

Il tutto nell'uno. Giulio Paolini e Jorge Luis Borges

Fabio Belloni

Un esordio, una dedica

La mostra alla Galleria Notizie nel novembre 1965 è importante nella storia di Giulio Paolini, e non solo perché segna il vero debutto sulla scena torinese. Mancano foto degli allestimenti, ci sfuggono i commenti dei contemporanei: tuttavia il pieghevole con l'elenco e le immagini delle opere ancora nello studio di via Governolo 21 lascia intendere bene quanto si incontrava (fig. 1).¹ Almeno due aspetti dovevano colpire all'istante. L'artista, per prima cosa, ordinava gli esiti degli ultimi cinque anni, che poi corrispondevano ai suoi cinque anni di attività. Era, di fatto, una piccola retrospettiva. Inoltre ci si imbatteva in opere diversissime l'una dall'altra, praticamente irriducibili tra loro. Paolini disarmava lo spettatore alternando il monocromo alla figurazione, il *medium* pittorico al *collage*, la tela emulsionata a quella sagomata, lavori a parete ad altri al pavimento. Insomma a Notizie si visitava una mostra strana:

anzi coraggiosa se riferita a un venticinquenne, sconosciuto e che avrebbe avuto tutto l'interesse a dare un'immagine univoca di sé. Cadeva la consueta idea di coerenza stilistica, e più che una personale li sembrava di visitare una collettiva. Paolini inaugurava un modo nuovo di presentarsi in pubblico, peraltro destinato a diventare tipico per i giovani dell'avanguardia italiana.²

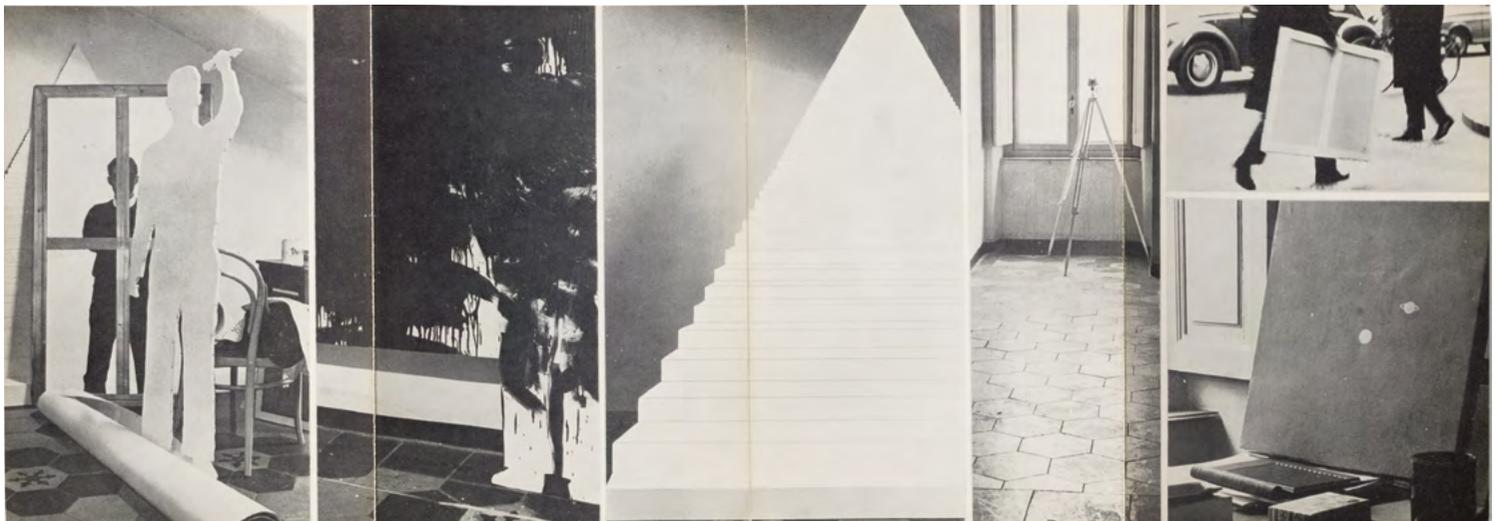
Con i suoi oltre due metri di altezza, in quell'insieme faceva spicco una grande superficie triangolare bianca che simulava un'accelerazione prospettica (fig. 3). Si trattava di un bassorilievo autoportante in legno dove le incisioni definivano una fitta serie di scalini digradanti. E anche se gli elementi visivi erano ridotti all'essenziale, l'opera evocava molti riferimenti. Richiamava l'ancora incipiente minimalismo: tuttavia si intuiva presto che il suo valore superava le questioni di pura forma. Allo stesso modo, per quanto affine nella struttura, c'era poco in comune anche con il coloratissimo 'Ziggurat' di Joe Tilson noto grazie alle riviste di settore.³ Oltre alla millenaria simbologia del triangolo, l'opera riprendeva un'iconografia sacra: quella del sogno di Giacobbe dove una schiera di angeli scende da una scala celeste. Oppure, a fronte degli amori classicisti di Paolini, poteva venire in mente la grande scalinata ingresiana con l'apoteosi di Omero spogliata dai suoi illustri convenuti.

Tra tante allusioni, una era davvero pertinente perché indicata già nel titolo. 'A J.L.B.': una dedica, che per essere la più discreta possibile si esprime nei termini cifrati dell'acronimo. A Jorge Luis Borges dunque: uno scrittore a molti ancora

ignoto, che invece Paolini aveva scoperto da poco rimanendone affascinato. La vertigine dell'infinito è un *topos* dei suoi racconti, e proprio qui va riconosciuto il nesso. La scala esposta a Notizie dà immagine a un pensiero: parte da terra con un primo massiccio gradino e si alleggerisce sino a perdersi in un punto indistinto in lontananza. Paolini non ha cercato un rapporto di esatta rispondenza con i testi. Tuttavia si può individuare una parentela più stretta data l'abbondanza di piramidi, scale e gradini nell'immaginario di Borges. La prima edizione economica de *L'Aleph* – ancora oggi nella biblioteca dell'artista – presenta in copertina tre tortuose rampe (fig. 2).⁴ Nel racconto omonimo Carlos Argentino Daneri invita il narratore a sdraiarsi a terra e fissare il diciannovesimo gradino della scala per vedere l'Aleph, il punto in cui convergono tutti i punti del mondo.⁵ Sempre nel 1965 Paolini ha licenziato un'altra versione di 'A J.L.B.', con analoghe dimensioni ma verniciata in argento. Stavolta forse il riferimento va a *La biblioteca di Babele*, al passo in cui, dinnanzi alle pareti specchianti della maestosa biblioteca, Borges dichiara: "io preferisco sognare che queste superfici argentate figurino e promettono l'infinito".⁶

Un modello precoce

Queste pagine si concentrano sul ruolo di Jorge Luis Borges nella ricerca di Giulio Paolini, e se hanno esordito con 'A J.L.B.' è perché l'opera nasce proprio nell'anno della sua scoperta ed è la prima a chiamarlo in causa. Si tratta di una relazione



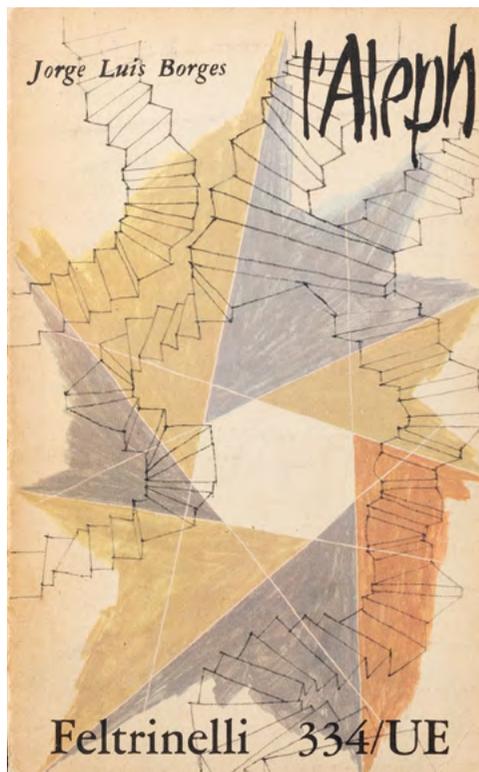
1. Giulio Paolini, pieghevole della mostra con testo di Carla Lonzi (Torino, Galleria Notizie, dall'11 novembre 1965), Torino 1965.

nota, sempre ammessa dall'artista quanto dagli interpreti che ne hanno accompagnato il lavoro. Ciononostante nella pur copiosissima bibliografia è finora mancata una verifica su cosa, in concreto, essa sia stata: su forme, tempi e intensità con cui si è espressa, quindi sugli effettivi punti di contatto tra i due.⁷ Dell'intertestualità – con la storia dell'arte, la letteratura, la filosofia, la semiotica – Paolini ha fatto la sua cifra. E in ordine di tempo Borges è il primo di tanti scrittori a manifestarsi: prima di Foucault, prima di Proust, prima di Robbe-Grillet, e così via. Al contrario degli altri non lo vedea-

munità di artisti, a capire quanto Borges poteva insegnargli nella messa a fuoco della propria poetica. La sua predilezione ha poi avuto ricadute da non trascurare. In tempi precoci, ancora prima dei trenta anni, Paolini ha guadagnato un credito senza pari tra colleghi e critici. A fronte di ciò, va riconosciuto che il successo di Borges nelle arti visive si deve soprattutto al suo esempio, alla mediazione da lui offerta.¹⁰

Non occorre essere specialisti dello scrittore per intuire i temi comuni a entrambi. Temi astratti e filosofici: l'assenza di tempo, il valore dell'immaginazione, la verti-

nante. Quando nel 1966 Paolini realizza 'Meno sei' – sei tondini in ferro innestati su un elemento di raccordo e disposti all'angolo di una stanza – prosegue una ricerca avviata da tempo sulla percezione e la messa in evidenza dello spazio fisico (fig. 4).¹² Ma allo stesso modo sembra visualizzare un passaggio chiave de *L'Aleph*: "In un angolo della cantina c'era un Aleph. Spiegò che un Aleph è uno dei punti dello spazio che contengono tutti i punti".¹³ Oppure quando replica un brano della storia dell'arte per via fotografica ci ricorda il Pierre Menard di *Finzioni* (fig. 5). Il quale ricopiando parola per

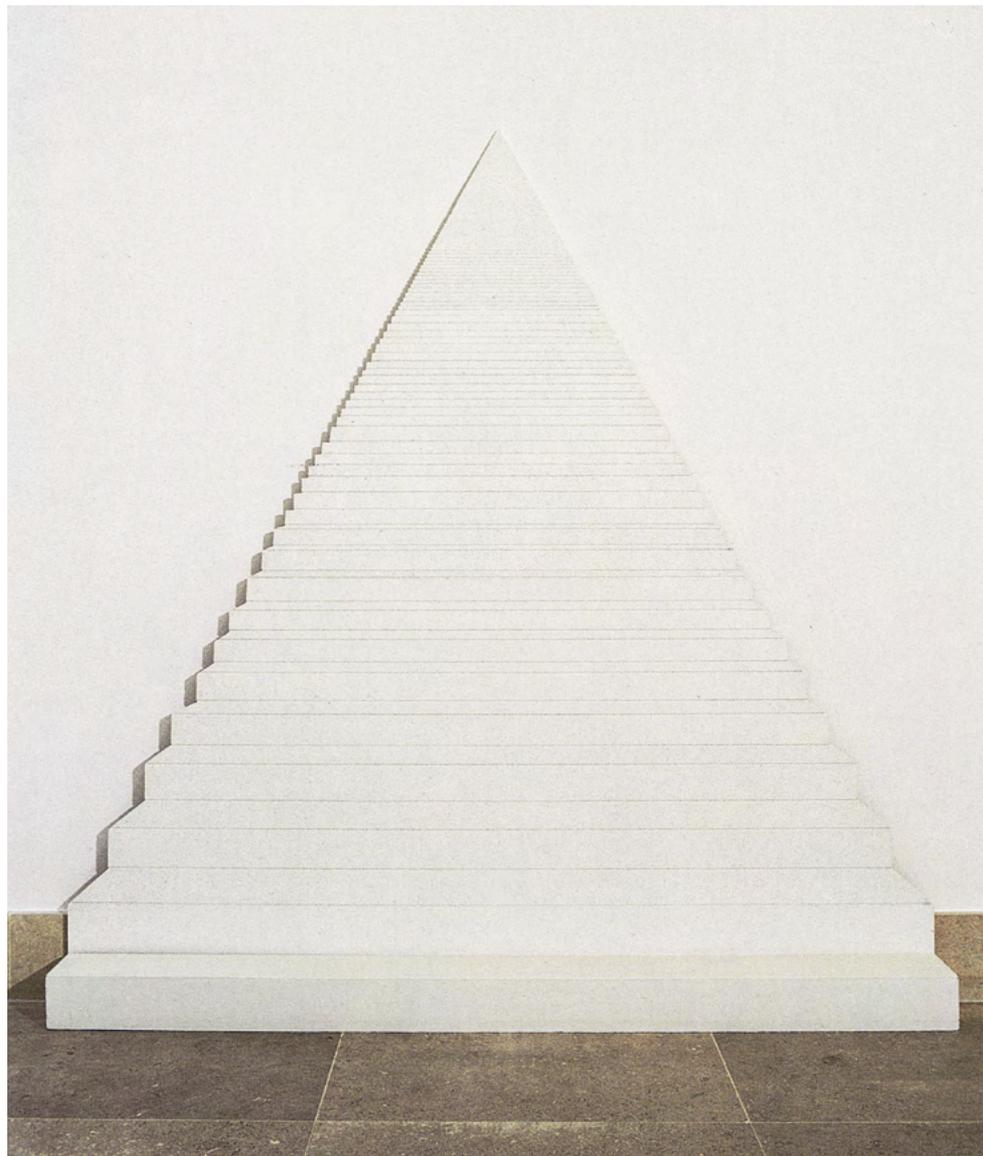


2. Jorge Luis Borges, *L'Aleph*, Feltrinelli, Milano 1961 (copia dell'artista).

3. Giulio Paolini: 'A.J.L.B.' (1965). Lisbona, Museu Coleção Berardo.

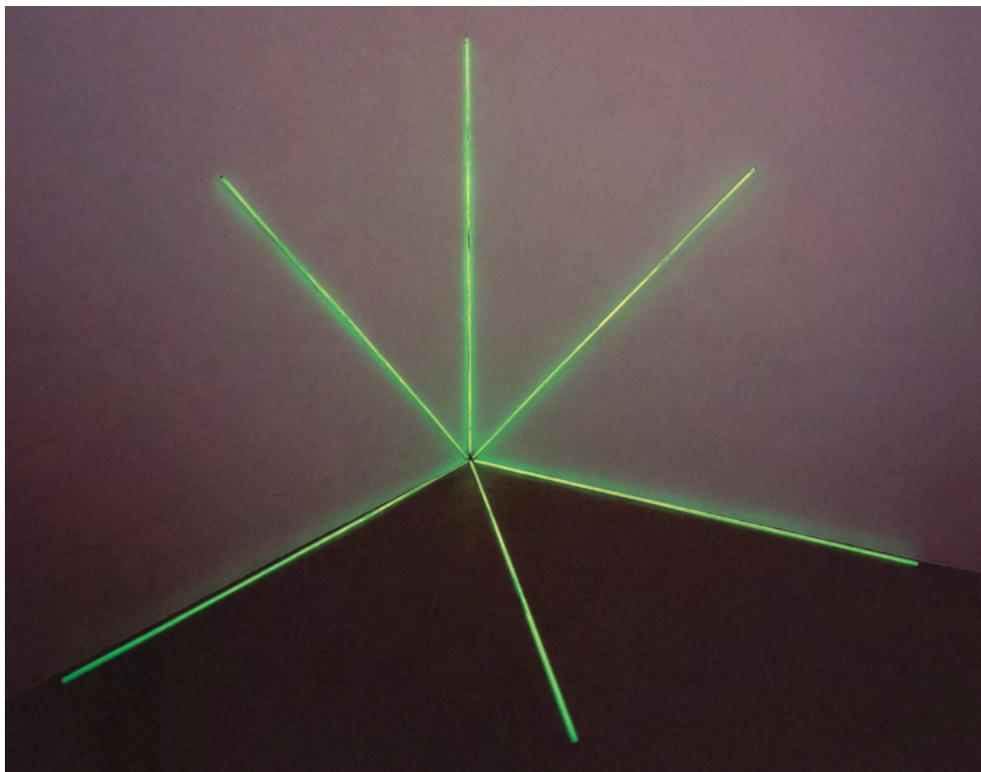
mo mai in effigie, ma di certo – a contare le ricorrenze esplicite o meno – è quello che più ne ha orientato il lavoro.

Anche in Italia, soprattutto da inizio settanta, Borges ha riscosso una formidabile fortuna critica e editoriale.⁸ È diventato una figura eponima, con la quale tutti si sono trovati a fare i conti, pure chi non ne era ancora lettore ("Questo libro nasce da un testo di Borges"⁹ è l'incipit de *Le parole e le cose*). Paolini però ha mostrato un'attenzione troppo profonda e duratura per far pensare solo al riflesso di una moda culturale. Tanto più visto il ruolo di apripista: le date delle opere testimoniano infatti che egli è stato il primo, tra la co-



gine dell'infinito, la sospensione dell'attesa. Questi lemmi peraltro – "tempo", "infinito", "attesa", "vertigine" – ricorrono in Borges come nella prosa di Paolini.¹¹ Se poi scorriamo il catalogo dell'artista pensando alle pagine di Borges rimaniamo davvero stupefatti dalla presenza di opere che ne sembrano un'emanazione. Qualche esempio può diventare illumi-

parola il *Don Chisciotte* di Cervantes ne ottiene una versione identica ma con più significato perché carica di nuove implicazioni concettuali ("Il testo di Cervantes e quello di Menard sono identici, ma il secondo è quasi infinitamente più ricco. Più ambiguo, diranno i suoi detrattori;



4. Giulio Paolini: 'Meno sei' (1966). Torino, Fondazione Giulio e Anna Paolini.

ma l'ambiguità è una ricchezza").¹⁴ E anche quando, nella primavera 1968, licenzia un ambizioso testo di poetica, *Una lettera sul tempo*, si serve di un montaggio di citazioni desuete, anacronistiche e ipercolte che somiglia ai palinsesti letterari di Borges.¹⁵ Il fatto che lo scritto si accompagni a 'Delfo II' – opera fotografica in cui torna 'A J.L.B.'¹⁶ – forse non è casuale (fig. 6). Va poi notato che già da metà anni sessanta Paolini ricorre con insistenza al numero nove: lavori con nove elementi, cicli composti da nove unità, titoli di nove lettere. Nove – avrebbe spiegato più avanti – perché è il numero delle Muse ed è anche l'ultimo numero a una cifra.¹⁷ Il nove però torna ossessivamente anche in Borges, specie ne *L'Aleph*.¹⁸ Oltre che con le opere, Paolini ha più volte confessato la propria ammirazione. "Borges è uno scrittore che mi ha sempre entusiasmato",¹⁹ ha dichiarato in una intervista del 1971, la prima in cui si è esposto in merito. La critica a sua volta lo ha seguito sullo stesso terreno. Anziché licenziare un testo per la rivista 'Qui Arte Contemporanea', l'anno dopo Marisa Volpi Orlandini decide – verosimilmente con il *placet* dell'artista – di riportare un lungo passo di *Prima confutazione del tempo*, dunque delegando a Borges, per così dire, il ruolo di interprete (fig. 7).²⁰ Oppure, nel 1976, per spiegare 'Glossario', opera recente nata con spirito ricapitolativo, Maurizio Fagiolo dell'Arco si

serve de *L'Aleph*: "Nelle veglie funebri il progresso della corruzione fa sì che il morto riacquisti le sue facce anteriori".²¹ Il carattere letterario del lavoro di Paolini è stato avvertito sin dagli inizi:²² per l'abbondanza di scrittori ogni volta invocati, certo; ma anche perché i discorsi innescati dalle opere sono infinitamente più ricchi di quanto vediamo sulla tela o qualsiasi altro supporto. Anche i dispositivi a cui ricorre possiedono una natura eminentemente letteraria. Spesso si rimane straniati dinanzi alle sue opere, specie quelle di gioventù. Ci si chiede come possa aver dato vita a invenzioni senza precedenti nelle arti visive, distanti anche da quanto altri stanno sperimentando alle stesse date. Ecco, forse indagando l'apporto letterario – segnatamente quello di Borges – si può trovare se non proprio la chiave, almeno l'origine di certi meccanismi di Paolini.

La biblioteca dell'artista

Gli anni sessanta, come noto, sono stati fervidi di scambi tra artisti e letterati. Le frequentazioni si intensificano, nascono sodalizi, rapporti di complicità: specie tra pittori ed esponenti del Gruppo 63.²³ L'interesse di Paolini per Borges rientra in questo clima, ma possiede caratteri a sé, diversi dalla maggioranza. I due, per

iniziare, non si conoscono. Non si parlano mai. Tantomeno instaurano scambi professionali: Paolini non accompagna con i suoi lavori le edizioni di Borges, Borges non compone pagine per i cataloghi di Paolini. Paolini non cerca contatti. Non gli scrive lettere, non corre a presentarsi quando capita in Italia. Poteva benissimo accadere: per quanto anziano e compromesso dalla cecità, Borges rimaneva attivo e in continuo viaggio tra Europa e America, sempre con il suo stuolo di ammiratori. Solo in un'occasione – del tutto fortuita e che non cambia le cose – Paolini vede Borges. Succede nell'ottobre 1984. L'artista è a Roma, viene a sapere che lo scrittore è all'Eur per presentare il Meridiano dedicatogli da Mondadori e si precipita alla conferenza.²⁴ Riassumendo: tra Paolini e Borges è esistito un rapporto univoco, a distanza, ed esclusivamente mediato dai libri; quelli che chiunque può avere in biblioteca.

In Italia le occasioni per conoscerlo erano iniziate presto, già a fine anni venti, con alcune poesie su riviste.²⁵ Fu però nel dopoguerra, dopo l'affermazione in Francia, che il suo nome iniziò a circolare. La storia della fortuna borgesiana nel nostro Paese è una storia soprattutto torinese. E di fatto inizia quando Sergio Solmi propone a Elio Vittorini di pubblicare per Einaudi *La biblioteca di Babele*, la raccolta che ancora non si chiamava *Finzioni*. Tradotto dal francese, il libro uscì nel 1955 nella collana 'I Gettoni', vendendo meno di cinquecento copie e destando l'interesse di pochissimi.²⁶ Occorse tempo per un cambio di segno, e le ragioni di questa iniziale resistenza sono almeno un paio. L'inizio del nuovo decennio era dominato dalle polemiche della neoavanguardia. I Novissimi e poi il Gruppo 63 credevano nello sperimentalismo linguistico, trovando in Joyce e Gadda i loro modelli. Dato il linguaggio classico, piano, referenziale, Borges non veniva considerato un autore di rottura. Nel suo caso le novità stavano nei significati, non nella scelta lessicale. Specie negli ambienti di sinistra, inoltre, egli veniva considerato evasivo, del tutto slegato dall'attualità. Le dichiarazioni di fiero anticomunismo unite alle simpatie per Pinochet ne avevano compromesso l'immagine identificandolo come un reazionario di destra.²⁷ Cosa ha spinto Paolini verso Borges? A metà decennio i libri fondamentali erano già usciti mentre gli inediti mancavano da un paio di anni. Dopo *L'Aleph*, nel 1959 per Feltrinelli, era stato un continuo inseguirsi di novità in libreria: *Finzioni*,

Storia dell'eternità, Antologia personale, Manuale di zoologia fantastica, fino al 1963 con *Altre inquisizioni e L'artefice*. A compulsare riviste e quotidiani si comprende poi che il nome di Borges ricorreva ma senza suscitare particolari discussioni o polemiche. Di lui, in compenso, si aveva già l'immagine destinata a consolidarsi negli anni: l'uomo che ha letto tutti i libri possibili, l'emblema dello scibile umano, il vecchio saggio che con le sue opere ridimensiona e oltrepassa le avanguardie in corso.²⁸ Insomma il 1965 non segna alcun particolare momento nella ricezione italiana, e se in quell'anno Paolini inizia a confrontarsi con lui è perché proprio allora – molto semplicemente – ne diventa lettore.

Era stato un conoscente a invitarlo ad abbandonare le solite letture per rivolgersi allo “scrittore del futuro”.²⁹ E ancora oggi la sua biblioteca testimonia un interesse pluridecennale che lo ha portato ad acquistare un totale di ventotto libri di Borges³⁰ più altri tre su Borges:³¹ un intero reparto riservato a un solo autore (fig. 8). Paolini ha raccolto tutto quanto meriti di essere conosciuto, pubblicato in Italia dal 1961 sino a edizioni recenti. Per quanto copiosa, non si può dire però che la collezione riveli lo spirito del bibliofilo. Se conta per lo più prime edizioni è perché evidentemente sono state le più facili da recuperare o sono state acquistate al momento dell'uscita. Non ci sono rarità, edizioni in spagnolo o francese, copie autografate o dediche. Mancano anche i due volumi dei Meridiani: a cosa sarebbero serviti dati gli originali già posseduti? In fondo una biblioteca così potrebbe comporla anche oggi qualsiasi amante dello scrittore.

Se poi sfogliamo pagina per pagina ciascuno di questi volumi restiamo delusi. Sarebbe stato utile trovare sul frontespizio le date di acquisto oppure pagine con angoli piegati, sottolineate, annotate così da capire dove è caduta l'attenzione del loro proprietario: quali i passaggi che più lo hanno colpito e sui quali ha ragionato. E invece non è così. I libri di Borges in casa Paolini non possiedono segni, neppure firme di appartenenza. Risultano pressoché immacolati. Sono stati maneggiati con cura, anche con un po' di reverenza visto lo stato di conservazione. La sola deroga a tanta pulizia sono le crocette nell'indice di *Finzioni*, in corrispondenza di quattro titoli: *Le rovine circolari*, *La lotteria a Babilonia*, *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, *Tema del traditore e dell'eroe*.³²

Qui cade la domanda decisiva: Paolini



5. Giulio Paolini: ‘Giovane che guarda Lorenzo Lotto’ (1967). Ulm, Sammlung Fer Collection.

che uso ha fatto di questi volumi, come ha letto Borges? In via preliminare va considerato un aspetto, ovvio ma da ribadire. Paolini non ha adottato l'approccio dello studioso, tantomeno del filologo, ma quello libero e intuitivo che può avere un artista: un artista con alle spalle una formazione da grafico, dunque da tecnico, e che si è dato da sé una cultura umanistica. Anche se siamo a Torino, inoltre, al tempo Paolini non frequenta scrittori o esponenti dell'editoria.³³ In merito alle sue passioni letterarie, semmai, andrebbe approfondita la vicinanza con l'amico di sempre, Saverio Vertone: intellettuale dagli interessi eclettici, collaboratore de ‘l'Unità’, in via occasionale anche critico d'arte.³⁴ E più ancora il ruolo della moglie, Anna Piva: una donna colta, che gli

ha trasmesso molte letture e alla quale spetta aver allestito nei decenni la grande biblioteca nella casa in piazza Vittorio Veneto 10.³⁵

Di sicuro Paolini non è stato attratto dal Borges narratore. Non ne ha inscenato i racconti, che per quanto assurdi consentono una traduzione visiva, come testimonia la coeva fortuna al cinema o a teatro.³⁶ Lo hanno invece coinvolto le idee sottese alle storie. Nei testi di Borges, anche in quelli resi difficili da trame concatenate, densità di nomi impronunciabili, date o citazioni, ci sono sempre frasi o giri di parole con l'effetto di un'illuminazione. Sono passaggi dal tono aforistico che si lasciano estrapolare senza perdere la solennità della prosa. E sono proprio questi ad aver affascinato Paolini assumendo l'evidenza di immagini.

Una lettera sul tempo

Ho deciso di commettere, per presunzione, compiacimento, e lealtà, l'errore di presentare me stesso. Trascrivo qui di seguito un mio scritto ("Il quadro di sempre") che ho rivisto, e corretto, in occasione di questa mostra.

...manco in lui per altro la qualità essenziale per un artista, qual è quella della scelta delle forme, per essere tra i più eccellenti.

G. B. Cavallinelle - J. A. Crowe (Storia della pittura in Italia, 1998)

Quanto posso intendere per dignità, per "qualità essenziale" di un artista, non si deposita nella soluzione dell'esperienza, il progetto è irriducibile all'oggetto, l'immaginazione elude l'immagine, io non sono il quadro.

Tutto quanto invece "si concede" alla traduzione diretta, garantita, leggibile, corrisponde all'elaborazione compositiva di una tecnica, di un processo, già di per sé esistente.

Da qui le difficoltà di mantenere il piano della ricerca in merito "soltanto" a questo problema, date appunto le false soluzioni offerte dalla tautologia da una parte, e dal compiacimento della bontade dall'altra, le difficoltà infine di dare del problema una valutazione "estetica".

Per questo, progettare oggi non può che significare volontà di una sperimentazione "finita" (cioè non tesa a, ma rivolta in), tale che di per sé si viene a definire il rapporto e la differenza qualitativa, non secondo superate ipotesi di purezza e libertà di linguaggio, ma per proprietà di espressione, per esempio tra pitture e design: in termini di stretta lettura dell'opera, cioè di pura apparenza, il design "significa", esibisce il progetto, il quadro lo dimentica, lo cancella, per le infinite e profonde aperture che soltanto possiamo intravedere, ma che dobbiamo perseguitare perché la realtà possa essere più fruita e, dunque, più reale.

(settembre 1963)

L'affanno, l'urgenza dell'idea, la ricerca "obbligatoria", la preoccupazione per l'evidenza, siglano il destino grottesco, l'affascinante sgradevolezza dell'arte d'oggi. La musa capovolta, il rovescio del quadro, la trascrizione infinita, l'arbitrio del tempo, irrondono la precarietà (e lo splendore) dell'immagine.

(marzo 1968)

"Tutto...nta nella lingua, e nello stile; due cose diversissime, egualmente necessarie. La lingua sono i vocaboli e le frasi; segni delle idee. Lo stile è la distribuzione delle idee,

la collocazione dei segni, con tale arte che producano il maggiore e migliore effetto; cioè di essere il più facilmente, il più profondamente, e il più volentieri accolte nell'animo dell'autore."

Pietro Giordani (1) preferiva concludere nell'animo di chi legge, in armonia con il mio giudizio, ho ritenuto legittima la correzione.

Vorrei partecipare, tuttavia, la mia viva disposizione alla simpatia e all'amicizia (termini forse troppo ambigui, ingiuriosi), meglio, al sincero interesse per chi, oggi, discute o apprezza l'attività mia e di altri giovani artisti. Semplicemente, stento ad accettare i "fronti", la complicità, la commivenza, l'esser "dentro" (o fuori) "una situazione", le interpretazioni troppo prudenti (o troppo indiscrete).

"Figuratevi un tribunale, composto di due giudici, ai quali il codice di procedura imponesse queste norme: - Quando i due giudici vanno d'accordo nel sentire, sento meglio; ma quando ci sia disaccordo, prevrà il parere del primo. Non è chiaro che il secondo giudice si potrebbe mandare a casa, e risparmiare que' pochi? Ebbene, il primo giudice è l'Uso; il secondo, l'Etimologia.

Infatti, quando l'Uso dice pane e l'Etimologia dice pane anche lei, sono d'accordo, e non c'è questione; ma quando l'Uso dice: un quarantena di cinque giorni, un peniere di frutte, i ferri

d'argento del chirurgo, brutte calligrafie, omicide di mio fratello, brandire il pugnale, soisquarai la bocca col vino, eccetera, eccetera; e l'Etimologia esulta su a dire che una quarantena non può essere di cinque giorni; che il peniere è fatto pel pane; che i ferri non possono essere d'argento; che calligrafia vuol dire bella scrittura, e, se è bella, non può essere brutta; che omicide di mio fratello vuol dire uccisore d'un uomo di mio fratello; che il pugnale non è il brande, e che l'acqua, pur troppo, non è vino..."

Luigi Morelli (2)

Invoco, nel mio lavoro, la trasparenza etimologica delle opere di Benedetto Angelico, Johannes Vermeer, Nicolas Poussin, Lorenzo Lotto, Jacques Louis David.

Giulio Paolini

- (1) 1774 - 1848: insigne prosatore italiano, tentò di ricondurre la prosa allo splendore dei secoli aurei. Eccellente stilista, pubblicò "Discorsi ed elogi". (Enciclopedia Bompiani, XX edizione)
- (2) 1844 - 1922: letterato, fu maestro del Principe di Napoli, poi re Vittorio Emanuele III; sollecito ufficio, al quale attese con ogni diligenza e col tatto più squisito. (Turris - Rendiconto: Dizionario storico - critico della letteratura italiana)



Della (3) 1968

Giulio Paolini è nato a Genova nel 1942. Vive a Torino.

Mostre personali

Galleria La Salita, Roma 1964
Galleria Notizie, Torino 1965/1968
Galleria dell'Arte, Milano 1965
Teatro Stabile di Torino e Libreria Stampatori, Torino 1967
Galleria del Leon, Venezia 1967
Galleria Christian Stein, Torino 1967
Libreria L'oca, Roma 1968

Mostre collettive

XX Premio Lisabona, 1961
IX Premio Castello Suveto, Termoli 1964
Galleria La Salita, Roma 1965
Galleria il Punto, Torino 1965
Galleria Notizia, Torino 1965/1966
Galleria Schwarz, Milano 1966
Premio San Fedele, Milano 1966
Situazioni '66, Galleria del Deposito, Genova 1966
Tendenze oggi in Italia, Palermo 1967
Museo sperimentale d'arte contemporanea, Torino 1967
Galleria Christian Stein, Torino 1967
I Racconti Nazionali di Incisione Contemporanea, Salerno 1967
Galleria La Bertacca, Genova 1967
Collage I, Genova 1967
Galleria De' Foscherari, Bologna 1968
Galleria Arco d'Alberti, Roma 1968
Galleria Roger Legrain, Parigi 1968
Chi arte contemporanea, Roma 1968

opere esposte

La spazio 1967
Il carattere sagomato in legno compensato (base e alzata cm 19, spessore mm 4). Sul retro di ognuno, 2 sondini adesivi. I caratteri, oggetti di bianco (di colore fluorescente a della stessa tinta dell'ambiente), vanno applicati sulla parete all'altezza dell'occhio (cm 160 da terra) e a distanza reciproca = 1/8 del perimetro dell'ambiente.

Chi 1967
diannetto cm 34

Giovane che guarda Lorenzo Lotto 1967
cm 34 x 30

D887 1967
cm 50 x 80

lcara 1967
cm 5 x 5

Sella 1967
cm 25 x 33 x 35

Avverò (II) 1967
altezza cm 180

Ex arco 1967
cm 152 x 140

Titolo 1968
cm 250 x 100

Delfo (II) 1968
cm 10 x 180

Nel mezzo del dipinto Flora sorge i fiori, mentre Narciso si specchia in un'acqua torbida dalla mia Eco 1968
cm 128 x 120

Primo appunto sul tempo 1968
cm 200 x 200

Necessario 1968
cm 92 x 52 x 25

Omaggi, scambi, corrispondenze

Anziché scorrere una dopo l'altra le tante opere che ne sono derivate, proviamo ad avanzare una casistica. Limitiamoci agli anni attorno al 1970, dunque alla prima decade di lavoro: la più varia di possibilità e combinazioni. Credo che la questione vada posta su tre livelli, sensibilmente diversi tra loro e dalla complessità crescente. Il primo è quello da cui siamo partiti. Si compone di un numero esiguo di prove, ma comunque sufficienti per individuare un orientamento. È il livello più semplice da intendere. Qui Paolini invoca il nome di Borges, ricorre a un'iconografia a lui prossima, cita titoli dei suoi libri, oppure ne richiama gli artifici linguistici. Nascono opere che hanno soprattutto il valore di tributo. Per quanto il confronto sia diretto, l'operazione non diventa didascalica ma innesca nell'osservatore cortocircuiti visivi o mentali. Oltre alla grande scala a Notizie, in questa categoria va inclusa 'Belfast (sineddoche)', per esempio: tela emulsionata con un affollato scorcio di via Florida a Buenos Aires (fig. 9).³⁷

82 [Contributi]

6. Giulio Paolini, *Una lettera sul tempo*, in *Giulio Paolini*, pieghevole della mostra (Torino, Galleria Notizie, 10 aprile - 2 maggio 1968), Torino 1968, pp. 2-3.

L'immagine in bianco e nero viene da *Borgès par lui-même*, libretto fotografico in francese uscito per le Éditions du Seuil nel 1970 (fig. 10).³⁸ Il cartellone pubblicitario al centro con la scritta "Belfast" dà inaspettatamente il titolo: dunque la parte per il tutto, e infatti la sineddoche è la figura retorica più ricorrente in Borges. Il formato insolito - cerchi e sfere abbondano nei suoi racconti - rafforza ulteriormente il richiamo.

Il secondo livello presenta un approccio più raffinato, anzi sofisticato. Concerne opere in cui la citazione della storia dell'arte si evolve: diventa diretta - non più mediata da foto o riproduzioni a stampa - e si accompagna a forme di esibita spersonalizzazione. Paolini si misura con scambi d'identità, sostituzioni, nomi inventati. E con questa logica invia alle mostre opere di altri in cui si riconosce. A inizio 1970, alla personale *Vedo* presso la Galleria Qui Arte Contemporanea di Roma, oltre a suoi originali presenta una tela di Josef Albers.³⁹ Negli stessi gior-

ni alla collettiva bolognese *Gennaio 70. Comportamenti, progetti, mediazioni* invia un Francis Picabia (fig. 12).⁴⁰ Anche alla personale presso la XXXV Biennale di Venezia aveva inizialmente pensato di esporre un Cy Twombly.⁴¹ Alla base di tali appropriazioni c'è la memoria del *ready made* duchampiano, con ogni evidenza. Di fatto però si tratta di modalità inedite nelle arti visive, difficilmente spiegabili senza il richiamo a *Finzioni*. In questa raccolta Borges fa sfoggio di erudizione citando nomi e titoli impossibili da verificare, spesso di pura invenzione. E sempre qui simula che il libro che avrebbe voluto scrivere esista già: compilato da un ipotetico autore sconosciuto, in un'altra lingua e di un'altra cultura. L'introduzione avverte dell'artificio: "Delirio faticoso e avvilente quello del compilatore di grossi libri, del dispiagatore in cinquecento pagine d'un concetto la cui perfetta esposizione orale capirebbe in pochi minuti! Meglio fingere che questi libri esistano già, e presentarne un riassunto, un commento".⁴² È quella che, tecnicamente, prende il nome di "letteratura potenziale". Ed è come se, interiorizzato Borges, Paolini ne adottasse il

paolini: «nuova confutazione del tempo»

La fotografia è un modo misterioso e sorprendente di sezionare l'esperienza secondo le regole del tempo; ma in una forma che assura l'esperienza stessa, captando immagini che le nostre sensazioni non arrivano a costituire. Con la fotografia l'esperienza, sabbiniata, se ne va via da noi, e rimane l'apparecchio che ci ha esclusi.

Partendo da questi dati della nostra soggettività della fotografia (della sua mancanza di vita), della rapidità delle sue prestazioni ottocentriche, della varie possibilità di sintesi e di analisi che essa offre come strumento di pensiero, Paolini inizia i suoi elaborati con gli «antichi» e con i «moderni» (serie dell'Apoteosi di Omero).

E come se il pensiero fosse acquietato dietro se stesso per sorprendere all'improvviso i suoi meccanismi nei riflessi, nei riflessi del riflesso, con attribuzione assai simile a quella che Jorge Luis Borges rivela nella sua «Nuova confutazione del tempo», da cui trascriviamo alcune pagine che ci sembrano parallele al lavoro di Paolini.

M.V.O.

«Quella più rappresentativa di tutti omogenei (notte in serenità, violone limpido, profumo provocante del coperchio, fango elementare), non è puramente identica a quella che oggi è quella volta tanti anni or sono: è, senza somiglianze né ripetizioni, la stessa. Il tempo, se possiamo intuire questa identità, è un inganno: la insidiosità e l'inasparabile di un momento del suo apparire ieri da un altro del suo apparire oggi, bastano per disintegrarlo.

È evidente che il numero di questi momenti umani non è infinito. Le sensazioni elementari, quelle della sofferenza fisica e del piacere fisico, quelle dell'avvicinarsi del sonno, quelle dell'ascolto di una sola musica, quelle di una grande depressione sono ancora più imperennali.

Dedico in anticipo questa conclusione: la vita è troppo povera cosa per non essere anche immortale. Ma non abbiamo neppure la sicurezza della nostra povertà, dato che il tempo, facilmente refutabile nel campo del sensibile, non lo è anche nel campo dell'insensibile, della cui



essenza sembra inseparabile il concetto di successività. Rimanga, dunque, in un aneddoto eterno l'idea intralucida e nella confusione irrisolvibile di questa pagina il momento vero dell'eterno e la suggestione possibile dell'eternità di cui quella notte non mi fu avvia».

«Tuttavia, negata la materia e lo spirito che sono continuità, negato anche lo spazio, non so con quale diritto ammetteremo quella continuità che è il tempo. Fuori di ogni percezione (reale o ipotetica) non esiste la materia; fuori di ogni stato mentale non esiste lo spirito; neppure il tempo esisterà fuori di ogni attimo presente. Prendiamo un momento della massima semplicità: per es. quello del sogno di Chuang Tzu (Herbert Allan Giles; Chuang Tzu, 1889). Egli, circa ventiquattro secoli or sono, sognò di essere una farfalla e quando si svegliò non sapeva se era un uomo che aveva sognato di essere una farfalla o una farfalla che ora sognava di essere un uomo.

Non consideriamo il risveglio, consideriamo il momento del sogno: o uno dei due momenti; Sognai che ero una farfalla che volteggiava nell'aria e che non sapeva nulla di Chuang Tzu», dice l'antico testo. Non sapremo mai se Chuang Tzu vide un giardino sul quale gli parve di volare o un volteggiante trionfo giallo, che senza dubbio era lui, ma ci consta che l'immagine fu suggestiva, quantunque offuscata dalla memoria. La dottrina del parallelismo psicofisico sosterrà che a quella immagine deve essere stato corrispondente un cambiamento nel sistema nervoso di colui che sognava: secondo Berkeley non esistevano in quel momento il corpo di Chuang Tzu né la camera buia in cui sognava, se non come una percezione nella mente divina. Hume semplifica ancora di più il fenomeno. Secondo lui non esisteva in quel momento lo spirito di Chuang Tzu; esistevano soltanto i colori del sogno e la certezza di essere una farfalla. Esisteva come termine momentaneo della "collezione o collegamento di percezioni" che fu, circa quattro secoli prima di Cristo, la mente di Chuang Tzu; esisteva come termine n di una infinita serie temporale $fn = f$ ad $n = f$. Non vi è altra realtà, per l'idealismo, che quella dei processi mentali che giungono alla farfalla che si percepisce una farfalla oggettiva per un inutile doppio: ag-

giungere a processi mentali un io gli pare non meno necessario. Afferma che vi fu un sognare, un percepire, ma non uomo che sognasse e neppure un sogno; afferma che parlare di oggetti e di soggetti è incorrere in una impura mitologia.

Orbene, se ogni stato psichico è sufficiente, se vincolarlo a una circostanza o a un io è una illucida e ormai aggiunta, con quale diritto gli importiamo poi un posto nel tempo? Chuang Tzu sognò di essere una farfalla e durante quel sogno non era Chuang Tzu, era una farfalla. Abolito lo spazio e l'io, come vincoleremo quei momenti a quelli del risveglio e all'età feudale della storia cinese? Questo non vuol dire che non sapremo mai, neppure in modo approssimativo, la data di quel sogno: vuol dire che la precisazione cronologica di un fenomeno, di qualsiasi fenomeno dell'orbe, è estranea ad esso, è esteriore. In Cina il sogno di Chuang Tzu è proverbiale; immaginiamo che dei suoi quasi infiniti tentativi, uno sogni di essere una farfalla e quindi di essere

Chuang Tzu. Immaginiamo che, per un caso non impossibile, il suo sogno ripeta esattamente quello che sognò il maestro. Potrebbe questa uguaglianza essere chiesta: i due momenti che coincidono non sono lo stesso momento? Non è sufficiente un solo termine ripetuto per scombinare e confondere la storia del mondo, per denunciarci che quella storia non esiste?

«Un trattato buddista del secolo V, il *Vivocchinanga* (La via della purezza), illustra la stessa dottrina con la stessa immagine: «A rigore, la vita di un essere dura quanto un'idea. Come la ruota di un carro, nel girare tocca la terra in un punto solo, dura una sola idea» (Radhakrishnan; *Indian Philosophy*, I, 373). Altri testi buddisti dicono che il mondo si annulla e riprende spontaneamente milioni di volte al giorno a che ogni uomo è un'illusione, vertiginosamente ottenuta attraverso una successione di uomini momentanei e soli.

«L'uomo di un momento passato», ci avverte la vita della

purezza, «ha vissuto ma non vive né vivrà; l'uomo del momento futuro vivrà ma non ha vissuto e non vive; l'uomo del momento presente vive ma non ha vissuto né vivrà» (op. cit. I, 407), massima che possiamo confrontare con questa di Platano (*De Ego Diphilo*, 18): «L'uomo di ieri è morto in quello di oggi, quello di oggi muore in quello di domani».

«And yet, and yet... negare la successione temporale, negare l'io, negare l'universo astronomico, sono disparazioni apparenti e consolazioni sagre. Il nostro destino (e differenza dell'inferno di Swedenborg e dell'inferno della mitologia tibetana) non è spaventoso in quanto irreale: è spaventoso perché è irreversibile e di ferro. Il tempo è la sostanza di cui si sono fatto, il tempo è un fiume che mi trascina, ma sono io il fiume; è una tigre che mi strama, ma sono io la tigre; è un fuoco che mi consuma, ma sono io il fuoco. Il mondo, disgraziatamente, è reale; io, disgraziatamente, sono Borges».

1 Paolini, «Giovane che guarda» (Lorenzo Lotto), ricostruzione nello spazio e nel tempo del punto occupato dall'autore (1505) e (ora) dall'osservatore di questo quadro - tela fotografica, cm 24x30 (1967)

2 Paolini, «L'invenzione di Ingres», la sovrapposizione trasparente dell'Autoritratto di Raffaello (1506) e dell'Autoritratto di Raffaello (ripetuto e reinventato da Ingres (1824), tela fotografica, cm 32x42 (1968)

3 Paolini, «Lo studio», al centro del quadro, la tela che Johannes Vermeer dipinge nella «Allegoria della pittura» - tela fotografica, cm 210 x 210 (1968)

metodo trasfigurandolo in termini visivi. Il terzo e ultimo livello è il più complesso, e impone attenzione. Non interessa una o un ciclo di opere: piuttosto un nuovo atteggiamento nei confronti dei propri trascorsi come la messa a fuoco della propria identità di artista. Verso i trenta anni, come si sa, Paolini inizia a pensare in termini nuovi una sua antica tela, 'Disegno geometrico' (1960) (fig. 13).⁴³ La riconosce come punto di inizio della carriera ("Il mio primo quadro"),⁴⁴ ma anche matrice di ogni sua prova perché è un'immagine che, in via metaforica, può contenere tutte le altre ("Il disegno preliminare di ogni disegno").⁴⁵ Attraverso lavori singoli o in serie ispirati a 'Disegno geometrico', Paolini concepisce un'idea di tempo circolare: un avanzare che torna sempre al punto di partenza. La logica di permutazioni avviate da allora diventa potenzialmente infinita. Ebbene proprio tra 1969 e 1970 Paolini legge - o rilegge con nuova coscienza - alcune pagine di Borges. In particolare *Una rosa gialla*, un brevissimo racconto de *L'artefice* che ha il valore di un'allegoria della rivelazione (fig. 11). Qui si immaginano gli ultimi istanti di vita di Giovanni Battista Marino. Il poeta ha accanto un fiore, ed è come se lo vedesse per la prima volta. È una visione ineffabile: la rosa gli appare un'immagine eterna e senza tempo. "Allora accadde la rivelazione, Marino

7. Marisa Volpi Orlandini, *Paolini: «nuova confutazione del tempo»*, in *Qui Arte Contemporanea*, 8, giugno 1972, pp. 57-58.

vide la rosa, come poté vederla Adamo nel Paradiso, e senti che essa stava nella propria eternità e non nelle sue parole e che noi possiamo menzionare o alludere ma non esprimere. [...] Questa illuminazione raggiunge Marino alla vigilia della morte, e forse anche Omero e Dante la raggiunsero".⁴⁶ Paolini ha amato questa pagina. Vi si è riconosciuto al punto da trascriverla nel catalogo di *Gennaio 70* quasi a conferirle dignità di opera.⁴⁷ Ma viene da chiedersi se, alle stesse date, egli abbia riletto anche *Il sentiero dei giardini che si biforcano*, uno dei principali racconti di *Finzioni*. Si tratta di una storia di spionaggio, in ultima analisi. A contare però non è la trama, ma la concezione di tempo e di universo lì esposta. Almeno tre passaggi meritano di essere riportati, tanto sono prossimi - per ideologia e scelta lessicale - a quanto Paolini inizia a sostenere. Sono affermazioni di Tsun, il protagonista: "Pensai a un labirinto di labirinti, a un labirinto sinuoso e crescente che abbracciava il passato e l'avvenire, e che implicasse in qualche modo anche gli altri".⁴⁸ E poi: "M'ero chiesto in che modo un libro potesse essere infinito. Non potei pensare che a un volume ciclico, circola-

re: un volume la cui ultima pagina fosse identica alla prima, con la possibilità di continuare indefinitamente".⁴⁹ Infine: "*Il giardino dei sentieri che si biforcano* è un'immagine incompleta, ma non falsa, dell'universo quale lo concepiva Ts'ui Pen. A differenza di Newton e di Schopenhauer, il suo antenato non credeva in un tempo uniforme, assoluto. Credeva in infinite serie di tempo, in una rete crescente e vertiginosa di tempi divergenti, convergenti e paralleli. Questa trama di tempi che si accostano, si biforcano o si ignorano per secoli, comprende tutte le possibilità".⁵⁰ Fa non poca impressione leggere Borges pensando a Paolini o guardare le opere di Paolini con in mente le parole di Borges. Sembrano figure reversibili, tanto si somigliano tra loro. Qui però è indispensabile un'ultima precisazione. L'artista ha amato Borges perché come lui, prima di lui, ha dato vita a un mondo fantastico, emotivamente ricco ma sempre governato dalla logica. Borges ha assolto un ruolo di prim'ordine. Ha presentato a Paolini un immaginario, un lessico, una base filosofica: insomma un sistema perfettamente congegnato nel quale specchiarsi. Gli ha anche insegnato che l'alluso e il non detto sono infinitamente più efficaci di quanto appare allo sguardo. Ma Borges è stato



8. La libreria di Giulio Paolini nella casa di piazza Vittorio Veneto 10, Torino. Nella colonna centrale, sul terzo scaffale dal basso, i libri di Jorge Luis Borges.

importante soprattutto perché ha aiutato Paolini a formalizzare un sentimento che era già suo, e gli apparteneva da sempre. Lo capiamo bene leggendo le dichiarazioni o seguendo le manovre degli inizi. Ogni volta il giovane artista parla del problema del “quadro”: del quadro ideale, astratto nella sua condizione platonica e dunque indefinibile. È un vero rovello. Paolini insiste sul valore dell’opera che non si compie, in perenne attesa della propria definizione.⁵¹ Già per il primo Paolini il quadro vive in una condizione sovratemporale: esiste in potenza in un tempo indistinto. Anche la mostra di fine 1965 alla Galleria Notizie, in fondo, offre un indizio. Riunire lavori così differenti tra loro non significava provocare il pubblico, semmai presentare tanti tempi diversi nell’epifania di un tempo unico. E forse, anche solo inconsciamente, significava accorgersi che l’allucinata prospettiva di ‘Disegno geometrico’ conteneva già la grande scala dedicata a Borges.

Un primo esito di questo studio è stato esposto al convegno *L'artista ringrazia. Genealogie: le fonti artistiche e letterarie di Giulio Paolini* (Firenze, Teatro Niccolini, 9-10 giugno 2022). Sono grato a Giulio Paolini per aver generosamente condiviso molti ricordi e informazioni, come per avermi permesso di consultare la sua biblioteca privata. Ringrazio parimenti la Fondazione Giulio e Anna Paolini, nelle persone di Bettina Della Casa e Maddalena Disch, per aver incoraggiato la ricerca e per la disponibilità al confronto; inoltre Federica Rovati per gli scambi durante la scrittura.

1) *Giulio Paolini*, pieghevole della mostra con testo di Carla Lonzi (Torino, Galleria Notizie, dall’11 novembre 1965), Torino 1965. Queste le undici opere esposte: ‘Disegno geometrico’, 1960; ‘Senza titolo (Plakat Carton)’, 1962; ‘Un’offerta speciale’, 1963; ‘Senza titolo’, 1964; ‘Fleischfarbe’, 1965; ‘Académie 3’, 1965; ‘Delfo’, 1965; ‘Iper (a M.D.)’, 1965; ‘Monogramma’, 1965; ‘Hi Fi’, 1965; ‘A J.L.B.’, 1965. La mostra è segnalata da Paolo Fossati, *Giulio Paolini*, in ‘l’Unità’, 1 dicembre 1965, p. 3. Sulla galleria, da allora luogo di riferimento per il collezionismo dell’artista, cfr. *Luciano Pistoì. “Inseguo un mio disegno”*, a cura di Mirella Bandini, Maria Cristina Mundici, Maria Teresa Roberto, Hopefulmonster, Torino 2008

2) Una sua dichiarazione successiva sulla volontà di sondare più strade espressive in contempo-

ranea: “Non ho mai scelto una tecnica o un’altra [...] Sarebbe assurdo che uno scegliesse una tecnica come sceglie un abito o una divisa e che se ne servisse indiscriminatamente per tutti i momenti. Ogni lavoro necessita di un piccolo pensiero tecnico sul come va realizzato”, *Tecniche e materiali*, a cura di C. Lonzi, Tommaso Trini, Marisa Volpi Orlandini, in ‘Marcatré’, 37-40, maggio 1968, p. 81. La mostra alla Galleria Notizie precedeva gli *Oggetti in meno* di Michelangelo Pistoletto, esposti a inizio 1966 presso lo studio dell’artista e tradizionalmente considerati come punto di rottura rispetto alla coerenza stilistica e formale del fare arte. Il tema sarebbe diventato ricorrente nei dibattiti: caricandosi di implicazioni ideologiche e assumendo rilievo nel cruciale Germano Celant, *Arte povera. Appunti per una guerriglia*, in ‘Flash Art’, 5, novembre-dicembre 1967, p. 5.

3) Realizzata nel 1963, in Italia l’opera di Tilson era apparsa sulla copertina di ‘Rivista Italsider’, 5, ottobre-novembre 1964.

4) Jorge Luis Borges, *L’Aleph*, Feltrinelli, Milano 1961. Anche la copertina, disegnata da Heiri Steiner, potrebbe aver spinto l’artista verso il tema della scala.

5) Ivi, p. 163.

6) J.L. Borges, *La biblioteca di Babele*, in Idem, *Finzioni*, Einaudi, Torino 1955, p. 69.

7) Vanno però segnalati Maddalena Disch, *Giulio Paolini. Hors-d’œuvre*, in Eadem, *Giulio Paolini. La voce del pittore, scritti e interviste, 1965-1995*, Adv Publishing House, Lugano 1995, pp. 75-139, e Denis Viva, *La storia in abisso. Letteratura, fotografia e passato*, in Stephen Bann et alii, *Giulio*

Paolini. *Il passato al presente*, Fondazione Giulio e Anna Paolini - Corraini, Torino-Mantova 2016, pp. 48-79.

8) Cfr. *Borges and His Successors. The Borgesian Impact on Literature and the Arts*, a cura di Edna Aizenberg, University of Missouri Press, Columbia 1990; *Borges in Context*, a cura di Robin Fiddian, Cambridge University Press, Cambridge 2020. Sulla fortuna italiana in ambito letterario, cfr.: Cesco Vian, *Invito alla lettura di Jorge Luis Borges*, Mursia, Milano 1990, pp. 244-248; Italo Calvino, *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano 1991, pp. 292-301; Enrique Santos Unamuno, *Borges en Italia. Perfil de una recepción*, in 'Culture. Annali dell'Istituto di Lingue della Facoltà di Scienze politiche dell'Università degli studi di Milano', 10, 1996, pp. 155-189; Roberto Paoli, *Borges e gli scrittori italiani*, Liguori, Napoli 1997; Umberto Eco, *Sulla letteratura*, Bompiani, Milano 2002, pp. 132-135; Renato Giovannoli, *Manzoni e Pierre Menard. L'influenza di Borges sulla letteratura italiana intorno al 1960 e Diario Minimo*, in *Tra Eco e Calvino. Relazioni rizomatiche*, atti del convegno (University of Toronto, 13-14 aprile 2012) a cura di Rocco Capozzi, Encyclomedia, Milano 2013, pp. 221-245.

9) Michel Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 1967, p. 5.

10) Qualche esempio, dichiarato o meno, della presenza borghesiana: Antonello Trotta, che nel 1970 realizza 'Libro letto nel 1970', stampa su perspex trasparente della copertina di *Carme presunto*; Gino de Dominicis, che a fine 1970 scrive la *Lettera sull'immortalità* avviando una strenua ricerca sulla sospensione temporale; Francesco Clemente, che nel 1973 pubblica per le edizioni Gap la cartella *Pierre Menard*; Luciano Fabro, che in *Lecture parallele III* del 1975 redige testi firmati con i nomi dei suoi compagni di scuola ma con titoli e date che evocano una provenienza classica; Mimmo Paladino, che nel 1976 licenzia il ciclo di disegni e fotografie *Il giardino dei sentieri che si biforcano*. Manca ancora uno studio sull'importanza di Borges tra gli artisti italiani; per una prima indagine sul suo ruolo nell'avanguardia internazionale cfr. Gregory L. Ulmer, *Borges and Conceptual Art*, in 'Boundary 2', 3, estate 1977, pp. 845-862.

11) Gli scritti dell'artista sono raccolti in M. Disch, *Giulio Paolini. La voce del pittore* cit.

12) L'opera è al n. 96 di M. Disch, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato 1960-1999*, I, Skira, Milano 2008, p. 125.

13) J.L. Borges, *L'Aleph* cit., p. 161.

14) J.L. Borges, *Pierre Menard, autore del «Chisciotte»*, in Idem, *Finzioni* cit., p. 43. In merito all'uso paoliniano di riproduzioni di opere antiche, 'Giovane che guarda Lorenzo Lotto' (1967) è il caso più emblematico e denso di significati. Tuttavia il lavoro che dà avvio alla pratica è 'E' del 1963 dove la citazione va a 'Eleonora di Toledo' di Bronzino, cfr. il n. 41 di M. Disch, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato* cit., I, p. 76.

15) G. Paolini, *Una lettera sul tempo*, in *Giulio Paolini*, pieghevole della mostra (Torino, Galleria Notizie, 10 aprile - 2 maggio 1968), Torino 1968. Su questo testo, cfr. Flavio Fergonzi, *Trasparenza etimologica. Per una rilettura di Una lettera sul tempo (1968) di Giulio Paolini*, in *Giulio Paolini. Expositio*, catalogo della mostra a cura di Annalisa Zanni (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 6 maggio - 22 agosto 2016), Cinisello Balsamo 2016, pp. 22-37.

16) L'opera è al n. 146 di M. Disch, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato* cit., p. 165.

17) Testimonianza di G. Paolini all'autore, Torino, 12 aprile 2022.

18) "V'erano nove porte in quel sotterraneo", J.L. Borges, *L'immortale*, in Idem, *L'Aleph* cit., p. 11; "Ogni nove anni entrano nella casa nove uomini, perché io li liberi da ogni male", Idem, *La casa di Asterione*, ivi, p. 67; "L'atto d'un solo uomo (afferitava) pesa più che i nove cieli concentrici e fantasticare che possa perdersi e ripetersi è una complicata sciocchezza", Idem, *I teologi*, ivi, p. 37; "Nove giorni passammo nell'enorme casa del generale [...]. Quei nove giorni, nella mia memoria, fanno un giorno solo", Idem, *La forma della spada*, in Idem, *Finzioni* cit., p. 111.

19) G. Paolini, in Achille Bonito Oliva, *Dentro il linguaggio (1971)*, in *Paolini. Opere 1961-1973*, catalogo della mostra a cura di Idem (Milano, Studio Marconi, dal 15 novembre 1973), Milano 1973, p. n.n. Ecco invece l'ultima dichiarazione in ordine

ne che ci sembrano parallele al lavoro di Paolini", M. Volpi Orlandini, *Paolini: «nuova confutazione del tempo»*, in 'Qui Arte Contemporanea', 8, giugno 1972, pp. 57-58. Il testo di Borges si trova in Idem, *Altre inquisizioni*, Feltrinelli, Milano 1963, pp. 169-186. Qualcosa di analogo sarebbe successo dieci anni dopo: una giornalista uruguaiana immagina un'intervista all'artista rispondendo con citazioni di Borges, cfr. Mercedes Sayagués Areco, *El otro, el mismo: J.L. Borges - G. Paolini. Un texto más para Babel*, in 'Opinar', 62, 4 febbraio 1982, p. 23.

21) Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Glossario*, in *Giulio Paolini*, catalogo della mostra a cura di Idem, Arturo Carlo Quintavalle (Parma, Csac, marzo-aprile 1976), Parma 1976, pp. 11-34. La citazione da Borges viene da *Lo Zahir*, in Idem, *L'Aleph* cit., p. 103.



9. Giulio Paolini: 'Belfast (sineddoche)' (1971). Collezione privata.

di tempo: "Borges ha lasciato una traccia nella mia memoria di lettore, direi la più importante. E perché mi possiede sempre Borges? Perché è come se avesse un passo regolare, procede impeccabile, indisturbato, e però resta fermo. Non tocca mai in realtà le cose. [...] Io, più che il futuro, ho l'idolatria del passato. E come modello l'eternità: Borges che cammina e sta sempre lì. Non attribuisco al futuro un'evoluzione, un traguardo", in Pablo Maurette, *Con la mia arte e Borges cerco l'eternità*, in 'La Repubblica', 3 settembre 2022, pp. 38-39.

20) "[...] Paolini inizia i suoi dialoghi con gli 'antichi' e con i 'moderni-antichi' (serie dell' 'Apoteosi di Omero')". È come se il pensiero fosse acquattato dietro se stesso per sorprendere all'improvviso i suoi meccanismi nei riflessi, nei riflessi dei riflessi, con attitudine assai simile a quella che Jorge Luis Borges rivela nella sua *Nuova confutazione del tempo*, da cui trascriviamo alcune pagi-

22) Cfr. per esempio l'intervista di Nico Orengo, *Dipingere la pittura*, in 'Fuoricampo. Arte e spettacolo', 2, giugno 1973, pp. 3-8.

23) Sugli scambi artisti-letterati in generale, cfr. *Verba picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, a cura di Teresa Spignoli, ETS, Pisa 2018; su quelli in ambito capitolino, *Legami e corrispondenze. Immagini e parole attraverso il 900 romano*, catalogo della mostra a cura di Federica Pirani, Gloria Raimondi (Roma, Galleria d'Arte Moderna, 28 febbraio - 29 settembre 2013), Roma 2013, e Andrea Cortellesa, *Luna in polistirolo su Colosseo di plastica*, in *Roma Pop City 60-67*, catalogo della mostra a cura di Claudio Crescentini, Costantino D'Orazio, F. Pirani (Roma, Macro, 13 luglio - 27 novembre 2016), Cesena 2016, pp. 75-83.

24) "Giorni fa, ho avuto occasione, per una fortu-

nata coincidenza, di assistere a un incontro pubblico con Borges a Roma: vorrei riferirvi di due sue brevi risposte, ma preziosissime a mio avviso. Qualcuno gli chiedeva: 'Ma lei è famoso come poeta barocco, come l'ultimo esponente della poetica del barocco oggi'. E lui rispondeva: 'Certo, il barocco è una forma lecita dell'arte. È fatta, la poetica barocca, di metafore memorabili. Io ero, tentavo di essere un poeta barocco da giovane. Ora cerco di essere semplice, ed è molto più difficile'. Ancora qualcun altro gli chiedeva: 'Come si compone un poema?' E lui rispondeva: 'Mi pongo in una situazione passiva, e aspetto'. Cito a memoria, per di più era in traduzione simultanea, quindi non posso riferirvi alla lettera le sue risposte, ma sostanzialmente diceva: 'Aspetto, e la mia unica preoccupazione è di mettere tutto in bellezza; mi preoccupa che tutto finisca in bellezza'. E concludeva: 'Ho la sensazione di ricevere un dono, non so bene se della mia stessa memoria o qualcosa altrui. E cerco di non intervenire troppo'. Io insisto su questa annotazione: che in fondo l'artista è perennemente teso a una sorta di assoluto che viene poi sempre smentito dal fatto stesso che le opere si susseguono l'una all'altra, e quindi, costituiscono innumerevoli relativi. Tutte le opere, in un certo senso, si pongono come prima opera, perché non si dà come necessario far seguire una cosa a un'altra che era già il suo assoluto, se è stata fatta", G. Paolini, *Il luogo della rappresentazione*, in 'Quaderni di teatro', 31, febbraio 1986, pp. 61-62. Su quel soggiorno dello scrittore, cfr. Antonio Debenedetti, *Borges: «Roma è davvero una città eterna. Gli aggettivi per definirla sarebbero infiniti»*, in 'Corriere della Sera', 14 ottobre 1984, p. 5.

25) Gabriella Gavagnin, *Prime traduzioni di Borges in Italia*, in 'Rassegna iberistica', 109, giugno 2018, pp. 61-80.

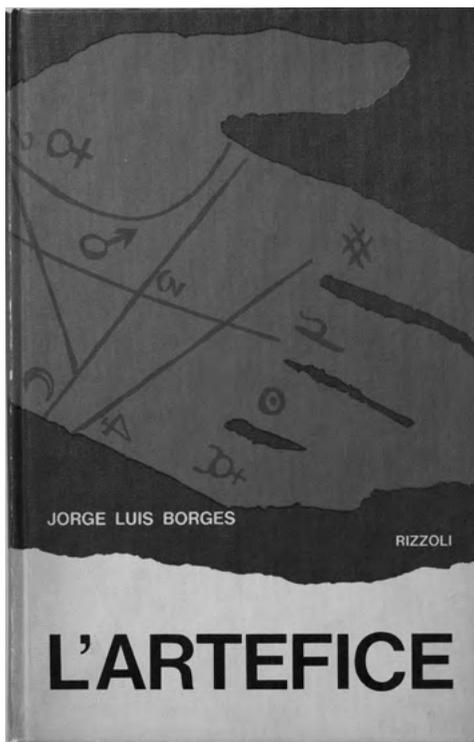
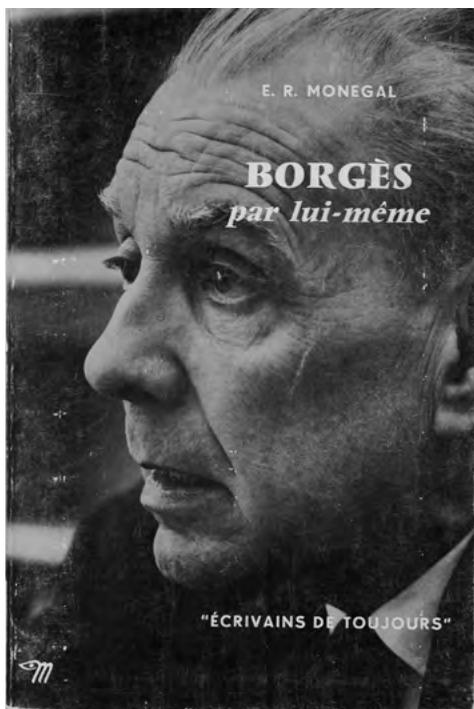
26) U. Eco, *Sulla letteratura* cit., pp. 131-133.

27) Juan Rodolfo Wilcock, *Borges è reazionario?*, in 'Europeo', 22 novembre 1970; Carmelo Samonà, *Jorge Luis Borges: a destra il cuore e lo stile*, in 'La Repubblica', 16 settembre 1976, p. 11.

28) Renato Barilli, *I due volti di Borges*, in 'Corriere della Sera', 12 maggio 1963, p. 5; Emilio Cecchi, *L'uomo fatto di libri*, in 'Corriere della Sera', 13 novembre 1964, p. 3; Enzo Golino, *I due Borges*, in 'Corriere della Sera', 11-12 marzo 1964, p. 6.

29) Testimonianza di G. Paolini all'autore, Torino, 12 aprile 2022. Oggi purtroppo l'artista non ricorda il nome del conoscente, che comunque era estraneo alle sue frequentazioni abituali.

30) In ordine di uscita: *L'Aleph*, Feltrinelli, Milano 1961; *Storia universale dell'infamia*, Il Saggiatore, Milano 1961; *Manuale di zoologia fantastica*, Einaudi, Torino 1962; *Storia dell'eternità*, Il Saggiatore, Milano 1962; *Altre inquisizioni*, Feltrinelli, Milano 1963; *L'artefice*, Rizzoli, Milano 1963; *Antologia personale*, Silva Editore, Parma 1965; *Finzioni*, Einaudi, Torino 1967; *Carme presunto e altre poesie*, Einaudi, Torino 1969; *Evaristo Carriego*, Palazzi Editore, Milano, 1970; *Il manoscritto di Brodie*, Rizzoli, Milano 1971; *Sei problemi per Don Isidro Parodi* (con Adolfo Bioy Casares), Palazzi Editore, Milano 1971; *Elogio dell'ombra*, Einaudi, Torino 1971; *Discussione*, Rizzoli, Milano 1973; *L'oro delle tigri. Poesie*, Rizzoli, Milano 1974; *Cronache di Bustos Domecq* (con A. Bioy Casares), Einaudi, Torino 1975; *25 agosto 1983 e altri racconti inediti*, F.M. Ricci, Parma 1980; *La cifra*, Mondadori, Milano 1982; *Racconti brevi e straordinari* (con A. Bioy Casares), Biblioteca Blu F.M.R., Parma 1982; *Sette notti*, Feltrinelli, Milano 1983; *Conversazioni*, Bompiani, Milano 1986; *Atlas*, Gallimard, Paris 1988; *Il piacere della letteratura. Oscar Wilde e altri racconti*, Novecento, Milano 1995; *Storia dell'eternità*, Adelphi, Mila-



10. Emir Rodríguez Monegal, *Borgès par lui-même*, Éditions du Seuil, Paris 1970 (copia dell'artista).

11. Jorge Luis Borges, *L'artefice*, Rizzoli, Milano 1963 (copia dell'artista).

no 1997; *Cos'è il buddismo* (con Alicia Jurado), Newton, Roma 2004; *Manuale di zoologia fantastica* (con Margarita Guerrero), Einaudi, Torino 2007; *L'artefice*, Adelphi, Milano 2016.

31) In ordine di uscita: Emir Rodríguez Monegal, *Borgès par lui-même*, Éditions du Seuil, Paris 1970; Richard Burgin, *Conversazioni con Borges*, Palazzi Editore, Milano 1971; Luis Fernando Veríssimo, *Borges e gli oranghi eterni*, Atmosphere libri, Roma 2013.

32) Va segnalata l'abitudine dell'artista di ritagliare articoli da quotidiani e riviste su Borges, o qualsiasi altro autore di interesse, per poi inserirli nei libri.

33) A dispetto di quanto si può supporre, i legami tra gli artisti di punta e la cultura letteraria cittadina sono stati flebili o inesistenti. Al riguardo cfr. le interviste di Edoardo Sanguineti e Pier Luigi Pero in *Un'avventura internazionale. Torino e le arti, 1950-1970*, catalogo della mostra a cura di G. Celant, P. Fossati, Ida Gianelli (Rivoli, Castello di Rivoli, 5 febbraio - 25 aprile 1993), Milano-Firenze 1993, pp. 43-49, 172-173. Cfr. anche Anna Baldini, *La Torino dell'industria culturale*, in *Atlante della letteratura italiana. Dal Romanticismo ai giorni nostri*, III, Einaudi, Torino 2012, pp. 849-869.

34) Per un primo profilo, cfr. Alberto Papuzzi, *Addio a Saverio Vertone. L'uomo che odiava le scorticatoie*, in 'La Stampa', 2 luglio 2011, p. 18.

35) Cfr. il profilo biografico scritto da Maddalena Disch consultabile sul sito https://www.fondazionepaolini.it/images/biografia/Paolini_Biografia.pdf (ultimo accesso 21 febbraio 2023).

36) Edgardo Cozarinsky, *Borges al cinema*, Il formichiere, Milano 1979.

37) Al n. 206 di M. Disch, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato* cit., p. 217. L'opera riprende 'Buenos Aires (sincedoche)' del 1965, dove al centro di una tela circolare appare un frammento da un atlante geografico che raffigura l'universo, cfr. nello stesso catalogo il n. 88, p. 118. Va poi ricordata 'Storia dell'eternità' del 1969 dove le prime due pagine dell'omonimo libro borgesiano sono appuntate su altrettante tele delle stesse dimensioni, affiancate in forma di libro aperto, al n. 178, p. 195.

38) E.R. Monegal, *Borgès par lui-même* cit., p. 117.

39) *Giulio Paolini. Vedo*, catalogo della mostra con testo di M. Volpi Orlandini (Torino, Galleria Notizie, 20 gennaio - 7 febbraio 1970), Torino 1970.

40) *III Biennale internazionale della giovane pittura. Gennaio 70. Comportamenti, progetti, mediazioni*, catalogo della mostra a cura di R. Barilli, Maurizio Calvesi, T. Trini (Bologna, Museo Civico, 31 gennaio - 28 febbraio 1970), Bologna 1970, p. n.n.

41) Cfr. M. Disch, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato*, cit., p. 210.

42) J.L. Borges, *Premessa*, in Idem, *Finzioni* cit., p. 5.

43) Fabio Belloni, *Giulio Paolini, Disegno geometrico*, Fondazione Giulio e Anna Paolini - Corraini, Torino-Mantova 2019.

44) G. Paolini nell'intervista di A. Bonito Oliva, *Dentro il linguaggio* cit., p. n.n.

45) G. Paolini, in G. Celant, *Giulio Paolini*, Sonabend Press, New York 1972, p. 15.

46) J.L. Borges, *Una rosa gialla*, in Idem, *L'artefice* cit., p. 61.

47) *III Biennale internazionale della giovane pittura* cit., p. n.n. Oltre a questo, erano presenti brani di Maurice Merleau-Ponty e Giambattista Vico.

48) J.L. Borges, *Il sentiero dei giardini che si biforcano*, in Idem, *Finzioni* cit., pp. 83-84.

49) Ivi, p. 87.

50) Ivi, pp. 89-90.

51) G. Paolini, *Il quadro di sempre* (1963), in 'Bit', 5, novembre 1967, p. 33; G. Paolini nell'intervista di Mila Pistoia, in 'Marcatré', 19-22, aprile 1966, p. 386; G. Paolini nell'intervista di C. Lonzi, in 'Collage', 7, maggio 1967, p. 46.

GIULIO PAOLINI

Nato a Genova nel 1940.
Vive e lavora a Torino.

Mostre personali:

1964 La Salita, Roma.
1965 Notizie, Torino.
1966 Galleria dell'Ariete, Milano.
1967 Libreria Stampatori e Teatro Stabile,
Torino.
1967 Galleria del Leone, Venezia.
1967 Stein, Torino.
1968 Libreria dell'Oca, Roma.
1968 Galleria Notizie, Torino.
1969 Galleria De Nieuwburg, Milano.
1969 La Tartaruga, Roma.

Mostre collettive:

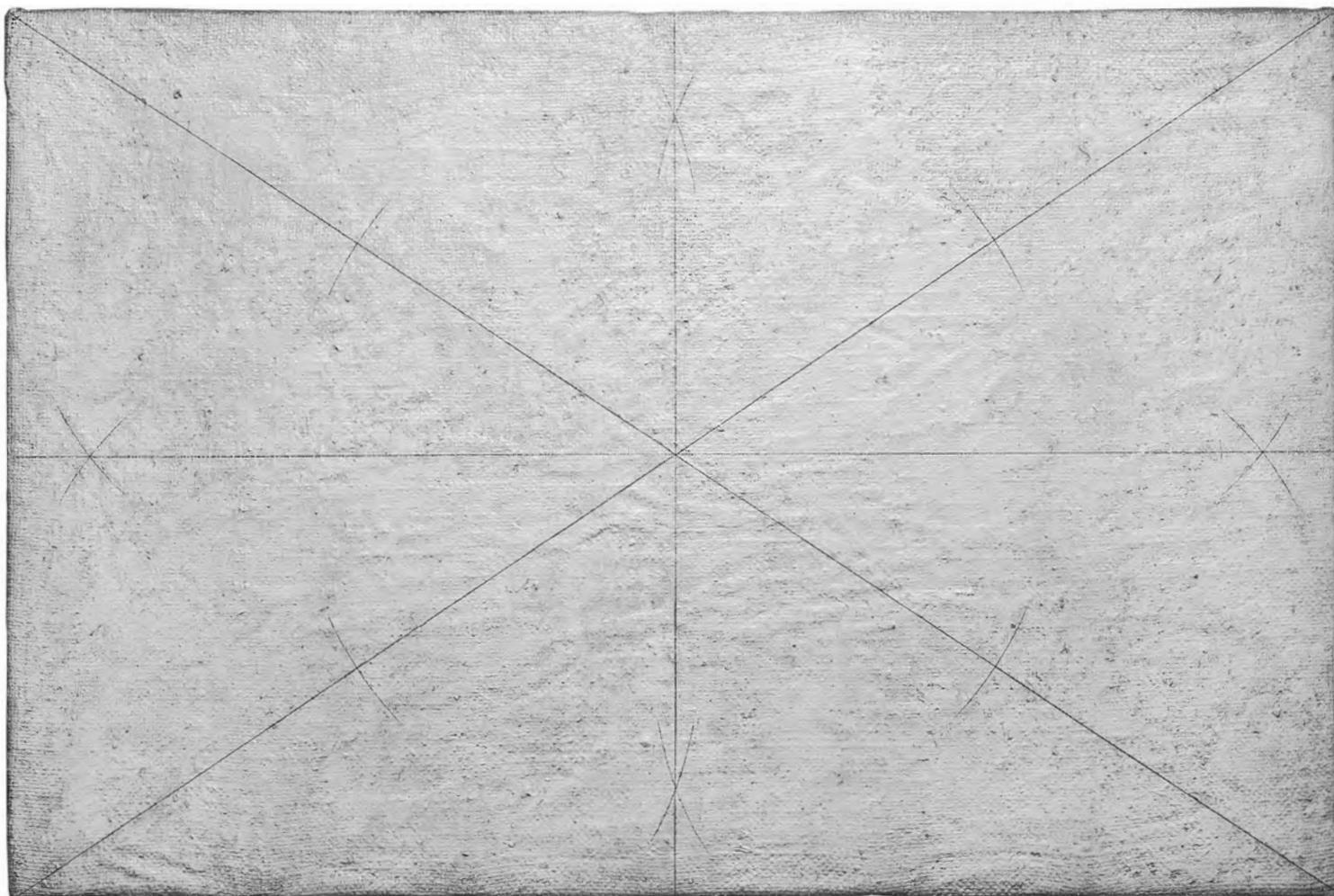
In Italia e all'estero dal 1961.
Scene e costumi per «Bruto Secondo» di
V. Alfieri, Teatro Stabile di Torino 1969.

Francis Picabia: Senza titolo, 1917
(tempera e collage su cartone cm. 57 x 63)



...o sia parlar vero: che fu il parlar naturale che Platone prima, e dappoi Giamblico dissero, essersi parlato una volta nel Mondo; i quali, come vedemmo nelle Dignità, perché 'l disero indovinando, avvenne, che Platone e spese vana fatica d'andarla trovando nel Cratilo, e ne fu attaccato da Aristotile e da Galeno: perché cotal primo parlare, che fu de' Poeti Teologi, non fu un parlare secondo la natura di esse cose; quale dovett'esser la Lingua Santa, ritrovata da Adamo; a cui Iddio concedette la Divina Onomathesia, ovvero imposizione de' nomi alle cose secondo la natura di ciascheduna: ma fu un parlare fantastico per sostanze animate, la maggior parte immaginate divine. Così Giove, Cibebe, o Berecintia, Nettuno, per cagione d'esempi, intesero, e dapprima mutoli additando spiegarono esser esse sostanze del Cielo, della Terra, del Mare, ch'essi immaginarono animate divinità, e perciò con verità di sensi li credevano Dei: con le quali tre Divinità, per ciò ch'abbiam sopraddetto de' Caratteri Poetici, spiegavano tutte le cose appartenenti al Cielo, alla Terra, al Mare; e così con l'arte significavano le spezie dell'altre cose a ciascheduna Divinità appartenenti, come tutti i fiori a Flora, tutte le frutta a Pomona: lo che noi pur tuttavia facciamo al contrario delle cose dello spirito, come delle facultà della mente umana, delle passioni, delle virtù, de' vizj, delle scienze, dell'arti: delle quali formiamo idee per lo più di Donne; ed a quelle riduciamo tutte le cagioni, tutte le proprietà, e'n fine tutti gli effetti, ch'a ciascuna appartengono: perché ove vogliamo trarre fuori dall'intendimento cose spirituali, dobbiamo essere soccorsi dalla Fantasia, per poterle spiegare, e come Pittori, fingerne umane immagini: ma essi Poeti Teologi non potendo far uso dell'intendimento, con uno più sublime lavoro tutto contrario diedero sensi e passioni, come testè si è veduto, a' corpi, e vastissimi corpi, quanti sono Cielo, Terra, Mare, che poi impicciolendosi così vaste fantasie, e invigorendo l'astrazioni, furono presi per piccioli loro segni: e la Metonimia sposò in comparsa di dottrina l'ignoranza di queste finor sepolte origini di cose umane; e Giove ne divenne sì picciolo e sì leggero, ch'è portato a volo da un'Aquila; corre Nettuno sopra un dilitato cocchio per mare e Cibebe è assisa sopra un Leone...

Giambattista Vico



12. Le prime due pagine di Giulio Paolini in *III Biennale internazionale della giovane pittura. Gennaio 70. Comportamenti, progetti, mediazioni*, catalogo della mostra a cura di Renato Barilli, Maurizio Calvesi, Tommaso Trini (Bologna, Museo Civico, 31 gennaio - 28 febbraio 1970), Bologna 1970, pp. n.n.

13. Giulio Paolini: 'Disegno geometrico' (1960). Torino, Fondazione Giulio e Anna Paolini.

Death and Salvation. Ambrogio Lorenzetti's (so-called) 'Allegory of Redemption' and the Siense Confraternita dei Disciplinati

Roberto Bartalini and Raffaele Marrone

The 'Allegory of Redemption' (Pinacoteca Nazionale, Siena) is one of the most enigmatic of Ambrogio Lorenzetti's works. While standing out for its extraordinary figurative originality, in parallel with the results of the famous cycle of the Sala dei Nove (1338), the panel presents a highly articulated iconographic programme, somewhat difficult to decipher, and unconventional typological characteristics. These peculiarities have so far hindered a full understanding of the painting's function, as well as the identification of its patrons and original destination. The paper attempts to clarify these doubts, starting with a comprehensive re-reading of its iconography – in a less doctrinally involved way. The new interpretation of the meaning of the work, together with some internal clues – such as the peculiar representation of the Last Judgement –, could indicate that the panel had been commissioned by the most important lay confraternity of late medieval Siena, namely the "compagnia dei Disciplinati sotto le volte dell'Ospedale" of Santa Maria della Scala. This hypothesis seems to be corroborated not only by associations linking the work to the cultural horizon of the devout laity, but also by the close concordances that relate the painting to a particular genre of vulgar laudes, the *laudes pro defunctis* or *de memoria mortis*. Comparisons with such texts, sung in the course of funeral celebrations, suggest that the panel – here renamed 'Allegory of Death and Salvation' – might constitute the visual reference for the song, with the specific purpose of amplifying the admonitory and edifying immediacy of the *laude*.

The Petroni and Spinelli chapels in the church of the Servites in Siena and their frescoes (with an addition on the 'Madonna delle anime' and the 'Last Judgement' in the right side aisle)

Elena Marta Manzi

This paper is a continuation of the article pub-

lished in the previous issue of 'Prospettiva' by Vittoria Pipino and the present writer, extending the research on the 14-century church to the construction and decoration of the Spinelli chapel. Of particular importance within the iconographic programme – aimed at celebrating the *dies natalis* of Saints John the Baptist and John the Evangelist – is the sanctorale devoted to the blessed Servites, which provides chronological references for the frescoes and reveals the intrusiveness of the congregation in the decoration of a chapel of private patronage. The research also aims to clarify the authorship of the paintings, long debated by 20th-century scholars, who considered the Spinelli and Petroni frescoes to be the product of the same decorative campaign. Alongside the presence of Niccolò di Segna, already identified in recent critical literature, the hand of Bartolomeo Bulgarini is proposed. The final pages are dedicated to the fragmentary 'Last Judgement' on the counterfaçade and the 'Madonna delle anime'. The cult of the Virgin as *advocata peccatorum*, represented here also as the Madonna of the mantle, must have been very popular with the Servites, as the frescoes of the congregations of Pavia and Todi demonstrate.

Titian and Ferrara: a reconstructed early altarpiece

Antonio Mazzotta

The 'Angel with tambourine' (Galleria Doria Pamphilj, Rome), until now scarcely considered in the literature on Titian, is quite clearly an early painting by the artist close to the 'Tobias and the Archangel Raphael' (Gallerie dell'Accademia, Venice), which, according to Vasari, was painted in 1508. The 'Angel' is a fragment of a larger composition, an altarpiece that was recently traced back to the Ferrara context, and in particular to a Trotti altar in the church of Santa Maria dei Servi (demolished in 1633), from which the 'Angel' was removed in 1613. A badly damaged 'Madonna and Child Enthroned', which was in the Hermitage until 1924 and is now in the Pushkin Museum, Moscow, appears to be the most likely upper fragment of the altarpiece. Simulating a reconstruction by placing one work on top of the other results in a very convincing image, confirmed by infrared examination of the 'Angel' which reveals the folds of a cloak that seem to match perfectly those of the 'Madonna'. An early altarpiece by Titian in Ferrara induces a reconsideration of his association with the city and the Este court, which is documented only from 1516 onwards. The work seems to have had a certain influence on the Ferrara art scene of the early 16th century, echoes of it being identifiable in some altarpieces by Nicolò Pisano and in the early work of Dosso Dossi.

The 'Assumption of Mary' by Giacinto Brandi in the church of Santa Maria in Organo in Verona: a new chronology

Marco Fagioli

New documentary evidence makes it possible to determine the year of execution of the 'Assumption of Mary', which Giacinto Brandi painted for the Olivetan church of Santa Maria in Organo in Verona: around 1659. This means bringing forward significantly the date of the work, which recent studies dated to 1672, thus providing a new reference for understanding Brandi's activity in the late 1650s.

All in one. Giulio Paolini and Jorge Luis Borges

Fabio Belloni

Among the names of painters and writers invoked by Giulio Paolini, that of Jorge Luis Borges is of fundamental importance. The artist read him when he was young, and expressed admiration for the writer on several occasions. 'To J.L.B.' (1965), *Storia dell'eternità* (1969), the double page for the exhibition catalogue *Gennaio 70* (1970), for example: very different works in terms of technical and expressive choice, which nonetheless find unity in their homage to the great Argentine. Borges was enjoying extraordinary success, particularly in Italy: yet Paolini's interest was too deep and long-lasting to be seen as merely the reflection of a cultural fashion. He immediately identified with him, finding in his books an endless source of inspiration. The absence of time, the value of the imagination, the vertigo of the infinite, the suspension of waiting: these themes fascinated him and contributed to the definition of his own artistic expression. The article attempts to give an account of Paolini's actual readings, how he visually translated Borges and the significance his passion had on Italian art of the time.

An exemplary correspondence

Giovanni Agosti

With its 349 issues, the recently published correspondence between Roberto Longhi and Federico Zeri (1946-1965) is the most extensive of Longhi's correspondence published to date. The article examines the forms and ways in which epistolary material of the recent past can be made known, particularly relating to art history. A profile of the relationship between the two scholars, of different generations and of different scientific and moral standing, also emerges from this reflection.

Free circulation

Giovanni Agosti and Alessandro Bagnoli

The appearance on the market of a 'Deposition of Christ in the Sepulchre' by Romanino, bearing a certificate of free circulation, prompts a brief reflection on the export restrictions on artworks in today's Italy. It is hoped that the painting will remain in Italy and eventually be bought by the State.

Copyright delle immagini

La Morte e la Salvezza. La (cosiddetta) 'Allegoria della Redenzione' di Ambrogio Lorenzetti e la confraternita senese dei Disciplinati

Roberto Bartalini e Raffaele Marrone

Figg. 1-4, 6-7, 10-11, 18, 22: Pinacoteca Nazionale, Siena; figg. 5, 8-9, 12, 15: archivio degli autori; figg. 13-14: Università degli Studi di Siena, Dipartimento di Scienze Storiche e dei Beni Culturali; fig. 16: The Fitzwilliam Museum, Cambridge (UK); fig. 17: Gabinetto fotografico delle Gallerie degli Uffizi, Firenze; figg. 19-20: Opera della Primaziale, Pisa; fig. 21: per gentile concessione della Fototeca della Direzione Regionale Musei della Campania, Napoli; figg. 23-24: Roberto Bartalini; fig. 25: Archivio fotografico storico provinciale, Soprintendenza per i beni culturali della Provincia Autonoma di Trento; fig. 26: Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze.

Le cappelle Petroni e Spinelli nella chiesa dei Servi a Siena e i loro affreschi (con un complemento sulla 'Madonna delle anime' e il 'Giudizio' nella navata destra)

Elena Marta Manzi

Figg. 1, 4-12, 15-16, 19-20, 30, 38-40: foto Lapo Baraldi; figg. 2-3, 13, 17: foto Bruno Bruchi, Siena; figg. 25-26, 29: foto Nicola Lapacciana; figg. 14, 21, 23: Direzione Regionale Musei della Toscana – Pinacoteca Nazionale di Siena; fig. 18: Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Arezzo Cortona Sansepolcro; figg. 22, 31: Statens Museum for Kunst, Copenhagen; fig. 24: Photo © President and Fellows of Harvard College; figg. 27, 36-37: Archivio fotografico dell'autrice; fig. 28: © Foto Scala Firenze; fig. 34: © Sotheby's, London; figg. 35, 41: su gentile concessione di Marcello Castrichini.

Tiziano e Ferrara: una pala giovanile ricostruita

Antonio Mazzotta

Fig. 1: Gallerie dell'Accademia, Venezia; figg. 2, 5,

8, 11: Galleria Doria Pamphilj – Amministrazione Doria Pamphilj s.r.l., Roma; figg. 3, 14: Bildarchiv Foto Marburg; figg. 4, 11-12: 2023 © Foto Scala, Firenze; figg. 6, 16: Museo del Prado, Madrid; fig. 7: Christ Church – Oxford University, Oxford; fig. 9: Kunsthistorisches Museum, Vienna; fig. 10: Kunsthalle, Brema; fig. 15: Museo e Real Bosco di Capodimonte, Napoli.

L'Assunzione di Maria' di Giacinto Brandi nella chiesa di Santa Maria in Organo a Verona: per una nuova cronologia

Marco Fagiani

Figg. 1-2: Foto Bruno Bruchi; fig. 3: Palazzo Chigi di Ariccia; fig. 4: Gallerie Nazionali di Arte Antica, Roma (MiC) - Bibliotheca Hertziana, Istituto Max Planck per la storia dell'arte / Enrico Fontolan; fig. 5: Archivio personale di Alessandro Delpriori.

Il tutto nell'uno. Giulio Paolini e Jorge Luis Borges

Fabio Belloni

Fig. 3: © Giulio Paolini / Fotografia anonima. Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino; fig. 4: © Giulio Paolini / Foto Paolo Pellion. Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino; fig. 5: © Giulio Paolini / Fotografia anonima. Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino; fig. 8: Foto Luca Vianello, Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino; fig. 9: © Giulio Paolini / Foto Mario Sarotto. Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino; fig. 13: © Giulio Paolini / Foto Mario Sarotto. Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino.

Un carteggio esemplare

Giovanni Agosti

Figg. 1-4, 7: Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna; figg. 5-6: Archivio dell'autore.

Libera circolazione

Giovanni Agosti e Alessandro Bagnoli

Fig. 1: dominio pubblico.