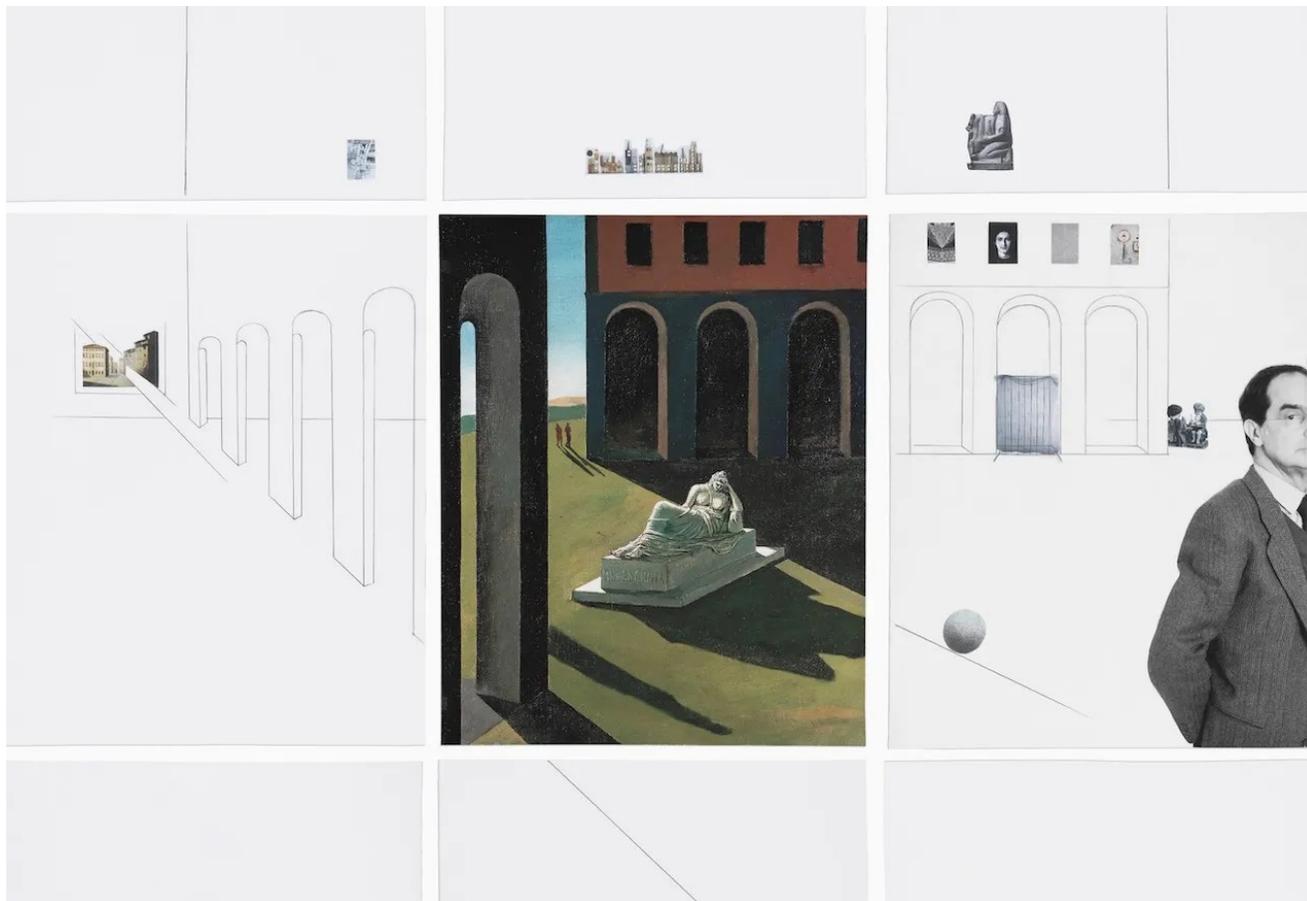


Il Pittore e il suo doppio. Giulio Paolini con Italo Calvino

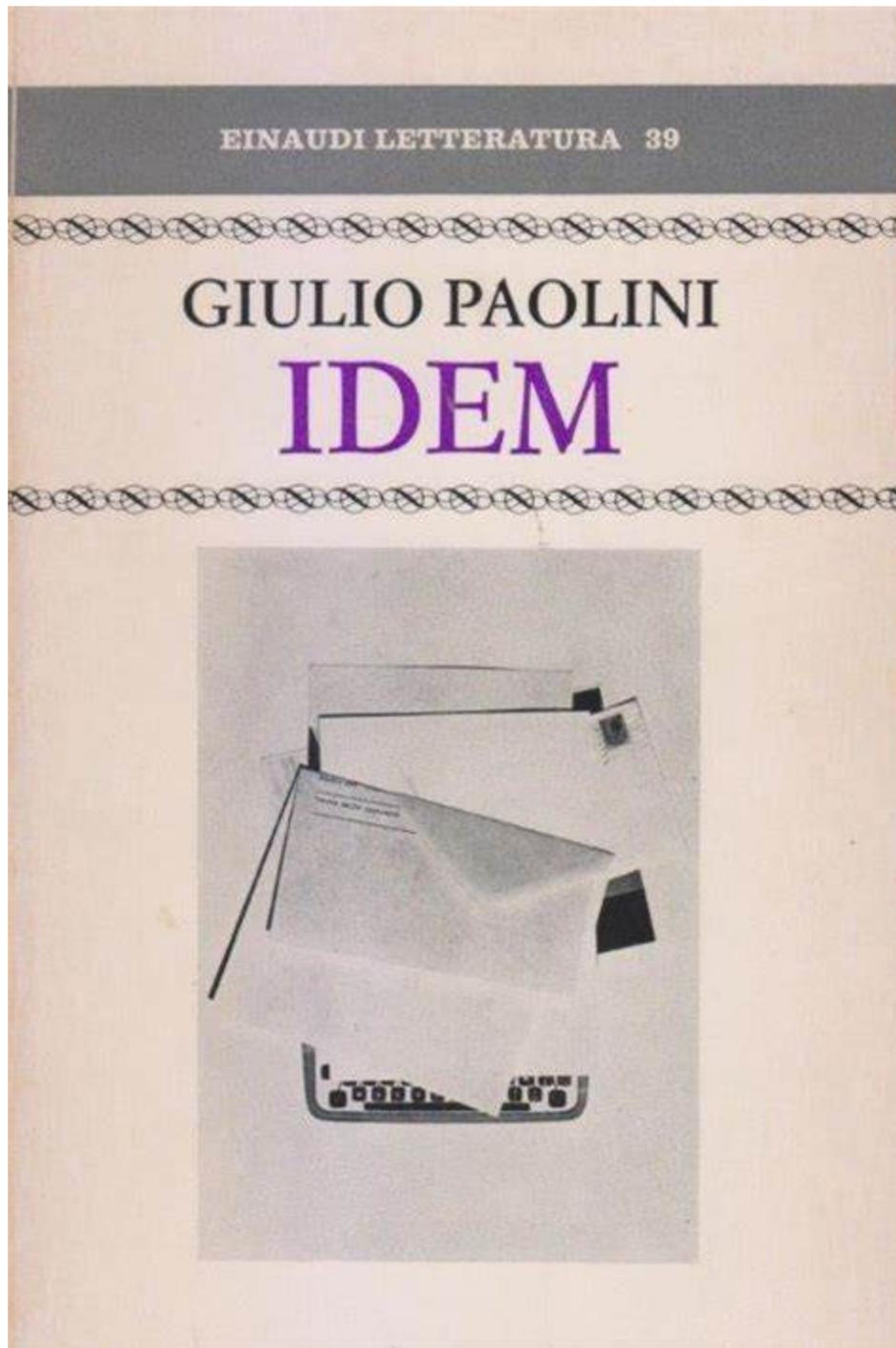
α antinomie.it/index.php/2024/01/11/il-pittore-e-il-suo-doppio-giulio-paolini-con-italo-calvino/

Denis Viva

10 gennaio 2024



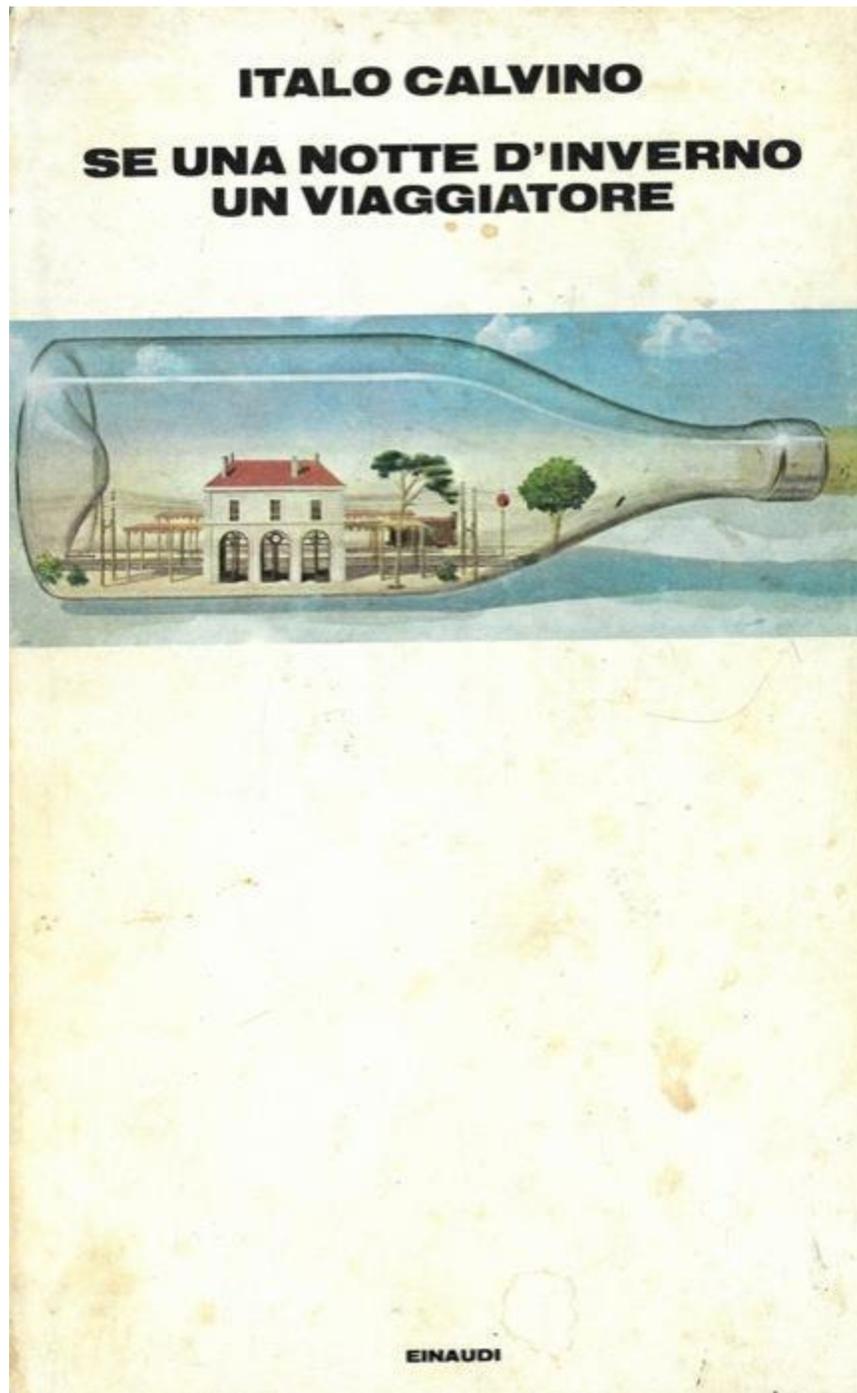
Chissà se la riedizione di questo libro fosse già prevista dal suo titolo: *Idem* (pronome latino con cui si indica, nelle note bibliografiche, la ripetizione di un autore) uscì quasi cinquant'anni fa per la collana "Letteratura" di Einaudi[1] ed è oggi riproposto per i tipi di Electa. In ogni caso, come insegna uno dei racconti di Jorge Luis Borges – quel *Pierre Menard* tanto amato sia da Italo Calvino sia da Giulio Paolini (i due autori di *Idem*)[2]–, nessuna ripetizione è mai davvero una replica conforme all'originale. E ciò vale anche per questo libro che, nel 2023, torna alle stampe in virtù della sua scarsa reperibilità fra gli scaffali degli antiquari. I contesti delle due edizioni, in effetti, sono assai diversi: quella odierna è legata al centenario di Calvino e alla mostra presso le Scuderie del Quirinale di Roma, *Favoloso Calvino*; quella del 1975 fu un esperimento editoriale, nato da un incontro tanto fortuito quanto indovinato, di cui si è iniziata a comprendere la portata soltanto di recente.



Giulio Paolini, *Idem*, Einaudi 1975

Le novità principali dell'edizione Electa sono almeno due. La prima è l'inclusione della "seconda parte", sinora inedita, della *Squadatura* di Calvino, il saggio scritto per Paolini nell'originale del 1975. Calvino, infatti, aveva consegnato a Einaudi soltanto una porzione del suo testo, circa un terzo, mentre la restante parte rimase tra le sue carte, diventando la genesi ideativa del suo celebre romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. L'inedito aveva assunto dei tratti leggendari in bibliografia, a partire dalla segnalazione di Bruno

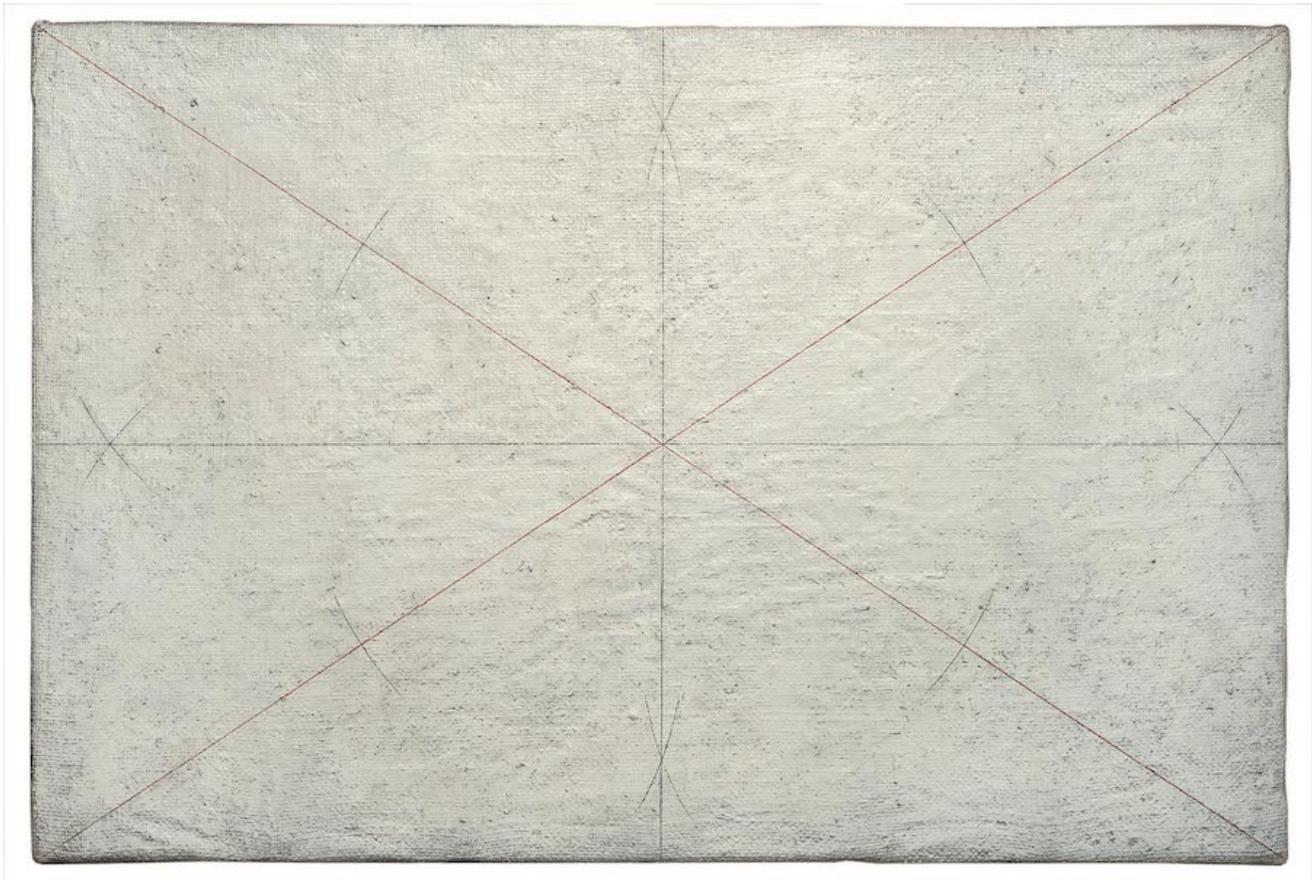
Falcetto nelle sue accurate note alle edizioni dei “Meridiani” di Calvino[3]. Oggi riemerge in una veste snella, non corredata da apparati filologici, ma senz’altro utilissima nel riproporlo come complemento della versione pubblicata.



Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Einaudi 1979

La seconda novità di questa riedizione è costituita dai due saggi che la accompagnano, a firma di Andrea Cortellessa e Marco Belpoliti. A questi ultimi è affidato il compito di riposizionare, storicamente e criticamente, il testo calviniano alla luce della sua interezza; specie dopo una serie di studi dell’ultimo quindicennio che – a dire la verità – muovevano tutti dalle prime considerazioni sul rapporto Calvino-Paolini svolte proprio da Belpoliti nel

1996[4]. I due saggi affrontano con lucidità e dovizia di riferimenti le questioni cruciali sollevate dalla *Squadratura*, specie dal punto di vista letterario. Nell'intervento di Belpoliti si parla, ad esempio, di una "doppia squadratura", interrogandosi sulla relazione che intercorre tra le due parti del dattiloscritto: si tratta di una relazione di continuità? Di due stesure differenti poi accorpate? O piuttosto di una coda di considerazioni, per una personale chiarificazione poetica, che è stata aggiunta a corollario della versione ufficiale? La domanda è un pretesto per chiarire la strategia retorica che Calvino adottò nella *Squadratura*, impiegando un registro narrativo rimuginante e interrogativo: un artificio retorico che esprimeva, non senza autoironia, una sorta di frustrazione per la cristallina capacità di Paolini – retoricamente, appunto, elevato al rango categoriale di "Pittore" – di offrire alcune soluzioni linguistiche da tempo cercate anche dallo scrittore. Sicché *La squadratura* si raddoppia in due sezioni, nelle quali le dosi del ragionamento si invertono: "quello pubblicato in *Idem*" – precisa Belpoliti – "ha un polo che è il Pittore, cui lo Scrittore si paragona, mentre il secondo inedito ha come polo attrattivo lo Scrittore, mentre il Pittore assume un ruolo secondario"[5].



Giulio Paolini, *Disegno geometrico*, 1960

Ma quali spunti Calvino trasse da Paolini? A chiarirlo è il saggio di Andrea Cortellessa che sin dal titolo, *La cornice e le stelle*, riassume icasticamente le due soluzioni in gioco. Nella fattispecie, in due opere paoliniane: *Disegno geometrico* (1960), un foglio in cui è imbastita una squadratura (da cui il titolo scelto da Calvino per il suo saggio), ossia il procedimento

grafico per disegnare una cornice al suo interno, e *Palomar* (1998), un'installazione di luminarie, che raffigura gli astri e omaggia esplicitamente l'omonimo romanzo calviniano. La "cornice" e le "stelle" stanno pertanto ai due antipodi ideali dell'ultima produzione di Calvino: come circoscritto e come sublime, come perimetro e come sconfinamento, come necessità di contenere e organizzare, e come impulso a uscire fuori da sé stessi. Sono cioè le due soluzioni che Calvino ritrova, formulate nitidamente, nell'opera di Paolini e che trasferisce nelle sue ricerche metaletterarie del momento: la cornice, che già in una nobile tradizione letteraria consente la moltiplicazione dei racconti e/o degli autori entro la medesima opera, e le stelle, che rappresentano il tentativo dell'autore – qui possiamo appoggiarci momentaneamente a Kant – di trascendere la propria individualità, di raggiungere un'appercezione globale o quanto meno un'intuizione di come potenzialmente potrebbe svolgersi il tutto, senza esperirlo pienamente.



Giulio Paolini, *Palomar a Roma*, 1998-2023

Sono temi che Calvino affrontò congiuntamente nella sua lezione americana sulla *molteplicità*. Ma sono, più in generale, questioni strutturali della letteratura occidentale moderna poiché chiamano in causa la profonda distinzione tra autore, inteso come narratore speciale, e lettore, come destinatario sempre esterno alla parola autoriale. Paolini, in tal senso, non è un ispiratore di Calvino, ma l'inciampo poetico che consente a quest'ultimo di porsi il problema di una traduzione, di una comparazione, di un confronto fra mezzi artistici. È Paolini, cioè, a offrirgli la folgorante opzione di generare autori fittizi – lo fa nella sua riproposizione delle copie di *Disegno geometrico*, a cui attribuisce di volta in volta un autore e un titolo inventato – non più nei classici termini dello pseudonimo letterario, bensì in senso borgesiano, inscenando una molteplicità che si iscrive nel gesto elusivo di un unico “meta-autore”. Oppure l'idea di porre come soggetto dell'opera – diciamo così – l'atto stesso del vedere, dell'osservare (qui il riferimento conclamato è al *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* del 1967).



Giulio Paolini, *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, 1967 © Giulio Paolini,
courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino

Un'idea che Calvino poi converte nel suo romanzo di un lettore, *Se una notte*, in cui l'atto della lettura fonde tutti i ruoli: il protagonista, il fruitore e l'autore che, giocando con i *topoi* letterari, in qualche modo "ricopia" – dunque, legge e scrive allo stesso tempo – i libri che il lettore-protagonista sta a sua volta leggendo per il lettore-fruitore. Una sovrapposizione che Calvino porta nella sua letteratura e che Cortellessa sigla efficacemente, mutuando le parole delle *Lezioni americane*, come la tensione verso un'opera finalmente "concepita fuori dal *self*".[6]

I due saggi chiariscono insomma molti aspetti di questo complesso parallelismo Calvino-Paolini, cogliendone il valore emblematico per il rapporto fra arti visive e letteratura. Proprio per questa ragione, essi aprono il campo a nuovi interrogativi; e in particolare – almeno per il

sottoscritto – a uno: qual è la collocazione della *Squadratura* se, invece di pensarlo in funzione del romanzo e della teoria letteraria, lo pensiamo all'interno di quel genere che è stato la critica d'arte negli anni settanta del Novecento? Quale posizione esso incarna? E quale distanziamento o avvicinamento al gergo sincretico della critica di quel tempo esso esprime?

La domanda, sinora del tutto inevasa, sorge proprio durante la lettura di alcuni passaggi, tanto dei saggi quanto dell'inedito calviniano. All'inizio di quest'ultimo, ad esempio, si legge una delle più brillanti descrizioni dell'assuefazione con cui osserviamo le opere d'arte nello spazio domestico. Vale la pena citarla quasi per intero: "Lo scrittore in casa sua non ha neanche un quadro appeso alle pareti. Non che lui non ami i quadri: al contrario, forse pretende troppo da loro. Vorrebbe che i suoi occhi si posassero solo su immagini definitive, necessarie, tali da fissare una volta per tutte la forma dei suoi pensieri, dei suoi umori, dei suoi fantasmi. Ma sa invece che nelle case in cui si vive questi assoluti non si raggiungono mai: quadri, statue, oggetti, elementi decorativi si depositano in seguito a scelte occasionali, finiscono per restare lì per forza d'inerzia. Sa che qualsiasi quadro con cui egli convive troppo a lungo, o gli diventa insopportabile, oppure diventa invisibile perché viene assorbito dall'ambiente e riesce a far dimenticare la sua presenza: e allora tanto vale che non ci sia"[Z].

Tralasciando l'ironico paradosso finale, ci sono in questo brano due parole, "scelte occasionali", che rivelano molto della erosione dei rapporti tra letteratura e arti visive negli anni settanta del Novecento. Con il coevo affermarsi della critica militante, infatti, le due discipline hanno percorso binari paralleli in cui le principali tangenze sono state, appunto, frutto di *occasionalità*. Si è trattato di una distanza che non può trovare la sua sola spiegazione nella specializzazione dei saperi o nella tendenza del Modernismo ad affrancare la pittura e la scultura dalla letteratura. Non si può affatto dire, cioè, che quest'ultima sia stata un corpo estraneo per le arti visive, almeno fino agli anni sessanta e specialmente in Italia: la formazione letteraria e quella storico-artistica sono state per lunghi tratti sovrapponibili, la provenienza di molti critici d'arte italiani è stata anzitutto dalla letteratura, moltissime pagine significative sugli artisti sono state licenziate da scrittori – e continueranno a esserlo dopo, pur nell'episodicità dei contatti. Nella cultura italiana degli ultimi cinquant'anni credo siano diventati rarissimi quei sodalizi di natura sistemica fra letterati e artisti, ossia organizzati in fronde, fronti o avanguardie, sulla scorta di esempi illustri come quelli di Baudelaire, Zola, Stein o Apollinaire.

La stessa *occasionalità* con cui avvenne l'incontro fra Paolini e Calvino, proprio per la profonda rispondenza che fu invece capace di rivelare, dovrebbe farci riflettere: con l'erompere della società di massa, l'industria culturale ha incoraggiato la costruzione di circuiti, canali, comunità professionali dove i criteri di distribuzione e competizione hanno via via forgiato, nonostante l'idiosincrasia degli artisti e degli intellettuali, le specificità di ciascuna arte. Ciò ha reso possibile quella settorializzazione per cui l'incontro tra uno scrittore e un pittore è sempre più avvenuto secondo modalità destrutturate: nell'arena dei

mass-media, dove spettacolarizzazione e celebrità rimangono però i fattori selettivi; per iniziativa di un singolo artista che, spinto alla ricerca o alla contaminazione, abbia cercato sponde letterarie; oppure in modo pressoché contingente.

Di queste modalità, dal 1975 in poi, cioè dalla data di *Idem*, abbiamo avuto svariati esempi nell'arte italiana. Per offrire un caso assai controverso, uno dei punti di maggiore crisi provocata dall'egemonia mediatica è stato il Padiglione Italia di Vittorio Sgarbi alla Biennale di Venezia di qualche anno fa, dove si è elevato a sistema d'inviti – questi, sì, davvero occasionali – una forma di padrinato con cui intellettuali e professionisti dei mass-media italiani hanno cooptato gli artisti in mostra. L'alternativa di una collaborazione diretta fra artisti e scrittori, per parte sua, ha invece fornito soluzioni temporanee, di ridotta permeabilità, e che, nella sostanza, non hanno dato luogo a modalità organiche: il saggio chiesto da un artista visivo a uno scrittore o la realizzazione di immagini per accompagnare un testo poetico o narrativo.

Nella situazione attuale, ad esempio, quegli artisti la cui opera più si nutre di riferimenti letterari si trovano a operare in forma elettiva o introiettata, nei termini di una distanza storico-geografica o di una traduzione nel proprio idioletto visivo: è di queste settimane un intimo omaggio di Gian Maria Tosatti ad Anna Maria Ortese, scomparsa nel 1998, per il Museo di Capodimonte o il ciclo *Segno e poesia* (2020-2021) di Giulia Napoleone, esposto a *Palinsesti* (San Vito al Tagliamento), in cui i versi lirici, ripresi nei titoli, si associano ai tracciati geometrici dei quadri. A parti invertite, la natura episodica di molte collaborazioni è stata invece testimoniata dalla strategia retorica dei testi che gli scrittori hanno redatto per gli artisti, dove la descrizione delle circostanze dell'incontro è diventata un *topos*: un indizio che attesta sempre più spesso la poca familiarità, la condivisione contingente degli obiettivi, una frequentazione che si motiva con lo scrupolo professionale. Fino a casi parossistici: Enzo Cucchi, che da poeta e pittore ha a lungo sollecitato queste intersezioni, si trovò a ospitare in un suo catalogo – facendo peraltro benissimo – un testo irritato e sardonico di Aldo Busi che traduceva, con divertita ostilità, le distanze ormai createsi fra i due mondi[8].

Anche *La squadratura* si regge su simili artifici retorici e manifesta, per sua stessa ammissione, un carattere episodico. Ma essa mi sembra porsi su un livello liminare entro cui tale *occasionalità* è ancora capace di costituire una struttura, un nodo di senso profondo. Lo sappiamo dai saggi di Cortellessa e Belpoliti, che a loro volta citano il carteggio tra Paolini e Calvino: i due furono messi in contatto da un editore, Giulio Einaudi, che di certo non intendeva la sua attività secondo i modi dell'industria culturale; Calvino, scrivendo nel gennaio del 1974 a Paolini, si rammaricava di non aver potuto visitare la sua mostra – una circostanza tutt'altro che aneddotica, ma fondata proprio sulla progressiva lontananza tra i due sistemi dell'arte. A compensazione, però, aveva letto la recente monografia su Paolini di Germano Celant, un testo da lui apprezzato e sul quale tornerò in seguito. Il merito di quell'incontro, insomma, fu anche quello di accettare quella *occasionalità* nel quotidiano e di rigettarla, piuttosto, nella produzione artistica, sapendo che a Paolini interessava già da tempo un certo tipo di metaletteratura e a Calvino quella produzione iconica dalla quale non

faceva mistero di trarre spunto nei suoi romanzi (lo intuì Belpoliti e lo si vede bene proprio nella mostra alle Scuderie del Quirinale). Calvino fu scrittore assiduo di arti visive e attento osservatore delle opere d'arte, e proprio per questo seppe avviare ai rapporti sporadici con gli artisti, travasando i frutti di questi incontri nei suoi libri. Così la sua frequentazione con Paolini fu esigua, ma ciascuno dei due affidò i semi di quell'incontro alle opere posteriori, continuando un dialogo a distanza che – mi pare – era già consapevole della parabola di allontanamento tra arti visive e letteratura.



Giulio Paolini, *Guardare*, 2023

C'è un altro aspetto che mi colpisce nella *Squadratura* e che riguarda più propriamente la critica d'arte italiana. Giusto nella lettera del 1974, Calvino faceva sapere a Paolini che la monografia di Celant "è un ottimo libro" di rara "presa per la tenuta intellettuale e il suo rigore", "dove tutto" – a differenza di tante monografie d'arte – "è chiaro e necessario"[9]. A

rileggerla oggi, la prosa di Celant, saremmo senz'altro più inclini a circoscrivere questo giudizio, specie per la ostica perspicuità del lessico. Tuttavia, c'è un punto fondamentale che Calvino intendeva sottolineare: la monografia (si tratta di quella edita dalla galleria Sonnabend nel 1972) varava una tipologia di presentazione che farà la fortuna di Celant nei decenni a venire. L'abnegazione nell'impiego dell'intervista come punto di partenza; la tempestiva, quando non precoce, archiviazione dei materiali; la rigorosa disposizione cronologica delle opere: saranno tutte caratteristiche con le quali Celant medierà l'opera degli artisti secondo una prospettiva interna, aderente alla loro espressa intenzionalità, e secondo una logica deduttiva, in cui ogni lavoro sembra sorgere dai presupposti o dagli incidenti del precedente. La monografia su Paolini, in sostanza, sarà un esempio molto recepito in Italia, con il quale la critica d'arte subordinerà spesso alla voce e all'auto-percezione dell'artista il lavoro della filologia, l'opera di catalogazione, il ragionamento sulla poetica, ponendo un argine inibitorio all'atto più distanziato della storiografia.

Se si leggono allora le due versioni della *Squadratura* ci si accorge di come Calvino abbia intuito queste prerogative e abbia piuttosto offerto una sua alternativa. Da autore che trattava di un altro autore, un letterato poteva sentirsi più libero di scardinare quel metodo di una "critica acritica" sostenuto da Celant, al di là degli elogi che gli riservava. Lo si evince da tutta una serie di accorgimenti del testo calviniano: i dialoghi con l'artista sono tutti filtrati dalla prospettiva dello scrittore, dal suo rimuginare *a posteriori*, le intenzioni di Paolini sono commentate in funzione delle proprie, le opere vengono citate e descritte piegandosi all'ordine delle congetture, la lingua si fa piana, narrativa, a tratti persino colloquiale. Nel testo di Calvino non è l'intenzionalità di un autore a prevaricare quella dell'altro – il che risulterebbe soltanto una ratifica della rispettiva centralità autoriale – ma, piuttosto, la comune voglia di riavvicinarsi al fruitore, sia esso il lettore o l'osservatore. Di riconoscere cioè in quest'ultimo una condizione sovrapponibile all'atto autoriale.

Non era dunque un problema di poco conto, se in gran parte della critica degli anni settanta latitava una riflessione su chi fosse lo spettatore e su come lo sguardo fosse culturalizzato, a discapito dell'opera di alcuni artisti che, invece, in Italia qualche spunto lo offrivano: Paolini stesso, Luigi Ontani, Suzanne Santoro, Tomaso Binga e altre artiste, perlopiù in relazione con la teoria femminista del tempo. Calvino e Paolini, in tal senso, erano ancora agli albori: davano un impulso entro il quale si apriva una faglia che, tuttavia, sarà percorsa in modo sporadico e troppo differito in Italia, ad eccezione dell'area storico-critica vicina al Femminismo, che aveva avuto il merito di abbandonare l'idealizzazione sette-ottocentesca dello spettatore "disinteressato" per iniziare a setacciare le sue connotazioni di genere. Fuori da queste coordinate, un'indagine sulla spettatorialità e sulla immanenza dello sguardo (nel corpo, nelle prerogative culturali, ecc.) è rimasta per lungo tempo in attesa in Italia.

Ma, appunto, a rileggere oggi quelle pagine di Calvino, ci si accorge come qualche indizio per intraprendere una simile storia, in parallelo all'indagine femminista, non mancasse. Basterebbe ascoltare le riflessioni su *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, un'opera crocevia di Paolini, per comprendere queste potenzialità. A Celant, che congedava il problema con

una intuizione sibillina, parlando di “identificazione fisica di autore e spettatore”[10], rispondeva Calvino, andando molto più a fondo: in *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* “è il soggetto del quadro che guarda Lotto: cioè l’osservatore attuale del quadro vede quel che vedeva Lotto, no: si sente guardato dagli stessi occhi che fissavano Lotto. Gli occhi del quadro o gli occhi del modello? Il titolo avverte che nel punto in cui oggi si trova chi guarda il quadro, si trovava Lorenzo Lotto di fronte a quel giovane. [...] ...il quadro di Lotto si presta più di qualsiasi altro perché il giovane pare fotografato guardando l’obiettivo, cosicché l’osservatore della riproduzione s’identifica prima con l’obiettivo fotografico, poi con l’osservatore del quadro al museo, poi con Lotto in contemplazione del proprio quadro finito, poi con Lotto in contemplazione d’un fantasma della propria mente che vorrebbe riprodurre in un quadro, poi con Lotto in contemplazione di un giovane in carne ed ossa, poi col nostro pittore di oggi che studia come fare a trasformare in un’opera sua un quadro di Lotto senza aggiungergli e togliergli niente, eccetera”[11].



Certo, è solo un esempio, ancora ipotetico e germinale (lo stesso Calvino si era accorto che l'io di Paolini era anzitutto un "io cartesiano", dunque ancora nel senso di un soggetto trascendente e solo lontanamente performativo)[12], che però lasciava intendere quanto si fosse soprasseduto in Italia su questioni che stavano al centro della visione[13]. E, d'altra parte, il *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* non poteva essere, a sua volta, un'antitesi a una delle poche teorie sullo spettatore prodotte nell'arte italiana recente? Quella dell'Arte Programmata e di uno spettatore gestaltico, al massimo fenomenologico, che non teneva conto della consapevolezza storica dell'osservatore, della docilità corporea con cui il suo sguardo leggeva le convenzioni medialità della pittura e della fotografia, della embricatura e della costruzione delle identità che si attiva nello sguardo e nel riconoscimento visivo?

Sono solo pochi spunti, ma credo determinanti. Quello che *Idem* suggerisce oggi è anche la necessità di riprendere le fila, di rinforzare un lavoro che trova finalmente qualche segnale incoraggiante. In primo luogo, bisognerebbe avviare alla dispersione dei materiali che incrociano l'attività di scrittori e di artisti visivi; e si sta cominciando a fare con qualche esempio: il caso di Pier Paolo Pasolini che scrive su Andy Warhol, peraltro su temi di fluidità di genere[14], oppure Giorgio Manganelli, di cui si è restituito da poco il rapporto con gli artisti[15]. In secondo luogo, bisognerebbe intraprendere una storia dell'osservatore, anche sulla scorta di quanto svolto nella teoria femminista e *queer*: una storia di quel pubblico che le arti visive nel Novecento hanno dovuto immaginare o ricusare e di cui la critica italiana del secondo dopoguerra ha a lungo aggirato il problema[16].

Giulio Paolini

Idem

con un testo di Italo Calvino, postfazioni di Marco Belpoliti e Andrea Cortellessa

Electa, 2023

168 pp. ill. b.n., € 25

[1] Italo Calvino, Giulio Paolini, *Idem*, Einaudi, Torino 1975.

[2] Se in Calvino tale passione è ormai nota, oggi spicca anche negli studi su Paolini: Fabio Belloni, *Il tutto nell'uno. Giulio Paolini e Jorge Luis Borges*, in "Prospettiva", 186, aprile 2022, pp. 78-87.

[3] Bruno Falchetto, *Note e notizie sui testi*, in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, a cura di Bruno Falchetto e Mario Barenghi, Mondadori, Milano 1992, vol. II, pp. 1381-85.

[4] Marco Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, Einaudi, Torino 1996.

[5] Id., *La doppia squadratura*, in Giulio Paolini, *Idem*, Electa, Milano 2023, p. 166.

[6] Andrea Cortellessa, *La cornice e le stelle*, ivi, p. 145.

[7] Italo Calvino, [dattiloscritto inedito], in *ibid.*, p. 17.

[8] Aldo Busi, *Chi cucca chi, Cucchi?*, in *Cucchi. Chi cucca chi, Cucchi?*, catalogo della mostra (Galleria Poggiali Forconi, Firenze, 2000), Bandecchi & Vivaldi, Pontedera 2000, pp. 11-22.

[9] Italo Calvino cit. da Belpoliti, *La doppia squadratura* cit., p. 154.

[10] Germano Celant, *Giulio Paolini*, Sonnabend Press, New York 1972, p. 70.

[11] Italo Calvino, *La squadratura*, in Paolini, *Idem* cit., pp. 12-13.

[12] Qui intendo l'aggettivo "performativo" in senso butleriano e non in riferimento alla Body Art.

[13] Sull'intera questione rimando al mio Denis Viva, *Molteplicità e ritratto: sovrapposizioni autoriali fra Italo Calvino e Giulio Paolini*, in "California Italian Studies", 12, 1, 2023, pp. 1-21.

[14] Alessandro Del Puppo, *Pasolini Warhol 1975*, Mimesis, Udine-Milano 2020.

[15] *Illustrazioni per libri inesistenti. Artisti con Manganelli*, a cura di Andrea Cortellessa, Electa, Milano 2023.

[16] L'attenzione per i temi dello sguardo e dell'osservatore nell'arte italiana, oggi, si rintraccia ancora in relazione alla costruzione del genere. Si vedano riviste come *Whatever* o pubblicazioni come *Female Cultural Production in Modern Italy. Literature, Art and Intellectual History*, a cura di Sharon Hecker e Catherine Ramsey-Portollano, Palgrave Macmillan, Cham 2023.

In copertina: Giulio Paolini, Guardare, 2023 (particolare)