apparire una stranezza, è un modo ieratico per significare al tempo stesso l’allontanarsi di Gesù e il suo stato di “resuscitato”, “già ‘librato’, già glorioso”²⁷. Un modo, fra l’altro, per mostrare anche le due stigmate ai piedi. Riguardando ancora l’Angelico, si può constatare come la cornice dipinta non contenga l’intera rappresentazione che trova il suo completamento, per quanto concerne il sepolcro, soltanto nel fuori affresco; ma è soprattutto la vanga tenuta sulla spalla dal Salvatore, il cui manico è solo parzialmente presente sulla superficie pittorica, a dar conto del fatto che il Cristo appena risorto sta lasciando lo spazio terreno per salire nel regno dei cieli.

3.2. Le figure di cornice

Ora è il momento di prendere in considerazione le *figure* esterne al foglio bianco, che possono funzionare alla stregua di figure di cornice e che, oltre a proporre altri dettagli delle mani di Paolini, presentano alcuni particolari interessanti. Se fin qui si è parlato di dettaglio – cioè di un *ri-taglio* dall’intero significativo – ora invece entrano nella nostra ricognizione quelli che possono essere definiti *particolari*, in quanto relativi a una parte della totalità. Si badi bene, il particolare “non deve ‘distrarre’ troppo”, mentre – come si è visto – il dettaglio “è un momento che fa avvenimento [nell’immagine], che tende a bloccare lo sguardo” (Arasse 1992: 16)²⁸.

Procedendo dunque in senso antiorario, nella parte alta sinistra è posto un particolare della fotografia con la Maddalena davanti al sepolcro, mentre del Cristo spunta solo la mano destra, dato che il resto del corpo è *sotto* il foglio bianco. In basso, compare ancora parte del corpo e del braccio-mano di Paolini (in rima con la mano a sinistra sul foglio bianco). A destra, invece, in un particolare tagliato di sbieco, insieme al sepolcro riappaiono ancora una parte della figura femminile e il braccio-mano di

27 Didi-Huberman (1990, p. 24): “Nella peggiore delle ipotesi, si supporrà a questo punto una certa incapacità in Angelico a rappresentare correttamente la realtà; oppure, la rigidità della figura segnatamente la posizione assolutamente frontale dei piedi, indurrà lo storico a non attribuire più l’opera al famoso pittore, ma piuttosto un assistente più oscuro, ritenuto meno abile: vale a dire meno figurativo”. Verdon (2015, p. 277), invece, avvalendosi di uno studio di Scudieri (2010), sostiene che “I piedi del Salvatore non sono maldestri, come qualcuno potrebbe immaginare, ma danzanti, nella posizione à *jambes croisées* che nell’arte romanica esprime la gioia dello Spirito”.

28 Daniel Arasse (1992: 16) nel suo libro dedicato al dettaglio, precisa che i due termini dettaglio e particolare sono presenti nella lingua italiana, mentre la lingua francese non conosce differenza fra i due termini.

Paolini, tra l'altro questa volta in rima con la mano destra sul foglio interno. Una fotografia in alto segmenta per intero la finestrella e la parte inferiore dei corpi dei due attori dell'affresco. Infine, si può notare in dettaglio la mano destra ancor più ingrandita, nonché scontornata a simulare l'effetto di presa del foglio bianco bipartito. È una mano densa di conseguenze e sulla quale occorre attentamente fermarsi.

Prima però è necessaria una considerazione su altri particolari. Come si può notare il collage di Paolini è incorniciato, cosa quanto mai ovvia da un punto di vista pratico; ma la cornice, come scrive Marin, è “una configurazione essenziale delle marche e delle marcature della presentazione della rappresentazione pittorica” (Marin 1994: 140). Si tratta cioè di una componente non mimetica che possiede uno statuto di esistenza indipendente dal rappresentato, poiché è la condizione di visibilità, che ne regola la percezione garantendo il passaggio dalla visione alla contemplazione estetica. Realizzato all'estrema sinistra della cella, anche l'affresco di Angelico ha una cornice, in questo caso dipinta, che vuole simulare con le sue sottili bande grigio-neri una sorta di profondità dell'immagine rispetto alla parete, funzionando dunque simultaneamente come “negazione della parete e affermazione di uno spazio altro” (Stoichita 1993: 64). Con la bordura-cornice l'immagine diventa una “porzione del contesto espositivo dell'opera” – la cella del monaco – stabilendo così un contatto tra la “situazione di emissione” del messaggio pittorico e la “situazione di ricezione” del messaggio stesso (ib.).

Dunque, anche in Paolini la cornice bianca racchiude il lavoro nel suo insieme, ma il *passepertout* di colore blu – abitato da figure – incornicia il settore centrale e può funzionare come una doppia cornice entro la quale trovano posto quelle che – con Marin (1994: 177-178) – possono essere ritenute figure di cornice. I particolari con i parziali dell'affresco si qualificano come figure delegate della cornice, indicano all'osservatore quale tipo di sguardo deve rivolgersi alla *storia*, cioè alle mani di Paolini toccate dalla passione della meraviglia nella contemplazione del *Noli me tangere*²⁹.

Se così è, allora la mano in alto è anch'essa figura di cornice che invita l'osservatore a guardare sotto; essa è un deittico che propone di guardare la parte centrale, assumendo nel contempo la dimensione della firma autoriale. Equivale a dire: questo lavoro l'ho fatto *io*, Giulio Paolini³⁰, tanto è vero che ci ho messo, e lo dichiaro, le mie mani. In questo contesto, è sufficiente ricordare che la mano nel genere autoritratto riveste sempre funzioni ben precise, a cominciare dal fatto che deve essere rappresentata con la luce proveniente da sinistra perché la mano dell'artista non proietti ombra sul quadro, la mano inoltre è il più delle volte in azione con il pennello o la matita³¹.

Ritornando a Paolini, l'artista, insomma, attraverso le fotografie ripetute delle sue mani, e in specifico mediante quella più grande e ritagliata posta nella parte superiore del collage, dichiara una

29 Lo spettatore vedendo l'installazione è così invitato dall'opera di Paolini a *conformarsi* allo stato passionale dell'artista, cfr. Careri 1991.

30 In una lettera a Lou Andrea Salomé, datata 8 agosto 1903, Rainer Maria Rilke scrive riguardo allo scultore Auguste Rodin una considerazione proprio sulla mano: “Ce qu'il regarde, ce qu'il enveloppe de sa contemplation est toujours pour lui l'univers unique où tout se produit; quand il modèle une main, elle est seule dans l'espace, plus rien n'existe qu'elle” (Pinet 1990: 180).

31 Per la mano negli autoritratti cfr. Stoichita 1993: 208-215; Calabrese 2010: 249-281.

marca e una matrice autobiografica che costituisce certamente un'innovazione nella ormai nota neutralità autoriale della sua produzione³².

Due mani sui due fogli interni, una più grande sul *passepertout* blu al di sopra di entrambe le superfici bianche: come a dire l'artefice è uno solo, Paolini, le cui mani sono toccate dalla *meraviglia*, ma che non possono toccarsi esattamente come quelle della Maddalena e di Cristo, e che la minuscola separazione tra i due fogli bianchi vuole suggerire.

Non v'è dubbio che la problematica riguardante i dispositivi di presentazione propri di ogni opera d'arte qui è di particolare rilievo. La lineare cornice bianca che circonda il collage – per usare le parole di Louis Marin (1988: 177) – “è un deittico, un dimostrativo iconico” che è lì per autonomizzare l'opera nello spazio visivo e che le figure di cornice, *in primis* la mano in posizione superiore, “guarniscono il bordo ‘insistono’ sull'indicazione, l'amplificano; la *deissi* diventa *epideissi*, la ‘mostrazione’ diventa dimostrazione”³³. Il racconto così inquadrato, sia dal *passepertout* sia dalla cornice, assume tonalità elogiative: viene così indicato non ciò che l'osservatore deve vedere, “quanto piuttosto la *maniera di vedere*”.

Ultimo ma non ultimo, il cavalletto su cui è posto il collage: anch'esso bianco come la cornice è ovviamente un altro dimostrativo dell'opera, chiamato nel contempo a creare uno stretto dialogo con l'affresco di Angelico. L'opera di Paolini, posta leggermente più in basso rispetto all'altezza dell'occhio del soggetto realizzatore, funziona così come un *inchino* che l'artista rivolge all'Angelico, e a cui è invitato ad adeguarsi l'osservatore³⁴.

Per concludere

A questo punto, prima di lasciare l'ultima parola all'artista, vale la pena di ripercorrere brevemente le considerazioni fino a qui proposte. Innanzitutto, non va dimenticato che il collage realizzato da Paolini si propone all'interno di una piccola cella monacale, la quale, peraltro, presenta un affresco di ampie dimensioni rispetto al luogo che, occorre ricordarlo, è utilizzato dai monaci anche per le loro preghiere: la raffigurazione, infatti, costituisce un vero e proprio medium spirituale necessario alla loro meditazione quotidiana.

L'opera che Paolini dispone all'interno di questo minuscolo spazio sacro non si giustappone minimamente all'affresco, anzi convive con esso in maniera estremamente discreta. Anche se, a ben guardare, essa non manifesta solo lo stato passionale di meraviglia suscitato dal dipinto quattrocentesco, ma è anche lo strumento per costruire un dialogo che l'artista vuole trasporre nella contemporaneità. Lo

32 Sarebbe interessante indagare con sistematicità la comparsa della mano dell'autore nelle opere di Paolini e individuare le diverse tipologie e modalità della loro presenza: marca autoriale evidente o negata.

33 Louis Marin (1988: 174-175) riflettendo sulla parola con cui si definisce in francese, italiano e inglese il dispositivo di inquadratura sostiene: “*Cadre, cornice, frame*; le tre lingue sembrano cooperare scambiando le stesse parole e le stesse significazioni per delineare la problematica dell'incorniciatura della cornice, dell'inquadratura e dell'incorniciatura. La cornice come *cadre* designa il bordo di legno o di un'altra materia in cui viene collocato il quadro. [...] Con *cornice* l'italiano adotta invece un termine architettonico la sporgenza che circonda un edificio per proteggere la base della pioggia, la modanatura aggettante, [...] nel termine sono in gioco i valori di ornamento e protezione. La cornice come *frame* è piuttosto un elemento strutturale di costruzione del quadro, inteso non tanto come rappresentazione o immagine, quanto piuttosto come tela [...] sottostruttura del supporto e della superficie della rappresentazione”. A significare che già nelle diverse denominazioni della cornice è presente una “polisemia” che presenta una serie di aspetti convocati dall'artefatto di incorniciatura. Cfr. anche Marin 1982: 21-24 che si sofferma sulla cornice e la questione dell'ornamento in pittura.

34 Le misure sono: collage incorniciato: 72x102 cm, quelle complessive sono: 258x102x50 cm.

stesso vale per le singole porzioni, quali i piccoli foglietti bianchi disposti nella parte centrale in forme varie (fig. 10) e in parte disposti sulle mani che entrano in sintonia, nella loro visibilità parziale e nel loro “dinamismo”, con l’apparire e scomparire del Risorto; il quale, da una parte si mostra alla Maddalena nel suo ruolo terreno e dall’altra è pronto a svanire per raggiungere il regno dei cieli. Una soluzione originale che, coniugata con le mani fotografate e ritagliate dell’artista al fine di destare *meraviglia*, riesce a *tradurre* gli aspetti *irrapresentabili* propri del *Noli me tangere* evangelico.



Fig. 10. Giulio Paolini, *Noli me tangere*, 2022, particolare.

In chiusura, ancora una volta è utile dare la parola allo stesso Giulio Paolini, il quale, riguardo al suo *Noli me tangere*, in questo modo orienta l’attenzione dell’osservatore: “il quadro sul cavalletto appare così ‘in ascolto’ dell’eco che sembra provenire, risuonare dalla bellezza di quel luogo, dalla grazia immobile che emana dall’intervallo tra quelle due mani che non si toccano”.

Riferimenti bibliografici

- Amato, S.
2020 “*Noli me tangere*: genealogia di un soggetto”, <https://museodisanmarco.blog/2020/10/20/noli-me-tangere-genealogia-di-un-soggetto/#comments>
- Arasse, D.
1992 *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, Paris; tr. it., *Il dettaglio. La pittura vista da vicino*, Il Saggiatore, Milano 2007.
2001 “L’excès des images”, in *L’apparition à Marie-Madeleine. Noli me tangere* a cura di M. Alphant, D. Arasse, G. Lafon, Desclée deBrouwer, Paris, pp. 79-126.
- Baert, B.
2007 “The Gaze in the Garden. *Noli me tangere* and embodiment in the 15th century Netherlands and Rhineland”, *Body and Embodiment. Nederlands kunsthistorisch Jaarboek*, p. 37-61.
2010 “Contributions to the Origin of the *Noli me tangere* Motif”, *Iconographica. Rivista di Iconografia Medievale e Moderna*, 9, pp. 26-41.
2011a “Interspaces between Word, Gaze and Touch, (The Bible and the Visual Medium in the Middle Ages. Collected Essays on «*Noli me tangere*», the Woman with the Haemorrhage, the Head of John the Baptist”, *Annua Nuntia Lovaniensia*, 62.
2011b *To Touch with the Gaze. Noli me tangere and the Iconic Space*, Oostakker, Sintjoris, Gent.
2016 The pact between space and gaze. the narrative and the iconic in *Noli me tangere*”, in *Noli me tangere in interdisciplinary perspective*, a cura di R. Bieringer, B. Baert, K. Demasure, Peeters, Leuven-Paris-Bristol, pp. 191-216.
- Belloni, F.
2019 *Giulio Paolini. Disegno geometrico, 1960*, Corraini, Mantova.

- Benjamin, W.
1982 *Passegenwerk*, Suhrkamp, Frankfurt a. M.; tr. it., *I «Passages» di Parigi*, 2 voll., Einaudi, Torino 2000.
- Calvino, I.
1975 “La squadratura”, in Paolini, G., *Idem*, Einaudi, Torino, pp. VII-XV, ora anche in *Semiotiche della pittura. I classici, le ricerche* a cura di L. Corrain, Meltemi, Roma 2004.
- Calabrese, O.
1985 *L'età neobarocca*, La casa Usher, Firenze 2022.
2010 *L'arte dell'autoritratto*, La casa Usher, Firenze.
- Careri G.
1991 *Voli d'amore. Architettura, pittura e scultura nel 'bel composto' di Bernini*, Laterza, Roma.
- Celant, G.
2003 *Giulio Paolini. 1960-1972*, Fondazione Prada, Milano.
- Cometa, M.
2020 *Cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano.
- Corrain, L. a cura di
2021 *Anacronie. Leggibilità tra passato e presente nel display delle arti*, Bononia University Press, Bologna.
- Corrain, L.
2022² “Passato e presente: un'attrazione fatale”, in *ib.*, *Il velo dell'arte. Una rete di immagini tra passato e contemporaneità*, la casa Usher, Firenze, pp. 222-237.
- Cortellessa, A.
2022 “Il paolinesco e il depisisiano. Al Museo Novecento di Firenze De Pisis e Paolini messi in corrispondenza dal ‘collante’ Vitone”, *Il giornale dell'arte*, maggio, p. 25.
2019 “Arresti domiciliari”, in *Giulio Paolini. Sale d'attesa*, Magonza, Arezzo, pp. 6-31.
- Descartes, R.
1649 *Les passions de l'âme*, in *Oeuvres philosophiques*, t. III, a cura di F Alquié, Paris, granier; tr. it., *Le passioni dell'anima*, a cura di S. Obinu, Bompiani, Milano 2003.
- Didi-Huberman, G.
1990 *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Flammarion, Paris; tr. it., *Beato Angelico. Figure del dissimile*, Leonardo, Milano 1991.
2000 *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Minuit, Paris 2000; tr. it., *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.
- Disch, M., a cura di
1995 *Giulio Paolini, la voce del pittore – Scritti e interviste 1965-1995*, ADV Publishing House, Lugano.
- Ganz, D.
2013 “Montage de second degré. Le musée de Christian Mechel et Nicolas de Pigalle”, in *Interpositions. Montage d'images et production de sens*, a cura di Andreas Beyer, Angela Mengoni, Antonia von Schönig, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, pp. 72-86.
- Longhi, R.
1951 *Caravaggio, Abscondita*, Milano, 2013.
- Lonzi, C.
1969 *Autoritratto*, De Donato Editore, Bari 1969, ora et al./Edizioni, Milano 2010.
- Lotman Juri. M.
1985 *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Marsilio, Venezia.
1987 *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*; tr. it., Moretti-Vitali, Bergamo 1998.
- Marin, L.
1982 “Du cadre au décor ou la question de l'ornement dans la peinture”, *Rivista di Estetica*, vol. XXII, n. 12, pp. 16-35.
1994 “Figures de la réception dans la représentation moderne de peinture”, in *De la Répresentation*, Gallimard, Paris; tr. it., “Figure della ricezione nella rappresentazione moderna”, in *Della Rappresentazione*, a cura di L. Corrain, Mimesis, Milano 2014, pp. 139-154.

- 1988 “Art de voir; art de décrire II”, in *Les Cahiers du Musée national d'art modern*, pp. 62-81; tr. it., “La cornice della rappresentazione e alcune sue figure”, in *Della rappresentazione*, a cura di L. Corrain, Mimesis, Milano 2014, pp. 171-190.
- Mattirolo, A., Paolini, G.
2009 *L'ora X. Né prima né dopo*, Electa, Milano.
- Mengoni, A. a cura di
2013 *Anacronie, Carte semiotiche*, Annali 1.
- Nancy, J.-L.
2003 *Noli me tangere. Essai sur la levée du corps*, Bayard, Paris.
- Papi, G.
2003 *Spadarino*, Edizioni del Soncino, Soncino (CR).
- Paolini, G.
1965 *Note di lavoro*, ora in *Giulio Paolini. 1960-1972* a cura di G. Celant, Fondazione Prada, Milano 2003.
1968 “Una lettera sul tempo”, in *Giulio Paolini*, Catalogo della mostra, Galleria Notizie, Torino 1968, ora Lonzi, C., *Autoritratto*, et al./Edizioni, Milano 2010, p. 414.
2006 *Quattro passi. Nel museo senza muse*, Einaudi, Torino.
2010 *Dall'atlante al vuoto in ordine alfabetico*, a cura di S. Risaliti, Einaudi, Torino.
2019 *Giulio Paolini. Sale d'attesa*, Magonza, Arezzo.
- Pope-Hennessy, J.
1081 *Beato Angelico*, Scala, Firenze.
- Pinet, H.
1990 “Mains”, in *Le corps en morceaux*, a cura di A. Pinget, Paris, Réunion des Musées Nationaux.
- Poussin, N.
1968 *Correspondence de Nicolas Poussin*, a cura di C. Jouanny, de Nobele, Paris.
- Scudieri, M.
2011 *Fra Angelico “fresquiste” de Fiesole a Orvieto*, in *Fra Angelo et les Maitre de la lumiere*, a cura di G. Damiani, N. Sainte Fare Garnot, Mercator, Gand-Firenze, pp. 53-63.
- Spike, J. T.
1996 *Beato Angelico*, Fabbri, Milano.
- Stoichita, V. I.
1996 *L'instauration du tableau, Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Klincksieck, Paris; tr. it., *L'invenzione del quadro*, Il Saggiatore, Milano 1997.
- Tomei, A.
2022 *La Maddalena di Giotto*, in *Maddalena. Il mistero e l'immagine*, a cura di Gianfranco Brunelli, SilvanaEditoriale, Cinisello Balsamo, pp. 62- 67.
- Thürlemann, F.
1990 “Nicolas Poussin, Die Mannalese. Staunen als Leidenschaft des Sehens” in *Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*, DuMont, Köln; tr. it., “La meraviglia come passione dello sguardo. A proposito della Manna di Poussin”, in *Semiotica delle passioni* a cura di I. Pezzini, Esculapio, Bologna 1991, pp. 109-122.
- Vasari, G.
1586 *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, a cura di Giorgio Milanese, Sansoni, Firenze 1882.
- Verdon, T.
2015 *Beato Angelico*, 24 ore Cultura, Milano.
- Volpi, M.
1972 “Paolini: ‘nuova confutazione del tempo’”, *QUI arte contemporanea*, n. 8, pp. 57-58; ora in *Giulio Paolini 1960-1972*, a cura di G. Celant, Fondazione Prada, Milano 2003, pp. 384-387.
- Zambianchi C.
2016 “Riflesso nel tempo. Note sul senso della storia nell'opera di Giulio Paolini”, in *Giulio Paolini. Il passato al presente*, Corraini, Mantova, pp. 7-42.

Pour citer cet article : Lucia Corrain. « Un dialogo fra il Beato Angelico e Giulio Paolini », Actes Sémiotiques [En ligne]. 2022, n° 127. Disponible sur : <<https://doi.org/10.25965/as.7696>> Document créé le 14/07/2022

ISSN : 2270-4957