

# Giulio Paolini e Ludwig Wittgenstein: proposte per un confronto

Alberto Vidissoni

La pratica analitica e metalinguistica che contraddistingue la ricerca di Giulio Paolini sembra offrire la possibilità di riflettere su un dialogo tra l'opera dell'artista e il pensiero di Ludwig Wittgenstein. Allo stato attuale degli studi nella bibliografia di Paolini questo tema non è stato sufficientemente affrontato e ne manca un'indagine autonoma. La lettura dei principali scritti e interviste dell'artista non ha infatti rilevato eventuali menzioni esplicite di Wittgenstein,<sup>1</sup> né sono stati mai discussi interventi in merito come mi conferma Maddalena Disch, responsabile degli archivi dell'artista. È vero altresì che, più in generale, si è discusso estesamente di come la filosofia di Wittgenstein abbia influenzato la scena artistica statunitense della metà degli anni Sessanta, contribuendo al superamento del paradigma greenberghiano nella critica d'arte. Jasper Johns si avvicinò agli scritti del filosofo; Eduardo Paolozzi gli dedicò alcune delle sue sculture e un'intera serie di serigrafie; Michael Fried utilizzò il suo pensiero per provare a spiegare la pittura di Kenneth Noland, Jules Olitski e Frank Stella;<sup>2</sup> Barbara Rose e Lucy Lippard denunciarono come l'autore fosse sempre incluso nel canone delle letture degli esponenti del minimalismo.<sup>3</sup> Presi a prestito quali nuove parole d'ordine, il lessico e alcuni concetti elaborati da Wittgenstein furono discussi e indagati anche nella riflessione teorica e nella pratica artistica di Joseph Kosuth e Mel Bochner, grazie a personali esperienze di studio in filosofia.<sup>4</sup> Sebbene avesse provato ad allontanare l'idea che il proprio lavoro discendesse direttamente dalla lettura dei testi del filosofo, Bruce Nauman non mancò di riconoscere la sua eredità in un certo modo di pensare le cose.<sup>5</sup>

In Italia l'opera di Wittgenstein fu conosciuta soprattutto grazie alla programmazione editoriale dell'Einaudi, che nel corso degli anni diede alle stampe molti dei suoi lavori. Il *Tractatus logico-philosophicus* fu il primo libro a essere pubblicato in traduzione italiana, e l'edizione con testo a fronte uscita per i tipi Bocca nel 1954 rappresentò un vero e proprio incunabolo. Nel 1964 il *Tractatus* entrò nella «Biblioteca di cultura filosofica» del catalogo Einaudi: tradotto da Amedeo Giovanni Conte fu proposto insieme ai *Quaderni 1914-1916*, dove è raccolto in ordine cronologico il materiale elaborato da Wittgenstein per la redazione dell'opera. A stretto giro, dopo tre anni, nella stessa collana fu la volta delle *Ricerche filosofiche*, uscite in un volume a cura di Mario Trinchero.

La storia della ricezione e fortuna degli scritti di Wittgenstein nell'arte italiana del secondo Novecento è ancora da scrivere. A diverse altezze cronologiche si guardò infatti a questi testi con punti di vista diversi. In un primo momento, tra 1959 e 1960, a Milano vi si confrontarono Emilio Tadini, Valerio Adami e Bepi Romagnoni, che rilessero il *Tractatus* affiancandovi una riflessione di matrice esistenziale e fenomenologica.<sup>6</sup> Nel 1967 sulle pagine della «Rivista di estetica» Gillo Dorfles valutò invece l'eredità delle *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa* uscite in italiano quello stesso anno.<sup>7</sup> Poco più tardi, nel 1971, tra le numerose citazioni raccolte nello scritto eponimo de *Il territorio magico*, Achille Bonito Oliva inserì un passaggio delle *Ricerche filosofiche*.<sup>8</sup> Oppure, grazie a un dettato fresco e immediato che restituisce il naturale scivolare dei pensieri, dobbiamo immaginare il gesto ostensivo di Mario Merz puntare dritto un libro lì vicino



1. Giulio Paolini, *Visita guidata (Casa Stonborough di Ludwig Wittgenstein)*, 1986, collage su stampa fotografica, cm 250×250, Düsseldorf, collezione privata. © Giulio Paolini. Foto: Nanda Lanfranco. Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino.

a lui – è il *Tractatus* – mentre dialoga con Mirella Bandini.<sup>9</sup> Ma non si trattò solo dell'esigenza di indagare il pensiero formalizzato nella riflessione filosofica, dal momento che a metà degli anni Settanta si registrò un significativo interesse per l'opera architettonica di Wittgenstein.<sup>10</sup> E infine più tardi, nel 1986, Salvo pubblicò il breve trattato *Della Pittura*, rubricandolo con il sottotitolo *Imitazione di Wittgenstein*: composto nel 1980 e tradotto in due lingue (inglese e tedesco oltre alla versione italiana) in una edizione a cura di Paul Maenz e Gerd De Vries, prese a modello uno stile di scrittura fatto di brevi paragrafi ordinati numericamente. Alcuni pochi casi possono essere solo un punto da cui partire. Futuri studi dovranno verificare l'intensità della diffusione del pensiero di Wittgenstein all'interno della scena artistica

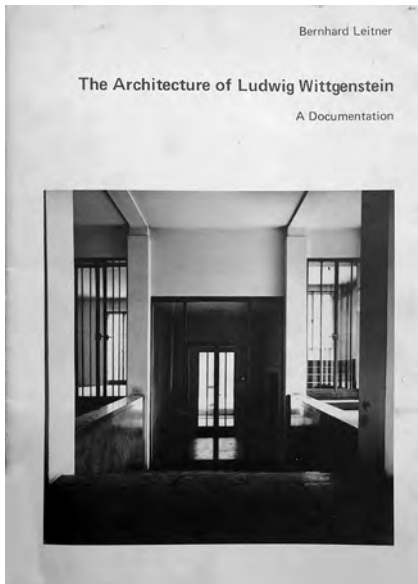
italiana e bisognerà accertare fonti, chiarire modalità di accesso, illustrare le ragioni di questa attenzione. O, al pari, attestarne una certa marginalità e riconoscerne un ruolo di secondo piano con una circolazione più limitata. Giulio Paolini, è stato osservato, è un artista che in più occasioni si è ispirato alla letteratura eppure, interrogato sulle proprie letture, sembra dissimulare il fatto. In occasione del convegno a lui dedicato nel giugno 2022 – organizzato dalla Fondazione Giulio e Anna Paolini e dal Museo Novecento di Firenze – egli dichiarò ad esempio pubblicamente di non essere un lettore compiuto, di non seguire un approccio sistematico e approfondito, di conoscere i libri attraverso una pratica di ‘cattura’, isolandone solo delle porzioni significative senza sentirsi minuziosamente legato all’intera struttura argomentativa. Affermò poi di avere una confidenza minore con le fonti originali e maggiore con studi e vicende bibliografiche successive. Ricondusse infine certe sue scelte letterarie ai suggerimenti di qualche amico, di cui ha però spesso tenuto nascosta l’identità.

Fin dagli esordi Paolini si misurò con fonti esterne alla storia dell’arte traendo suggestioni e conferme alle proprie idee. Jorge Luis Borges, un riferimento costante nel tempo per Paolini, fu ad esempio il primo letterato accolto tra le stelle fisse dell’artista, che gli dedicò un’opera nel 1965.<sup>11</sup> Ad Alain Robbe-Grillet venne intitolato un lavoro del 1967. Le citazioni dai testi più desueti come quelli di Pietro Giordani e Luigi Morandi servirono a Paolini per illustrare ragioni di poetica, quando nello scritto *Una lettera sul tempo* commentò gli esiti più recenti della propria ricerca esposti alla personale alla galleria Notizie di Torino nel 1968.<sup>12</sup> Certi passi poterono spiegare un’opera: ad esempio uno stralcio di *Le parole e le cose* di Michel Foucault fornì la nota di commento a *L’ultimo quadro di Diego Velázquez* licenziato nel 1968.<sup>13</sup> Pubblicando dei brani tratti dai *Principi di scienza nuova* di Giambattista Vico, da *Senso e non senso* di Maurice Merleau-Ponty e dal racconto di Borges *Una rosa gialla* l’artista si presentò nel catalogo della III<sup>a</sup> Biennale internazionale della giovane pittura di Bologna del 1970, dal titolo *Gennaio 70. Comportamenti progettati mediazioni*.<sup>14</sup> L’anno dopo trovò invece utile fissare sulla tela la pagina dell’occhiello de *Le livre à venir* di Maurice Blanchot. A data 1975 tre quadri, realizzati in tempi diversi – *La vue, La Doublure, Locus solus* – si ispiravano a Raymond Roussel.<sup>15</sup>

Il pensiero di Ludwig Wittgenstein fu terreno di confronto per Paolini solo in un momento successivo rispetto alle fonti artistiche e letterarie cui si era accostato nella stagione aurorale degli anni Sessanta e dei primi anni Settanta e non è facile ricostruire come venne a contatto con il filosofo austriaco. Forse ci arrivò grazie ai consigli di lettura ricevuti da qualcuno che lavorava nella sede dell’Einaudi di via Biancamano a Torino dove Paolini era solito andare con una certa frequenza poiché vi era ben introdotto, come ricordò in una dichiarazione del giugno 2022. Da parte di Giulio Einaudi, poi, vantò sempre «toni di assoluta gentilezza, quasi protezione» e fu proprio l’editore a proporgli di comporre la sua prima raccolta di scritti, *Idem*, dopo averne visitato nel 1973 la personale allo Studio Marconi di Milano.<sup>16</sup> Oppure magari gli stessi suoi compagni di viaggio indirizzarono l’artista in fatto di letteratura, o ancora egli avrebbe potuto affidarsi ai preziosi suggerimenti della moglie Anna Piva, attenta osservatrice del suo lavoro.

Nel 1986 Paolini licenziò l’unica opera all’interno di tutto il suo catalogo dedicata a Ludwig Wittgenstein: *Visita guidata (Casa Stonborough di Ludwig Wittgenstein)* (fig. 1). Dopo essere stata esposta a Vienna quello stesso anno nella mostra collettiva *Wien Fluss* venne pressoché dimenticata: conservata in una collezione privata, non è infatti stata in seguito più presentata al pubblico; poco discussa, le sue occorrenze bibliografiche hanno una consistenza numerica estremamente ridotta. In *Visita guidata* l’artista rielaborò le immagini degli interni della dimora viennese di Margarethe Stonborough Wittgenstein che nella seconda metà degli anni Venti del Novecento il fra-





2. Copertina di B. Leitner, *The Architecture of Ludwig Wittgenstein. A Documentation*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, Studio International Publications Ltd, London 1973.

3. Elaborazione grafica per *Visita guidata (Casa Stonborough di Ludwig Wittgenstein)*, 1986.

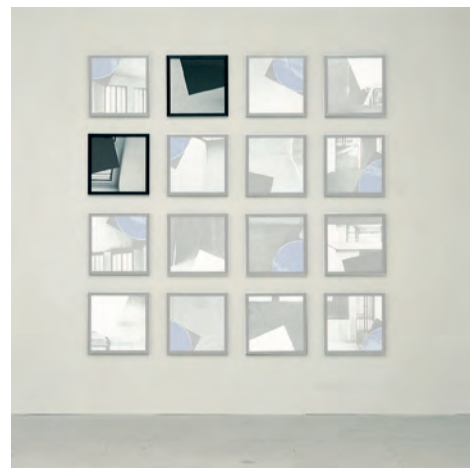
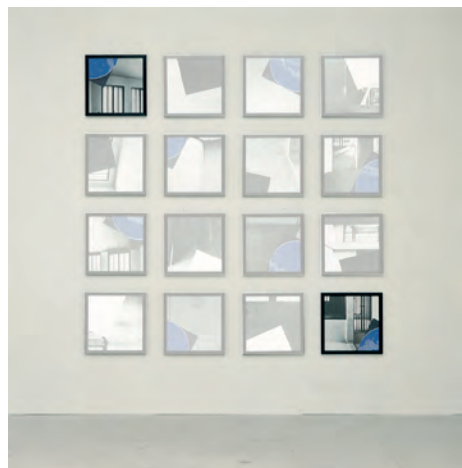
4. Elaborazione grafica per *Visita guidata (Casa Stonborough di Ludwig Wittgenstein)*, 1986.

5. Elaborazione grafica per *Visita guidata (Casa Stonborough di Ludwig Wittgenstein)*, 1986.

tello Ludwig progettò insieme a Paul Engelmann, seguendone in prima persona le varie fasi di costruzione. Paolini realizzò sedici *collage* di formato quadrato di quasi cinquanta centimetri di lato ciascuno, collocati a parete su quattro file, ognuno inserito in una propria cornice. In tutti gli elementi egli intervenne su un dettaglio di un ingrandimento fotografico delle immagini, ruotandolo liberamente e applicandovi alternativamente in uno degli angoli un riquadro di carta bianca, uno nero o uno nero su cui è sovrapposta una mappa stellare a colori. Lo spazio celeste, convocato per la prima volta in un'opera coeva come *Abat-jour (giochi proibiti)* (1986-1987), evoca la totalità, l'assoluto e l'infinito cui l'artista tende: «lo spazio cosmico, il più vertiginoso – osservò Paolini – è proprio quello ridotto, ma essenziale, dell'opera a cui devo approdare [...] nella frontalità della sua ottica lo spazio per eccellenza siderale, infinito, quello da conquistare o da cui farsi possedere è quello dell'opera».<sup>17</sup> «Le immagini astronomiche – confermò egli molto tempo dopo – costituiscono lo sfondo ideale, allusivo e 'atmosferico' sul quale disporre qualsiasi oggetto visto a distanza».<sup>18</sup>

Lo spoglio di libri e contributi dedicati alla residenza viennese ha permesso di identificare con certezza la fonte che offrì il materiale di cui Paolini si servì. Egli prelevò le immagini dell'edificio dalla monografia di Bernhard Leitner pubblicata nel 1973 da The Press of the Nova Scotia College of Art and Design a Halifax in Canada insieme a Studio International Publications (fig. 2), oppure dalla riedizione della stessa avvenuta tre anni dopo.<sup>19</sup> Sebbene il testo non risulti conservato negli archivi della Fondazione Giulio e Anna Paolini, sono qui custoditi quattro negativi fotografici che riprendono altrettante pagine del volume con le immagini prelevate per *Visita guidata*.<sup>20</sup> I quattro *collage* collocati in prima posizione, a sinistra, e in ultima, a destra, in ciascuna delle righe in cui sono disposti nell'allestimento dell'opera, utilizzano rispettivamente la fotografia della sala da pranzo e dell'atrio della casa, entrambe eseguite dallo Studio Hubert Hurban di Vienna nel 1972.<sup>21</sup> Considerando i *collage* dal primo in alto a sinistra e proseguendo per ogni riga da sinistra a destra, il sesto e il settimo sono tratti dallo scatto del 1969 di Bernhard Leitner del punto luce nell'atrio, il decimo, l'undicesimo e il quindicesimo dalla fotografia del 1972 dello Studio Hubert Hurban di una porta nella hall.<sup>22</sup>

L'isolamento di un particolare dell'immagine, la sua rotazione e il suo parziale occultamento per mezzo del riquadro compromettono la lettura degli spazi dell'abitazione, la percorribilità dell'itinerario al suo interno, la visita guidata promessa dal titolo dell'opera: come più volte l'artista ha dimostrato, l'unità è irrecuperabile. All'interno del disorientamento in atto è possibile andare alla ricerca delle regole che presiedono alla sequenza dei riquadri applicati: gli inserti, collocati su una scacchiera di quattro righe e quattro



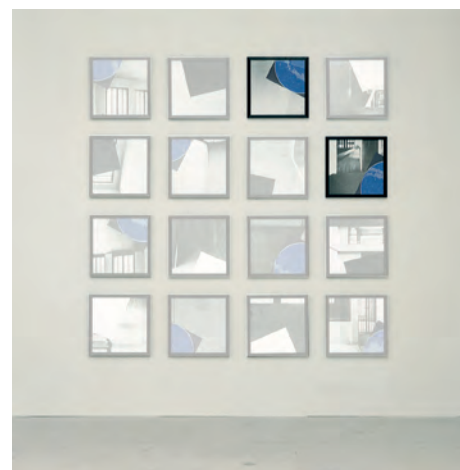
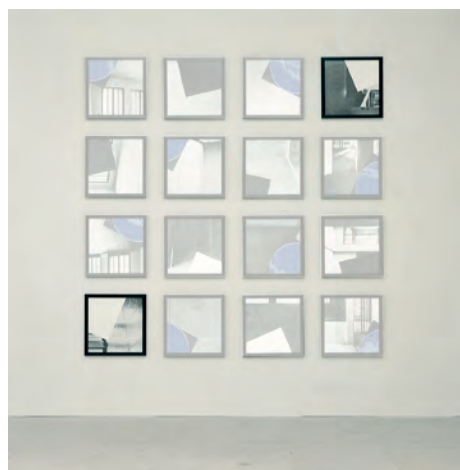
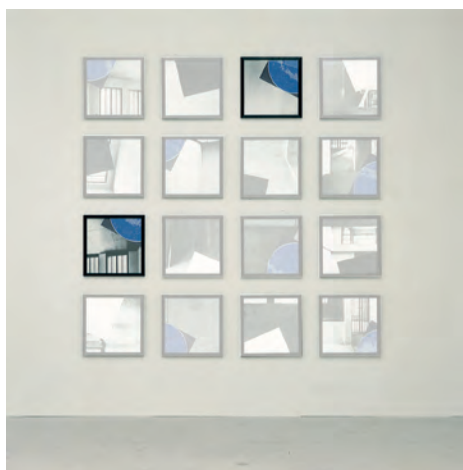
colonne, sono sistemati in modo tale che i particolari della carta stellare e i riquadri bianchi o neri si alternino (fig. 3). Nella disposizione a parete il primo *collage* posto in alto a sinistra così come l'ultimo in basso a destra presentano la carta nera con la mappa celeste (fig. 4). Tenendo come riferimento solamente il colore del riquadro aggiunto (con l'eventuale mappa), senza guardare alla sua collocazione nei quattro angoli della fotografia, si rinviene una corrispondenza tra ciascun *collage* della prima riga in alto (tranne il primo a sinistra) con uno della prima colonna a sinistra (figg. 5-7). Ognuno poi della prima riga in alto fa il paio con uno della prima colonna a destra (figg. 8-10) – andrà escluso ora il primo a destra, che offre l'inserito bianco come quello collocato simmetricamente a esso, il primo a sinistra dell'ultima riga in basso (fig. 11).

*Visita guidata (Casa Stonborough di Ludwig Wittgenstein)* costituisce una circostanza di confronto con l'architettura progettata da Wittgenstein e, pur secondo una relazione non diretta, si può forse provare a leggere alcuni dei lavori di Giulio Paolini in parallelo ai testi del filosofo.<sup>23</sup> *"Elegia" in una scena di duello* (fig. 12) è un quadro di grande formato, esposto per la prima volta alla personale dell'artista alla Sonnabend Gallery di New York nel 1972. Le dimensioni dell'opera (200 centimetri di altezza per 300 centimetri di base), che accomunano tutte le tele presentate in quell'occasione, corrispondono all'aumento di cinque volte la misura del primo lavoro di Paolini, *Disegno geometrico* (1960).<sup>24</sup> Così facendo, egli riconobbe quest'ultimo come riferimento per tutti i quadri successivi, che in esso venivano ricompresi, ribadendone l'origine e confermandone la regola. Trentenne, a un decennio dal suo esordio, Paolini iniziò così a riconsiderare la ricerca condotta sino ad allora. Alla Biennale di Venezia del 1970 rinunciò a proporre una retrospettiva per presentare solamente *Elegia* (1969) che, secondo le sue parole, «costituiva lo 'sguardo' ultimo e definitivo su tutte le opere che l'avevano preceduta».<sup>25</sup> In *"Elegia" in una scena di duello* due tiratori di scherma si affrontano su un prato verde definito da rapide pennellate dove è disegnata un'opera precedente: *Elegia per l'appunto*. Sia i duellanti sia *Elegia* sono disposti su una circonferenza che ha per centro il centro del dipinto. Come in *"Senza titolo" (1965) su sfondo di rovine classiche* e *La visione è simmetrica?* – presentati alla mostra newyorkese del 1972 –, l'intera scena è ambientata nella porzione di superficie della tela delimitata superiormente dall'asse longitudinale che coincide con la linea dell'orizzonte. Su quest'ultima giacciono le lame delle spade dei contendenti e le loro punte si toccano nel suo centro, il punto di fuga. *Elegia*, la copia in gesso dell'occhio del *David* di Michelangelo, raddoppia grazie allo specchio inserito nella sua pupilla la figura del personaggio con l'arma bianca che si trova ora davanti a essa. Basta guardarne la fisionomia per rendersi conto che quello è Paolini, la cui immagine si riflette e

6. Elaborazione grafica per *Visita guidata (Casa Stonborough di Ludwig Wittgenstein)*, 1986.

7. Elaborazione grafica per *Visita guidata (Casa Stonborough di Ludwig Wittgenstein)*, 1986.

8. Elaborazione grafica per *Visita guidata (Casa Stonborough di Ludwig Wittgenstein)*, 1986.



rimbalza da uno sfidante all'altro. In modo simile a un autoritratto fotografico del 1970<sup>26</sup> e ai due calchi affrontati del busto dell'*Hermes* di Prassitele in *Mimesi* (1975), l'artista cela la propria identità e scompare dietro gli infiniti momenti della creazione. Forse mutuando dai quadri di Giorgio De Chirico il motivo iconografico del duello, di cui il collage *Les duels à mort* del 2013 offre l'unica altra ripresa del tema nel catalogo dell'artista, Paolini vi ricomprende una metafora dell'atto creativo.<sup>27</sup> Mirando al fuoco, quale apertura e chiusura della rappresentazione, apparizione e dileguamento dell'immagine, luogo di scaturigine di tutte le figure, egli affronta sé stesso dinanzi l'assoluto. L'orizzonte tuttavia è irraggiungibile, bisogna constatarne la nostra esclusione: a distanza inavvicinabile, là è la verità, l'opera che ricomprende in sé tutte quelle possibili, là si trova Citera, dimora di Venere, della Bellezza.<sup>28</sup> Oltrepassare i limiti, toccare o vedere quanto non ci è concesso – *Ni le soleil, ni la mort...* ammonisce il titolo di un lavoro del 1989 –, è un gesto imprudente e rischioso: ci capiterebbe la fine rovinosa messa in scena in *La caduta di Icaro* (1981).

Nella ricerca del possesso della verità l'artista accetta ogni volta la sfida con il linguaggio, si cala nell'agone, impugna la spada, intraprende il duello illudendosi di catturarla con l'opera appena compiuta. Si tratta però di un inganno, dal momento che l'arte è imitazione di un modello non dato: la conquista della verità è sistematicamente rimandata, questa è un enigma che muta sempre aspetto.<sup>29</sup> Paolini ammette precarietà e aleatorietà. Infatti il modello «cambia di giorno in giorno, ogni ora»,<sup>30</sup> la forma non è univoca<sup>31</sup> e l'assoluto è relativo.<sup>32</sup> Sfuggente a ogni definizione, «ogni verità è irraggiungibile o comunque soggetta a ulteriore verifica».<sup>33</sup> Dal momento che l'ultimo lavoro, appena licenziato, sembra mancare di qualcosa di essenziale, l'artista reitera la sua pratica, apre nuovamente la sfida, si volge a un'altra opera.

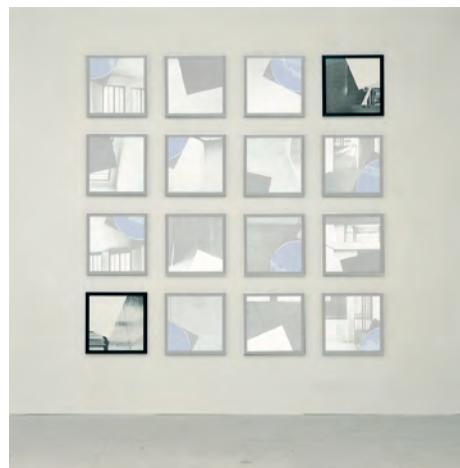
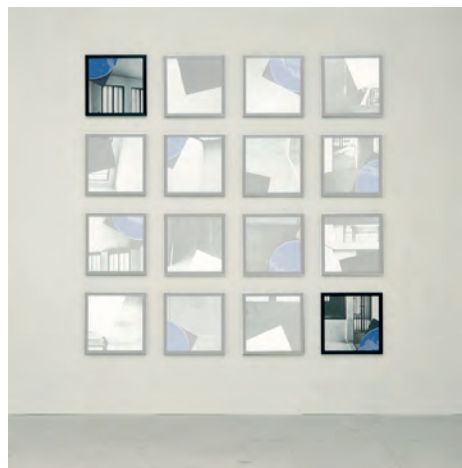
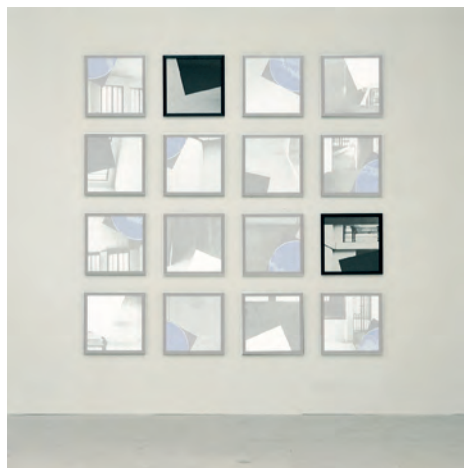
Ecco perché (come il duellante *abbandona* la spada – ed è questa, non lui, a toccare il bersaglio – non vuole vedere né tanto meno constatare l'atto appena compiuto), l'artista sempre più si allontana – più non guarda – l'opera che sarà guardata da altri. Nell'attimo, senza tempo, che decreta la distanza da ciò che non è più soltanto immaginato, ma reso visibile, si compie il distacco, come qui, tra quella cosa che non è più – perché è – e quell'altra che ancora mi è dato descrivere.<sup>34</sup>

Paolini da un lato è consapevole della sua impotenza a raggiungere la verità, dall'altro ne rinnova costantemente l'illusione di potersi avvicinare. Egli ritenne che 'la conclusione fulminea' del duello «vale a chiarire certe pendenze, sempre irrisolte, sul *come e quando* posare lo sguardo sulle cose». 'La riuscita' dell'opera «deve essere istantanea»: in un tempo istantaneo l'opera si fissa in una (effimera) immagine. E aggiunse:

9. Elaborazione grafica per *Visita guidata* (Casa Stonborough di Ludwig Wittgenstein), 1986.

10. Elaborazione grafica per *Visita guidata* (Casa Stonborough di Ludwig Wittgenstein), 1986.

11. Elaborazione grafica per *Visita guidata* (Casa Stonborough di Ludwig Wittgenstein), 1986.







12. Giulio Paolini, "Elegia" in una scena di duello, 1972, matita e tempera su tela preparata, cm 200 × 300, New York, Sonnabend Collection. © Giulio Paolini. Foto: Mario Sarotto. Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino.

un duello non è un macello, uno scambio di sillabe ci costa la rottura del tempo teorico – la caduta nel tempo tecnico – ci condanna, insomma, all'avvilente sensazione di consumare in tempo reale, noi che guardiamo, la stessa porzione di tempo impiegata, poco prima, dall'artefice di quell'inganno che è appunto l'opera, di sviscerare, in definitiva, qualcosa che non vogliamo neppure toccare. Ma se d'inganno si tratta, dev'essere perfetto. Non complici, ma vittime, questo almeno ci sia concesso.<sup>35</sup>

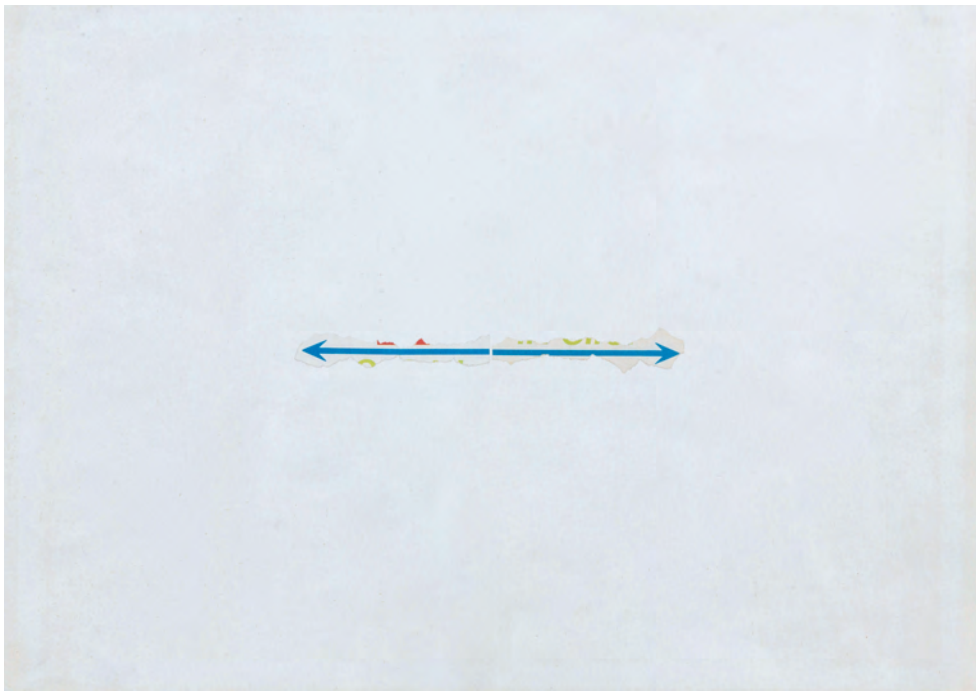
A otto anni di distanza dalla prima edizione italiana del *Tractatus logico-philosophicus* con i *Quaderni 1914-1916*, Paolini potrebbe avere considerato come fonte iconografica per gli spadaccini rappresentati in "Elegia" in una scena di duello l'illustrazione di Wittgenstein contenuta nella nota del 29 settembre 1914 dei *Quaderni*. Qui il filosofo accenna la discussione della teoria raffigurativa del linguaggio che prevede il linguaggio e in particolare la proposizione come immagine della realtà (4.021). Se in un primo momento può sembrare strano che la proposizione rappresenti una situazione e ne sia l'immagine, Wittgenstein ricordò come essa abbia origine dalla grafia geroglifica «senza perdere l'essenziale della raffigurazione» (4.016). A sostegno di tale tesi, in questo appunto dei *Quaderni*, egli illustrò una «proposizione in scrittura ideografica», ovvero il disegno di due tiratori di scherma che contendono. Come una proposizione, strutturata dalla precipua relazione sussistente tra i suoi componenti minimi – i nomi (3.202), ciascuno rappresentante di un oggetto della realtà (3.22) – l'immagine si costituisce di un assieme di elementi, ognuno dei quali è coordinato a un solo oggetto del mondo (2.13-2.131) per mezzo della relazione di raffigurazione (2.1514). La figuratività della proposizione e dell'immagine risiede nella possibilità che il fatto da loro descritto sia conforme a quello che esse pretendono di rappresentare. Si è in grado di comprendere immediatamente il loro senso, cioè lo stato di cose raffigurato, senza conoscerne la verità o la falsità, riscontrabile solo nel confronto con il mondo. Considerando l'opera d'arte come rappresentazione o immagine, Paolini ha assunto in merito al linguaggio una posizione diversa rispetto a Wittgenstein, poiché questo non consiste nella raffigurazione della possibilità di sussistenza di un fatto: l'oggetto dell'immagine non è la realtà, da cui è bene tenere opportuna distanza tanto che gli artisti la ignorerebbero senza troppe preoccupazioni.<sup>36</sup> Inteso come «mezzo per imporre una propria debolezza, un'ipotesi troppo personale», il linguaggio non comunica significati, non rimanda ad altro, non è transitivo ma «si fa significato in sé stesso».<sup>37</sup>

Ma è possibile riflettere ancora sulla teoria dell'immagine elaborata dal filosofo. In molti lavori su carta eseguiti a partire dal 1966 Paolini applicò a *collage* la riproduzione di una riga millimetrata, associando a essa immagini tratte dai contesti più diversi (naturalistici, astronomici, bellici, a volti di uomini), alla copia di sé stessa ingrandita o rimpicciolita rispetto alle dimensioni al vero (fig. 13).<sup>38</sup> Così egli denunciò tanto l'incommensurabilità della riga rispetto al soggetto cui viene sovrapposta, quanto la perdita della verità e del significato della riga, poiché i suoi segni graduati e i numeri al di sotto di questi non forniscono più l'indicazione della distanza tra due punti nello spazio secondo l'unità di riferimento. Se l'artista confermò in questo modo la falsità dell'immagine, Wittgenstein rifletté sulle sue possibilità di rappresentazione attraverso un'analogia similitudine. Per il *Tractatus* la capacità da parte dell'immagine di rappresentare un possibile stato di cose risiede nella relazione di raffigurazione e nella forma di raffigurazione. Se la struttura dell'immagine si articola nel rapporto tra i suoi elementi, tale organizzazione è riflessa sugli oggetti connessi a questi ultimi: «che gli elementi dell'immagine siano in una determinata relazione l'uno con l'altro rappresenta che le cose sono in questa relazione l'una con l'altra» (2.15). La forma di raffigurazione è possibilità della struttura (2.15), la possibilità che tra i componenti del fatto rappresentante e del fatto rappresentato sussistano le stesse relazioni (2.151). Ecco che la forma di raffigurazione «è come un metro apposto alla realtà» (2.1512) e «solo i punti estremi delle righe di graduazione *toccano* l'oggetto da misurare» (2.15121). In un *collage* non titolato del 1968 (fig. 14) su un foglio bianco disposto orizzontalmente Paolini applicò in corrispondenza dell'asse longitudinale due



13. Giulio Paolini, *Senza titolo*, 1966, *collage* su carta, cm 23,8×23, collezione privata, courtesy Fondazione Marconi, Milano. © Giulio Paolini. Foto: Fabio Mantegna. Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino.





14. Giulio Paolini, *Senza titolo*, 1968, collage su carta, cm 33,8×47,8, collezione privata, courtesy Fondazione Marconi, Milano. © Giulio Paolini. Foto: Fabio Mantegna. Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino.

riproduzioni lacerate di una freccia di colore azzurro. Collocate equidistanti in prossimità del centro della superficie, indicano l'una il verso opposto dell'altra. Due degli elementi di *Disegno geometrico* sono rievocati, la mediana orizzontale e il punto di fuga. Nell'opera del 1968 le frecce giacciono sulla prima al pari delle lame delle spade dei contendenti rappresentate quattro anni più tardi in *"Elegia" in una scena di duello*, ma mentre là queste ultime convergono al fuoco, qui le frecce divergono dipartendosi. Pensate come dei vettori, le frecce condividono il punto di applicazione, ovvero il centro del foglio; presentano stesso modulo poiché sono di ugual lunghezza; hanno stessa direzione perché si trovano sulla stessa retta, ma sono di verso opposto: rappresentando così forze eguali e contrarie, definirebbero immobilità rispetto al punto di applicazione, il punto di fuga dell'immagine. Tale situazione può condurre ai luoghi del testo di Wittgenstein in cui viene presentata una particolare proposizione come la tautologia. Le condizioni di verità della proposizione, ovvero la sua verità e falsità, discendono dalla concordanza e discordanza (4.4) con le possibilità di verità (4.3), la verità e falsità, delle proposizioni elementari di cui si compone (4.431). Le condizioni di verità sono tautologiche e la proposizione è pertanto una tautologia quando questa è vera per qualunque possibilità di verità delle proposizioni elementari di cui si costituisce (4.46). Diversamente da una qualunque proposizione, per determinare la verità della quale occorre rivolgersi al mondo, essa mostra in sé la sua verità (6.113). Mentre le proposizioni hanno senso e somigliano a frecce (3.144), la tautologia ne è priva e può essere confrontata con la rappresentazione di due frecce che dallo stesso punto d'origine prendono direzioni opposte (4.461).

Dichiarazioni alla mano, Paolini, come Wittgenstein, affermò l'influenza che il pensiero di Arthur Schopenhauer esercitò su di lui. L'artista glossò in questi termini il sostantivo 'rappresentazione': «se Schopenhauer fosse ancora qui oggi a ripetercelo, meriterebbe un'accoglienza migliore: è la rappresentazione che dà nome alle cose, le promuove a figure, personaggi che soltanto così riusciamo a riconoscere. L'unica uscita (di sicurezza) dal mondo».<sup>39</sup> Secondo Paolini la differenza che sussiste tra figura e immagine, tra oggetto e opera si determina nel momento in cui guardiamo i primi e ne facciamo, o meglio, ne assistiamo alla (eventuale) rappresentazione.<sup>40</sup> Egli altrove aggiunse: «il quadro, così come lo spazio reale, per essere guardati,

per costituire l'essenziale della nostra visione, devono trasformarsi in [...] teatro». <sup>41</sup> Immagine e rappresentazione in quanto sostituti del vero consentono per l'artista la distanza dalla realtà. D'altra parte Wittgenstein riconobbe il suo debito nei confronti di Schopenhauer in una nota del 1931 pubblicata nei *Pensieri diversi*, indicandolo tra i propri pensatori di riferimento. <sup>42</sup> Rielaborando alcune tematiche schopenhaueriane, nel *Tractatus* (5.6-5.641) il filosofo discusse la posizione del solipsismo. <sup>43</sup> Dato da un lato il mondo come totalità degli oggetti (2.0124) e dall'altro il linguaggio come totalità delle proposizioni (4.001), la proposizione 5.5561 asserisce: «la realtà empirica è delimitata dalla totalità degli oggetti. Il limite si mostra di nuovo nella totalità delle proposizioni». Dal momento che il soggetto relazionandosi con il mondo stabilisce i significati dei nomi, ovvero gli oggetti di cui essi fanno le veci, il linguaggio di cui l'io è competente costituisce la sua rappresentazione del mondo (e la rappresentazione del suo mondo). «I limiti del mio linguaggio significano i limiti del mio mondo» (5.6). Il soggetto, in quanto condizione del mondo, non ne è parte, ma limite (5.632).

Ci si può chiedere infine se Paolini condivida la posizione di essenzialismo propria del *Tractatus* o quella di antiessenzialismo delle *Ricerche filosofiche*, in molti paragrafi delle quali Wittgenstein criticò ciò che egli aveva sostenuto in precedenza. Se secondo il pensiero del *Tractatus* esiste un 'supergioco', un insieme di principi validi per tutte le applicazioni, le *Ricerche* sanciscono la pluralità dei giochi e delle loro regole, sempre convenzionali, modificabili secondo gli usi e nel tempo. Il linguaggio non si fonda più su una struttura logica, ma si costituisce di una molteplicità di giochi che «non hanno affatto in comune qualcosa, in base al quale impieghiamo per tutti la stessa parola» (§ 65). Il filosofo riconobbe «che ciò che chiamavamo 'proposizione', 'linguaggio', non è quell'unità formale che immaginavamo, ma una famiglia di costrutti più o meno imparentati l'uno con l'altro» (§ 108). Paolini ha parlato dell'arte come un gioco «dotato di regole indefinibili, sfuggenti perché istituite all'istante, nel momento stesso nel quale l'artista si affida all'attesa della sua opera»: ogni epoca ha la sua verità, ogni opera una particolare cifra, che sembra contrastare con quella del lavoro che l'ha preceduta e la seguirà. <sup>44</sup> Si può forse confrontare una simile condizione di aleatorietà con le parole che Wittgenstein scrisse per provare a chiarire cosa sia una regola. Egli immaginò la situazione in cui degli uomini si trovassero a giocare con una palla, praticando di volta in volta un gioco diverso, «attendendosi, ad ogni lancio, a determinate regole» (§ 83); e proseguì chiedendosi se non si desse «anche il caso in cui giochiamo e – 'make up the rules as we go along'? E anche il caso in cui le modifichiamo – as we go along».

Paolini però più che a un'idea di antiessenzialismo tende verso una concezione di essenzialismo, a un'essenza nascosta del linguaggio; una Verità, per lui, collocata oltre la linea d'orizzonte. La contraddizione di una regola d'oggi con una di ieri è quindi solo apparente in quanto, pur discordando, entrambe sono in realtà la formulazione in modo diverso di un modello sempre uguale. <sup>45</sup> «È grazie all'eventualità che passato e futuro arrivino a sovrapporsi e a coincidere che possiamo credere – egli scrisse – all'ipotesi di un'immagine data per sempre e da sempre esistita». <sup>46</sup> Interrogato se l'insieme delle opere che aveva realizzato potesse definirsi come prodotto di un unico o diversi punti di vista, l'artista rispose così:

il punto di vista in quanto tale, costituzionalmente e fatalmente cambia, voglio dire che si pone lo sguardo secondo angolazioni sempre diverse. Posso dire in tutta serenità di non essermi ancora capito: se da un lato mi sembra di conservare una certa fissità, dall'altro riconosco che nell'avvicinarsi dei vari lavori mi affido sempre ex novo a coordinate differenti. Devo anche dire, però, che la somma di quei diversi punti di vista tende a rientrare in una sorta di punto di vista privilegiato e unico. <sup>47</sup>

Visita guidata (*Casa Stonborough di Ludwig Wittgenstein*) è l'unica testimonianza diretta del confronto tra l'artista e il filosofo che non ha più avuto luogo dopo il dialogo a distanza avvenuto a Vienna nel 1986. Chissà se i due avranno modo di ritrovarsi, magari su quel divano dal tessuto riccamente istoriato che ha già accolto altri pensatori nella *Sala d'attesa* illustrata in una serie di *collage* licenziati tra 2011 e 2012.

## Note

\* Questo saggio dà conto dei temi affrontati in A. Vidiisoni, *Giulio Paolini e Ludwig Wittgenstein: proposte per un confronto*, tesi di laurea triennale in Conservazione dei Beni Culturali, Università degli Studi di Udine, a.a. 2018-2019, relatore professore A. Del Puppo. Desidero ringraziare Luca Pietro Nicoletti e Simone Furlani. Devo un ringraziamento particolare a Maddalena Disch per avermi dato accesso ai materiali conservati negli archivi della Fondazione Giulio e Anna Paolini a Torino.

<sup>1</sup> M. Disch, *Giulio Paolini. La voce del pittore. Scritti e interviste 1965-1995*, ADV Publishing House, Lugano 1995.

<sup>2</sup> A. Del Puppo, *Paolozzi and the Diverse Manners of Ornamenting Wittgenstein in the Arts*, in D. Mantoan, L. Perissinotto, a cura di, *Paolozzi and Wittgenstein. The Artist and the Philosopher*, Palgrave Macmillan, London 2019, pp. 50-52.

<sup>3</sup> B. Rose, *A B C Art*, in «Art in America», a. LIII, 5, ottobre-novembre 1965, p. 66; L. Lippard, *Rejective art*, in «Art International», a. X, 8, ottobre 1966, p. 33.

<sup>4</sup> F. Guzzetti, *Wittgenstein in New York (and Elsewhere) in the 1960s: From Eduardo Paolozzi to Mel Bochner*, in Mantoan, Perissinotto, *Paolozzi and Wittgenstein* cit., pp. 197-207; B. Kiel, J. Toopekoff, *Die Rezeption Der Philosophie Ludwig Wittgensteins in Der Zeitgenössischen Kunst*, Kassel, University Press 2016.

<sup>5</sup> W. Sharp, *Nauman Interview*, in «Arts Magazine», a. XLIV, 5, marzo 1970, p. 27; J.C. Ammann, *Wittgenstein and Nauman. Notes on the work of Bruce Nauman*, in *Bruce Nauman*, catalogo della mostra (Basilea, luglio-settembre 1986; Parigi, ottobre-dicembre 1986; Londra, gennaio-febbraio 1987), 1986, pp. 21-29.

<sup>6</sup> R. Bedarida, *Bepi Romagnoni. Il nuovo racconto 1961-1964*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2005; L.P. Nicoletti, *Il primo Adami*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 39, 2015, pp. 123-155; A. Valtolina, a cura di, *Adami. 1956-1963. Gli anni a Milano*, Skira, Milano 2015; A. Vidiisoni, *Relazioni, fenomeni, fatti. Tre lemmi per la Nuova Figurazione 1959-1962*, in S. Bodini, L.P. Nicoletti, a cura di, *Mino Ceretti. La pittura come destino*, Mimesis, Milano 2021, pp. 57-71.

<sup>7</sup> G. Dorflès, *Appunti per un'estetica wittgensteiniana*, in «Rivista di estetica», a. XII, 1, 1967, pp. 134-150, ripubblicato in «Studio Marconi 3», 9 marzo 1978, pp. 43-50 e in G. Dorflès, *Estetica senza dialettica: scritti dal 1933 al 2014*, Bompiani, Milano 2016, pp. 1345-1362.

<sup>8</sup> A. Bonito Oliva, *Il territorio magico*, in id., *Il territorio magico. Comportamenti alternativi dell'arte*, Centro Di, Firenze 1973, p. 34; cfr. L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1967, p. 54.

<sup>9</sup> M. Bandini, *Torino 1960/1973*, in «NAC Notiziario Arte Contemporanea», 3, marzo 1973, p. 9.

<sup>10</sup> F. Amendolagine, M. Cacciari, *Oikos. Da Loos a Wittgenstein*, Officina Edizioni, Roma 1975; F. Amendolagine, *Note a margine della casa di Wittgenstein*, in «Nuova Corrente», 72-73, 1977, pp. 156-167.

<sup>11</sup> F. Belloni, *Giulio Paolini e Jorge Luis Borges*, comunicazione discussa nel convegno *L'artista ringrazia. Genealogie: le fonti artistiche e letterarie di Giulio Paolini* (Firenze, 9-10 giugno 2022), disponibile online, Fondazione Paolini, <<https://vimeo.com/785072381>> (consultato il 3 marzo 2023).

<sup>12</sup> F. Fergonzi, «Trasparenza etimologica». *Per una rilettura di Una lettera sul tempo (1968) di Giulio Paolini*, in *Giulio Paolini. Expositio*, catalogo della mostra (Milano, 6 maggio – 22 agosto 2016), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2016, pp. 22-37.

<sup>13</sup> D. Viva, *Il soggetto riconvocato. Giulio Paolini e alcuni ritratti del passato*, comunicazione discussa nel convegno *L'artista ringrazia. Genealogie: le fonti artistiche e letterarie di Giulio Paolini* cit., disponibile online, Fondazione Paolini, <<https://vimeo.com/785000203>> (consultato il 3 marzo 2023).

<sup>14</sup> M. Disch, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato 1960-1999*, Skira, Milano 2008, vol. I, p. 210, cat. n. 197.

<sup>15</sup> E. Grazioli, *Il raddoppio: Giulio Paolini e Raymond Roussel*, comunicazione discussa nel convegno *L'artista ringrazia. Genealogie: le fonti artistiche e letterarie di Giulio Paolini* cit., disponibile online, Fondazione Paolini, <<https://vimeo.com/785072381>> (consultato il 3 marzo 2023).

<sup>16</sup> Cfr. i ricordi che Paolini richiamò alla memoria in occasione del convegno *L'artista ringrazia. Genealogie: le fonti artistiche e letterarie di Giulio Paolini* cit. Si veda inoltre la lettera scritta da Giulio Einaudi all'artista pubblicata in esergo a G. Paolini, *La verità in quattro righe e novantacinque voci*, Einaudi, Torino 1996, pp. 7-9.

<sup>17</sup> *Paolini intervistato da F. Pasini, maggio 1985*, in Disch, *Giulio Paolini. La voce del pittore* cit., p. 207.

<sup>18</sup> *Giulio Paolini. Expositio* cit., p. 40.

<sup>19</sup> B. Leitner, *The Architecture of Ludwig Witt-*



genstein. *A Documentation*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, Studio International Publications Ltd, London 1973; id., *The Architecture of Ludwig Wittgenstein. A Documentation*, New York University Press, New York 1976. Si veda inoltre id., *Die Rettung des Wittgenstein-Hauses in Wien vor dem Abbruch Eine Dokumentation 06/1969-21/06/1971. Saving the Wittgenstein House in Vienna from demolition A documentation 06/1969-21/06/1971*, Ambra, Wien 2013. Un ricco apparato a cura di Clinio Castelli composto da venticinque tavole tra fotografie, piante e prospetti architettonici di casa Wittgenstein estratti dal libro di Bernhard Leitner fu pubblicato nella seconda sezione dell'inchiesta *Moderno, postmoderno, millenario* apparsa sul numero di ottobre-dicembre 1977 della rivista d'arte «Data». Non sono presenti però tutte le immagini di cui Paolini si servì nei sette studi licenziati per *Visita guidata* (pubblicati in C. Pichler, a cura di, *Wien Fluss. 1986*, catalogo della mostra [Vienna, 14 maggio – 29 giugno 1986], Wien 1986, pp. 117-123). Si tratta di sei *collage* su carta nel formato di cm 30×24 e un *collage* su stampa fotografica delle dimensioni di cm 50×50, più vicino alla soluzione compositiva offerta dal lavoro nella sua versione finale. Tra le pagine del dossier su «Data» fu ospitato uno studio e un disegno dell'opera *Poeticamente abita l'uomo...* che lo scultore Gianfranco Pardi avrebbe allestito di lì a pochi mesi, nel marzo 1978, allo Studio Marconi di Milano ricostruendo gli interni della residenza (si veda inoltre G. Pardi, *Pardi: "... poeticamente abita l'uomo..."*, in «Studio Marconi 3», 9 marzo 1978, pp. 2-5; E. Tadini, *Casa, teatro. Sul lavoro di Gianfranco Pardi*, in *ibi*, 9 marzo 1978, pp. 6-11). Mentre la seconda parte dell'inchiesta ospitò le risposte di un ampio numero di personalità del campo dell'architettura, come Andrea Branzi, Benedetto Gravagnuolo, Reyner Banham, Costantino Dardi, Renato De Fusco e Vittorio Gregotti, nella prima furono raccolte le opinioni di tre artisti – Giulio Paolini, Emilio Tadini e Michelangelo Pistoletto – insieme a un intervento di Gianfranco Baruchello.

<sup>20</sup> È invece assente il negativo della fotografia che riprende il salone visto dall'atrio, utilizzata in uno degli studi di cm 30×24 dell'opera. Seguendo l'ordine in cui questi studi sono pubblicati nel catalogo di *Wien Fluss*, il primo di essi (Pichler, *Wien Fluss* cit., p. 118) elabora l'immagine che coglie una porzione di soffitto della *hall* delimitata da architravi (Leitner, *The Architecture of Ludwig Wittgenstein* cit., p. 101), dove al posto di una lampadina è inserita una poltrona capovolta. Nel secondo (Pichler, *Wien Fluss* cit., p. 119), nella fotografia di un'anta semichiusa di una porta dell'atrio (Leitner, *The Architecture of Ludwig Wittgenstein* cit., p. 108) è collocata sulla soglia di quest'ultima una copia della stessa immagine ruotata in senso orario. Il terzo (Pichler, *Wien Fluss* cit., p. 120) offre la fotografia della sala da pranzo al piano terra (Leitner, *The*

*Architecture of Ludwig Wittgenstein* cit., p. 79): tre delle quattro porte sono sovrastate da un planisfero parzialmente celato dai pilastri. Il quarto (Pichler, *Wien Fluss* cit., p. 121) è costruito a partire dal medesimo scatto dello studio precedente: ora nella parte superiore dell'immagine è sovrapposta, capovolta e lacerata, la riproduzione di una tavola di Jan Vredeman de Vries con un colonnato in prospettiva al centro delle cui linee di fuga Paolini inserì una fotografia di corpi celesti. Nel quinto (*ibi*, p. 122) l'atrio è ripreso in direzione dell'ingresso principale con la porta del soggiorno a sinistra e quella della sala colazione a destra (Leitner, *The Architecture of Ludwig Wittgenstein* cit., p. 53). Il sesto (Pichler, *Wien Fluss* cit., p. 123) utilizza l'immagine in cui gli spazi della casa si succedono dalla *hall* al salone (Leitner, *The Architecture of Ludwig Wittgenstein* cit., p. 75): la metà superiore della fotografia trova la propria continuazione per mezzo della sua copia strappata e ruotata di 180 gradi.

<sup>21</sup> *Ibi*, pp. 79, 53. La seconda immagine è inoltre presente sulla sopraccoperta del libro.

<sup>22</sup> *Ibi*, pp. 101, 108.

<sup>23</sup> Alcuni temi del *Tractatus logico-philosophicus* e delle *Ricerche filosofiche* sono discussi in relazione all'opera di Paolini in E. Trincherini, *Giulio Paolini. Delfo (IV)*, 1997, Corraini, Mantova 2015, pp. 39-49.

<sup>24</sup> F. Belloni, *Giulio Paolini. Disegno geometrico 1960*, Corraini, Mantova 2019.

<sup>25</sup> Disch, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato 1960-1999* cit., p. 209, cat. n. 196.

<sup>26</sup> *Ibi*, p. 212, cat. n. 201.

<sup>27</sup> L'antigrafo del *collage Les duels à mort* è individuato nell'eponimo quadro di Giorgio De Chirico in A. Cortellessa, *Un appuntamento rinviato*, in id., a cura di, *Giulio Paolini/Giorgio De Chirico*, Aragno, Torino 2019, pp. 41-44.

<sup>28</sup> B. Della Casa, a cura di, *Giulio Paolini*, catalogo della mostra (Pero-Milano, 10 novembre – 29 aprile 2017), a+mbokstore, Milano 2017, p. 99; G. Paolini, *Quattro passi. Nel museo senza muse*, Einaudi, Torino 2006, p. 48.

<sup>29</sup> Paolini, *La verità in quattro righe e novantacinque voci* cit., p. 69.

<sup>30</sup> *Ibi*, p. 129.

<sup>31</sup> *Ibi*, p. 83: «campione senza valore, o addirittura *Termine sconosciuto*: soprattutto perché non 'termina', non arriva a fissarsi definitivamente, a compiere il passaggio da dimensione a misura. Per questo resta sconosciuta: dotata di una (troppo) forte vocazione, assume aspetti sempre diversi e non riesce a darsi un nome».

<sup>32</sup> *Ibi*, p. 33: «l'assoluto è una trappola: me ne sono reso conto dai miei esordi, una trappola che ho sempre incontrato, sempre amabilmente sfidato, e credo continuerò a vivere nell'inganno. Parlo di trappola e inganno ma se così non fosse non potrei continuare a lavorare [...] Sapendo che non c'è niente di più relativo dell'assoluto, mi piace però farlo sopravvivere nei miei pensieri, nelle mie intenzioni: ho bisogno dell'assoluto così come ho bisogno ogni volta di capire che non esiste».

<sup>33</sup> *Ibi*, p. 69.

<sup>34</sup> G. Paolini, in Disch, *Giulio Paolini. La voce del pittore* cit., p. 20.

<sup>35</sup> G. Paolini, *Suspense. Breve storia del vuoto in tredici stanze*, Hopefulmonster, Torino 1988, p. 272.

<sup>36</sup> Disch, *Giulio Paolini. La voce del pittore* cit., pp. 48-49.

<sup>37</sup> Paolini intervistato da A.B. Oliva, 1971, in *ibi*, pp. 155, 153.

<sup>38</sup> Si veda I. Bernardi, *Giulio Paolini, opere su carta 1960-1980*, dottorato di ricerca in Storia delle Arti, XXVII ciclo, tutor professoressa F. Castellani, Università Ca' Foscari, Scuola Dottorale di Ateneo, Venezia 2015, pp. 211-220.

<sup>39</sup> Paolini, *La verità in quattro righe e novantacinque voci* cit., pp. 156-157. La concezione del mondo come rappresentazione accomuna Paolini a Giorgio De Chirico. In Cortellessa, *Giulio Paolini/Giorgio De Chirico* cit., p. 31, allo scritto *L'enigma dell'ora*, redatto a commento dell'opera *Gli uni e gli altri (L'enigma dell'ora)* (2009-2010), Paolini pose come epigrafe una citazione da *Monsieur Dudron* di De Chirico: «la réalité ne peut exister en peinture, car en général elle n'existe pas sur la terre. L'univers est uniquement notre représentation».

<sup>40</sup> Paolini intervistato da H.-F. Débaillieux, giugno 1985, in Disch, *Giulio Paolini. La voce del pittore* cit., p. 218; Paolini intervistato da M. Disch, luglio 1995, in *ibi*, p. 300.

<sup>41</sup> Paolini intervistato da M. Bourel, dicembre 1991, in *ibi*, p. 261. Dal momento che l'artista è l'oggetto dell'opera e della sua visione, egli chiari, rispondendo a Francesca Pasini nell'aprile 1994: «non siamo padroni del mondo... Io, almeno, non sono che 'l'ospite' della sua eventuale rappresentazione» trovandosi «accanto all'opera, e non dietro: nella stessa visuale dell'osservatore», *ibi*, p. 280.

<sup>42</sup> L. Wittgenstein, *Pensieri diversi*, Adelphi, Milano 1980, p. 45.

<sup>43</sup> P. Frascolla, *Il Tractatus logico-philosophicus di Wittgenstein. Introduzione alla lettura*, Carocci, Roma 2015, pp. 271-279. In F. Poli, *Giulio Paolini*, Lindau, Torino 1990, p. 13, secondo l'autore una prospettiva solipsistica in Paolini «consente (e stimola) una lettura critica tutta da parte dell'oggetto e che però presuppone, nello stesso tempo, anche quella dalla parte dell'Io».

<sup>44</sup> Paolini intervistato da H.-F. Débaillieux, giugno 1985, in Disch, *Giulio Paolini. La voce del pittore* cit., p. 218.

<sup>45</sup> Paolini, *Quattro passi. Nel museo senza muse* cit., pp. 25, 60.

<sup>46</sup> G. Paolini, *Fine*, in Della Casa, *Giulio Paolini* cit., p. 102.

<sup>47</sup> Paolini intervistato da A. Querci, febbraio 1994, in Disch, *Giulio Paolini. La voce del pittore* cit., p. 272.

## Summary

In 1986, Giulio Paolini dismissed the only work in his catalogue dedicated to Ludwig Wittgenstein, *Visita guidata* (Casa Stonborough di Ludwig Wittgenstein). After being exhibited in Vienna that same year as part of the group exhibition *Wien Fluss*, the work was all but forgotten and, kept in a private collection, was no longer presented to the public. Little discussed, its bibliographic references are extremely scarce. The work was not even reproduced in the catalogue of *Wien Fluss*, even though the pages dedicated to Paolini include seven of his studies. Browsing through books and contributions devoted to the Viennese residence has made it possible to identify with certainty Paolini's sources. He took the images of the building from either Bernhard Leitner's monograph published in 1973 by the Press of Nova Scotia College of Art and Design in Halifax (Canada) together with Studio International Publications (London), or from the reissue of the text three years later.

The story of the acceptance and success of Wittgenstein's writings on Italian art in the second half of the twentieth century is yet to be written. At different times, over little more than two decades since the most popular Italian translation of the *Tractatus logico-philosophicus*, they were looked at from different viewpoints. Even though the relation is not direct, it is possible to try to read some of Paolini's work alongside the Austrian philosopher's texts. Thus, the illustration, taken from a note written by Wittgenstein in the *Notebooks 1914-1916*, stands out again; some elements of the representative theory of language; the definition of a particular proposition such as tautology; the legacy of Arthur Schopenhauer's thought; and the opposition between the anti-essentialist position of the *Philosophical Investigation* and the essentialism of the *Tractatus*.