

in Arcadia

Saggi di storia delle arti per Elisa Debenedetti

a cura di

Mario Bevilacqua, Maria Celeste Cola, Marisa Tabarrini



EDIZIONI QUASAR



Centro di Studi
sulla Cultura
e l'Immagine di Roma



FONDAZIONE MARCO BESSO ETS

DOROTHEUM
SEIT 1798

Coordinamento redazionale: Giancarlo Coccioli

ISBN 978-88-5491-488-9

© Roma 2024, Edizioni Quasar di Severino Tognon S.r.l.
via Ajaccio 41-43, 00198 Roma - tel 0685358444
email: qn@edizioniquasar.it

in Arcadia

Saggi di storia delle arti per Elisa Debenedetti

a cura di

Mario Bevilacqua, Maria Celeste Cola, Marisa Tabarrini

Edizioni Quasar
2024

Antichi maestri: Giulio Paolini e l'arte del passato¹

Claudio Zambianchi

Paul Valéry pensa che pittura e disegno non vedano per riconoscere il mondo, ma per riconoscere le proprie modalità del vedere². L'arte di Giulio Paolini sta sulla stessa lunghezza d'onda e punta il cannocchiale analitico sulle condizioni di esistenza di quel vedere speciale che si verifica e si esprime nelle arti visive. Perciò Paolini si interroga di continuo sulla storia dell'arte e, nel dialogo con il passato, disegna una trama sofisticata e originale del suo modo d'immaginare più in generale la storia. Il tema entra in gioco sin dal lavoro inaugurale della carriera di Paolini: il *Disegno geometrico*, del 1960 (Fig. 1). Esso altro non è che l'enunciazione dello spazio storico dell'arte, quello che – alfabetizzato dalla squadratura e lasciato vuoto – si apre ad accogliere tutte le immagini possibili. Si tratta cioè dello spazio convenzionale della pittura, non di quello esperito nella vita quotidiana.

Negli stessi anni in cui Paolini realizzava il *Disegno geometrico*³, anche Piero Manzoni, con gli *Achrome*, proponeva quadri bianchi, in certi casi dotati di accentuazioni materiche al limite del paradossale (tessuti raggrinziti, rosette di pane...), in altri casi privi di incidenti, eccezion fatta per la scansione della superficie in unità regolari, ottenuta mediante l'accostamento e la giunzione di parti poi coperte da uno strato di caolino. Fra il *Disegno geometrico* e gli *Achrome* esiste però una differenza di fondo, che Paolini spiega in un'intervista a Carla Lonzi: la materialità del lavoro di Manzoni conserva ancora "un'implicazione pittorica", benché "in un ambito di distruzione di immagini e di forme"⁴. Gli *Achrome* secondo Paolini sono il risultato di una cancellazione, di un tentativo di regredire al grado zero; quello da lui presentato invece non è uno spazio originario o primordiale, ma è culturalmente articolato nei modi storici che ne fanno il luogo della pittura. Paolini propone in questo senso uno spazio mentale, astratto, esemplare, o, come mi suggerisce Maria Teresa Roberto, "ipotetico": è in attesa di un'immagine, anche se non sempre essa si manifesta. È, dice l'artista, "un modello... un'idea e non... un oggetto vero e proprio"⁵.

Trascorsi tre anni, nel 1963, quello spazio inizia a popolarsi. Le figure impiegate sono riproduzioni fotografiche, prevalentemente in bianco e nero, di opere canoniche dell'arte del passato: un insieme di richiami e citazioni colte, dall'antico al Rinascimento al barocco. I riferimenti che Paolini via via propone nel suo lavoro vanno considerati come possibili istanze della specifica modalità del vedere propria dell'arte, tappe di un viaggio in cui spazio e tempo slittano continuamente l'uno sull'altro, producendo anacronismi e paradossi: come Paolini ha detto una volta: "L'artista... non abita lo spazio, ma il tempo"⁶. L'esempio più immediato, a questo riguardo, è il *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* (1967; Fig. 2), dove il gioco di parole del titolo, sul piano immaginativo, inverte non solo la direzione dello sguardo, ma

anche quella del tempo: rovescia il mondo e rivela un aspetto impreveduto celato nell'inconscio dell'opera.

La prima immagine dalla pittura del passato richiamata da Paolini, sotto forma di fotografia (in questo caso a colori), è il *Ritratto di Eleonora di Toledo*, dato allora al Bronzino e oggi ad Alessandro Allori. La riproduzione è presa da un fascicolo dei "Maestri del Colore" della Fratelli Fabbri editori ed è posta sul *recto* di *E* del 1963, sul cui *verso* compare una quadratura a griglia, elemento, come la squadratura, di scansione elementare dello spazio; la riproduzione e il diagramma sono applicati su un supporto di legno lasciato in vista. Gli elementi che compongono il lavoro non formano un'unità, ma sono separati e presentati singolarmente sulle due facce del supporto, senza possibilità d'incontro o sintesi. Se quest'ultimo ha qualità materiale e il diagramma ne ha una meramente spaziale, la riproduzione tipografica dell'*Eleonora di Toledo* ha una valenza temporale e rinvia alla profondità storica dell'arte.

Paolini usa quindi immagini belle e pronte, scelte fra le miriadi offerte dalla storia dell'arte⁷, e rinuncia a trovarne di nuove. Nel momento in cui le certezze circa l'unicità dell'opera e la necessità dell'intervento manuale dell'autore impallidiscono, Paolini si appropria di un'opera del passato e la presenta con neutralità in un paludamento storico formalmente inappuntabile. In casi simili, dice Germano Celant, l'invenzione, coincide, paradossalmente, con "l'assoluta identificazione"⁸.

Il museo immaginario di Paolini non segue una logica organica ed evidenzia i salti e gli scarti piuttosto che le (presunte) continuità nel corso della storia. L'arte del passato si rende presente solo per episodi distinti, per frammenti filtrati dalla fotografia, un mezzo di riproduzione meccanica in cui è insita una temporalità non durativa, fatta di istanti separati e che priva l'immagine pittorica delle qualità fisiche di cui è composta: pigmento, colore, stesura, pennellata.

L'esplorazione condotta da Paolini sull'arte del passato è asistemica: in un'intervista del 1985 l'artista insiste sulla qualità non esegetica, preterintenzionale delle sue citazioni⁹. Le immagini archeologiche o degli antichi maestri tornano a galla in un processo simile alla memoria involontaria¹⁰ che l'artista, con un anacronismo, assimila al "futuro: c'è ma non la si può richiamare, non è un archivio al quale poter attingere come si vuole, è lei che ci dà appuntamento, non si sa quando"¹¹.

I pensieri relativi al frammento, alla storia e al passato sostengono il progetto (non realizzato) per la rivista *Ali Babà*¹², cui avrebbero dovuto dare vita attorno al 1970 Italo Calvino e Gianni Celati, con l'aiuto di Guido Neri, Carlo Ginzburg ed Enzo Melandri. I temi sui quali questi intellettuali si erano incontrati (e continueranno a riflettere anche negli anni seguenti) erano analoghi a quelli rintracciati sin qui in Paolini¹³.

Di fronte al naufragio dello storicismo, Celati¹⁴ e Calvino invitano a cambiare paradigma e a ripensare la storia secondo il modello frammentario dell'archeologia. I due autori presentano il passato come una grande superficie in cui qui e là si verificano affioramenti di cui l'archeologo prende atto, recupera i *disiecta membra* e li studia, senza illudersi però di recuperare l'intero a cui una volta appartenevano. I frammenti sono disposti in una dimensione orizzontale, topologica, e in un rapporto sincronico piuttosto che diacronico: non, quindi, "sull'asse verticale della Storia"¹⁵.

Sin qui gli elementi comuni; poi però le strade di Celati e Calvino iniziano a divergere. Nel rovinismo di Celati, i resti abbandonati dalla crisi dello storicismo diventano indizi del

marginale e del rimosso¹⁶. Calvino, dal canto suo, si serve del paragone con l'archeologo non per contrapporre un altro metodo allo storicismo, ma per definire piuttosto una modalità dello sguardo sul mondo degli oggetti (culturali) che s'incarica di indicare e descrivere; non, in prima battuta, di spiegare. E precisa: "Il vero luogo della nostra impresa precede oppure segue l'applicazione d'un metodo: fornendogli materie prime o rifornendosi di semilavorati dalle sue officine"¹⁷. A differenza di Celati, Calvino suggerisce quindi una condizione attiva dei frammenti: materie prime o semilavorati sono entrambi parte di un processo operativo¹⁸. I frammenti dell'arte del passato nelle opere di Paolini, più che a materie prime da sottoporre al metabolismo di un metodo, sembrano più simili a "semilavorati", utili a innescare il confronto con il presente.

I "semilavorati" (l'*Eleonora di Toledo* di Alessandro Allori o del Bronzino, il *Ritratto di giovane* di Lorenzo Lotto, e gli esempi potrebbero moltiplicarsi) sono immagini trovate e riproposte mediante la fotografia: Paolini sottolinea così una presa di distanza dall'idea dell'artista come entità soggettiva. L'annullamento dell'"io individuale" e l'identificazione "con l'io della pittura d'ogni tempo"¹⁹ è un motivo conduttore del saggio che Calvino scrive come introduzione al libro *Idem* di Paolini. Il Pittore di cui parla Calvino non è una persona singola: il nome designa piuttosto una categoria storico-culturale, l'unica che possa sopravvivere alla "morte dell'autore". Il Pittore diventa un soggetto plurale, vestito di abiti storici, giacché la storia fornisce al pittore un numero illimitato di identità fittizie entro cui, provvisoriamente (e anacronisticamente) nascondersi: "Il problema - ha scritto Paolini - ... è di sottrarre la mia identità al suo ruolo e di assumerla invece ad un ruolo elettivo, storico ed ipotetico"²⁰. Si produce così un'identità molteplice e sempre provvisoria²¹, dove l'artista si presenta, di volta in volta, nei panni di Nicolas Poussin, Raffaello, Ingres o Henri Rousseau. Nell'*Autoritratto* paoliniano del 1968 (Fig. 3) il Doganiere appare, citato dall'*Autoritratto* di Praga, con il basco e la tavolozza che identificano, ironicamente, il Pittore, unica figura tratta da un quadro in una moltitudine di ritratti fotografici di artisti, critici e galleristi riuniti a formare, appunto, un autoritratto plurale.

In Paolini i frammenti di opere degli antichi maestri affiorano dalla storia come "fossili" o "fantasmi"²², con un'impassibilità metafisica che pone domande circa il movimento del tempo e la nozione stessa del passato. La storia in Paolini ha la disomogeneità tipica del moderno, ma il passato non è per lui il bazar di Celati. Paolini individua e sceglie opere che evocano il prestigio antico e incorrotto dell'arte, nella consapevolezza che quello della pittura sia un ideale perduto, inattuale. L'artista, tuttavia, evoca la pittura mediante la fotografia²³, mezzo meccanico e obiettivante, che priva la nostalgia del passato di Paolini della qualità emozionale e melancolica spesso collegata al senso dell'irrecuperabilità della storia. Paradossalmente, inoltre, la citazione della pittura si accompagna alla rinuncia alla sua pratica: Paolini è il primo a compiere questa scelta, che diverrà comune nella neoavanguardia italiana tra gli anni Sessanta e Settanta²⁴.

Il senso del passato in Paolini può essere pensato anche sullo sfondo delle *Tesi sul concetto di storia* di Walter Benjamin²⁵. Quando quest'ultimo "scoprì che la trasmissibilità del passato era stata sostituita dalla sua citabilità", scrive Hannah Arendt, egli divenne un maestro nell'indicare nuove modalità di confronto con la storia²⁶. Al posto dell'autorità della tradizione, ormai in pezzi, "era nato uno strano potere di sistemarsi frammentariamente nel presente", e di privare la tradizione "della "pace mentale", la "pace sciocca della compiacen-

za”²⁷, per restituirne invece i frammenti a una dimensione dinamica, in rapporto attivo con il presente. Per questo – diceva Benjamin (ripreso da Arendt) – “le citazioni nel mio lavoro sono come ladri di strada che compiono un attacco armato e liberano gli oziosi dalle loro convinzioni”²⁸.

Come si creano i rispecchiamenti fugaci che richiamano all’ordine gli oziosi? Non frugando “nel passato come in un ripostiglio di esempi e di analogie”; chi lo fa, secondo Benjamin, “non ha la benché minima idea di quanto, in un dato attimo, dipenda dalla loro attualizzazione”²⁹. Il rapporto tra presente e passato, secondo l’autore, si determina invece mediante incontri improvvisi e rispecchiamenti istantanei, in un andamento discontinuo e frammentario: “La vera immagine del passato guizza via – scrive Benjamin –. È solo nell’immagine che balena, per non più comparire, proprio nell’attimo della sua conoscibilità che il passato è da trattenerne”³⁰. È impossibile conoscere il passato “proprio come è stato davvero”; articolarlo storicamente “vuole dire impossessarsi di un ricordo così come balena in un attimo di pericolo”³¹. Lo si riscatta solo frammentariamente, quindi, mediante immagini che entrino in rapporto dinamico e dialettico con il presente e di volta in volta vi si rispecchino. Assecondando questa linea di pensiero, la ripetizione di opere degli antichi maestri da parte di Paolini equivale a riflettersi nello specchio infranto del passato, recuperando da esso momenti esemplari di un vedere capace di illuminare i propri procedimenti storicamente accertati.

Il tempo, in Paolini, non assume la forma unilineare e teleologica tipica dello storicismo e del modernismo. Per rubare una similitudine a George Kubler, il passato appare a Paolini nello stesso modo in cui si manifesta nel presente la luce emessa chissà quando da un corpo astrale; è come l’“emanazione del tempo passato”³². Il rilancio del passato nel presente, più che la fenomenologia del ricordo, ha quindi quella della prefigurazione o, forse, della profetia: è il lavoro di Lorenzo Lotto che pensa a quello di Paolini e non viceversa. Sul tema, prediletto, dalla ripetizione Gilles Deleuze ricorda un’idea espressa da Charles Péguy a proposito delle *Ninfee* di Monet, che va al contrario del senso comune. Dice Péguy in *Clio*: “È la prima ninfea di Monet che ripete tutte le altre”³³. Anche Paolini, dal canto suo, si dice convinto del “‘primato del prima’, dell’origine della verità che... si colloca nel suo luogo naturale: all’inizio e non alla fine dell’esperienza”³⁴.

Del “primato del prima” sono indizi, fra i tanti, due lavori nei quali Paolini ritaglia un particolare da una celebre opera del passato, estrapolando un frammento dal tutto. In *Poussin, che indica gli antichi come esempio fondamentale* (1968; Fig. 4) Paolini presenta l’indice di Poussin, isolato dall’*Apoteosi di Omero* di Ingres, che addita con un unico gesto la tela e l’arte del passato, lo spazio bidimensionale e simultaneo della pittura e l’insondabile profondità della sua storia.

Raphael Urbinas MDIII (1968) presenta una piccola tela dipinta di bianco che replica a grandezza naturale la luce del portale del Tempio nello *Sposalizio della Vergine* di Raffaello, che traversa l’edificio da parte a parte. Nell’opera raffaellesca quel particolare individua la soglia varcata la quale, concettualmente, dalla parte figurata del dipinto, si approda a quella astratta: l’apertura inquadra infatti il punto di fuga della prospettiva, il luogo a partire dal quale l’immagine si costruisce e si apre verso chi osserva. Con l’aiuto di Ingres, Poussin e Raffaello, attraverso due minuti dettagli di quadri celebri, Paolini si interroga sulle radici storiche della pittura, dei suoi procedimenti, delle sue convenzioni linguistiche.

Nella tarda primavera del 2022, mentre ero impegnato nella prima stesura di queste note, sono andato ad ascoltare in uno spazio romano una conversazione di Michel Thévoz, primo direttore della “Collection de l’art brut” di Losanna. Il mondo dell’*art brut* è agli antipodi di quello di Paolini, ma verso la fine della conferenza lo studioso ha espresso un pensiero che mi sembra possa riguardare da vicino le questioni sin qui affrontate: “L’arte – ha detto Thévoz – non è un oggetto, ma un rapporto”. Tornato a casa ho ritrovato sulla scrivania il catalogo ragionato dell’opera di Paolini aperto alla pagina del *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* e ho riflettuto sulla struttura così spesso dialogica con cui l’artista presenta gli incontri e i rispecchiamenti fra il suo lavoro e l’arte del passato; e, ancor più, a quanto la continua interrogazione che l’opera di Paolini rivolge alla storia e alla storia dell’arte, chiami anche noi, suo pubblico, a partecipare.

NOTE

* A Elisa Debenedetti, esperta di neoclassico, spero non dispiaceranno le mie note su un artista, Giulio Paolini, per il quale quel primo, consapevole revival dell’arte del passato è momento prediletto d’ispirazione.

¹ Il testo è la rielaborazione della presentazione intitolata *Con lo sguardo al passato*, letta il 9 giugno 2022 nell’ambito delle giornate di studio *L’artista ringrazia. Genealogie: le fonti artistiche e letterarie di Giulio Paolini* (9-10 giugno, Firenze, Teatro Niccolini). Ringrazio la Fondazione Giulio e Anna Paolini per l’invito in quella occasione e per la gentile concessione a pubblicare le fotografie che corredano il testo. A quest’ultimo riguardo, la mia gratitudine va in particolare a Maddalena Disch. Il testo riprende i temi del mio saggio più ampio *Riflesso nel tempo. Note sul senso della storia nell’opera di Giulio Paolini*, in S. BANN, D. SOUTIF, D. VIVA, C. ZAMBIANCHI, *Giulio Paolini: Il passato al presente*, Mantova 2016, pp. 7-41.

² V. MAGRELLI, *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell’opera di Paul Valéry*, Torino 2002, p. XIV.

³ Le opere di Paolini sono catalogate e commentate in modo esemplare in M. DISCH (a cura di), *Giulio Paolini. Catalogo ragionato*, I-II, Milano 2008.

⁴ C. LONZI, *Autoritratto: Accardi, Alviani Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly*, Bari 1969, p. 17.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Citato in M. DISCH, *Scena di conversazione*, in D. LANCIANI (a cura di), *Giulio Paolini. Gli uni e gli altri (L’enigma dell’ora)*, catalogo della mostra (Roma, aprile-luglio 2010), Milano 2010, pp. 27-30: 30.

⁷ Ad esempio Paolini a Mirella Bandini [febbraio 1972] ora in M. DISCH (a cura di), *Giulio Paolini. La voce del pittore. Scritti e interviste, 1965-1995*, Lugano 1995, p. 160.

⁸ G. CELANT, *Giulio Paolini*, New York 1972, p. 75.

⁹ Sul tema vedi, ad esempio, G. CELANT, *Giulio Paolini* [1973], in Id., *Senza titolo 1974*, Roma 1976, p. 259; F. MENNA, *La linea analitica dell’arte moderna*, Torino 1975, pp. 23-24; e T. TRINI, scheda di *Primo appunto sul tempo*, in *Arte e critica* ’70: *Segnalazioni*, catalogo

della mostra (Modena, novembre-dicembre 1970), Firenze 1970, n. 63.

¹⁰ Paolini a B. Paulino-Neto [giugno 1985], in DISCH, *Giulio Paolini*, 1995, cit., p. 214.

¹¹ G. PAOLINI, *Koh-I-Noor*, in *Giulio Paolini. Da oggi a ieri*, catalogo della mostra (Torino, maggio-luglio 1999), Torino 1999, p. 26.

¹² Il titolo è solo uno di quelli ipotizzati per il periodo: vedi M. BELPOLITI, *Nella grotta di Ali Babà*, in Id., *Settanta* [2001], Torino 2010, pp. 141-176: 145.

¹³ È una storia raccontata più volte, da Celati stesso in G. CELATI, *Il bazar archeologico* [1975], ora in Id., *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, 3a ed., Torino 2001, pp. 195-227: 225; da M. BELPOLITI, *Nella grotta*, cit.; ed evocata nelle poche righe poste da Calvino a *introibo* del breve e denso scritto che avrebbe dovuto presentare la rivista: I. CALVINO, *Lo sguardo dell’archeologo* [1972], in Id., *Una pietra sopra* [1995], Milano 2002, pp. 320-323.

¹⁴ CELATI, *Il bazar*, cit., pp. 195-227.

¹⁵ CALVINO, *Lo sguardo*, cit., p. 322.

¹⁶ “L’archeologia è il sentiero del rimosso storico” (CELATI, *Il bazar*, cit., p. 218).

¹⁷ CALVINO, *Lo sguardo*, cit., p. 321.

¹⁸ Questo può spiegare la loro qualità “occasionale”: CELANT, *Giulio Paolini*, 1973, cit., p. 259 (vedi *supra* nota 8).

¹⁹ I. CALVINO, *La squadratura*, in G. PAOLINI, *Idem*, Torino 1975, pp. VII-XIV: X.

²⁰ Paolini a Germano Celant (1972), in CELANT, *Giulio Paolini*, 1972, cit., p. 74.

²¹ “L’identificazione può procedere all’infinito perché il proprio io creatore coincide con gli infiniti momenti della creazione”: Maurizio FAGIOLO DELL’ARCO, *Glossario*, in *Giulio Paolini*, catalogo della mostra (Parma, 1976), Parma 1976, p. 29.

²² Vedi G. DIDI-HUBERMAN, *L’Image survivante. Histoire de l’art et temps de fantômes selon Aby Warburg* [2002], trad. it. di A. SERRA, *L’immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell’arte*, Torino 2006, in part. pp. 67 e 107.

²³ Sulla fotografia come strumento privilegiato scelto da Paolini per iniziare “i suoi dialoghi con gli ‘antichi’” vedi M. VOLPI, *Paolini: “nuova confutazione del tempo”*, in “Qui Arte Contemporanea”, 8, giugno 1972, p. 57.

²⁴ D. VIVA, *Verso la meta pittura. Quadro e autoritratto a Roma negli anni Settanta*, in D. LANCIONI (a cura di), *Anni 70. Arte a Roma*, catalogo della mostra (Roma, dicembre 2013-marzo 2014), Roma 2013, pp. 55-56.

²⁵ Al di là delle affinità qui proposte, naturalmente, il senso della tragedia della storia in Benjamin è assai diverso dalla ironia disillusa di Paolini.

²⁶ H. ARENDT, *Introduction: Walter Benjamin (1892-1940)*, in W. BENJAMIN, *Illuminations. Essays and Reflections* [1968], ed. a cura di H. ARENDT, New York 1969, pp. 1-55: 38.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Cit. in *ibidem*.

²⁹ W. BENJAMIN, *Materiali preparatori delle tesi*, in ID., *Sul concetto di storia*, ed. a cura di G. BONOLA, M. RANCHETTI, Torino 1997, pp. 71-103: 85.

³⁰ BENJAMIN, *Sul concetto di storia*, cit., pp. 25-27.

³¹ BENJAMIN, *Sul concetto di storia*, cit., p. 27.

³² G. KUBLER, *The Shape of Time. Remarks on the History of Things* [1962]; trad. it. di G. CASATELLO, *La forma del tempo: la storia dell'arte e la storia delle cose* [1976], Torino 2002, p. 28.

³³ C. PÉGUY, *Clio*, Paris 1917, p. 114, citato in G. DELEUZE, *Différence et répétition* [1968], trad. it. di G. GUGLIELMI, *Differenza e ripetizione*, Milano 1997, p. 8.

³⁴ G. PAOLINI, *Conto alla rovescia*, in A. MATTIROLO (a cura di), *L'ora X. Né prima né dopo*, catalogo della mostra (Napoli, novembre 2009-gennaio 2010), Milano 2009, p. 19.

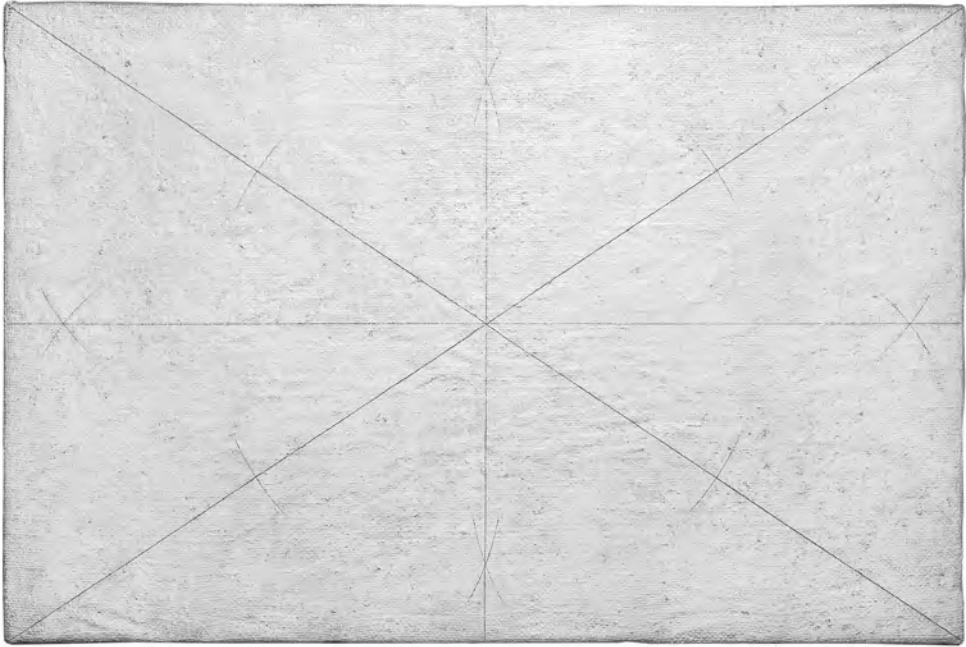


Fig. 1. Giulio PAOLINI, *Disegno geometrico*, 1960; bianco di zinco, vinavil e inchiostro su tela, 40x60 cm. Torino, Fondazione Giulio e Anna Paolini (© Giulio Paolini. Foto Mario Sarotto. Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino).

Fig. 2. Giulio PAOLINI, *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, 1967, fotografia su tela emulsionata, 30x24 cm. Ulm, Stadregal Söflingen, Sammlung FER Collection (© Giulio Paolini. Fotografia anonima. Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino).



Fig. 3. Giulio PAOLINI, *Autoritratto*, 1968, fotografia su tela emulsionata, 151x126 cm. Atene, The George Economou Collection (© Giulio Paolini. Foto Elisabeth Bern. Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino).

Fig. 4. Giulio PAOLINI, *Poussin, che indica gli antichi come esempio fondamentale*, 1968, fotografia su tela emulsionata, 40x25 cm. Milano, collezione Conso-landi (© Giulio Paolini. Foto Roberto Marossi. Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino).

