

In questo volume viene presentata un'antologia di scritti e saggi critici per una lettura più chiara e corretta del messaggio estetico dell'artista Paolo Gubinelli.

This volume presents an anthology of critical writing and essays to facilitate a clearer and more accurate reading of the aesthetic message of the artist Paolo Gubinelli.

COMUNE DI MATELICA

Assessorato alla Cultura

Sindaco di Matelica

Patrizio Gagliardi

Assessore alla Cultura

Fabiola Santini

PAOLO GUBINELLI

Opere inedite su carta 1970-2005

MUSEO CIVICO ARCHEOLOGICO

Palazzo Finaguerra

Assessore al Patrimonio Artistico e Culturale, Loredana Marcaccini

Responsabile Scientifico, Emanuela Biocco

Cooperativa Matuta

Allestimento, Matteo Parrini, Rita Boarelli, Michele Romani

Opere inedite 1970-2005

MUSEO PIERSANTI

Direttore, Piero Allegrini

Allestimento, Francesco Tronchetti

Opere inedite accompagnate da poesie inedite

dei maggiori poeti italiani 1997-2006

Progetto grafico, Paolo Gubinelli

Progetto esecutivo, Erminio Burzacca

Collaborazione, Fiorella Conti

BIBLIOTECA COMUNALE "Libero Bigiaretti"

Mariolina Cegna, Gabriella Tavolini

ASSOCIAZIONE PRO MATELICA

Presidente, Giovanni Pallucca

Traduzione inglese

Franchina Jonnifer, Victor Palchetti Beard, Studio Lexis,

Maria Teresa Conti Gubinelli

Foto

Giulia Barroni, Erminio Burzacca, Antonio Campanale, Giorgio Ceredi,

Raoul Dominguez, Andrea Ciapetti, Marco Giacomelli

Edizioni Grafostil

In Copertina,

opera inedita di Paolo Gubinelli

Acquarello, incisione su carta cm. 72x102 - 2005



**Artem**  
cartiera  
in  
FABRIANO  
carta a mano

Alcune opere originali riprodotte  
in catalogo sono state eseguite su  
carta fatta a mano dalla Cartiera  
ARTEM di Fabriano

Ministero per i Beni e le Attività Culturali  
Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino

Con il Patrocinio del Comune di Firenze

Ministero per i Beni e le Attività Culturali  
Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze

Città di Pienza  
Assessorato alla Cultura  
Fondazione Mario Luzi "La Barca"

Ministero per i Beni e le Attività Culturali  
Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico  
ed Etnoantropologico delle Marche

Biblioteca Comunale di Matelica "Liberio Bigiaretti"  
Pinacoteca Comunale "Raffaele Fidanza"

Associazione Pro Matelica

Patrocinio Provincia di Macerata  
Assessorato ai Beni Culturali

## PAOLO GUBINELLI

Opere inedite su carta



COMUNE DI MATELICA  
Assessorato alla Cultura

MUSEO CIVICO ARCHEOLOGICO  
Palazzo Finaguerra  
Opere inedite 1970-2005

MUSEO PIERSANTI  
Arte e Poesia  
Opere inedite accompagnate da poesie inedite  
dei maggiori poeti italiani 1997-2006

1 Aprile - 4 Giugno 2006

Si sta studiando di trasferire la presente mostra, a data da destinarsi, a Firenze presso i Musei di Palazzo Pitti



E' con immenso piacere che l'Amministrazione Comunale di Matelica, nell'ambito di un percorso ormai tradizionale di valorizzazione delle migliori energie artistiche matelicesi, patrocina e promuove la personale dell'amico e concittadino Paolo Gubinelli.

Per la Città di Matelica si tratta di un evento molto atteso, visto che Paolo Gubinelli espone per la prima volta nella sua città natale dopo molti anni di intensa attività artistica che l'ha visto protagonista di numerose quanto prestigiose mostre personali e collettive in Italia ed all'estero.

Paolo Gubinelli è un matelicese doc: nato a Matelica nel 1945, (la mamma Jolanda era casalinga e sarta, il padre Gennaro restauratore di mobili antichi), vive e lavora a Firenze da moltissimi anni. Diplomato all'Istituto d'Arte di Macerata, sezione Pittura, ha proseguito gli studi a Milano, Roma e Firenze, occupandosi di grafica pubblicitaria, poi come designer e progettista in architettura. Decisiva l'influenza, quando era ancora molto giovane, del concetto spaziale di Lucio Fontana, orientamento permanente nella sua esperienza creativa e di ricerca: entra in fecondo contatto con personalità della cultura visiva come A. Burri, A. Bonalumi, E. Castellani, P. Dorazio, G. Michelucci, B. Munari, M. Nigro, E. Scanavino, Sol Lewitt.

Ha maturato molto presto un particolare interesse per la "carta", non come supporto d'opera, bensì come autonomo e più congeniale strumento di espressione artistica. Lasciatosi alle spalle le preziose esperienze pittoriche su tela o con materiali e metodi non tradizionali, ha perfezionato il suo rapporto con la carta sentendola come unico e vero mezzo di espressione artistica. Attraverso l'uso di questa "materia" è riuscito ad esprimere in modo pregevole il "concetto" di struttura-spazio-luce, muovendosi in un contesto di ricerca razionale ed analitica, riducendo sempre più i mezzi operativi per privilegiare una più esigente meditazione.

Notevoli ed estremamente originali le numerose mostre in cui Paolo Gubinelli ha accompagnato le sue opere con la prosa poetica di importanti letterati italiani: Alberto Bevilacqua, Libero Bigiarelli, Franco Buffoni, Alberto Caramella, Giuseppe Conte, Maurizio Cucchi, Milo De Angelis, Eugenio De Signoribus, Luciano Erba, Vivian Lamarque, Franco Loi, Mario Luzi, Giancarlo Majorino, Alda Merini, Roberto Mussapi, Giampiero Neri, Nico Orenigo, Alessandro Parronchi, Antonio Riccardi, Tiziano Rossi, Mario Santogostini, Michele Sovente, Maria Luisa Spaziani, Cesare Vivaldi, Andrea Zanzotto.

Una seconda riflessione nasce dalla collocazione stessa della mostra nei locali appena restaurati dei due contenitori culturali più importanti della nostra città: "Il Museo Piersanti ed il Museo Archeologico". Non sembri una scontata banalità, perché invece una persona attenta può, in tal modo, fare o rifare l'esperienza straordinaria di questo percorso, ricco di spunti culturali nonché di implicazioni più sottilmente metaforiche e psicologiche.

Con la promozione di questa mostra l'Amministrazione Comunale di Matelica intende rappresentare il sentimento di ringraziamento di tutta la comunità nei confronti dell'artista e dell'uomo che, come pochi, ha saputo coniugare l'elemento artistico figurativo con quello narrativo.

*Il Sindaco*  
Patrizio Gagliardi

*L'Assessore al Patrimonio Artistico*  
Loredana Maruccini

Il palazzo Piersanti, sede dell'omonimo Museo, sarà riaperto al pubblico sabato 1 aprile 2006.

Dopo due anni di lavori post terremoto che hanno interessato la struttura dell'edificio con interventi destinati al consolidamento e all'adeguamento dei servizi, ora finalmente l'importante collezione artistica qui raccolta ed esposta potrà essere nuovamente goduta dai visitatori, che, ne siamo sicuri, rimarranno sorpresi e meravigliati per la ricchezza e la varietà della raccolta nel contesto di un palazzo dove si percepisce ancora l'atmosfera di ambienti "abitati".

Per noi quest'avvenimento della riapertura era da tempo desiderato ed atteso ed ora siamo doppiamente felici perché in questa occasione verrà inaugurata una interessante mostra dell'artista matelicense, contemporaneo, Paolo Gubinelli. Un artista ormai conosciuto ed affermato che si esprime attraverso una materia prima, la carta, apparentemente umile, che sapientemente modellata, espone in figure geometriche che generano proiezioni di luci e di ombre di un effetto visivo veramente straordinario. Inoltre di grande importanza è il dialogo che Gubinelli, l'artista del segno inciso, è riuscito a stabilire con i più grandi poeti contemporanei, gli artisti della parola. Un binomio di grande valore culturale. L'inserimento di una mostra di arte contemporanea in un contesto storico-artistico come quello del Piersanti non deve apparire assolutamente un corpo estraneo che mal si adatta alle caratteristiche del Museo, ma piuttosto come un ideale arco che congiunge il passato con il presente nel comune denominatore della sensibilità artistica.

*Il Direttore del Museo Piersanti  
Piero Allegrini*

Poeta della contemporaneità, Paolo Gubinelli con la sua tecnica fonde poesia e tratto artistico, riunendoli attraverso l'uso del supporto cartaceo, non a caso qualcuno ha definito la sua opera "poesia non verbale". Che utilizzi il cartoncino bianco, morbido al tatto, o la carta trasparente, che si affidi a forme geometriche od altre più accennate, il suo tocco incide la materia, la plasma, la pervade di luci tenui e acquarellate, seguendo la modulazione di una voce interiore che, come in una poesia, si fissa indelebilmente sulla pagina.

Le parole si fanno forma, i versi sono sostituiti dal colore, alla ritmica del verso si sovrappongono le mille sfumature degli acquerelli per rappresentare, attraverso le immagini, i più profondi moti dell'animo umano. La sua poesia visiva in tal modo fissa su carta un nuovo alfabeto emozionale capace di decifrare le mille vibrazioni dell'uomo contemporaneo.

Macerata, 12 gennaio 2006

*Assessore ai Beni e alle Attività Culturali e Turismo  
della Provincia di Macerata  
Donato Caporalini*

L'arte di Paolo Gubinelli si esprime attraverso un movimento di luce in costante dialogo con il mondo sensibile e diventa un flusso di coscienza che ci porta nella sua profondità visiva, fonte di prospettive sospese tra la geometria delle linee e la profondità astratta del colore.

Così da una superficie priva di vita, i tagli, le incisioni, le sovrapposizioni, i colori, per mezzo di un'architettura sapiente, diventano per lo spettatore una lettura lirica dello spazio.

In questa nuova dimensione, nella quale "vapora la vita quale essenza" (Montale), si può cogliere il senso dell'arte che Paolo Gubinelli offre ai suoi attenti "lettori".

Osservando, infatti, le sue opere, siamo messi facilmente nella condizione di percepire un flusso energetico che permea la materia ed emana una vitalità sottesa e discreta, e per tale motivo la nostra emotività subisce un mutamento di stato, portandoci ad una più esatta conoscenza di questo singolare linguaggio di luce.

Questa mostra offre un mondo di carta dai contorni evanescenti, nel quale è possibile ritrovare quella stessa materia che sopra ogni altra ci conduce al sapere.

Firenze, 28 novembre 2005

*Assessore alla Cultura del Comune di Firenze  
Simone Siliani*

Segno  
parola segno  
vola nel cielo azzurro  
un'ombra proiettata dalla collina  
spezza il vertice di un occhio incantato  
in uno spazio vibrante a incidere  
una luce riflessa dai colori  
leggeri trasparenti che  
riposano nella  
filigrana

Sign  
sign word  
flies in the blue sky  
a shade projected by the hill  
breaks the top of an enchanted eye  
vibrating to carve in a space  
a reflex light from the colours  
light transparent that  
rest in the  
watermark

Paolo Gubinelli - 2005



Paolo Gubinelli 1975

Parlare delle mie "carte" è pretendere un distacco emotivo-intellettuale e un trasferimento da un linguaggio a me più proprio (quello dell'opera) ad un altro più estraneo, quello verbale, con l'inquietudine e il disagio, sempre di travasare i contenuti e le motivazioni del mio lavoro. Questo, per onestà; il resto, se può agevolare una lettura dell'opera.

Il "concetto" di struttura-spazio-luce si muove nell'ambito di una ricerca razionale, analitica in cui tendo a ridurre sempre più i mezzi e i modi operativi in una rigida ed esigente meditazione.

Il mezzo: la carta; anzi un cartoncino scelto per la sua morbidezza e docilità al tatto, e per il suo "candore" (luce) incontaminato da ogni intervento esterno di colore, capace di rimandarmi a emozioni di purezza, di contemplazione quieta e chiarificante. Su questa superficie traccio, con una lama, un'incisione secondo linee geometriche, progettuali (proiezioni, ribaltamenti di piani...); quindi intervengo con la piegatura manuale delicata, attenta, che crea un rilievo sottile, capace di coinvolgere lo spazio, strutturarne e renderlo percettibile. La superficie vibra di una struttura-luce che non ottengo con effetti di chiaroscuro dipinto, ma con l'incidenza della luce (radente) sul mezzo stesso, la carta incisa e piegata, in cui mi oppongo rigorosamente alla tentazione di un arricchimento dell'opera. Inoltre, le superfici mutano, variano secondo i punti di vista e l'incidenza della luce; ne deriva una spazialità dialettica che coinvolge lo spettatore in una serie di rapporti dinamici, permettendogli una riappropriazione creativa dello spazio circostante. Le mie "carte" pretendono una lettura non superficiale, ma attenta e prolungata; il loro discorso non è immediatamente percettibile e hanno bisogno di un lettore disponibile per mediare contenuti, motivazioni e stimoli di ricerca.

Firenze, Gennaio 1975  
Autopresentazione, Ed. Galleria Indiano Grafica  
Firenze, 1977

### Descrizione dell'opera

Nella mia attività artistica la "carta" è stata fino ad oggi il mio unico mezzo espressivo: dopo la prima fase di intervento su cartoncino bianco, morbido al tatto, inciso con lama e piegato manualmente secondo strutture geometriche (con effetto visivo di "spazio-luce").

Sono passato alla carta trasparente (lucido da architetti) sempre incisa e piegata: o in fogli disposti nell'ambiente in progressione ritmico-dinamica, o in rotoli - pavi con levissime incisioni al limite delle percezioni che si sporgono nell'ambiente. Nella più recente esperienza artistica, sempre su carta trasparente, ho abbandonato il segno geometrico con il suo rigore costruttivo per un segno più libero fatto con pastelli colorati e incisioni appena avvertibili, capace, mi sembra, di tradurre i moti imprevedibili del discorso interiore.

Ultimamente questo linguaggio si arricchisce sulla carta di gestualità e tonalità acquarellate acquistando, mi pare, un significato più intimo e intenso.

Firenze, giugno 2000

Paolo Gubinelli



Paolo Gubinelli 1975

For me to speak of my "papers," in all honesty, implies an emotional-intellectual detachment and a change of language, from that of my work to one made of words, more extraneous, with the disquiet and uneasiness of misinterpreting content and motivations of my work. But if it can facilitate the interpretation of the work...

The "concept" of structure-space-light moves within a rational analytical study in which I tend to reduce the means and modes of operation in a rigorous and demanding meditation.

The means: paper, or rather a light cardboard chosen for its softness and docility to touch and for its "candour" (light) uncontaminated by any external intervention of colour, capable of evoking emotions of purity, of quiet and clarifying contemplation. On this surface, using a blade, I trace a cut following geometric lines (projections, planes overturned...); then delicately, carefully, I make folds which create a subtle relief, capable of involving space, giving it structure, making it perceptible. The surface vibrates with a structure-light obtained not with effects of painted chiaroscuro, but with the incidence of light (grazing) on the support itself, the cut and folded paper, where I rigorously fight the temptation to enrich the work. The surfaces change, varying according to the viewpoint and incidence of light; a dialectic spatiality derives that involves the viewer in a series of dynamic relations, offering him a creative reappropriation of the surrounding space. My "papers" demand an unsuperficial, careful and prolonged interpretation; their message is not readily perceivable and they require a viewer disposed to meditate on their content, motivations and stimuli.

Florence, January 1975  
Autopresentazione, Pub. Galleria Indiano Grafica,  
Florence, 1977

### Description of my work

Paper has been my only support and means of artistic expression. Following the initial stage when I worked on soft, thick white paper lightly scored with a razor and folded by hand according to geometric shapes (which lend a particular "space - light" visual effect).

I turned to transparent paper (architects' tracing paper) likewise scored and folded. Or else to sheets of vellum spaced in a rhythmic progression - either dynamic or scrolled - with barely visible scoring. More recently, I abandoned the former geometric marks, with their rigorous construction, in favor of a free scheme of marking with pastels of various colors and very light scoring. I consider these a better means for expressing the unforeseen shifts of an internal dialogue.

I have presently enriched this language of gestures on paper by adding various tonal colors lending a watercolor effect which I find expresses a more intimate and intense dimension.

Florence, June 2000

Paolo Gubinelli

## SOMMARIO

12	Antonio Paolucci
19	Incontri di Bruno Corà
21	Stefano Verdino, versi e immagini
23	Arte e Poesia
51	Opere, 1973-2005
52	Bruno Corà, il segno, la piega, il taglio, il colore
75	Antologia critica
126	Stralci critici
133	Biografia di Paolo Gubinelli
135	Mostre Personali e Antologiche

Presentazioni  
Introductions

BRUNO CORÀ

Direttore CAMEC  
Museo d'Arte Moderna e Contemporanea  
di La Spezia

Director CAMEC  
Museum of Contemporary Modern Art  
of La Spezia

ANTONIO PAOLUCCI

Soprintendente Speciale  
per il Polo Museale Fiorentino  
Superintendent for the Museum Axis  
of the City of Florence

STEFANO VERDINO

Docente Letteratura Italiana  
Università di Genova  
Professor of Italian Literature  
in the University of Genoa

Entrare nell'arte di Paolo Gubinelli è operazione ardua e rischiosa; come una scalata di sesto grado superiore. Occorrono cuore fermo, mente serena, saldo allenamento, sperimentata consuetudine dentro i labirinti della contemporaneità. Ed occorrono agganci sicuri sui quali costruire, con metodo, il percorso. Al termine dell'ascesa, arrivati in vetta, gli sforzi saranno compensati (se la metafora alpina mi è ancora consentita) dalla argomentata e gratificante conoscenza di un artista che è da considerare fra i più geniali e originali dei nostri giorni. Ma intanto occorre partire e bisogna farlo scegliendo fin dall'inizio punti d'appoggio solidi e affidabili.

Comincerai - l'avevo già fatto l'amico Bruno Corà - da una affermazione del giovane Gubinelli, all'epoca agli inizi della carriera. "Il concetto di struttura-spazio-luce si muove nell'ambito di una ricerca razionale, analitica in cui tendo a ridurre sempre più i mezzi e i modi operativi in una rigorosa ed esigente meditazione" (Autopresentazione, ed. Galleria Indiano Grafica, Firenze 1977). Una trentina di anni or sono l'artista aveva già chiaro il progetto e il percorso. Nelle poche righe che ho citato si parla di "ricerca razionale", di "meditazione" rigorosa ed esigente, di sforzo analitico. E si parla anche di minimalismo, di "pauperismo" nella scelta dei mezzi espressivi.

Lo storico dell'arte contemporanea dirà che il Gubinelli del '77 si colloca nella linea analitica di Balla, di Fontana, di Dorazio; quella linea analitico-speculativa (i suoi precedenti storici stanno nei prospettici e nei teorici del Quattrocento) che puntava alla combustione, alla dissoluzione degli alfabeti per arrivare (nella riduzione all'essenziale dei materiali dei modi e dei mezzi) alla comprensione per via meditativa, razionale, del vero visibile. La pittura come discorso mentale quindi, la relazione struttura-spazio-luce (questo e non altro è il vero visibile, l'universo che ci circonda e che abita fuori e dentro di noi) indagata e rappresentata sub specie intellettuale, razionale.

Attenzione però, perché questo è un passaggio davvero insidioso. Parlare dell'arte di Gubinelli in termini di astrattismo razionalista è fuorviante. Rischiamo di andare fuoristrada e di non capire più niente. La aveva inteso benissimo, quasi al termine della vita, il grande Giulio Carlo Argan. Quella del nostro autore - scriveva Argan nel '91 - è una razionalità non deduttiva e logica, ma induttiva. L'osservazione è preziosa ed è fondamentale.

A mio giudizio è la chiave d'accesso decisiva per entrare nelle opere di Gubinelli; nelle sue ermetiche carte trasparenti, nelle sue criptiche incisioni, nelle piegature esatte, melodiose e misteriose, simili ai segni che le onde lasciano sulla sabbia.

Esiste una razionalità deduttiva che si snoda sul filo della consequenzialità e poi c'è una razionalità induttiva che potremmo definire "metalogica" perché sta al di sopra dei processi mentali, governati dal rapporto causa-effetto, che conosciamo e abitualmente praticiamo. Si può arrivare a una "spazialità senza volume", a una "luce senza raggio" e agli altri squisiti assomigli, taglianti come lame, che Argan elenca nell'opera di Gubinelli? Così da toccare, attraverso di loro, quella "tensione lirica garbatamente severa" di cui parla Enrico Crispolti (1989)? Naturalmente sì può - l'opera dell'artista sta lì

Entering Paolo Gubinelli's art is an arduous and risky operation; like a climbing of sixth superior degree. Are necessary still heart, serene mind, firm training, well-learned custom inside the labyrinths of the contemporaneity. And safe hooks on which build, with method, the way are necessary. At the end of the ascent, arrived in top, the efforts will be rewarded (if the alpine metaphor is still allowed to me) by the argued and satisfactory knowledge of an artist who is to be considered one of the most ingenious and original of our days. But meantime you need to start choosing since the beginning solid and reliable support points.

I would start, the friend Bruno Corà had already done it, from an affirmation of the Gubinelli young man, to the epoch of the beginnings of his career. "the concept of structure-space-light moves in the context of a rational research", analytical, in which I always tend to reduce more the means and the operating manners in a strict and demanding meditation" (Autointroduction, ed. Galleria Indiano Grafica, Florence 1977). About thirty years ago the artist already clearly had the project and the way. In the few lines which I mentioned one talks about "rational search", "strict and demanding meditation", analytical effort. And one talks also about "minimalism, pauperism" in the choice of the expressive means.

The historian of the contemporary art will say that the Gubinelli of '77 places himself in the analytical line about Dorazio, Fontana, Balla; that analytical-speculative line (his historical precedents are in the perspectives and theoreticians of the fifteenth century) that was aiming to the combustion, the dissolution of the alphabets to reach (in the reduction to the essential one of the materials, manners and means) to the comprehension through a rational, meditative way, of the true one visible. Therefore painting as mental speech, the structure-space-light relation (this and not other is the true one visible, the universe that surrounds us and what lives outside and inside us) investigated and represented subspecies intellectual, rational.

Attention however, because this is a really tricky passage. Talking about Gubinelli's art in terms of rationalist abstract art is misleading. We risk to go astray and not to understand anything more. The big Giulio Carlo Argan had understood him well, almost at the end of the life. That of our author-as Argan wrote in '91- it is a not deductive and logical, but inductive rationality. The observation is precious and is fundamental. It is the decisive access key to enter Gubinelli's works in my opinion; in his cryptic transparent papers, in his hermetic cuts, in the precise folds, melodious and mysterious, reminiscent of the marks incoming waves leave on sandy seashore.

A deductive rationality which winds itself on the thread of the consequence exists and then there is an inductive rationality that we could define "metalogical" because it is beyond the mental processes, governed by the cause-effect relationship, which we know and habitually we practise. Can you reach a "spatiality without volume", a "light without rays" and other exquisite oxymora, as sharp as blades, which Argan lists in Gubinelli's work? So to touch, through them, that "lyric tension gracefully severe" about which Enrico Crispolti talks (1989)? Naturally one

a dimostrarlo – ma per riuscirci bisogna saper utilizzare quella “logica intuitiva” che consente fulminei colpi di mano sull’universo figurabile e assemblaggi vertiginosi e rischiosi di categorie antinomiche.

L’obiettivo di Paolo Gubinelli è “una spazialità sensibile, percepibile all’occhio attento e al tatto desideroso, quello suo e dei suoi estimatori” (B. Corà, 2004). Ma il suo obiettivo è anche quello – almeno così a me è sembrato e ne ho scritto in una pubblicazione edita da Vallecchi nel 2004 – del superamento o almeno del confronto con il mistero ontologico che sovrasta tutte le cose. Le sue opere sono “icone del disordine” (Venturoli) o piuttosto presagi di un ordine sepolto che un giorno ci sarà dato comprendere? Sono i crittogrammi di un alfabeto incognito ai più, ma perfettamente praticabile da chi conosce e domina i tortuosi algoritmi della argania “razionalità induttiva”? Oppure sono, le carte di Gubinelli, i segni di “un poeta nel tempo della povertà”, come ha detto con una bella immagine Carmine Benincasa? Io non saprei rispondere. So però che non esiste nel panorama dell’arte italiana contemporanea, un pittore che abbia saputo, come Gubinelli, accettare per azzardo e chiudere con successo, il confronto con la poesia. Intendo il confronto nel senso tecnico del termine. In lui il mezzo espressivo, diciamo così, “professionale” e cioè la pittura, si affina, si disincarna, si consuma, diventa trasparente e leggero come una foglia. L’opera di Gubinelli porta all’estremo confine del possibile il rispecchiamento pittura-poesia fino a sfiorare l’equivalenza. Il suo “ut pictura poesis” è così rarefatto da dare le vertigini ma è anche l’esperienza intellettuale ed estetica più affascinante che ai nostri giorni ci sia dato conoscere.

Antonio Paolucci  
Soprintendente per il Polo Museale Fiorentino  
Gennaio 2006

can, the artist’s work is to show it there, but to succeed in it one needs to use that “intuitive logic” which allows flashing blows of hand on the represented universe and dizzy, risky assemblages of contrasting categories.

Paolo Gubinelli’s aim is “a sensitive spatiality, perceivable to the careful eye and desirous touch, that his and some admirers of him” (P. Corà, 2004). But his aim is also that, at least so to me it seemed and I wrote in a published publication from Vallecchi in 2004, of the overcoming or at least the comparison with the ontological mystery which dominates all the things. Are his works “icons of the disorder” (Venturoli) or rather signs of a buried order which we shall be allowed to understand one day? Are the cryptograms of an alphabet unknown to most people, but perfectly feasible from who knows and dominates the tortuous algorithms of the “inductive rationality” –as Argan wrote? Or are Gubinelli’s works on paper, the signs of “a poet in times of poverty”, as Carmine Benincasa described them in a particularly fine image? I could not answer. However I know that it does not exist, in the view of the contemporary Italian art, a painter, as Gubinelli, who is able to accept for risk and to close successfully the comparison with poetry. I mean the comparison in the technical sense of the term. In him the expressive mean, say like that, “professional” that is painting, refines, disembodies, fades, becomes transparent and light as a leaf. Gubinelli’s work leads to the extreme border of the possible the reflection painting-poetry so much that it skims the equivalence. His “ut pictura poesis” is so rarefied as to give the dizziness but it is also the most charming intellectual and aesthetic experience that we are allowed to know nowadays.

Antonio Paolucci  
Superintendent for the Museum Axis of the City of Florence  
January 2006



# PAOLO GUBINELLI

Incontri  
*Encounters*  
by BRUNO CORÀ

STEFANO VERDINO  
Versi e immagini  
*Lines and images*

ARTE E POESIA  
Poesie inedite dei maggiori Poeti 1997 - 2006

ART AND POETRY  
*Previously unpublished works by major Poets 1997 - 2006*

ALBERTO BEVILACQUA  
LIBERO BIGIARETTI  
FRANCO BUFFONI  
ALBERTO CARAMELLA  
GIUSEPPE CONTE  
MAURIZIO CUCCHI  
MILO DE ANGELIS  
EUGENIO DE SIGNORIBUS  
LUCIANO ERBA  
VIVIAN LAMARQUE  
FRANCO LOI  
MARIO LUZI  
GIANCARLO MAJORINO  
ALDA MERINI  
ROBERTO MUSSAPI  
GIAMPIERO NERI  
NICO ORENGO  
ALESSANDRO PARRONCHI  
ANTONIO RICCARDI  
MARIO SANTAGOSTINI  
MICHELE SOVENTE  
MARIA LUISA SPAZIANI  
CESARE VIVALDI  
ANDREA ZANZOTTO

Le Poesie inedite in raccolta sono state consegnate all'artista dai Poeti dal 1997 al 2006

PAOLO GUBINELLI  
MARIO LUZI



Ministero per i Beni e le Attività Culturali  
Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze  
Donazione Opere inedite di PAOLO GUBINELLI  
accompagnate da Poesie inedite  
di MARIO LUZI, 16 aprile 2003

Ministry for the Patrimony and Cultural Activities  
Central National Library of Florence  
Donation: Unpublished works by PAOLO GUBINELLI  
accompanied by Unpublished poems  
by MARIO LUZI, april 16, 2003

MARIO LUZI 2000

Il regno della trasparenza e del candore – quasi un respiro trattenuto per meraviglia – con le sue tracce precise e incisive sul foglio, attenuate però per una sorta di castità mentale: questo ho incontrato incontrando l'opera di Gubinelli. È stato davvero un felice incontro, in chiave con l'esigenza che si fa sentire interiormente nei migliori contemporanei, di perspicuità e di sintesi.

L'avvento, a un certo momento del colore (pastello e acquerello) sulla carta lavorata da piegature e incisioni aggiunge un *quid* alla grazia, senza stemperare la forza contenuta della pagina.

*Mario Luzi*

Firenze, giugno 2000  
Antologica, Ed. Meta, Comune di Recanati,  
Centro Nazionale di Studi Leopardiani  
Comune di Montevideo Corrado (AP),  
Centro Studi "Osvaldo Licini"

MARIO LUZI 2000

The realm of candour and transparency – like a breath held back in wonder – with its traces clear and incisive on the sheet, and yet attenuated by a sort of mental chastity: this is what I discovered encountering the work of Gubinelli. It was a truly felicitous encounter, in tune with the need which is intimately conveyed by the best contemporaries, for lucidity and synthesis.

The advent, at a certain moment, of the colour (pastel or watercolour) on the paper worked with folds and incisions, adds an indefinable something to the grace, without diluting the contained strength of the page.

*Mario Luzi*

Firenze, June 2000  
Antologica, Pub. Meta, City of Recanati,  
Centro Nazionale di Studi Leopardiani  
City of Montevideo Corrado (AP),  
Centro Studi "Osvaldo Licini"

Roma, febbraio 2004

Un filosofo francese del Novecento sostiene che l'organo più profondo del corpo umano è l'epidermide. Questo paradosso mi si è imposto, attraverso un gioco di sinapsi, guardando gli acquarelli di Paolo Gubinelli che avrebbero accompagnato dieci mie poesie inedite. Capita, sì, più sovente di quanto si creda, che un giudizio, o almeno una possibile definizione si imponga su una sensazione o impressione di base non ancora elaborata dal senso critico. In poesia avviene, talvolta, come ci dice Dante e come ripete Eliot.

Ma anche a mente meno emotiva, più fredda, la verità del mondo di Gubinelli "affiora" riflettendo le luci del fondo. Gli acquarelli chiari o lunari hanno la carnalità madreperlacea di una pelle, sono un sottile alabastro posto contro un tessuto di braci o una tempesta di neve, hanno una straordinaria levità, una grazia tanto evidente quanto difficile da irretire in parole. La parola è lo strumento del poeta, forse la sua materia prima. Ma qui l'artista traccia segni mentali in un'atmosfera di favola. Si tratta di un'astrazione lirica musicale poetica dove lo "spazio-luce" è protagonista.

Ringrazio comunque Paolo Gubinelli per avermi presa per mano alla ricerca di un sogno con i suoi segni catturati tra le nebbie e i suoi paesaggi o colori che si rapprendono in ritmi, dove la geometria si sottrae a dogmi classici o novecenteschi. Qui mi limito a pochi acquarelli della sua lunga carriera, ma voglio dirgli quanto ammiri il suo lavoro e con quanto affetto gli auguri che la sua buona fortuna continui.

Maria Luisa Spaziani



Rome, February, 2004

A twentieth-century French philosopher maintained that the most profound organ of the human body is the epidermis. Through a certain play of synapses, this paradox particularly struck me while gazing at the selection of Paolo Gubinelli's watercolors due to accompany ten of my unpublished poems. Sometimes, and more often than one might think, it happens that a judgment, or at least a possible definition, becomes superimposed over a underlying sensation or impression yet to be made clear by critical sense. This happens in poetry, at times, as Dante told us and Eliot reiterated.

Even when feeling less emotional, more detached, the truth of Gubinelli's world "surfaces" as reflections of its deep-seated lights. His pastel or astral watercolors possess the nacreous carnality of a skin, are a thin sheet of alabaster placed against a fabric of embers or of a snowstorm, have an extraordinary lightness, a grace as evident as it is hard to capture in words. Words are the instrument and possibly the raw material of a poet.

Yet here we have the artist drawing traces of the mind in a fable-like atmosphere. This is a lyrical musical poetical abstraction where "space-light" plays the leading role.

And would like to thank Paolo Gubinelli for having led me by the hand in search of a dream through his traces grasped amongst mists and his landscapes or colors which gel into rhythms, where geometry steers clear of classical or typical twentieth-century dogmas. I am limited here to a small number of the many watercolors created over his long career, but I want to tell him how very much I admire his work and so affectionately wish that his good fortune may continue.

Maria Luisa Spaziani

MARIA LUISA SPAZIANI



grazie y anche molto ringrazio  
mante un sogno a Paolo Gubinelli  
Maria Luisa Spaziani

Comune di Venezia - Palazzo Albrizzi, 2003

Associazione Culturale Italo-Tedesca Onlus VENEZIA

Comune di S. Benedetto del Tronto Palazzina Azzurra, 2004

Opere inedite di PAOLO GUBINELLI  
Poesie inedite di  
MARIA LUISA SPAZIANI

Venice City Hall  
Palazzo Albrizzi - 2003  
Italo-German Cultural Association,  
Onlus VENICE

San Benedetto del Tronto City Hall  
Palazzina Azzurra - 2004

Unpublished works  
by PAOLO GUBINELLI  
Unpublished poems  
by MARIA LUISA SPAZIANI

PAOLO GUBINELLI  
con i maggiori Poeti  
italiani e stranieri

Mostra personale  
nell'ambito del 10° Festival  
Internazionale della Poesia 2004

Organizzazione: Viaggiatori nel Tempo  
in collaborazione con:

Comune di Genova,  
Provincia di Genova,  
Regione Liguria,  
Genova Capitale Europea  
della Cultura  
Associazione Satura



## INCONTRI DI BRUNO CORÀ

Quella che segue vuol essere una breve storia di incontri come la raccolta di Paolo Gubinelli propizia. Tempo fa, in un cruscullino romano festivo e chiososo come quello del borgo leopoldiano, mi capitò di osservare tra Piazza di Spagna e Largo Mignanelli, passante tra molti eppure solitario, Maria Luisa Spaziani. Così in quel modo, nell'andamento assorto ma di abituale quotidianità uno tra gli infiniti atti della sua vita, senz'altro riscontro consapevole esterno che il mio sguardo. Vinsi, infatti, in quel frangente, lo stesso mio desiderio di tentare un incontro, interrompendo quel suo cammino, anche per pochi istanti. Resta così in me semplice ma vivida l'immagine della poetessa in un giorno qualunque della sua vita.

Diversamente, con Maurizio Cucchi avvenne che una sera di pioggia, a Firenze, dopo l'apertura di una mostra a cui egli partecipava offrendo una propria poesia posta su una parete accanto all'opera di un artista, ci trovammo a salire sulla stessa automobile accettando un passaggio per essere accompagnati davanti a un albergo in piazza Ognissanti. Una querela quanto insistita profferita di conversazione, subito dal poeta durante il vernissage ad opera di un'ammiratrice, lo aveva messo in agitazione dandomi l'opportunità di raccogliere durante il tragitto tra la galleria di via del Porcellano e il Grand Hotel il suo giustificato sdegno per il fastidioso soporifero.

Con Luzi e Oregno gli incontri, seppur diversi, sono avvenuti in circostanze di letture compiute in pubblico, seduti a un tavolo, in confronti serenamente ragionati, in presenza del suono dei loro versi, della loro voce, ma anche di opere d'arte che, in circostanze alterne, ognuno di noi aveva a cuore di evocare. Luzi, che accolse un mio invito a Prato, nel Centro di Arte Contemporanea, si spese generosamente in una visita nelle sale del Museo e in un dibattito successivo nella biblioteca, Oregno, che avevo conosciuto precocemente a Torino, su segnalazione di Giulio Paolini, di cui era amico, lo riebbi davanti quando al Castello di Brunnenburg, ospiti di Mary de Rachewitz, figlia di Pound, si trattò di introdurre le sue poesie congiunte alle incisioni di Claudio Parmiggiani, per una mirabile nuova opera recante il poundiano titolo di *A lume spento*. E poi ancora, dopo quella, altre preziose volte.

L'impatto con Cesare Vivaldi, oltre che di persona, avvenne spesso sulle pagine non solo di critica d'arte, ma anche della sua produzione poetica. Dotato di un misurato e pacifico eloquio, il suo sorriso discreto e bonario lasciava presumere grandi margini di possibilità per tutto, non certo incline al fatalismo, ma sapientemente tollerante. Un testimone dell'arte che, assieme a pochissimi altri, mi è parso sempre attendibile. Ora, queste poche parole dedicate soprattutto a chi ha fisicamente sfiorato nei miei percorsi, non esauriscono certo una memoria ancora attiva e possibile per altri incontri a venire, quali quelli cui già incipiti con i poeti autori degli altri poemi raccolti con tenacia da Gubinelli.

Questi miei, perciò, sono semplici ricordi, velocemente tratteggiati per non rubare tempo e spazio al lettore, dunque pretesti. Come gli stessi disegni di Gubinelli, mercuriali polimerici tracciati, per favorire l'intreccio tra muse diversamente dotate. Quanto al *deus ex machina* di questo episodio originalissimo, tra le molte considerazioni e i pensieri relativi ai suoi acquirenti e incisioni, si tengano d'occhio in particolare quegli umori orizzontali, quelle distese umidità cromatiche, attraversate da gesti ora diagonali, ora sinuosi, ora incrociati come pioggia, come vento, come vaporoso contrastato andamento. Lievi come versi i suoi cieli, o le simmetriche lande lacustre ove immaginare turbolenze tumeriane o dilatate luminosità rotifone. Sono questi gli atti di ciascuno e di tutti gli autori oggi tra loro ravvicinati, che lasciano presumere la segreta intesa:

C'è un orizzonte comune tra la pittura e la poesia  
linea infinita ma conclusa  
circolare dove  
ut pictura poesis  
e viceversa  
luogo di incanti.

Roma, Marzo 2003

Direttore CAMEC, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di La Spezia

BZF - Ed. Vallecchi - Comune di Firenze 2004

## ENCOUNTERS BY BRUNO CORÀ

The following is intended as short account of a few encounters auspicious to the exhibition of Paolo Gubinelli's work.

Some time ago, on a noisy, festive Roman evening like those in Leopardi's village, I happened to see Maria Luisa Spaziani between the Spanish Steps and nearby Largo Mignanelli, a passer-by among the many, yet solitary at the same time. Evidently engrossed in her own thoughts while performing one of the infinite number of her daily routines, she made me realize how utterly extraneous my stare was to her life. In fact, I mastered my desire to attempt an encounter, to interrupt her stroll even momentarily, under the circumstances. I was left with the simple but vivid image of the poetess on an ordinary day of her life.

To the contrary, it happened one rainy evening in Florence that I found myself climbing into a car with Maurizio Cucchi, thanks to someone who had offered us a ride to our hotel in Piazza Ognissanti following the opening of an art exhibition in which his participation consisted in hanging one of his poems on the wall to accompany the work of an artist. The occasion gave the poet a chance to complain about a lady admirer who had insistently tried to engage him in conversation during the opening. The episode had profoundly irritated him and his justified outburst during the trip between the via Porcellano gallery and the Grand Hotel was a clear sign of his agitation.

My encounters with Luzi and Oregno, while different, took place while we were seated in front of an audience for readings of their poems. It was an atmosphere of serene and intelligent confrontation, but the sound of their poetry, of their voices, kept us from discussing the works of art which we all felt deeply should have been discussed had the circumstances been otherwise. Luzi accepted my invitation to come to Prato, to the Centro di Arte Contemporanea, and once there spent a generous amount of time visiting the rooms of the Museum and, later, in a debate held in the library. I ran into Oregno again, whom I had met previously in Turin thanks to Giulio Paolini, a mutual friend, at the Brunnenburg Castle when we were both guests of Mary de Rachewitz, Ezra Pound's daughter. It was there to introduce Pound's poetry in terms of its implications in an admirable new work by Claudio Parmiggiani called *A Lume Spento* in honor of the poet. And, then again, on many other precious occasions.

The impact with Cesare Vivaldi, other than on a personal level, often took place on the pages of publications of art criticism, but also those regarding his work as a poet. Gifted with a measured and pacific eloquence, his discreet, well-meaning smile left a great margin of potential for everything and, certainly not fatalistic, it expressed the tolerance owed to his knowledge and wisdom. A witness to art who, together with very few others, I have always considered credible.

These few words, dedicated above all to those I physically grazed over the course of my work, in no way exhaust an active memory, wide open to other future encounters such as those already initiated with other poets, the authors of other poems tenaciously collected by Paolo Gubinelli.

My own are, therefore, only simple recollections quickly delineated in order to avoid wasting the reader's time and space, and therefore they are pretexts. Just as Gubinelli's own drawings are mercurial multicolor depictions for facilitating an intermingling of variously gifted muses. As for the *deus ex machina* of this highly original series, among the numerous considerations and thoughts about Gubinelli's watercolors and etchings, we need to take a particular look at those horizontal surges, those expansive chromatic washes traversed by gestures sometimes diagonal, sometimes synodical, or else intersecting like rain or wind in vaporous, conflicting progression. His skies, as buoyant as poems, or his symmetrical lacustrine moors where one can imagine the turbulence of a Turner or the diluted luminosity of a Rothko. These are the acts of each and every author today who all share ties, who allow us to suppose their secret but mutual understanding:

There is a common horizon  
shared by painting and poetry  
an infinite but completed  
circular line where  
ut pictura poesis  
and viceversa  
domain of bewitchment.

Rome, March 2003

Director CAMEC, Museum of Contemporary Modern Art of La Spezia

BZF - Pub. Vallecchi - City of Florence 2004



## STEFANO VERDINO

### Versi e immagini

Anche la poesia è una particolare forma di incisione, e lo è a diversi livelli. Vi è quello immediato, cromatico e spaziale, del nero su bianco, del vario e particolare modo con cui le parole "si accampano" sulla pagina, come diceva Ungaretti. Ed ogni testo ha una sua propria immagine, una peculiare visività. Anche la bella serie di poesie inedite dei più accreditati poeti italiani che Paolo Gubinelli ha raccolto lo dimostra egregiamente. Non solo si individuano nettamente i due regimi che da sempre presiedono all' "obrar" poetico, il respiro strofico (con tutte le sue varianti tra Majorino, Parronchi, Riccardi, Spaziani e altri) e il verso continuo, ma anche all'interno dei particolari ritmi del verso una cosa risulta il calibro d' "incisione" del verso lungo, come ad esempio "dove qualcuno ci fondò esattamente" di Milo De Angelis, altra cosa i miniversi come "la diga d'aria e luce dell'estate" o "e implacabili bacche rosse", rispettivamente nelle poesie di Luzi e di Zanzotto. Nel primo caso ad esempio il verso di De Angelis suona con una misura epigrafica, è perentorio, ma anche senza relazione, mentre certamente a modalità di irraggiamento sono quelli di Luzi e Zanzotto, tra loro comunque diversi, nel timbro assoluto del primo e in quello di ponte e passaggio del secondo. Se volessimo mimeticamente tradurre in ritmo grafico, è evidente che la linea avrebbe sempre sia configurazioni, sia ispessimenti diversi. E la varietà dei ritmi è anche segno grafico, dal verso magro di Erba ai distici a scalino di Conte, alla diversa pausa strofica di Sovente e De Signoribus, in primo ben sigillato nella chiusa della frase, il secondo consegnato ad uno smorire della parola nei puntini, a suggerire una fragile ed effimera concrezione del linguaggio.

Mi sembra per questo in qualche modo inevitabile l'attrazione che la poesia ha esercitato sull'arte di Paolo Gubinelli e sulle sue lievi carte incise. L'artista coglie perfettamente l'imprescindibile valenza del ritmo, con la sua cangianza, che il verso perpetuamente suggerisce attraverso il libero e leggero gioco di segni e colori.

Ma primo grado di incisione è naturalmente quello della sua memoria e della sua cattura di lettore, giacché per quanto aggregazioni di piena libertà, mi pare di ravvisare con nettezza la qualità davvero non comune d'interpretazione del testo, che sia i segni, sia i colori trasmettono. La sinergia di questi elementi risulta quanto mai suggestiva, penso ad esempio, per rimanere sui nostri classici, Luzi e Zanzotto, all'affine e diverso impasto di celeste, il primo solare, il secondo lunare, rispettivamente innestati su incisioni nette (curve e rette) e miste (geometriche e incerte): un gioco di innesti che si mostra in perfetta sintonia con quei testi. Ovvero si pensi al color caldo dell'immagine connessa con la poesia di Cesare Vivaldi, incentrata su un "cogliere fiori sul prato del Colle".

Potrà il visitatore-lettore liberamente ripercorrere il gioco delle corrispondenze tra versi e immagini, acquistando con ogni probabilità intelligenza dal reciproco dialogo di tali diverse modalità di espressione. E non mancherà di riportare nell'incisione della propria memoria l'incrociarsi dei colori e delle forme delle parole, con le emozioni e i significati riposti nelle immagini.

Stefano Verdino

Docente Letteratura Italiana Università di Genova  
gennaio 2006

## STEFANO VERDINO

### Lines and images

Also poetry is a particular cut form, and it is at various levels. There is the immediate one, chromatic and spatial, of black on white, of the various and particular way with which the words "encamp" on the page, as Ungaretti was saying. And every text has an its own image, a characteristic visibility. Also the fair series of unpublished poetries of the more credited Italian poets whom Paolo Gubinelli gathered eminently shows it. Not only the two regimes which from always chair are notably identified to poetic 'obrar', the stanzaic breath (through all his changes among Majorino, Parronchi, Riccardi, Spaziani and others) and the continuous line, but also inside the particular rhythms of the line a thing turns out the calibre of 'cut' of the long line, as for instance "where someone founded us exactly" of Milo De Angelis, other thing the mini-lines as "the dam of air and light of the summer" or "and implacable red berries", respectively in the Luzi and Zanzotto poetries. In the first case for instance the line of De Angelis sounds with an epigraphic measure, it is peremptory, but also without relation, while certainly to illumination mode they are those of Luzi and Zanzotto, between them however unusual, in the absolute timbre of the first and that of bridge and passage of the second. If we mimetically wanted to translate in graphic rhythm, it is clear that the line would always have configurations, and various thickenings. And the variety of the rhythms is also graphic sign, from the thin line of Erba to the step distich ones of Conte, to the stanzaic different pause of Sovente and De Signoribus, in first sealed well in the conclusion of the sentence, the second delivered to the vanishing of the word in the dots, to suggest a fragile and ephemeral concrection of the language.

It seems therefore unavoidable to me the attraction that poetry exercised on Paolo Gubinelli's art and his light engraved papers. The artist catches the inexorable valence of the rhythm, with his change, which the line perpetually suggests through the free and light game of signs and colours perfectly.

But first cut degree is obviously that of his memory and of his capture of reader, because for aggregations of full freedom, I seem to recognize with cleanness the really not common quality of interpretation of the text, which the signs, and the colours transmit. The synergy of these elements turns out as much as never striking, I think for instance, to remain classical on ours of, Luzi and Zanzotto, to the similar and different medley of sky-blue, the first solar, the second lunar, respectively inserted on net (bent and straight) and mixed cuts (geometrical and unsure): a game of junctions which shows himself in perfect harmony with those texts. That is please think of the hot colour of the image connected to poetry of Cesare Vivaldi, centred on a "picking some flowers on the meadow of the Hill".

The visitor-reader will be able freely to recover the game of the correspondences between lines and images, acquiring intelligence with every probability from the reciprocal dialogue of such various expression modes. And it will not fail to take back in the cut of its memory the crossing of the colours and the forms of the words, with the emotions and the meanings put back in the images.

Stefano Verdino

Professor of Italian Literature in the University of Genoa  
January 2006



PAOLO GUBINELLI

ARTE E POESIA  
ART AND POETRY

**OPERE**  
**WORKS**





## LUCE INCREATA CREANTE

mettenci anima, o spento ogni fuoco,  
nel punto d'incrocio dove affondano strade  
- ora, è l'istante  
per tanta insolubre aria di primavere  
prostrate ormai nel gelo degli inverni,  
la luce breve, la calma minuzia  
dei fiocchi di neve sulla carcassa di un gatto  
spacciato in longitudine di balzo  
contorto

è autoteatro  
è ciò che più s'allarga più s'annienta:  
gridare  
persino a uno che si scambia per un altro  
" Sei tu. Nemmeno immagini  
quanto ti abbia amato"  
essendo felici per sole sviste  
cambi d'identità, niente di personale  
nel trapezio che oscilla dopo che ne siamo caduti

...amare  
(amori spasmi nella glottide del cuore)  
i propri cari morti come  
se fossimo noi spariti anzitempo al loro piangere,  
accorgersi di quanti  
lampioni annunciano la luce del giorno spegnendosi:  
è questa  
la corporeità omicida della luce  
che non lede tuttavia la sua immagine

forse prospettica, forse simulata  
forse persino oscura,  
affinità con se stessa e col nulla  
disegnando in un'iride cieca il gioco della vita:

luogo non luogo  
l'ossessiva mira  
per vetrate e porte  
quasi mormorate insieme ai soffi del vento  
sui portii sepolti nelle tende sinuose, anzi  
il loro smosso candore di eucarestia violata,  
nella lingua che non sappiamo  
di passaggi impenetrabili

...o alitare sulla candela ultima  
del morente oppure dell'amante  
disseminato nel suo seme in frammenti  
di sé neonato nel flash del procreare,  
col respiro di nostra madre che intendeva  
tutto l'amore possibile propiziarsi  
il sonno col buio che ci portavamo del suo ventre

luce parola del silenzio originario  
luce memoria smemorata del buio,  
ne venga il moto, il suo deformarci in un incubo

ne sono  
l'informe oggetto e l'essenziale alfabeto  
nella notte acciottolata di fughe e ritorni  
e di luna persino inventata per misurare  
l'equivoco del suo mistero...verranno  
le piogge e gli asfalti  
a torturarci le ossa bacciate dal gelo  
nel cammina cammina delle fole  
odorose di stalla e di veglia e di fine

...tutto questo, e se possibile  
altro, per imparare a sapere  
che noi siamo soltanto la memoria  
di un dio  
che guarda le stelle e non riesce a ricordare

Alberto Bevilacqua - 2002



### LA FESTA

Una rosa avvizzita  
dall'amore che troppo  
s'indugiò a contemplarla:  
tale è la nostra vita.

Aspettavamo allegri  
miracoli, e passò  
inconsumata la festa.

La bellezza che resta  
nel tuo volto si vela  
già di una lenta noia.

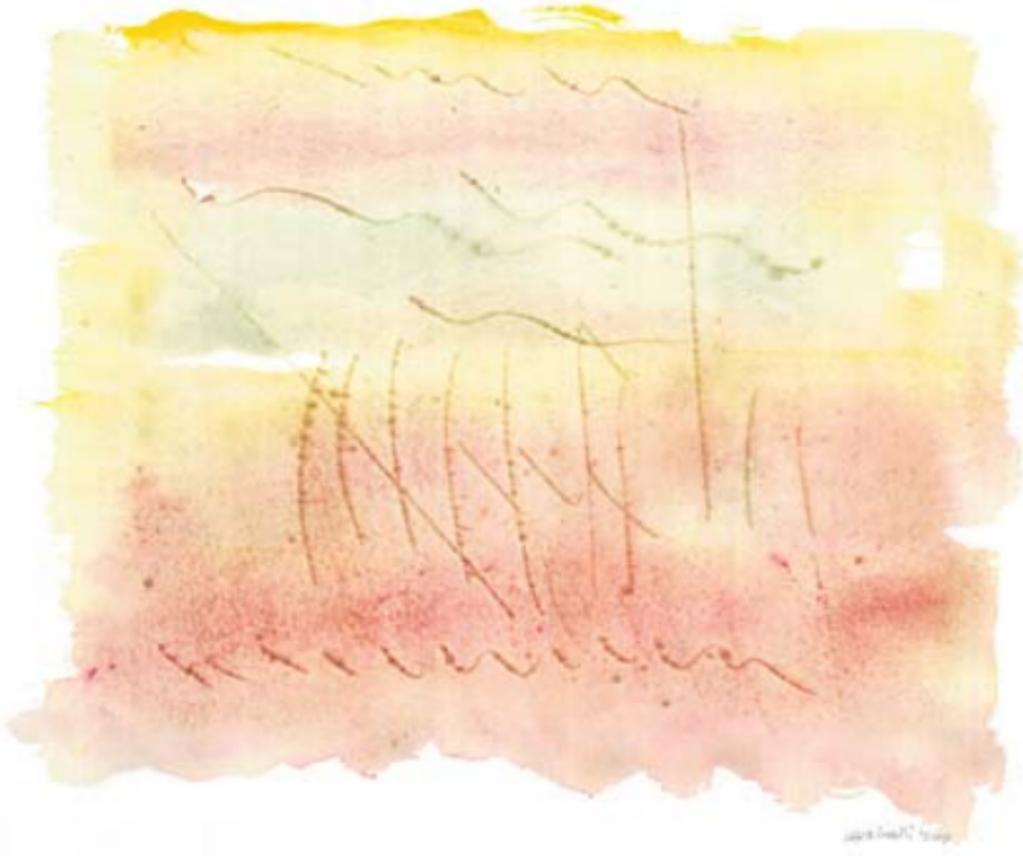
*Libero Bigiarelli - 1948*



### GAY PRIDE (1)

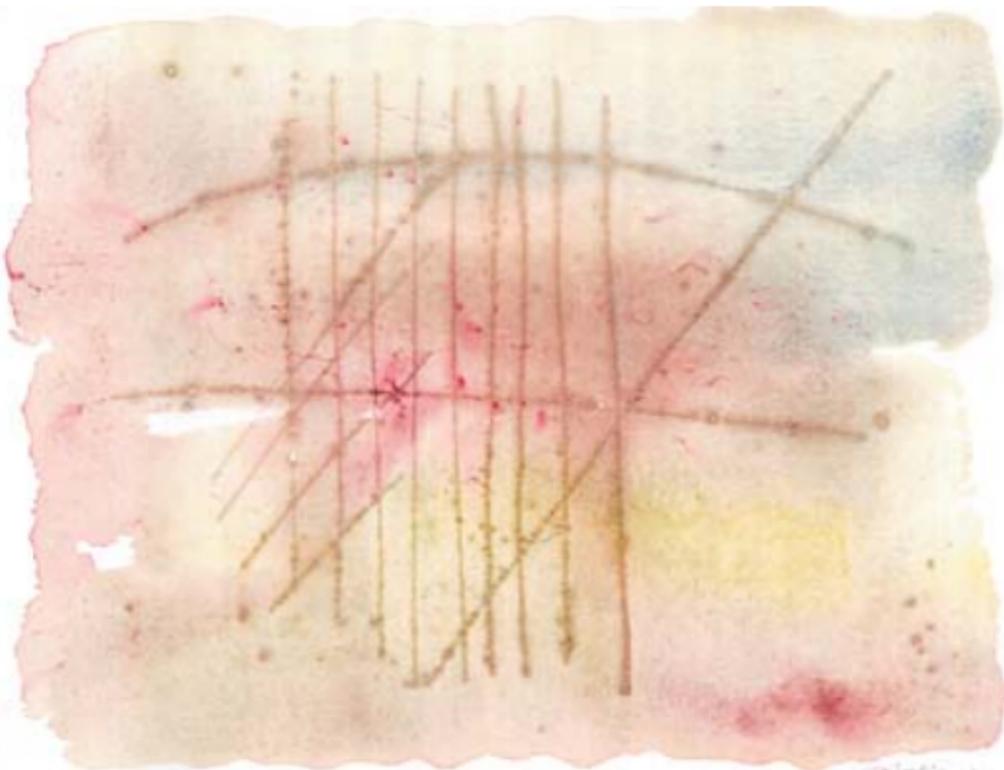
Quella sera, come smollò il caldo,  
Passeggiai fino a Campo dei Fiori,  
Pizzeria all'angolo, due al tavolo seduti di fronte,  
Giovani puliti timidi e raggianti  
Dritti sulle sedie, con il menù, sfogliavano  
E si scambiavano opinioni  
Discretamente.  
Lessi una dignità in quel gesto educato  
Al cameriere, una felicità  
Di esserci  
Intensa, stabilita. Decisi li avrei pensati sempre  
Così dritti sulle sedie col menù.

*Franco Buffoni - 2006*



Non ho capito bene.  
I colori se fondono e vanno liberi  
però s'aggregano, sfumati vari  
secondo i venti che li guidano leggeri  
e s'impennano attorno ai segni duri  
talora dritti ma spesso poi svagati  
che incidono secondo ritmi propri  
talvolta allineati cardiogrammi  
e sembra che la carta torni pietra  
oppure che la pietra trasparisca  
come una finestra di alabastri lividi  
decanzati a striscia.  
Non ho capito se credi raccontare  
o se registri sequenze altrove date  
purtroppo la mia vista si confonde  
aggancia come può capricci della cornea  
e la poesia non ti lascia spiegare.  
Resta come un silenzio di colore.  
Una piega dell'anima forse un dolore.

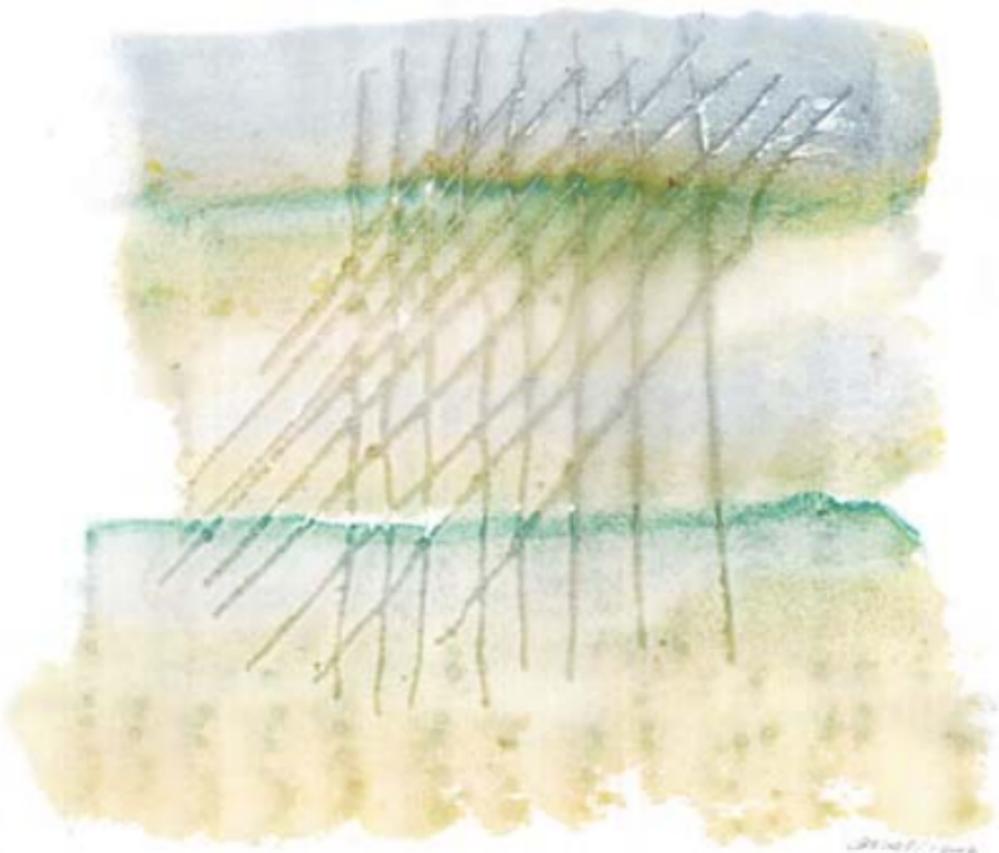
Alberto Caramella - 29 settembre 2000



### L'AMOUR TOUJOURS

Amare sempre,  
amare tutto  
l'alba e il tramonto,  
il seme e il frutto  
le onde quando infuriano,  
la geometria delle stelle  
gli sciami delle api,  
quelli delle farfalle.  
C'è tutto un universo  
che tu puoi amare ancora  
la carne che ti agita,  
l'angelo che ti sfiora  
la giovinezza torbida,  
l'esitante vecchiaia  
il Dio dell'invisibile  
dovunque egli ti appaia.  
Amare nei suoi contrasti  
la nostra vita intera  
e amarla sino alla fine  
cercando la primavera.

Giuseppe Conte - 28 dicembre 2005



Ho sentito la mia voce che diceva:  
"Tutto è materia, si sa. Il pensiero, il sogno,  
il sentimento. Lo spirito? Cosa vuol dire?  
Niente. Comunque lo spirito è materia.  
C'è un vorticare di materia. Fuori,  
dentro di noi, nel cosmo, in questo sasso  
che sto prendendo a calci, in quello  
che tu chiami il vuoto, o che tu chiami  
lo spazio. Aggregazioni varie di materia,  
campi e forze, vibrazioni che creano  
materia".

*Maurizio Cucchi - 6 gennaio 2006*



### VEDREMO DOMENICA

Stringevi in una pietra  
l'idea: pietra rimasta  
tra quelle migranti  
dove qualcuno ci fiandò esattamente  
era la stessa mano  
che gira all'infinito la maniglia  
e infine ci addita, con la sola  
certezza del proprio pallare.  
Si è fatto giorno. Grande è la scuola  
della fine e del ritorno  
di ogni amore.

*Milo De Angelis - 2001*



### SGUARDI

la strada che curvando scende  
nella campagna inquieta  
spare nell'incurva cannata  
che l'invade e sorprende ...

laggiù più non si passa  
il ponte è già crollato  
l'acqua ha spumeggiato  
e ogni dove scarca ...

va, dentro il tempo marcio  
spozza sui tetti i nidi  
figli e figliastri, gridi  
illusi e senza squarcio ...

...

*Eugenio De Signoribus - 31 gennaio 2005, appunti*



### *NUVOLE INFORMI*

Acccontentati di queste nuvole  
isolate nel cielo di Roma  
un segno che svanisce  
nella luce del sole  
disperso dal vento  
tutto solo nel cielo  
va, sta, resta informe  
ci vorrebbe un pittore.

*Luciano Erba - gennaio 2006*



### FIORI IN MANO

Quando incontro delle persone  
con dei fiori in mano  
io non guardo le persone  
io guardo i fiori in mano.  
Svenuti, stanno per lasciare  
l'aldiqua. Oh qualcuno accompagni  
quel loro solitario andare  
fino a là.

Vivian Lamarque - novembre - 2005



Forsi puèta l'è cume ne la mort  
che vita la diventa nel sognàss  
o forsi cum'el sù che tutt riscalda  
ma lù nel fregg ghe tucca de restà..  
Forsi nissùn le sa perché 'l puèta  
tucca la vita e lè le sfrisa e va.

Forse poeta è come la morte  
che diventa vita nel sognare  
o forse come il sole che tutto riscalda  
ma lui nel freddo gli tocca rimanere..  
Forse nessuno lo sa perché il poeta  
tocca la vita e lei lo sfiora e va.

*Franco Loi - 2004*



Squarcia il fulmine  
la diga d'aria e luce  
dell'estate. Lei cala  
dalle sue alte plaghe  
di stasi e beatitudine  
alla chioma  
già inquieta  
degli alberi, rasenta  
il suolo nel suo volo  
ed ecco  
le è simile la strige  
che scolora  
e perde nella fuga  
penne e piume.  
La talpa  
atterrita  
che precipitosamente infila  
la sua buca  
anche le è vicina -  
dov'è la differenza?  
Si risente,  
si accorge di sé  
ferita nei suoi gangli  
la bellezza del pianeta,  
l'unità della sua vita.  
Il male è necessario, forse,  
il male non manca.

Mario Luzi - 2003



rientro sfiancato nel quartiere prenotte  
come rilutto situandovi però alcuni me  
battenti ribattenti vogliosi quiete e altri  
più attrezzati a chiedere mutamenti  
in un ortospazio di verze triturate  
mosse antecedenti voci silenziate

ma i diversi quadrati del cemento e del tempo  
lo triangolano s'indugia ci sfilacciano  
ciò convoca i tessuti della scrittura sé  
che sappiamo s'intridono con quelli  
variopinti e tirati da più parti  
della scrittura ospitante ogni extra che còpiti  
vagliando quello che c'è

la sproporzione di un crescere falbo  
le sanguisughe appese quando lasci il lago  
alpino, rosseggianti, esso di gelo  
non macchiato, verde, loro palpitanti

uno era là  
giù la pompa succhiare  
pietre giganti, annusati  
senza tregua da morti

Giancarlo Majorino - gennaio 2002



È uno strano Natale questo  
Natale di conflitti  
ma non di preghiera  
si aspetta almeno da parte mia  
che mi tocchi la fede  
e un certo amore perduto  
che non dimentico.

Strana storia quella degli amori persi  
come dei bimbi lasciati in brefotrofo  
che aspettano speranzosi che rientrino a casa  
senza dar loro alcun indirizzo.  
Ma tu dammi il tuo indirizzo Signore.  
Dove abiti adesso.

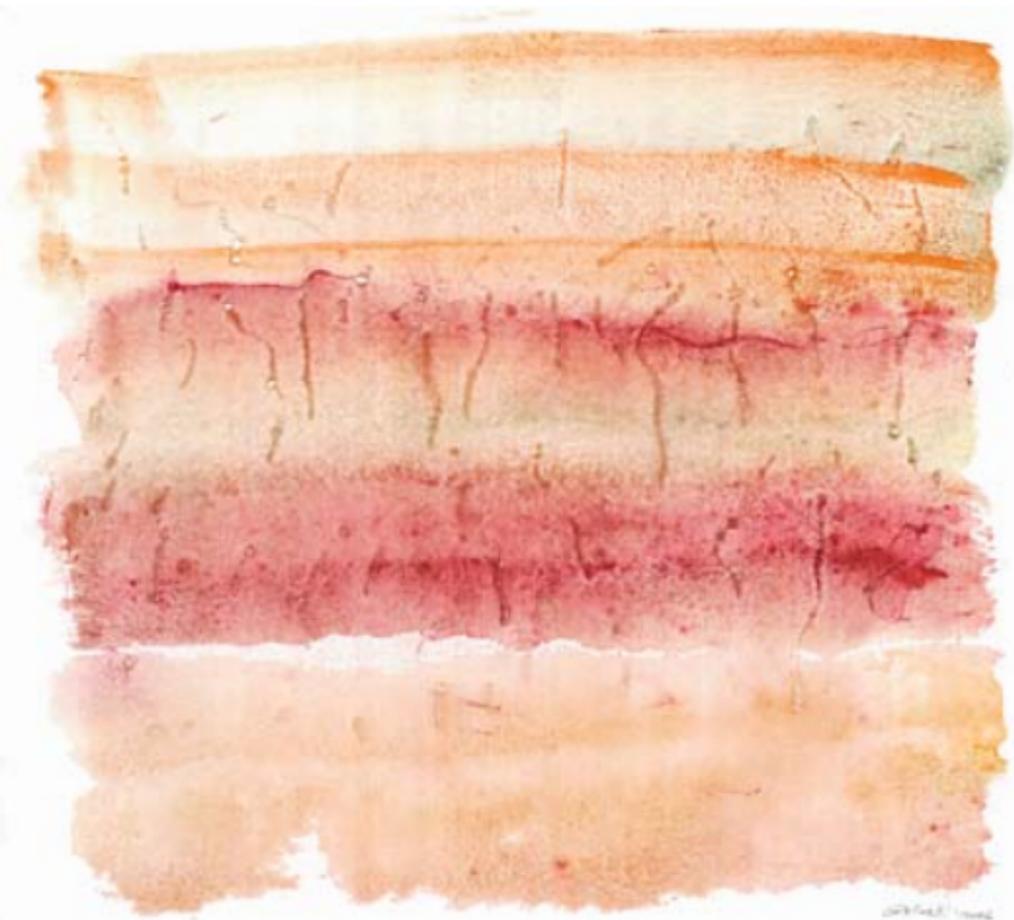
*Alda Merini - dicembre 2005*



### UNA VOCE AL TELEFONO, D'INVERNO

La voce non era lontana ma solo avvolta  
e il moto che l'avvolgeva era la neve  
più prossima, presentita, che poi venne scendendo.  
Non lo sapevo allora, solo l'alone  
prima del tempo atmosferico la condensò in un soffio.  
Basta un colpo di freddo, un'improvvisa  
raucedine, un brivido protratto  
e dalle corde vocali muta suono il tempo.  
Lontana, come in una cabina telefonica  
dove il soffio che parla offusca i vetri  
e la voce tremando s'increspa nell'aria  
giunge a folate nel tuo orecchio interno,  
là dove tu da sempre attendi e palpiti.  
Sentii il suono ronzante dell'occipite  
bandato da lei che sillabava soltanto  
suoni nascenti e persi come nuvole,  
svaniti nel respiro del suo petto.  
Dov'era, in automobile, accanto allo stereo  
o solamente ferma sul marciapiede lucente?  
Scendeva il buio sulla città anelante,  
quando ogni forma per un istante si dissolve  
e un atto la rigenera, un evento  
attimico ma per sempre tatuante,  
la voce persa e la persona condotta  
dal suo stesso respiro oltre se stessa,  
già dentro di me, quieta, labiante.

Roberto Mussapi - 3 gennaio 2006



Via Mainoni odorava di biscotti  
appena sfornati.  
La grande vetrina della pizzeria  
esponeva due figurine di burro  
separate da un ponte, l'anno vecchio  
e quello che stava per incominciare.  
Anno che va, anno che viene,  
continuava per qualche giorno il teatro  
anche di sera, nella vetrina illuminata.

Giampiero Neri - 2005



Volò nel cielo,  
ali sottili:  
un velo grigio  
contro l'azzurro  
intiero.  
Era una tortora  
cinerina  
che andava a rompere  
il cristallo della prima  
mattina.

Nico Orengo - maggio 2003



### ESILIO

Vivo qui dopo avervi abbandonato  
amici, è vero. Ma non so che farmi  
delle vostre esperienze ora che l'impeto  
dolce dei fiori torna ad alitarmi.

Un vento puro domina le cime  
con l'erbe che rispuntano dai greti  
le ultime notti cercano le prime  
deserte ancora, dolci di segreti.

Chi sa più come rapida d'intorno  
sia la pace e che trova in sé di vero  
chi ha vissuto e sofferto. Già il futuro  
mare dei grani alza la luna nuova.

Una polvere più chiara del vento  
una terra più tenera dal sogno  
viene dal buio della notte incontro  
a chi va, ferve di sospiri il mondo.

E di grida non è tutto finito  
come pare, può ritornare un soffio  
vivo dai monti se di se l'ignoto  
gemito affiora.

Lente le ore passano del giorno  
e non rimane d'una voce amata  
che l'eco riassorbita nel silenzio  
della casa nell'ombra ch'è girata.

Ma della pura luce sua che resta  
ora che solo un tremulo lontano  
fulgore rompe il velo di tempesta  
più della pendula ombra d'un ramo?

Alessandro Parronchi - 1943



## AQUARAMA

*Cara, se guardi bene  
non vedi una macchia sul manto  
dell'ermellino in amore...*

1.

Lo sai che il mondo intero, e dentro  
ogni atomo per sé, contiene troppe cose:  
più di tutto il siero e la viltà.

Sono troppo bella per perdere così,  
per aspettare qualcosa da te...  
hai detto baciandomi lentamente  
nel chiaroscuro dei bambù.

2.

Lo vedi ho una vita friabile  
seno i grani della polvere e dell'amore  
vicino alla radice.

Lo so che vorresti restare  
la ragazza che s'incanta

e che non perdo, per sempre  
mai più...

Poco più in alto  
trascinando stelle e paglia, il sole  
portava nell'aria più dolce  
nutrimenti e farfalle.

3.

Il nostro eroe era francese, o milanese,  
sentiva il profumo della felicità  
nelle stesse strade di Milano  
dove adesso nevica la lana dei pioppi.

Sempre dopo la furia, ingrati  
l'uno dell'altra, ti sento  
vibrare di delusione  
e sento il mio privilegio frangere  
la mia bella vita ossidarsi e finire.

*Antonio Riccardi - gennaio 2006*



### SENZA TITOLO

...Bellissima la voce venuta giù,  
in Pathmos: forse, era solo  
dell'aria pesante e  
rasoterra, afa prima del tuono,  
o aria ozonizzata, come afa smossa è stato  
chi l'ha inviata.

Il lampo che è seguito  
si è scaricato nel canneto,  
poi sulla spianata ed è tornato su,  
a disfare dove tutto era  
già disfatto.

*Mario Santagostini - 13 gennaio 2006*



#### IN FILIGRANA

In filigrana vedo e ascolto  
l'acqua piovana sul tufo  
in un lungo racconto d'ombre  
e la livida luce dai laghi  
di questo sghembo novembre.

Mi nascondo tra carte  
e matite. Lo specchio rimanda  
il mio volto dubbioso. Sto  
in disparte per non farmi  
sorprendere dalla sarabanda  
cieca che incalza.

Stretto in un maglione  
color marrone catturo  
i riflessi del crepuscolo. So  
e non so il limite  
e il grado di resistenza.  
Spio con pazienza  
il ragno sul muro.

Michele Sovente - novembre 2005



### TESTAMENTO

Lasciatemi sola con la mia morte.  
Deve dirmi parole in re minore  
che non conoscono i vostri dizionari.  
Parole d'amore ignote anche a Petrarca,  
dove l'amore è un oro sopraffino  
inadatto a bracciali per polsi umani.

Io e la mia morte parliamo da vecchie amiche  
perché dalla nascita l'ho avuta vicina.  
Siamo state compagne di giochi e di letture  
e abbiamo accarezzato gli stessi uomini.  
Come un'aquila ebbra dall'alto dei cieli,  
solo lei mi svelava le misure umane.

Ora m'insegnerà altre misure  
che stretta nella gabbia dei sei sensi  
invano interrogavo sbattendo la testa alle sbarre.  
E' triste lasciare mia figlia e il libro da finire,  
ma lei mi consola e ridendo mi giura  
che quanto è da salvare si salverà.

*Maria Luisa Spaziani - 2003*



#### DI NUOVO PRIMAVERA

Adria, ti vedo - quasi in sogno - cogliere  
fiori sul prato del Colle. Di nuovo  
primavera: sere che si dilatano  
immensamente in cielo.

Tanto amata  
ritorna la stagione con le rondini,  
le nuvole leggere, i sorridenti  
visi di tante donne che compongono  
un volto solo, il tuo, uno spazio aperto  
all'aria della pianura.

Cesare Vivaldi - 1997



## KEPOS

.....  
Qual è, dimmi, il tuo più riposto Kēpos,  
l'arto in cui divini  
brillano in rari scintillii, rare ombricole  
i tuoi semplici  
che nessuno ha mai  
immaginato abbastanza...  
Non indagabili nella loro essenza  
nella loro radente carezza-eleganza  
nel loro alitare  
    col Tutto tra dolci-brevi salvezze  
    e oscillare fino in fondo alle pozze più amare?  
O era il tuo Kēpos, Matrità remota

.....  
quella dispersa aiola di spine  
e implacabili bacche rosse  
come fuoco che mai s'estingua  
    nell'estremo del dire                      del sentire  
sentinella ferita?

Giardini-diamanti  
giardini-fonti  
loci amoeni  
    cui non riguardano i nostri veleni -  
    loci a cui vanamente mi protendo  
    ceu fumus in aëra anelando?

.....  
Andrea Zanzotto - 15 aprile 2001





PAOLO GUBINELLI

BRUNO CORÀ

Il segno, la piega, il taglio, il colore  
mark, crease, incision, colour

**OPERE**  
**WORKS**

## BRUNO CORÀ

Il segno, la piega, il taglio, il colore

Se si vuole conoscere il nucleo vitale e poetico di un artista, spesso bisogna attingere alle primissime sue tracce, protomorfologie o sussurri proposti che, pur timidamente, hanno però l'ardire di tragarlo da giù tutto, con lo sguardo della volontà e del desiderio, il proprio futuro percorso.

Nell'atto di nascita artistica o di autocertificazione pubblica di Paolo Gubinelli, uno statement steso nel lontano 1975, è possibile, infatti, cogliere un'attitudine fondamentale che regola l'intera opera successiva: "Il concetto di struttura-spazio-luce si muove nell'ambito di una ricerca razionale, analitica in cui tendo a ridurre sempre più i mezzi e i modi operativi in una rigorosa ed esigente meditazione".<sup>1</sup> La dichiarazione è di quelle cariche di una chiarezza e determinazione che non lasciano margine a dubbi di qualificazione: Gubinelli iscrive la propria azione critica in quell'ambito linguistico che nel XX secolo ha dato corpo all'istanza compositiva riduzionista e lucidamente razionale che, d'altronde, le prime letture critiche della sua opera riconosceranno e confermeranno, indicandone in buona parte sia i confini originari che gli antenati ordinatori: "... quella linea di ricerca, definita 'analitica' - scrive la Masini nel '77 - che prendendo avvio dalle proposte di spazio-luce-colore nella dinamica luminosa dell'atmosfera, già espresse nelle "compennazioni iridescenti" di Balla si è svolta scavalcando - senza peraltro ignorarlo - tutto il momento astratto-geometrico europeo; e ripreso nel secondo dopoguerra diramandosi nei due grandi filoni, quello europeo e quello americano [...] E ha dato luogo, da un lato, al neoconcretismo [...] arrivando fino alle recenti ricerche di "riflessione sulla pittura" e di "analisi sui mezzi" (da Fontana a Castellani, a Dorazio, da Goul a Griffa, a Support Surface ...) dall'altro a quella che si è definita la "linea fredda", la "pittura opaca" o "analitica" americana ...".<sup>2</sup>

Fin dagli esordi, dunque, se ovviamente si omettono le prove giovanili precoci e quelle degli studi accademici, Gubinelli trova collocazione critica e, quel che è più importante, un indirizzo operativo molto preciso, così come lo sono i mezzi, gli strumenti e le modalità da lui prescelti per l'azione: la carta, la lama, la piegatura manuale del supporto, la considerazione della luce; obiettivo: una spazialità sensibile, percepibile all'occhio attento e al tatto desideroso, quello suo e quello dei suoi estimatori. ... "Il ciclo delle "incisioni" su carta (1973 e delle "incisioni, piegature su carta" bianca (1974-78) appare davvero subito esigente e rigoroso; una paragona paradigmatica tesa e coraggiosa che riesce, pur dopo l'imprinting precursivo già evocato, a ricivare una propria interpedine nell'edificio spazialista, con spiccato carattere dematerializzatore. Tornando a osservarli oggi, quegli elementari proclami fatti di gesti decisi, talmente calibrati e misurati in termini di energia, di spazio-temporalità considerata nell'atto incisivo, di sensibilità trattenuta sullo materia, ma anche di avventuroso ingresso nelle latitudini polari della monocromia o addirittura dell'acromia postmonziana, si comprende come fossero le prime sillabe e i primi sostantivi di un nuovo discorso, dopo una meditazione tanto intensa quanto maturata nel riserbo. Concentrazione e riflessione che rendevano allora possibile porsi obiettivi che l'assiduità di un metodo dimostrava raggiungibili: la texture e il ritmo che gesto, segno, taglio e piega disponevano a campitura dove l'antinomia della luce e dell'ombra costruivano l'entità spaziale concepita da Gubinelli. Sorprende come una nuova superficie, ancorché lasciata priva di addizioni cromatiche, col solo mutamento dell'uniformità di quota, sotto l'azione di sollecitazioni tanto elementari quanto ridotte alle minime potenzialità di effetti, abbia potuto raggiungere talmente tante versioni di qualificazione spaziale da estendersi su un intero lustro, con una gran quantità e varietà di esiti. Questa tenacia e quella assiduità davvero evocano i metodi cari a Castellani e diretti allo stesso Melotti nelle rispettive opere degli anni Sessanta e Trenta. Gli andamenti delle incisioni di quelle sue carte, la loro dinamica oppostiva, parallela, trasversale, l'ottenimento di quelle forme che sembrano mutare dall'arcaico dorico del fondamento motile la loro intima ragion d'essere, la loro civile, primaria interazione, per un'immagine che ostenta solo i suoi principi costruttivi, danno a quelle iniziali ma già espertissime prove un peso determinante e grammaticamente basilare.

L'installazione del '77 di dieci grandi carte incise secondo quanto è giunto a concepire a quella data Gubinelli, con la sua produzione, configura un organismo altrettanto dotato di ingombro topologico che aggiunge spazialità ulteriori alla loro singola potenzialità. Intervalli di superficie, incisioni, pieghe che, ben oltre la propria ontologica pronunciata esistenza, ambiscono a spaziare recando nell'ambiente proprietà qualificate di misurazione ideale, virtuale, più frutto di un'intensità teorica, etica ed estetica che meramente decorativa. La loro compilazione presume un'intensità autodisciplinare che getta una cifra di tensione tanto inverificabile quanto ossessivamente irrinunciabile. Con l'ineluttabilità di un imperativo

## BRUNO CORÀ

Mark, Crease, Incision, Colour

To understand the vital, poetic core of an artist, it is often necessary to seek out his earliest implications, proto-morphologies or whispered intentions which, even if timidly expressed, are nevertheless bold enough to reveal those elements indicative of what his aspirations and passions will determine in his future work.

Paolo Gubinelli's birth certificate or his public self-certification as an artist, a statement he made long ago in 1975, can be considered an expression of a fundamental inclination which was to discipline the entirety of his subsequent work: "the concept of structure-space-light operates in the realm of a rational, analytic study in which I tend to increasingly reduce my means and operative methods, thanks to rigorous and exigent meditation."<sup>1</sup> The statement is one of those loaded with such clarity and determination that it leaves no margin of doubt about his credentials: Gubinelli etched his own path as an artist in that realm of linguistics which lends substance to the lucidly rational compositional reduction typical of the 20th century. The majority of the early critiques of his work confirmed this as well as acknowledging both the original confines and the forefathers of the canons he applied: "... that path of study called 'analytical' - wrote Masini in 1977 - whose point of departure is the expression of space-light-color in the luminous dynamics of atmosphere, previously expressed in Balla's 'iridescent compennations' with which he surpassed - while never neglecting - the whole European abstract-geometric movement. This concept was revived in the second postwar era and split in two major directions, that of the Europeans and that of the Americans [...] And these in turn gave rise, on the one hand, to Neo-Concretism [...] which led to the recent studies of "contemplation of painting" and "analyses of means" (from Fontana to Castellani, to Dorazio, from Goul to Griffa, to Support Surface ...) and, on the other, to that defined as the American "cold school," "opaque painting," or "analytic" currents...".<sup>2</sup>

Therefore, from the very beginning (obviously excluding his precocious youthful endeavors and those of his academic studies), Gubinelli found his critical niche and, yet more important, a particularly precise operative direction, the means, the instruments and methods best suited to his intentions: paper, razor blades, manually creased supports, the treatment of light. His objective was a sense of space sensitive and discernible to the careful eye and to the touch, for which both he and his admirers yearned. The series of "incisions" on paper (1973) and "incisions, creases on [white] paper" (1974-78) immediately seemed exigent and rigorous, a tense and courageous sum total of paradigms which, after having been imprinted, succeeded in shaping its own cavity in the Spatialist environment where its dematerializing nature was evident. Returning today for another look at those elementary proclamations made of decisive gestures, so calibrated and measured in terms of energy, of space-time considered in the act of incision, of a controlled sensitivity for the material, one understands to what extent they were the first syllables and nouns of a new eloquence, the result of meditation both intense and mature in its reserve. Gubinelli's concentration and reflection was such that it allowed him goals that the assiduity of his methods made possible and attainable and at the same time announced an adventuroso foray into the polar latitudes of monochromes or even post-Manzoni achromes. Texture and rhythm were created by zones of gestures, marks, incisions and creases in which an antinomy of light and shadow constructed his spatial entity. It is surprising to see how a new surface, still devoid of color and where only its flat uniformity has been modified as a result of simple, minimal acts of pressure for obtaining the slightest possible effect, could obtain so many versions of spatial qualifications that it extended through an entire period, achieving such a great quantity and variety of results. ... Such tenacity and persistence recalls the methods of Castellani and even Melotti, in their works of the Sixties and Thirties, respectively. The cadence of Gubinelli's incisions on paper, their opposing, parallel, transversal dynamics, the obtaining of those forms which seem to borrow their intimate raison d'être, their civil, primary interaction from a basic, archaic Doric mobility for images only grounded on principles of construction, lends those initial but already expert endeavors a determining and grammatically fundamental importance.

The 1977 installation of ten large paper works with incisions made according to Gubinelli's concepts and grasp at that time, shapes an organism infused with seemingly topological data which adds yet other values to their singular potential: intervals of surfaces, incisions, creases which, well beyond their own pronounced ontological existence, aim toward spatiality, lend the works the qualifying properties of ideal virtual dimensions, more the fruit of a theoretic, ethic and aesthetic intensity than one merely decorative. Their compilation presumes a self-disciplinary intensity which emits a tension impossible to quantify and which, at the same time, is

categorico suggerito solamente dalla necessità di soddisfare un dato formale ma non assoluta.

Si pensava che l'arte non dovesse più conoscere questi salutarî "utili" eccessi? Altrorché! In quegli stessi anni, nuove personalità meditano analoghe azioni rigenerative delle nozioni di forma, spazio, materia? È la generazione di artisti che, almeno in Italia, dopo lo Spazialismo, l'esperienza di Azimov e l'apparizione fugace ma luminosissima di Francesco Lo Savio – nominiamolo, l'autore di quella nozione poetica plastica di Spazio e Luce mai troppo rimpiantati – si dedica alla riqualificazione dei dati percettivi, spaziali, cromatici.

Dopo quella originaria declinazione di tagli e pieghe, che ben potrebbe costituire un apparato iconografico per le riflessioni e le analisi sulla fente e sulla pli lubrificazioni di Deleuze, Gubinelli ora affronta supporti di carte trasparenti, ove attua "progressioni analitiche interattive" (1978-80), e ancora carte in forma di rotoli come papiri che innalza e dispone sulle pareti srotolandoli fino a occupare il pavimento; con tali accorgimenti accentua la valenza dell'opus continuum e talvolta reticulatum già presente nelle sue opere per le modalità tecniche e segniche sino ad allora adottate.

Dopo quel fecondo decennio, all'inizio degli anni Ottanta, quasi a conclusione di una lunga "dieta" che lo aveva opposto con rigore "alla tentazione di un arricchimento dell'opera", Gubinelli lascia penetrare nel proprio lavoro il colore con la moderazione e la prudenza che il uso di pastelli a cera, del frottage e infine dell'acquerello, suggeriscono. La luminosità del colore sulle superfici delle carte trasparenti confonde ai tagli la loro iniziale supremazia spaziale. Il connubio si fa sempre più stretto, ma non sempre tuttavia della medesima tensione ed efficacia raggiunto mediante la radicalità dell'"incisione della luce (radiante) sul mezzo stesso la carta incisa e piegata" (Gubinelli).

Ai collages e alle carte colorate a pastello e incise dell'86-87, che segnano dunque, a mio avviso, un sentiero di sperimentazione cromatica anelante alla sintesi taglio-colore non umido, si sostituiscono nell'88, più compiutamente risolti, i rapporti tra tagli e colori umidi nella tecnica dell'acquerello. In queste realizzazioni il "defenestramento" di sintesi tra mezzi e tecniche evoca l'organicità, più che delle superfici, delle fisicità biologiche. Non sono così anche le presenze vive della nostra pelle, le rughe sulla fronte, sul volto, le linee e le pieghe all'interno del palmo della mano? Non sono come queste nuove carte colorate e incise anche i segni della nostra pelle e le pieghe del corpo col loro riverbero d'incarnato?

Gli esiti di quella nuova esperienza che dall'inizio degli anni Ottanta si può dire arrivi sino ad oggi, sembrano aver raggiunto un'altra segreta sintonia interna al supporto cartaceo per la sua proprietà permeabile e assorbente e la sua disposizione alla tessitura e piega, mantenendo unità fisica. Nei casi migliori le carte liberano luminosità e trasparenza turneriana; in altri casi, non meno efficaci, il campo cromatico che pervade il supporto e imbeve del colore i segni ove esso penetra riaffiora l'identità della macchia di origine informale che, in quanto materia-colore, evoca tanto la spazialità episodica e insulare di Fautrier, quanto la dilatata espansione e pulsione già raggiunta da Rothko. Tra i lavori degli anni Novanta, le installazioni a base di acquerelli e incisioni su carta, offerti in linearità scandite a intervalli regolari (1994-97) danno conto di un'avenuta integrazione tra taglio, piega e colore; altrettanto in grado di tener festa all'antitesi tra segno e colore liberamente gestuale e caotico interno alle carte e loro successione ordinata e ortogonale sulla parete; e – ciò che è più importante – di fare accogliere come nuova qualità equilibrata l'arricchimento (seppur contenuto) dell'opera, un tempo ritenuto "tentazione" a cui opporsi.

Queste più recenti progressioni analitiche dello spazio sgravano, com'era avvenuto inizialmente e in modo nuovo, l'opera di Gubinelli dalla matericità già invero esigua; esse di fatto situano la frontiera della sua ricerca a un punto più avanzato: quello da cui si osserva e si cattura, con l'autenticità e la costante tensione a trascrivere vere e proprie partiture di luce, quella dimensione che Lo Savio definì l'"immagine di una realtà quasi impossibile".iii

Gennaio 2002

i Paolo Gubinelli, "Autopresentazione", ed. Galleria Indiano Grafica, Firenze 1977

ii Lara Vinca Masini, presentazione mostra Paolo Gubinelli presso Off Studio, Arezzo, 1977

iii Francesco Lo Savio, presentazione mostra personale presso la Galleria d'Arte Selecta, Roma gennaio 1960

BZF – Ed. Vallecchi - Comune di Firenze 2004

obsessively essential. With the inevitability of a categorical imperative suggested only by the need to satisfy a formal but, not for this reason, a less absolute certainty.

Was it thought that art no longer needed contain such beneficial "useless" excesses? And how! In those same years, new personalities were meditating on similar regenerative acts of the notions of form, space and material! That was the generation of artists who, at least in Italy, after Spatialism, the experience of Azimov and the fleeting but luminous apparition of Francesco Lo Savio – a name we cannot help but cite as the author of that never-over-regretted poetic plastic notion of Space and Light – were dedicated to reviving the virtues of perception, space and color.

After that original declination of incisions and creases, which might well constitute an iconographic apparatus for the reflection and analysis of the fente and pli by Deleuze derived from the ideas of Leibnitz, Gubinelli began to address transparent paper supports on which he performed "interactive analytic progressions" (1978-80), and other paper works shaped like rolls of papyrus which he set up and attached on the walls and then unrolled across the floor. He thereby accentuated the valence of the opus continuum and sometimes reticulatum already evidenced in his work at that time by his techniques and methods for making his signature marks.

After that fertile decade, at the beginning of the Eighties, almost at the end of a long "diet" which rigorously kept him from the temptation to enrich his work, Gubinelli allowed color to enter in with the moderation and prudence which the use of wax pastels, frottage and finally, watercolor suggested. The luminosity of the color of his transparent paper surfaces competes with his incisions for primary spatial supremacy. The association becomes increasingly closer, but not always with the same tension and efficiency achieved with the radical nature of the "incising of [radiant] light on the cut and creased paper itself" (Gubinelli).

In 1988, more fully resolved relations between the incisions and the moist colors of the watercolor technique takes the place of the collages and papers colored by pastels and incisions of 1986-87 and, in my opinion, marks a path of chromatic experimentation linked to the non-humid cuts/color synthesis. In these executions, the "de-phenomenation" of the synthesis between means and techniques evokes the organic rather than the superficial nature of a biological physicality. Are not the live features of our skin like that, the wrinkles on one's forehead, on one's face, the lines and creases on the palm of one's hand? Are not the marks on our skin and the folds of our bodies with their fleshy reverberations like these new colored and incised paper works?

The results of this new experience starting in the early Eighties seems to have attained yet another secret internal tuning of the paper support dependent on its properties of permeability and absorbency and on the ease with which it is cut and creased, while still maintaining its physical unity. In the best of cases, paper liberates luminosity and a transparency reminiscent of Turner. In other cases the less efficient cases, the chromatic field which pervades the support and drinks in the color of the marks which it penetrates, allows the identity of the colored areas deriving from the informal school to surface. The fact that they are matter-color evokes both the episodic and insular spatiality of Fautrier as well as the dilated expansion and pulsation achieved by Rothko. Among Gubinelli's works from the Nineties, the installations based on watercolors and incisions on paper depicted with a linearity paced at regular intervals (1994-97), account for a successful integration of the cuts, creases and color. At the same time they are capable of holding their own against the antithesis between mark and freely gestural and chaotic color with which the paper is imbued, and as a succession they become orderly and orthogonal on the wall. And, what is more important, they show a capacity to accept an (albeit contained) enrichment of the work as a new balanced quality, that which the artist once considered a "temptation" to combat.

These more recent analytic progressions of space once again as before alleviate Gubinelli's work from its already faint materiality. In fact, they clearly situate the new outpost of his studies at a more advanced point. From which we now see and grasp, with the authenticity and constant tension for transcribing true orchestrations of light, that dimension that Lo Savio defined the "image of an almost impossible reality".iii

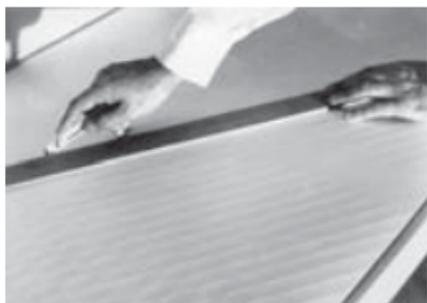
January 2002

i Paolo Gubinelli, "Autopresentazione", pub. Galleria Indiano Grafica, Firenze 1977

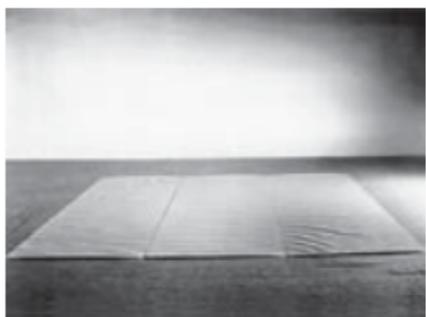
ii Lara Vinca Masini, introduction to the Paolo Gubinelli exhibition catalogue, Off Studio, Arezzo, 1977

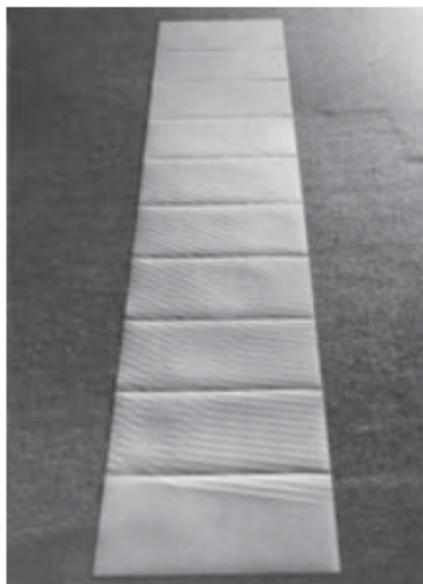
iii Francesco Lo Savio, introduction to the Lo Savio exhibition catalogue, Galleria d'Arte Selecta, Rome, January 1960

BZF – Pub. Vallecchi - City of Florence 2004

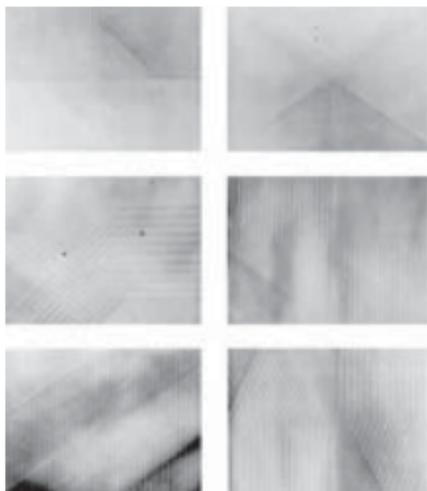


INCISIONI SU CARTA, PIEGATURE SU CARTA 1973 - 1980





INCISIONI SU CARTA,  
PIEGATURE SU CARTA 1973 - 1980  
INSTALLAZIONI





PAOLO GUBINELLI, INSTALLAZIONI



COLLAGE, CARTA TRASPARENTE, COLORI, CM. 70x100 - 1984



COLLAGE, CARTA TRASPARENTE, COLORI, CM. 70x100 - 1984



COLLAGE, CARTA TRASPARENTE, COLORI, CM. 50x70 - 1984



ACQUERELLI, INCISIONI SU CARTA, CM. 21x29,5 - 1985



COLLAGE, INCISIONI, CARTA TRASPARENTE, COLORI, CM. 50x70 - 1986



COLLAGE, INCISIONI, CARTA TRASPARENTE, COLORI, CM. 50x70 - 1986



ACQUERELLO, INCISIONI SU CARTA, CM. 70x100 - 1990



ACQUERELLO, INCISIONI SU CARTA, CM. 29,7x41,8 - 1991



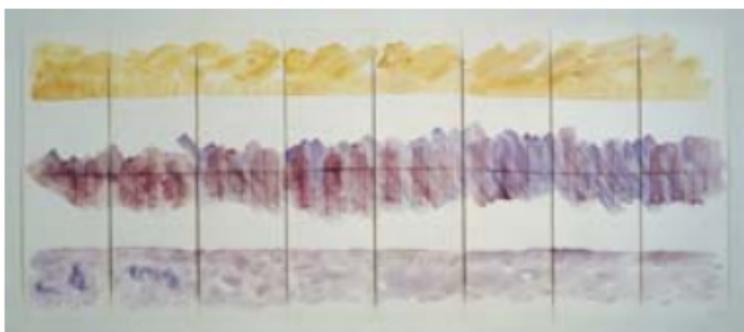
ACQUERELLO, INCISIONI SU CARTA, CM. 50x70 - 1993



ACQUERELLO, INCISIONI SU CARTA, CM. 50x70 - 1993



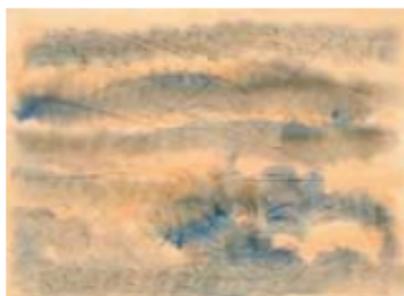
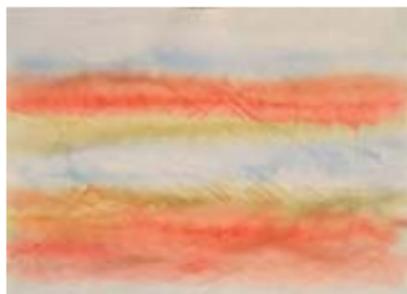
ACQUERELLO, INCISIONI SU CARTA, CM. 72,1x170,4 - 1996



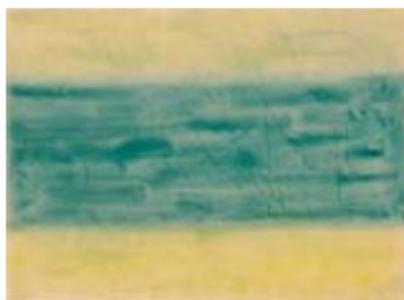
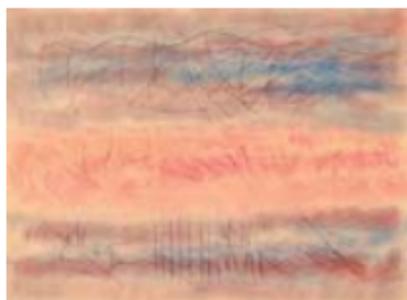
ACQUERELLO, INCISIONI SU CARTA, CM. 72,1x170,4 - 1996



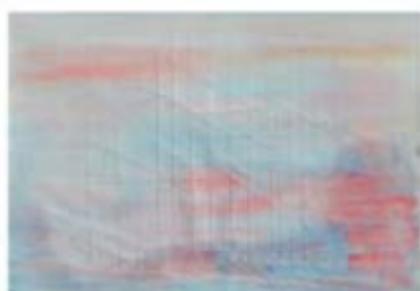
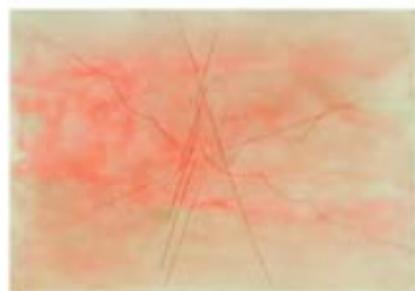
ACQUERELLO, INCISIONI SU CARTA, CM. 72,1x170,4 - 1996



ACQUERELLI, INCISIONI SU CARTA, CM. 56x75,5 - 2001



ACQUERELLI, INCISIONI SU CARTA, CM. 56x75,5 - 2001



ACQUERELLI, INCISIONI SU CARTA, CM. 50x70 - 2002



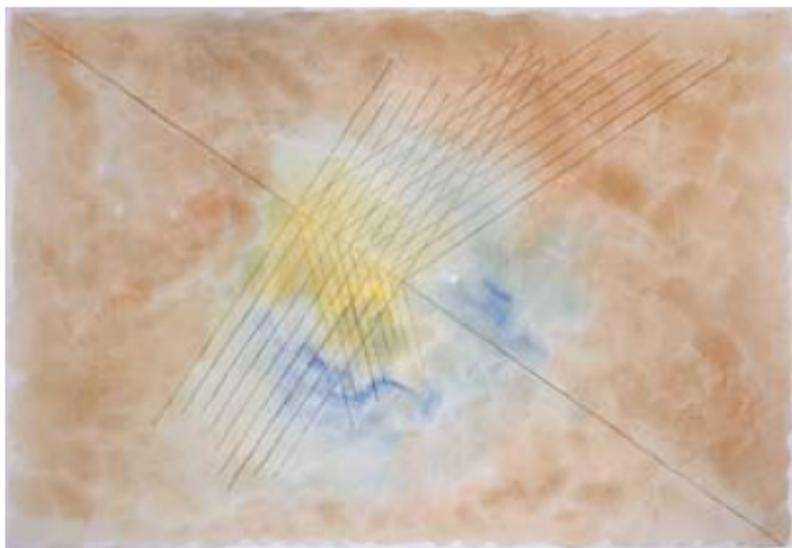
ACQUARELLI, INCISIONI SU CARTA, CM. 21x29,7 - 2004



ACQUERELLO, INCISIONI SU CARTA, CM. 72x102 - 2005



ACQUERELLO, INCISIONI SU CARTA, CM. 72x102 - 2005



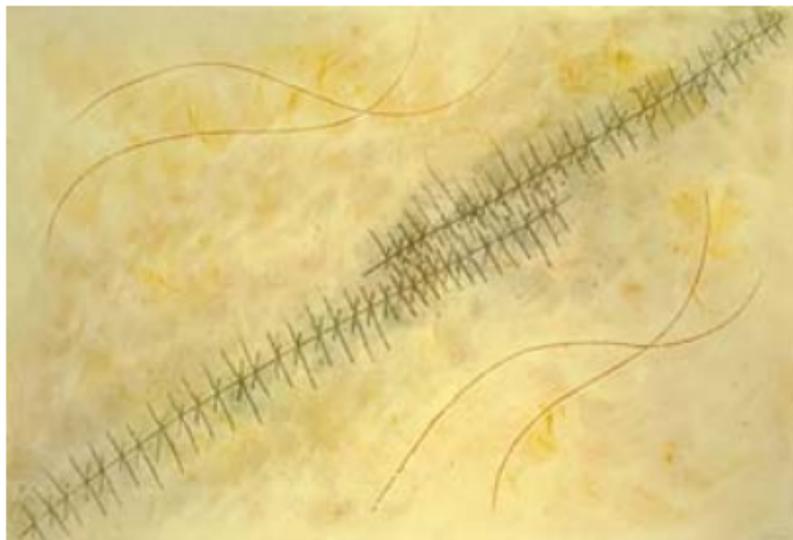
ACQUERELLO, INCISIONI SU CARTA, CM. 72x102 - 2005



ACQUERELLO, INCISIONI SU CARTA, CM. 72x102 - 2005



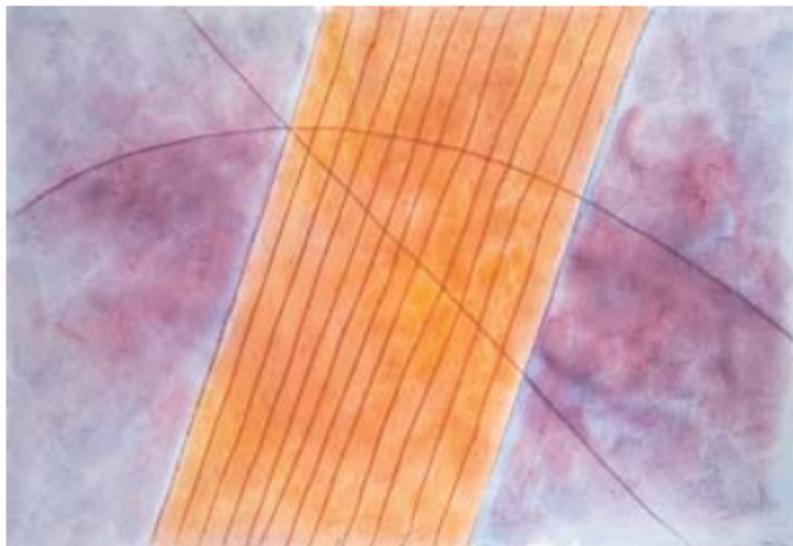
ACQUERELLO, INCISIONI SU CARTA, CM. 72x103 - 2005



ACQUERELLO, INCISIONI SU CARTA, CM. 72x104 - 2005



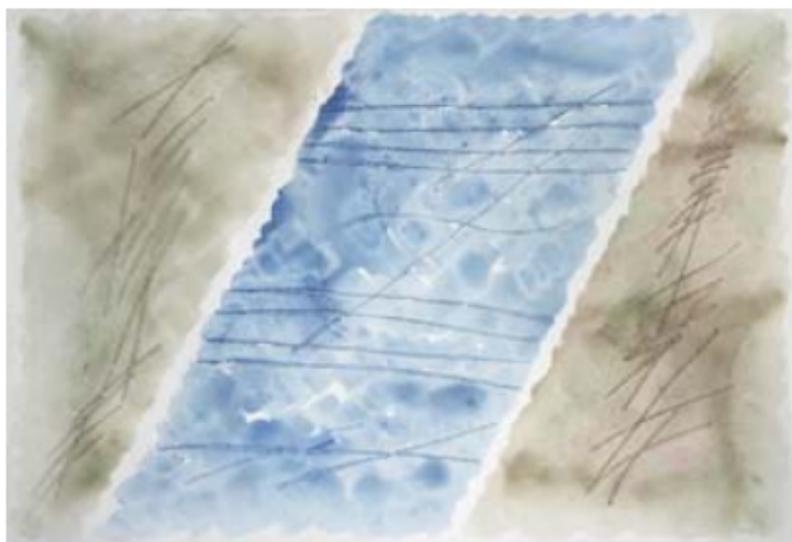
ACQUERELLO, INCISIONI SU CARTA, CM. 72x102 - 2005



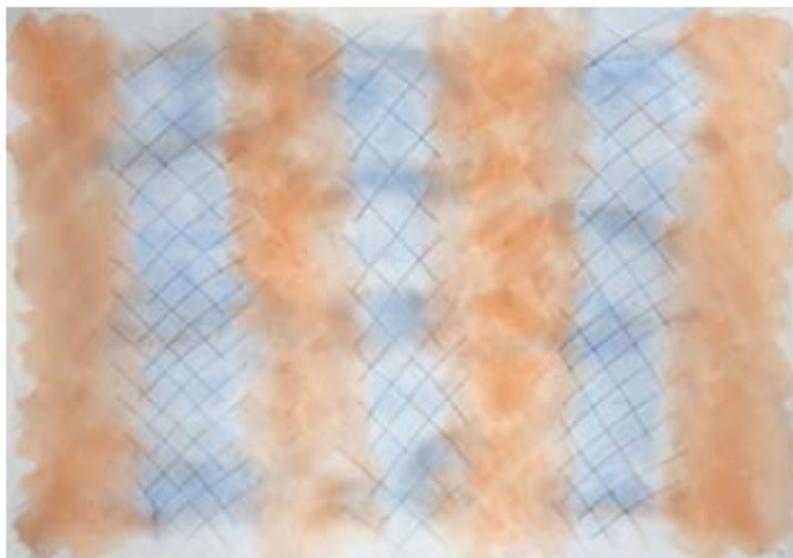
ACQUERELLO, INCISIONI SU CARTA, CM. 72x102 - 2005



ACQUERELLO, INCISIONI SU CARTA, CM. 72x102 - 2005



ACQUERELLO, INCISIONI SU CARTA, CM. 72x102 - 2005



ACQUERELLO, INCISIONI SU CARTA, CM. 72x102 - 2005



ACQUERELLO, INCISIONI SU CARTA, CM. 72x102 - 2005





ANTOLOGIA CRITICA  
CRITICAL ANTHOLOGY

GIULIO CARLO ARGAN  
GIOVANNI MARIA ACCAME  
MIRELLA BANDINI  
CARLO BELLOLI  
VANNI BRAMANTI  
CARMINE BENINCASA  
LUCIANO CAMEL  
CLAUDIO CERRITELLI  
BRUNO CORÀ  
GIORGIO CORTENOVA  
ENRICO CRISPOLTI  
ROBERTO DAOLIO  
ANGELO DRAGONE  
ALBERTO FIZ  
PAOLO FOSSATI  
FRANCESCO GALLO  
MARIO LUZI  
LARA VINCA MASINI  
BRUNO MUNARI  
ANTONIO PAOLUCCI  
SANDRO PARMIGGIANI  
PIERRE RESTANY  
MARIA LUISA SPAZIANI  
CARMELO STRANO  
TONI TONIATO  
TOMMASO TRINI  
MARCELLO VENTUROLI  
STEFANO VERDINO  
CESARE VIVALDI

STRALCI CRITICI  
CRITICAL EXCERPTS

GIULIO ANGELUCCI  
FLAVIO BELLOCCHIO  
GOFFREDO BINNI  
DEBORA FERRARI  
MARIO GIANNINELLA  
ARMANDO GINESI  
ELVERIO MAURIZI  
CARLO MELLONI  
EUGENIO MICCINI  
FRANCO PATRUÑO  
ROBERTO PINTO  
NEVIA PIZZUL CAPELLO  
OSVALDO ROSSI  
GIULIANO SERAFINI  
PATRIZIA SERRA  
MARIA GRAZIA TORRI  
FRANCESCO VINCITORIO

È chiaro che una operazione come quella che Paolo Gubinelli sta elaborando da qualche anno, in un processo continuo di precisazione e di caratterizzazione, si propone ad un livello di acquisizione culturale contemporanea, nell'ambito della ricerca, sempre più "riduttiva", sulla luce, sullo spazio, sulla struttura.

Voglio dire quella linea di ricerca, definita "analitica" che, prendendo avvio dalle proposte di spazio-luce-colore nella dinamica luminosa dell'atmosfera, già espressa nelle "Compenetrazioni iridescenti" di Balla si è svolta scavalcando - senza peraltro ignorarlo - tutto il momento astratto-geometrico europeo; e ripresa nel secondo dopoguerra diramandosi nei due grandi filoni, quello europeo e quello americano, forse sulla cerniera del lavoro europeo-americano di Albers. E ha dato luogo, da un lato, al neo-concretismo (con tutte le sue dilatazioni e i suoi processi), arrivando fino alle recenti ricerche di "riflessione sulla pittura" e di "analisi sui mezzi" (da Fontana a Castellani a Dorazio, da Gaul a Griffa a Support Surface...), dall'altro a quella che si è definita la "linea fredda", la "pittura opaca" o "analitica" americana, che si riporta a Stella, a Newman, a Reinhardt, e arriva, con continui filigrani reciproci, ad Agnes Martin, a Dorothea Rockburne....

È come se il lavoro di Gubinelli prendesse avvio, appunto da tutto questo sostrato, per portare avanti, in maniera autonoma - e molto "privata" e "silenziosa" - un'analisi ulteriore sui mezzi, sui modi operativi, sul "concetto" di spazio-struttura.

Direi proprio che la denotazione del suo lavoro potrebbe essere quella del suo enuclearsi "sull'idea" di "struttura-spazio-luce" (il che, si badi bene, non significa che egli lavori sul piano della ricerca "concettuale", semmai nell'ambito della "progettualità").

E vediamo di analizzarlo:

- l'individuazione del mezzo usato, di un tipo preciso di supporto - il cartoncino -, che abbia determinate caratteristiche e "qualità"; compattezza, morbidezza, ricettività particolare all'incidenza della luce, quel tanto di fragilità e di preziosità, anche di intangibilità che rimanda anche, poeticamente e letterariamente, ai "vide papier que la blancheur défend" di Mallarmé;

- il modo di intervento, che non consiste nell'aggiunta di un altro mezzo, ma traduce il mezzo stesso di "intervento" (distinguendosi, in questo, dal "monocromo" ad esempio, di Fontana o di Castellani, preparati con "mezzi" pittorici), svolgendosi nella piegatura strutturale del supporto, nel taglio manuale estremamente preciso, ma non meccanico, di sezioni di cerchio in progressione ritmico-dinamica, quasi in un rimando di echi e di lievissime note ripetute, in una allusiva ripresa di certe esperienze sulla velocità dell'oggetto nello spazio dello stesso Balla, ma anche di Boccioni.

La componente grafico-architettonica è in Gubinelli continua ed essenziale, e dà al suo lavoro, che pure non manca di riferimenti alla filosofia astratta orientale (quelli che vengono, a mio avviso, a costituire una componente insostituibile nel lavoro degli artisti americani della "Nuova Astrazione") una connotazione di carattere europeo, razionale, senza nulla detrarre alla poetica concentrazione di cui le sue carte si caricano sempre più; e maggiormente nella dilatazione attuale della dimensione dell'opera stessa, che sulla parete, diventa una sorta di "fuoco" ottico, che coinvolge lo spazio attorno e lo fa tutto vibrare e lo dilata - a differenza ad esempio, delle "carte" (i "Drawings which make themselves") di Dorothea

An operation like the one Paolo Gubinelli has conducted for several years now, in which it has gained precision and character, is clearly posed as the acquisition of contemporary culture in the area of an increasingly more "reductive" exploration, on light, space and structure.

I refer to the line of exploration, defined as "analytical" which, starting out from the proposals of space-light-colour in the luminous dynamics of the atmosphere, already expressed in Balla's "iridescent permeations," was conducted bypassing - without ignoring it - the entire European abstract-geometric moment. Retrieved after World War II, it divided into two major veins - that of Europe and that of America - perhaps on the basis of the European-American work of Albers. It gave rise, on one hand, to neo-concretism (with all its dilations and processes), arriving to the recent studies of "reflection on painting" and of "analysis on means" (from Fontana to Castellani to Dorazio, from Gaul to Griffa to Support Surface...), while on the other hand, it gave rise to what has been defined as the "cold line," "opaque painting," or American "analytics" which recalls Stella, Newman, Reinhardt and arrives, with constant reciprocal filtering, to Agnes Martin, Dorothea Rockburne....

It is as though the work of Gubinelli started out from this substratum to undertake, in an autonomous fashion - very "private" and "silent" - a further analysis on means, on the way of operating, on the "concept" of space-structure.

I would say that the sign of his work could be that of his enucleating on the idea of "structure-space-light" (which does not mean, mind you, that he works on the level of "conceptual" research but rather, in the area of "design").

Let us attempt to analyse it:

- singling out the means used, a specific type of support - light cardboard - with certain characteristics and "qualities": compact, soft, particularly receptive to the incidence of light, with a fragility and precision, and even intangibility, which also recalls, poetically and literally, Mallarmé's "vide papier que la blancheur défend."

- the means of intervention, which does not consist in adding another means but instead translates the means of "intervention" itself (in this distinguishing itself from the "monochrome" of Fontana or Castellani, prepared with pictorial "means"), carried out in the structural folding of the support, in manually cutting, with extreme precision but not mechanically, sections of a circle in a rhythmic-dynamic progression, almost a reference to echoes and very light repeated notes, in an allusive retrieval of certain experiments by Balla, but also by Boccioni, on the velocity of the object in space.

In Gubinelli's work, the graphic-architectural component is continuous and essential and gives his work, which does not lack in references to Oriental abstract philosophy (references which I feel constitute an irreplaceable component in the work of American artists of "New Abstraction") a connotation of a European character, rational, without detracting from the poetic concentration of which his papers are increasingly more imbued; even more so in the present dilation of size of the work itself which, on the wall, becomes a sort of optical "fire," which involves the surrounding space, making it vibrate and dilating it - contrary, for example, to the "papers" ("Drawings which make themselves") by Dorothea Rockburne which "measure" the surrounding space, becoming extraordinary poetico-rational "modules."

Rockburne, che "misurano" lo spazio attorno diventando straordinari "moduli" poetico-razionali. Il lavoro di Gubinelli è in fase di autodefinizione: le vie possibili per autodefinirsi possono essere tante; la sua ricerca è tutt'altro che chiusa. Ma è già chiarissima l'individuazione di un metodo e di un linguaggio autonomo di grande incisività e purezza. Che già attinge ad un mondo di espressività e di poesia che implica una scelta difficile e rigorosa di comportamento e di rapporto.

Firenze, maggio 1977  
Ed. OS, Arezzo, 1977  
Ed. Galleria il Punto, Calice Ligure, Savona, 1977

## LARA VINCA MASINI 1985

Tra luce-colore e spazio-luce

La sensibilità e la capacità degli artisti (nella loro "consapevolezza infinita", come scriveva McLuhan) di cogliere la mobilità, anche la più sottile e quasi inavvertibile, della "temperatura" del momento culturale in cui vivono, riesce sempre a superare qualsiasi dubbio o incertezza che possiamo aver nutrito circa la naturale e consapevole crescita di un'operazione artistica che abbia preso il via lungo un particolare indirizzo, al momento di un "cambiamento di rotta". Quando, infatti, nel 1977 scrivevo del lavoro di Paolo Gubinelli, che dichiaravo "in fase di autodefinizione", aggiungevo che le "vie possibili per autodefinirsi (potevano) essere tante; la sua ricerca (era) tutt'altro che chiusa". Allo scopo di fornire una chiave di lettura dell'opera (cioè che resta, ancora credo, almeno una delle funzioni della critica - o no?) cercavo, allora, di collocare il lavoro di Gubinelli nella linea "analitica" per definizione, dell'arte moderna (o di "riflessione sulla pittura", di "analisi del mezzo", che va dalle Compenerazioni iridescenti di Balla, Fontana, Castellani, Dorazio, a Support-Surface, a Newman, Reinhardt, ad Agnes Martin e Dorothea Rockburne); linea che, in quel momento sembrava sul punto di esaurire la sua incisività diretta sulla cultura artistica. E Gubinelli, la cui sensibilità è, innegabilmente, estremamente acuta - lo dimostra proprio la sottile e quasi impalpabile profondità del suo lavoro - è riuscito ad aprire il suo discorso senza peraltro, tradirne l'impostazione di base, anzi evidenziandone imprevedibili approfondimenti. La carta resta il medium univoco, a mezzo del quale elaborare la sua ricerca sulla luce-colore e sullo spazio-luce: all'inizio era il cartoncino bianco, compatto, morbido, sul quale l'incisione, abbastanza profonda e la piegatura manuale lungo il segno, provocavano, con l'incidenza radente della luce, ombre più spesse e linee molto nette, evidenzianti il nucleo geometrico, il "gioco ottico", che tendeva a dilatare nello spazio visibile, costituito dalla distanza tra il fruitore e l'opera, il segno-colore (si ricordi che nel manifesto della pittura futurista del 1910 si poteva leggere: "Allora tutti si accorgeranno che sotto la nostra epidermide non serpeggia il bruno, ma che vi splende il giallo, che il rosso vi fiammeggia, e che il verde, l'azzurro e il violetto vi danzano voluttuosi e carezzevoli"). Gubinelli è passato poi, all'uso di un materiale quasi riflettente, una carta trasparente, quasi opalina (la carta "da lucido", per intendersi) e questo si riallaccia più propriamente alla sua attività professionale di progettazione tecnico-industriale in cui i segni si delineano con maggiore incisività e sottigliezza e attraverso la quale il

The work of Gubinelli is in the phase of auto-definition: the possible routes of assuming a definition are many; his search is anything but finished. Already very clear, however, is that he has singled out a method and an autonomous language of great incisiveness and purity. A method and language that already draw from a world of expressiveness and poetry which implicates a difficult and rigorous choice of behaviour and relation.

Florence, May 1977  
Pub. OS, Arezzo, 1977  
Pub. Galleria Il Punto, Calice Ligure, Savona, 1977

## LARA VINCA MASINI 1985

Between light-colour and space-light

The sensitivity and capability of artists (in their "infinite awareness," as McLuhan wrote) to grasp hold of the mobility, even the most subtle and almost imperceptible, of "temperature" of the cultural moment in which they live, always succeed in overcoming any doubt or uncertainty we may have had about the natural and conscious growth of an artistic operation that has started off in a particular direction, in the moment of a "change of course." Indeed, in 1977 when I wrote about the work of Paolo Gubinelli whom I declared to be "in a phase of auto-definition," I added that "the possible routes of assuming a definition (were) many; his search (was) anything but finished." In order to provide a key of interpretation to the work (which remains, I feel, at least one of the functions of critics - or isn't it?) I attempted to place Gubinelli's work in the "analytical" line by definition, of modern art (or of "reflection on painting," of "analysis of means," which goes from the iridescent permeations of Balla, Fontana, Castellani, Dorazio to Support-Surface, to Newman, Reinhardt, to Agnes Martin and Dorothea Rockburne); a line which, in that moment, seemed to be on the point of exhausting its direct incisiveness on artistic culture. And Gubinelli, whose sensitivity is, without a doubt, extremely acute - demonstrated by the subtle and almost impalpable depth of his work - has succeeded in opening up his argument without, however, betraying its basic approach and instead evidencing unpredictable probes. Paper remains the unique medium by means of which he elaborates his exploration into light-colour and space-light. Initially, it was a light cardboard, white, compact and soft on which rather deep cuts and manual folding along the marks provoked, with the skimming incidence of light, thicker shadows and very distinct lines, evidencing the geometric nucleus, the "optical game" which tended to dilate in the visible space formed by the distance between the viewer and the work (one recalls reading the Manifesto of Futuristic painting of 1910, "Then all will realise that beneath our epidermis brown does not prevail, but instead yellow shines, red blazes and green, azure and violet dance voluptuous and caressing!") Gubinelli has then moved on to use an almost reflecting material, a transparent paper, almost opalescent ("tracing paper," to be exact - and this alludes to his professional activity of technical-industrial designer) on which signs are delineated with greater incisiveness and sharpness, and by means of which the sign visually passes "beyond," like Fontana's cut (the sign traced by the blade which never pierces the paper here virtually "cuts" it to "uncover messages

segno passa, visivamente, come il taglio di Fontana "oltre" (il segno tracciato dalla lama che non trapassa mai il foglio, qui, virtualmente, "taglia" a "scoprire massaggi al di là", aprendo "la piaga ferita ancestrale, necessario varco alla vita", cito dei versi dello stesso Gubinelli).

E non solo è cambiato l'uso del materiale, ma da quel bianco, che fin dall'inizio conteneva virtualmente, tutti i colori, da quel bianco, ora divenuto fluido, trasparente, carico di colore segreto, misteriosamente latente, alline il colore emerge libero, vitalistico, permeato di quella luce che tutto lo contiene e lo dilata. Sulla superficie accanto alla lieve, libera grafia del colore, l'incisione generatrice di fulcri geometrici, occupa ancora una sezione, offrendosi all'incidenza radente della luce.

Il supporto ha assunto, frattanto, forme e dimensioni diverse, si fa ora lungo rotolo che occupa parete e pavimento (con chiara allusione agli Emakimono giapponesi e anche all'occupazione spaziale degli "environments") oppure si definisce in forme composte ritmiche in cui il modulo è quasi sempre il triangolo.

"Il triangolo" scrive nei suoi appunti Gubinelli "o come figura disegnata, o come forma data ai fogli di carta, o come modulo di scultura in carta, sempre con la prevalenza dell'altezza sulla base; ciò rimanda l'occhio allo slancio verso l'alto".

L'uso del segno colorato libero e gestuale, realizzato con pastelli e unito a sezioni trattate ancora con incisione e piegatura, delimitanti immagini geometriche come in lievitazione, viene esteso anche, da Gubinelli, al cartoncino, con effetto di profonda e sottile suggestione lirica.

Il lavoro di Gubinelli nasce, dunque, sotto l'insegna della progettualità; ma, "progettualità", non significa soltanto "geometria".

Chi ha detto che la libera espressività non risponde anch'essa, ad un "diverso" e forse più sottile e segreto modello progettuale?

Firenze, marzo 1985

Ed. Le Arti News, 1 - 2 aprile 1985  
Antologica, Ed. Palazzo dei Diamanti  
Comune di Ferrara, 1987

## BRUNO MUNARI 1985

Le prime luci dell'alba

L'arte esplora mondi diversi, tutti diversi, tanto diversi quanti sono gli individui, incomprensibili e strani, comunque mondi personali che a volte si rivelano in tutta la loro completezza, a volte si lasciano scoprire molto lentamente come quando le prime luci dell'alba rompono il buio e delimitano solamente i profili delle cose, uno spigolo, una parte di superficie della quale non si conosce l'ampiezza e la forma, un bagliore indefinito, l'incrocio di alcune linee che non si sa dove vanno, segni e non ancora forme, colori accennati, tutto un mondo pre-percettivo che stimola l'immaginazione, che fa pensare, che lascia in sospeso (per quanto tempo?).

È una situazione molto amata dagli orientali i quali preferiscono vedere il mondo illuminato da una sottile falce di luna piuttosto che da una volgare luna piena, cara agli innamorati e ai bambini.

Gubinelli ci propone questi stimoli pre-percettivi, ancora prima delle forme, quasi frammenti di segni e apparizioni di colori.

Questi fogli appena segnati fanno venire in mente (a chi li conosce, naturalmente) i pensieri di un monaco buddi-

beyond," opening "the ancestral wound, necessary passage to life," to quote verses by Gubinelli himself).

And not only has the material used changed, but from white which, from the beginning, virtually contained all colours, from that white which then became fluid, transparent, brimming with secret colour, mysteriously latent, finally colour emerges free, vital, permeated by that light which contains it all and dilates it. On the surface, beside the light, free mark of colour, the cut which generates geometric fulcrum occupies another section, offering itself to the grazing incidence of light.

In the meantime, the support has taken on different shapes and dimensions, becoming a long roll which occupies wall and floor (a clear allusion to the Japanese Emakimono as well as to the spatial occupation of the environments) or defining itself in rhythmic composite forms in which the module is almost always the triangle.

"The triangle," writes Gubinelli in his notes, "either as drawn figure or as a shape given to sheets of paper, or as module of sculpture in paper, always with the prevalence of height over base; it sends the eye rushing upward."

The use of the sign, coloured, free and gestural, made with pastels and joined to sections again treated with cuts and folds, marking the limits of geometric images as though rising, is extended by Gubinelli to light cardboard, creating an effect of profound and subtle lyrical suggestion.

The work of Gubinelli was thus born under the sign of design which, however, does not only mean "geometry." Who ever said that free expressiveness does not also respond to a "different" and perhaps more subtle and secret model of design?

Florence, March 1985

Pub. Le Arti news, April 1-2, 1985  
Antologica, Pub. Palazzo dei Diamanti  
City of Ferrara, 1987

## BRUNO MUNARI 1985

The first lights of dawn

Art explores many worlds, all of them different, as many and as different as are individuals, incomprehensible and strange. Personal worlds, in any event, at times revealed in all their completeness, at times discovered very slowly, like when the first lights of dawn break through the darkness and draw only the profile of things, like a corner, a part of a surface whose breadth and shape are unknown, an indistinct flash, lines crossing without a destination, signs and not yet shapes, colours only hinted at, a pre-perceptive world that stimulates the imagination, that provokes thought, that leaves us suspended (for how long?). A situation much loved by Orientals who prefer to see the world illuminated by a thin crescent moon rather than a vulgar full moon, so dear to lovers and children.

Gubinelli proposes these pre-perceptive stimuli, not yet shapes, almost fragments of signs, apparitions of colours.

These barely marked sheets bring to mind (to whomever knows them, of course) the thoughts of a Buddhist monk of the end of the year one thousand two hundred, by the name of Kenko, author of the book, "Moments of Idleness,"

sta della fine del milleduecento, di nome Kenko, autore del libro "Momenti d'ozio" edito da Adelphi: "Questo mondo è un luogo così incerto e mutevole che ciò che immaginiamo di vedere davanti ai nostri occhi, in realtà non esiste.... Non possiamo essere certi che la mente esista. Le cose esteriori sono tutte illusioni". Ma anche noi siamo "cose esteriori" per un altro. Solo l'arte, ormai completamente libera, ci può condurre a esplorare questi mondi inesplorati al limite della percezione.

Milano, Aprile 1985

Ed. Magazine, Comune di Prato, 1986  
Antologica, Ed. Galleria d'Arte Moderna,  
Palazzo dei Diamanti, Comune di Ferrara, 1987

#### ENRICO CRISPOLTI 1989

Ho conosciuto Paolo Gubinelli più di dieci anni fa a Gubbio, e ricordo bene quanto mi avessero colpito quei suoi cartoni rigorosamente incisi da sottilissime trame strutturali, con un effetto quasi di bianco su bianco, di indubbio fascino per la tensione lirica garbatamente severa che sembrava pervaderli. E che rappresentava credo una dimensione analitica introspettiva, come un rivolgere la fenomenologia mondana entro un equilibrio trepidamente assoluto, ma appunto di intimo vagheggiamento. Trame complesse nella loro strutturazione, e tuttavia non misteriose, non ambigue, nella loro sincerità. Un discorso interiore, insomma, quello di Gubinelli, anche già quando come allora sembrava esibire un oggettivo rigore strutturale. Non che nel lavoro successivo tale rigore sia venuto meno. Ma certo nella sua chiarezza originaria, in un certo modo quasi dimostrativa, è stato messo in causa per una complessità direi più aderente ai termini di un dettato interiore "evocativo" avvenuto in modo particolare agli inizi degli anni Ottanta lavorando su carte trasparenti e con un benché attenuatissimo intervento del colore. In realtà tuttora Gubinelli si serve del segno inciso; ma le sue trame emergono non più assolute nella loro sottile nettezza su bianche uniformi campiture, ma nel contesto di un prezioso cromatismo svariante da situazione a situazione. E d'altra parte quelle incisioni non seguono più tracciati di elementare geometria, fra parallelismi e ortogonalità d'incontri di rette, ma fluttuano come sospinte da movenze dolcemente soliche, o s'intricano come da un'origine, s'intrecciano, svariano anch'essi in tutta libertà. Direi che la dimensione dell'immaginario di Gubinelli ha raggiunto un ulteriore grado di interiorizzazione. O meglio forse si è fatto del sondaggio interiore il proprio spazio operativo. E ne viene dunque un'evidente condizione di rarefatta trepida liricità, vagamente umbratile, entro la quale l'emotività del pittore (singolare pittore) si diffonde e in certo modo si cela, in un fluire evocativo che sfugge tuttavia ogni misura di confessione. Esiti raffinatissimi e singolari, quasi privati, quasi timorosi di permanere in un contatto più forte il senso stesso della loro intimità. Un vagare dunque dell'immaginazione sempre entro la soglia di una evocatività tutta translata, mirata a rimanere in un certo modo privata, anche se poi i tratti che la distinguono non potresti non ricollegarli ai germi culturali d'una matrice tipicamente centro-italiana.

Roma Giugno 1989

Antologica, Ed. A.I.C.S., Palazzo dei Consoli  
Comune di Gubbio, 1989  
Ed. A.I.C.S., Palazzo del Podestà  
Comune di Fabriano, 1989

published by Adelphi: "This world is such an uncertain and changing place that what we imagine to see before our eyes, in reality, does not exist... We can not be sure that the mind exists. All things external are illusions." But we too, are "a thing external" to another. Only art, by now completely free, can lead us to explore these unexplored worlds on the limits of perception.

Milan, April 1985

Pub. Magazine, City of Prato, 1986.  
Antologica, Pub. Galleria d'Arte Moderna,  
Palazzo dei Diamanti, City of Ferrara, 1987

#### ENRICO CRISPOLTI 1989

I met Paolo Gubinelli more than ten years ago in Gubbio and recall very well how I was struck by his cardboard, rigorously crossed by very thin structural cuts, with an effect of almost white on white, of indubitable fascination for the lyrical, politely severe tension that seemed to pervade them. And which I feel represented an introspective analytical dimension, like directing worldly phenomenology within an anxiously absolute equilibrium, of intimate contemplation. Very complex structures, though not mysterious or ambiguous in their sincerity. Gubinelli's is an internal matter, even when it seemed as there to exhibit an objective structural rigour. Not that this rigour came to lack in successive works. But certain in its original, and in a certain manner almost demonstrative clarity, it was brought into question for a complexity which I would say more adherent to the terms of an evocative interior dictate. It occurred particularly at the beginning of the Eighties, working on transparent papers with a very attenuated intervention of colour. In reality, Gubinelli still uses the cut sign, but his plots no longer emerge absolute in their subtle sharpness on white, uniform backgrounds, but in the context of a precious chromatism varying from situation to situation. On the other hand, those cuts no longer follow plans of elementary geometry, between parallelisms and orthogonalities of straight lines meeting, but instead fluctuate as though pushed by soft movements or they entangle as from a single origin, entwining, varying in total freedom. It is my opinion that Gubinelli's creative world has reached a further degree of interiorisation; or better still, perhaps he has made interior probing his field of operation. There derives an evident condition of rarefied anxious lyricism, one vaguely shadowy, where the painter's emotivity (and what a painter) is diffused and, in a certain manner, hidden, in an evocative flowing which escapes all measure of confession. The most refined and unique results, almost private, almost fearful of losing, in a stronger contact, the very sense of their intimacy. A wandering of the imagination within a metaphoric evocation, aimed at remaining private, though the features that distinguish it could not be but connected to the cultural seed of a typically central-Italian mould.

Rome, June 1989

Antologica, Pub. A.I.C.S., Palazzo dei Consoli  
City of Gubbio, 1989  
Pub. A.I.C.S., Palazzo del Podestà  
City of Fabriano, 1989

Candore, vibrazione, trasparenza, luminosità e costruzione non sono solo termini cruciali che possono aderire all'insieme complesso e tenace del lavoro di Paolo Gubinelli, per una trasposizione, più o meno lirica, del senso di una ricerca destinata a modificarsi e ad avanzare sul terreno delle variazioni sottili e sensibilmente controllate. Certo non è facile conservare il senso ed il ritmo delle forme e dei segni, animati da una riflessiva volontà analitica, nel proliferare delle pulsioni mnemoniche e nelle nostalgiche reminiscenze di un passato ineludibile e al tempo stesso "da dimenticare".

Tuttavia Gubinelli avverte il peso (o, sarebbe meglio dire la ingombrante "leggerezza") di un'astrazione lirica avviata a consumarsi nello spazio vivo e vero dell'ambiente, attraverso le fragili trame di un'ossatura geometrica condotta sui ritmi delle piegature, delle incisioni e, persino, degli strappi. Tanto da mettere in guardia, da avvertire che la natura riflessiva è, per certi versi razionale, dell'intero gioco costruttivo si apre ad una sorta di instabilità e di precarietà come ordine altro e diverso. Diverso soprattutto da una cartografia dei sentimenti che spesso camuffa, sotto l'egida del controllo e della ibridazione, il misurarsi concreto di microstrutture percettive, quasi impedita a qualificarsi e a mostrarsi invece come espliciti ed evidenti pattern. Gubinelli, pur non sottraendosi alla legittima e per tanti aspetti cangiante sensibilizzazione espressiva, conserva con misurato distacco il limite imposto alla scansione evocativa o alla germinazione segnica costellata di rapporti e di passaggi obbligati. Siano essi determinati da un puntuale rigore compositivo o siano invece "velati" e assimilati alla liquidità fluente del colore.

Come avviene nei lavori dell'ultimo periodo, improntati ad amalgamare e ad assecondare l'ordine costruttivo delle incisioni, dei tagli, delle scalfiture in un processo di osmosi pittorica, mirata a condensare sulla superficie la "corporea" ineffabilità di un evento.

Se il candido azzeramento delle carte e dei cartoncini piegati e incisi a sovrapporre una spazialità sobriamente costruita nell'analisi autoreferenziale e, al limite, tautologica, ha contribuito a sollecitare una distanza e una singolarità, anche di ordine progettuale, ora il più fluido, libero e sapiente uso del colore, ripropone un indecifrabile incanto evocativo. L'ordine e il disordine di una combinazione linguistica tutt'altro che strumentale esibiscono una nuova partecipazione, magari più intima, ma non per questo vagante in un troppo facile e manierato lirismo.

Bologna Maggio 1989  
Ed. Galleria Comunale S. Croce  
Comune di Cattolica, 1989

## VANNI BRAMANTI 1990

Un elemento che mi ha costantemente interessato nel lavoro di Gubinelli è stato il suo segno, la sua cifra: per spiegarsi meglio, nella babele degli stili e nell'imperante internazionalismo espressivo, non sono poi molti gli artisti "riconoscibili", quelli cioè che, ognuno secondo le proprie caratteristiche, continuano a muoversi lungo un percorso che non può essere che quello, nelle cui necessarie variazioni, è impossibile non rintracciare, aspetti e risultati costanti. E quindi ripensando all'intera vicenda di Gubinelli, dai primi anni Settanta, in cui le

Purity, vibration, transparency, luminosity and construction are not only crucial terms that can adhere to the complex and tenacious entirety of Paolo Gubinelli's work, for the more or less lyrical transposition of the sense of an exploration destined to undergo modification and advance on the ground of subtle and sensibly controlled variations. Of course, it is not easy to preserve the sense and rhythm of shapes and signs, animated by a reflexive analytical will, in the proliferation of mnemonic pulsions and in nostalgic reminiscences of a past ineluctable and, at the same time, "to forget." Gubinelli, in any event, perceives the weight (or perhaps it would be better to say the obstructive "lightness") of a lyrical abstraction destined to consume itself in the true and living space of the environment, through the fragile structure of a geometric framework conducted over the rhythms of folds, cuts and even tears. Indeed, so much as to inform and warn that the reflexive and, for certain aspects, rational nature of the overall constructive game opens up to a sort of instability and precariousness as a different order. Different, especially, from a cartography of sentiments which often camouflages, under the aegis of control and hybridisation, the concrete measuring of perceptive micro-structures, almost prevented from qualifying themselves and instead revealed as explicit and evident patterns. Without shirking legitimacy and, for certain aspects, changing expressive sensibilisation, Gubinelli with measured detachment conserves the limit imposed on the evocation or the germination of the sign strewn with obligatory relations and passages. Whether they be determined by a punctual rigour of composition or instead "veiled" and assimilated to the flowing liquidity of colour.

As we see in the works of his latest period, characterised by an amalgamation and support of the constructive order of incisions, cuts and scratches in a process of pictorial osmosis, aimed at condensing on the surface the "full-bodied" ineffability of an event.

As the pure erasure of papers and cardboards, folded and cut to subvert a soberly constructed spatiality in an auto-referential and tautological analysis, has contributed to solicit distance and uniqueness also in design, now the more fluid, free and wiser use of colour repropose an indecipherable evocative enchantment. The order and disorder of a linguistic combination, which is anything but instrumental, exhibit a new participation, more intimate, but not for this reason wandering in an excessively easy and affected lyricism.

Bologna, May 1989  
Pub. Galleria Comunale S. Croce  
City of Cattolica, 1989

## VANNI BRAMANTI 1990

An element which has constantly interested me in Gubinelli's work is his sign, his cipher. Allow me to explain: in the Babel of styles and prevailing expressive internationalism, there are not many "recognisable" artists. Artists who, following their own characteristics, continue to move along a route which can only be the one they travel, in whose necessary variations, it is impossible not to encounter constant aspects and results. And therefore, thinking over the entirety of Gubinelli's work, from the beginning of the Seventies, when his geometrical incisions were inscribed

incisioni geometriche venivano ad iscriversi nel bianco soffice del cartone, fino alle esperienze tutt'ora in corso, più libere e liriche, tutte dominate dalla festa del colore, ripensando appunto a questo quasi ventennale lavoro, è immediato rifarsi a quanto detto in apertura ribadendo così quel principio di consequenzialità nella differenza che sembra davvero alla base di una pratica artistica di sicura originalità.

Naturalmente, come sempre avviene, nel suo lavoro Gubinelli non è solo, né lo è stato. A questo proposito sarà sufficiente ricordare gli esempi più lontani, primo fra tutti Fontana e subito dopo Castellani, avanzando tuttavia subito qualche distinzione: pur nel sicuro splendore dei risultati, l'incisione di Fontana ha sempre mantenuto qualcosa di aggressivo; senza arrivare alla ferita di Burri, il taglio di Fontana era un taglio, un'infrazione insomma esercitata nei confronti di un supporto da violare, da attraversare.

D'altro lato, Castellani, ossia il rigore portato ai margini estremi, la ripetizione ossessiva ed ossessionante che finisce per essere un accrescimento di conoscenza, una sorta di appropriazione della forma tramite un'assoluta pervicacia nei confronti di questa stessa forma. Se Fontana e Castellani (e Manzoni) sono gli archetipi principali, resta da vedere in quale modo Gubinelli è venuto inserendosi in questo discorso, partendo dall'evidenza dell'ammorbirsi di postulati tanto estremi. Di suo, dunque, Gubinelli potrebbe averci messo un'emozionato senso della materia, e questo sia in relazione alle sue carte che ai più estesi rotoli "ambientali": una materia di cui il segno, l'incisione provocata dalla volontà e dalla concreta mano dell'artista, fa tutt'uno con l'incidenza della luce, con le trasparenze e, soprattutto nei lavori più recenti, con il fascino accattivante dei colori, in una ricerca, anche, di movimento che frantuma l'ormai lontano ordito geometrizzato per approdare ad esiti di più ampia libertà e di sempre fine resa poetica.

Firenze Giugno 1990

Ed. A.I.C.S., Palazzo dei Priori, Comune di Perugia, 1990

#### MARCELLO VENTUROLI 1990

Paolo Gubinelli ovvero Le Isole del Disordine.

Esiste un baricentro nei miei incontri con gli artisti, che va dall'esistenza alla pittura, dal ritrovarmi non subito, ma a poco a poco, in medias res, io, diciamo, critico, anche se periferico e fuggitivo, loro i messaggeri della visualità, per cui mai, o quasi mai mi avviene di fare il notizio, di vedere il risultato come unica realtà dell'incontro. Di Paolo Gubinelli, dopoché gli scrissi le mie impressioni per la splendida mostra da lui fatta a Fabriano (prima era stata a Gubbio, nel Palazzo dei Consoli "L'opera su carta" nel settembre dell'89), avevo visto la casa sua fatta a Rifredi, quartiere periferico di Firenze, tutta da sé, in due piani, coi quadri appesi degli amici astratti di qualità e maestri, baleni di sogni duraturi nelle pareti, la camera di Jacopo il figlio che ha messo insieme due lustri, medaglie di tenerezza e di obbedienza, la moglie Paola, professoressa e tenera figlia di padre lontano, marchigiana anche lei, con quel viso quieto da ritratto senz'altro ornamento che se stessa, moroniano, i capelli ricci e neri sul pallore olivastro, stupida e attenta al discorso del Paolo suo, come se, svegliata, ad occhi aperti e nella realtà contemplasse quel pensiero di immagini di suo marito e suo marito sdipanasse per lei, per loro,

into the soft white of cardboard, up until the experiences of today still underway, freer, more lyrical experiences all dominated by a festival of colour, in brief reconsidering his almost twenty years of work, a reference to the opening statement of this review is immediate: that principle of consequentially in difference which truly seems to be at the basis of a definitely original artistic practice.

Of course, as is always the case, Gubinelli is not alone in his work, nor has he been. In this regard, let it suffice to recall the most distant examples, first among which is Fontana, immediately followed by Castellani, at the same time, however, making some distinctions: though with certain, splendid results, Fontana's incisions have always maintained something aggressive about them; without reaching the wound produced by Burri, Fontana's cut was a cut, in brief an infraction performed towards the support to violate, to pass through.

On the other hand, Castellani, or rather rigour taken to the extreme limits, obsessive and obsessing repetition which ends up being an expansion of consciousness, a sort of appropriation of form by means of an absolute stubbornness with regards to this same form. If Fontana and Castellani (and Manzoni) are the principal archetypes, it remains to be seen how Gubinelli has come to occupy his place in this question, departing from the evidence of softening postulates so extreme. Of his own, Gubinelli can be said to have put a moving sense of material, and this in relation both to his papers and the more extended "environmental" rolls: a material of which the sign, the cut provoked by the artist's will and hand, constitutes a whole with the incidence of light, with transparencies and, especially in his more recent works, with the captivating charm of colours, in an exploration also of movement which shatters the by-now distant geometrising tangle to reach outcomes with wider freedom and fine poetic result.

Florence June 1990

Pub. A.I.C.S., Palazzo dei Priori, City of Perugia, 1990

#### MARCELLO VENTUROLI 1990

Paolo Gubinelli or The Icons of Disorder

In my encounters with artists, a barycentre extends from existence to painting, from finding myself shortly, but gradually, in medias res; let us say, I the critic, though peripheral and fugitive, they the messengers of visibility, whereby never, or almost never, am I a notary or do I see the result as the only reality of the encounter. After writing Paolo Gubinelli of my impressions on the splendid exhibition he presented at Fabriano (previously, in September 1989, his "Opera su carta" had been hosted in the Palazzo dei Consoli of Gubbio), I visited the two-storey house in Rifredi, an outlying area of Florence, which he himself built, with paintings on the walls by abstract artist friends of value and masters, flashes of long-lasting dreams on the walls, the bedroom of Jacopo, his son, two lustres old, medals of tenderness and obedience, his wife Paola, teacher and loving daughter of a distant father, she too, from the Marches, her face as calm as a portrait, with no other ornaments than itself, Moroniano, black curly hair over an olivaceous complexion, astonished and attentive of Paolo's words as though just awoken, her eyes open, she contemplating her husband's thought of images, while her husband disentangles for her, for them, cycles of signs in

cicli di segni in rotoli e carte, materie e cromie dentro un universo, di cui è perimetro il suo cuore.

Ho passato una sera nell'officina di Gubinelli, eravamo io, suo figlio, seduto da una parte, zitto e l'artista, mentre Paola al piano di sotto ci aspettava per la cena ed ho avuto intanto l'impressione che l'artista mi presentasse i suoi lavori con la confidenza e il pudore di una confessione, e, insieme con l'orgoglio di meraviglioso artigiano, che so, facitore di gioielli aprendo carte, cassetti, blocchi, rotoli, diari di rapimenti, per pochi: perché, pur restando altissima l'ambizione stilistica e coscienza del segno, da Fontana a Castellani a Manzoni a Bonalumi a Bompadri, come l'esperienza del colore da Fautrier a Wols, da Rothko a Dorazio, a Licini, quella "voce" sommessa, quella comunicazione di chi tenesse sulle ginocchia il foglio da riempire, fosse un monologo del più umile Narciso. Dico Narciso e dico umile perché questa figura senza aggettivi e cioè di un sé adorante, affascinato dal suo sogno di bellezza, non è esplosiva: né per le dimensioni dei lavori, per la maggior parte medio piccola, né per la evidenza, quasi che ogni immagine dovesse esser letta come un libro aperto su un tavolo, direi quasi accettata nella sua identità di cosa affiorata, di macchia e di segno sufficientemente espliciti, ma sempre dentro la fatica del nascere. L'umile Narciso, che nasce all'arte contemporanea decisamente e inconfondibilmente già con le carte bianche incise sul filo dei bianchi di Castellani (colui che fece incontrare in parete la prospettiva rinascimentale con quella astratta, derivata dal cubismo, tanto per dire in formula l'arte di Castellani che è, però, prima di tutto poesia) è così puro nel comunicare, che non si rivolge a nessuna categoria di pubblica fruizione, in una specie di limbo di Morandi, parla quasi del tutto per sé.

Questa sua condizione nel rapporto coll'espressione è data anche dai mezzi adoperati, quasi incommunicativi in partenza, criptici, aleatori, allusivi, mi si perdoni l'aggettivazione così assortita, incisioni su carta, quasi rughe appena educate dalla geometria e perciò nel mondo delle presenze o dei segni lasciati dall'uomo (perpetuo cavernicolo dell'immagine), trepidamente umane; incisioni e piegature su carta dove la millimetrica tridimensione o polistrato cartaceo, perseguito con sagome e reiterazione di queste menfite una costruzione geometrica senza mai accettarla come vertebra, ma solo come un ordine nell'inevitabile disordine emotivo; incisioni e colori su carta trasparente, acquistare su carta, rotoli su carta lucida, sulla cui "guida" incide, anzi corre in punta di piedi il colore; i collages dei triangoli su carta trasparente, diademi d'erbe, decorazioni di tenera allegria, di cui poter sempre adornarsi per l'imperitura geometria, ma geometria anche qui imparata da Licini e non soltanto da Mondrian e Malevich.

Ebbene, davanti alle "carte" di Paolo Gubinelli ho provato un invito alla lettura nella chiave di una intimità, anzi di una omertà, col "poco" lasciato allo spazio mentale del bianco foglio, il "poco" che può diventare il "tanto", il tutto, se quell'oscillazione continua dell'operare dell'artista fra metodo e casualità, tra immagine cercata con mezzi preordinati e spontaneità, tra misura medio piccola ed evidenza, assume una unità.

È curiosa la domanda che mi sono fatto, se Paolo fosse un angelo che studia da uomo o un uomo che con la pittura diventa angelo: tutte le sue opere, fotografate, per esempio, specchiano questa seconda figura, nel senso che sono complete, di una inderogabile iconicità. Prendo ad esempio, a caso, opere diverse anche nel tempo, come "Incisioni, colori su carta trasparente", 1980, cm 59,5x42, quello spazio serico perlaceo dove guizzano

rolls and papers, materials and colours inside a universe the perimeter of which is her heart.

I spent an evening in Gubinelli's workshop with the artist, his son seated to one side in silence, while Paola downstairs held dinner for us and I had the impression that the artist was presenting his work with the confidence and discretion of a confession and, at the same time, with the pride of a wonderful artisan, a maker of jewels, while he opened papers, drawers, note-pads, rolls, diaries of rapture for the few. For though the stylistic ambition and sign consciousness remain very high — from Fontana to Castellani to Manzoni to Bonalumi to Bompadri, like the experience of colour from Fautrier to Wols, from Rothko to Dorazio to Licini — that subdued "voice," communication of the person who lays the sheet to cover on his lap, was a monologue of the most humble Narcissus. I say Narcissus and I say humble because this figure without adjectives, an adoring self, fascinated by his dream of beauty, is not explosive: neither for the dimensions of the works, for the most part from medium to small, nor for the evidence, as though each image were to be read like an open book on a table, almost accepted in its identity of something grazed, of a sufficiently explicit spot and sign, but always within the difficulty of being born. The humble Narcissus, resolutely and unmistakably born to contemporary art already with cut white papers in line with Castellani's whites (the artist who made the perspective of the Renaissance encounter on the wall that of abstractionism derived from cubism, to give the formula of Castellani's art which is, before all else, poetry) is so pure in communicating that he speaks to no category of public, in a kind of Morandi's limbo, he speaks almost totally for himself.

His condition in the relation with expression is also given by the means employed, initially almost uncommunicative, cryptic, hazardous, allusive — I beg the reader's pardon for such an assorted choice of adjectives — anxiously human incisions on paper, almost wrinkles barely educated by geometry and therefore in the world of presence or of the signs left by man (perpetual cave-dweller of the image); incisions and folds on paper where the millimetric three dimensions or paper polystratum, pursued with shapes and their reiteration, invent a geometric construction without ever accepting it as vertebra, but only as an order in inevitable emotive disorder; incisions and colours on transparent paper, water-colours on paper, rolls of tracing paper on the "guides" of which colour advances or rather, runs on the tips of its toes; collages of triangles on transparent paper, diadems of grass, tenderly cheerful decorations with which to adorn oneself for imperishable geometry, but a geometry here too, learned from Licini and not only from Mondrian and Malevich.

Thus, before the "papers" of Paolo Gubinelli, I experienced an invitation to interpret in the key of an intimacy, a conspiracy of silence, with "little" left in the mental space of the white sheet, the "little" which can become "much," everything, if that continuous oscillation of the artist's working assumes unity between method and chance, between image sought with pre-ordered means and spontaneity, between medium-small measure and evidence. I posed myself the curious question as to whether Paolo were an angel who studies as a man or a man who, with painting, becomes an angel: all of his works when photographed, for example, reflect this second figure, in the sense that they are complete with an intransmissible iconicity. Allow me to take as chance examples different works, also in time, such as "Incisioni, colori su carta trasparente," (Incisions, colours on transparent paper), 1980, 59.5x42

segni creature alla Licini, frecce ed ellissi col segno di un'anghia d'oro, oppure "Incisioni, acquarello su carta" 1983, cm 29,5x21, la favola di due mondi solari contrapposti nel cosmo, ravvicinato come un cielo (anche questo, nel taglio, padre Licini appare, anche se il Maestro lascia libero nei quanti segni e cromatici il suo ammiratore), o anche "Incisioni, colori su carta trasparente", 1984, cm 100x70, quegli otto riquadri a finestra, che potenziano l'insieme con reiterazione e danno una tenera, originale, presenza di mattino di primavera: tutte queste opere assumono, nella traduzione meccanica della foto una maggiore concretezza, una evidenza.

Certo la differenza tra opera fotografata e originale, nella psicologia del fruitore è cosa ben nota ed antica; chi non è stato "deluso" da un Cézanne visto fino a quel momento in fotografia e poi presentato dinanzi ai suoi occhi nell'originale, così..... spoglio di cromie, così coperto dall'invisibile polvere del tempo? Ma poi, naturalmente, ha dovuto convenire che la colpa era sua, che s'era abituato ad una lettura facile, magari facilitata da una specie di artificio. Questo stato d'animo, questo errore è stato in gran parte anche il mio davanti al Gubinelli in foto, visto poi dal vero nella bella sera di questo passato Ottobre a casa sua.

Naturalmente il Gubinelli dal vero è più difficile, più rischioso, perché sovente la sua visione si chiude di meno, può sembrare che gli resti nelle mani; ma quanto è più dialogante con il fruitore, quanto più tenero, umano, è il suo messaggio, amabile perfino in quello che non esprime fino in fondo i Direi che lasci molto spesso aperta la sua definitività e che tuttavia, entrando noi nella sua immagine con riserva di retina ed animo sgombro di nostalgia sull'evidenza, il messaggio del pittore marchigiano (è nato a Matelica, presso Macerata) ci appaga completamente. Tanto più che gli esiti delle sue opere realizzate o in misura grande implicata con lo spazio-ambiente (incisioni, piegature su carta, 1973-1979) o nella accentuazione cromatica degli acquarelli (incisioni su carta, 1989) non mi pare che superino nei risultati quelle che mi hanno tanto colpito e che ho illustrato, della definitività aperta. Naturalmente non sono io il primo a dire dello stile esistenziale di Gubinelli: con ben più ferrato e scientifico formulare, Enrico Crispolti, cui nessun serio artista sfugge, ha scritto nel 1989 che Gubinelli "si è fatto del sondaggio interiore il proprio spazio operativo" e che si riscontrano nella sua arte "esiti raffinatissimi e singolari quasi privati, quasi timorosi di perdere in un contatto più forte il senso stesso della loro intimità".

Vanni Bramanti, Roberto Daolio, Lara Vinca Masini, Giuliano Serafini ed altri hanno visto forse con maggiore certezza della mia, presente e futuro di Gubinelli, hanno accettato la definitività delle immagini del pittore suscettibili soltanto di uno sviluppo in senso qualitativo.

Io sento che il legame psico-sentimentale dell'immagine dell'artista è, più che in tanti pittori bravi, feroce, esclusivo, anche se poi segno e colore appaiono mediatori e controllori di queste effusioni, vertigini e depressioni, di quelle sue febbri di crescita, di perpetuo giovinetto; e guai se non fosse così, perché carte, materie, geometrie lasciate ai salleggi della Gestalt o del programmato, oltre che noiosi, sarebbero oggi abbastanza obsoleti, certamente non attuali. La pittura di Paolo Gubinelli, per cicli, per reiterati gesti, tali da costituire nel loro insieme una "maniera" (per esempio, quella del 1988 dove uno spazio di vaste macchie monocrome, arancio, violetto, ocra, è sostenuto e reso quasi per confini di superfici, dai segni in grande maggioranza ondulati, o quella del 1989, dove l'effusione cromatica di un acquarello allo

cm, a silken, pearly space where Licini-like sign creatures, arrows and ellipses with the sign of a golden fingernail, or "Incisioni, acquarello su carta," (Incisions, water-colours on paper), 1983, 29.5 x 21 cm, the fable of two solar worlds contrasting in a cosmos as close as the sky (Father Licini appears here too, in the cut, even though the Maestro leaves his admirer free in the signed and chromatic quanta), or also "Incisioni, colori su carta trasparente," 1984, 100 x 70 cm, those eight window-shaped squares which strengthen the whole with reiteration and give a tender, original presence of a spring morning: all of these works, in the mechanical translation of the photograph, take on a greater concreteness, evidence.

Of course, the difference between photograph and original, in the psychology of the viewer, is well-known and old: who has never been "disappointed" by a Cézanne until that moment seen only in photograph and then presented before his eyes in the original, so... bare of colours, so covered by the invisible dust of time? Then, naturally, he had to admit that the fault was his, that he had grown accustomed to an easy interpretation, perhaps facilitated by a kind of artifice. This mood, this error was, to a great extent, also mine seeing Gubinelli in photograph and then "live," one fine evening of this past October in his home. Naturally, Gubinelli live is more difficult, more risky, because his vision often closes up less and can appear to remain in his hands; but the more he dialogues with the viewer, the more tender and human is his message, amiable even in what he does not express to the very end! I would say that very often he leaves his definitiveness open and that in any event, our entering his image with the reserve of the retina and a soul clear of nostalgia about evidence, the message of this painter from the Marches (born in Matelica, near Macerata) totally gratifies us. All the more so the outcome of his works realised or in large measure implied with space-environment (incisions, folds on paper, 1973-1979) or in the chromatic accentuation of water-colours (incisions on paper, 1989) do not seem to me to outdo in results those which have struck me so and which I have illustrated with their open definitiveness. Of course, I am not the first to speak of Gubinelli's existential style: with far better-versed and scientific formulation, Enrico Crispolti, to whom no serious artist passes unnoticed, wrote in 1989 that Gubinelli "has made interior probing his field of operation" and that in his art we find "the most refined and unique results, almost private, almost fearful of losing, in a stranger contact, the very sense of their intimacy." Vanni Bramanti, Roberto Daolio, Lara Vinca Masini, Giuliano Serafini and others have seen, perhaps with greater certainty than mine, Gubinelli's present and future, accepting the definitiveness of the painter's images susceptible only to a development in the sense of quality.

I feel that the psycho-sentimental bond of this artist's image is, more than in many other good painters, fierce, exclusive, even though successively sign and colour appear to be mediators and controllers of those effusions, dizziness and depressions, of his perpetual young man's fevers of growth; nor could it be otherwise because papers, materials and geometries left to Gestalt or programmed solisations would not only be boring but today rather obsolete and certainly out of date. The painting of Paolo Gubinelli by cycles and reiterated gestures, such as to constitute, taken as a whole, a "manner," reproduces the great informal abstraction. A manner like that, for example, of 1988 in which an area of vast monochrome spots, orange, violet, ocra is supported and depicted almost by confines of surfaces, by signs for the most part

stato sorgivo e non coagulato, si imbriglia in *extremis* nel segno, dando l'idea di un disordine assunto in icona) rippropone la grande astrazione informale.

Ma questa non è più quella, certamente, del primo Strazza, del primo Romiti o del primo San Filippo degli anni cinquanta e sessanta, cioè quel modo in cui il colore, informalmente, trasaliva nella tela senz'altro vertebra che se stesso, e sempre con una vis espansiva. Il modo con cui trasale il colore nelle carte del pittore marchigiano è sempre affidato all'operazione composta del segno, sia questo chiamato a sostenere frane e obnubilamenti, sia a dare direzione e movimento, itinerario dinamico all'effusione di queste nascite di cose nello spazio della carta.

Mentre si può dire cogli ammiratori senza riserva di Paolo Gubinelli che il suo futuro è tutto simile, di già, al suo presente, io concludo la mia testimonianza con una affermazione che non contraddice il giudizio degli altri miei colleghi, ma se ne differenzia: che il suo presente, sempre esaltato e sempre mortificato da colpi emotivi e freni mentali, specchiato in icone del disordine, prodotto soave alle soglie del troppo bello, ma ben sul binario, ancora e sempre dell'antigravioso, inteso questo antigravioso come imprevedibile, nuovo gioco di stile, anela ad un altro futuro: anche se questo futuro è già nel presente.

E la suggestione massima che presentano le opere di Paolo Gubinelli è proprio quella di una autenticità fuori dagli ultimissimi "ismi", di una umanità e sensibilità di accenti fuori della successione dei gruppi a cavallo degli anni Ottanta ed oltre, come se il suo diario nelle pagine dell'anima potesse - e lo può - continuare come un dono naturale, un messaggio personalissimo e per pochi. La mia certezza per Paolo è quella di non averne nessuna, di sapere donde viene, di aspettare trepidamente, fraternamente dove va e di accettare fiducioso di non saperlo. Mai come con l'artista marchigiano la critica non è stata profezia.

Ostia, Novembre 1990

Antologica, Ed. Università degli Studi di Camerino  
Palazzo Ducale, 1991

## GIULIO CARLO ARGAN 1991

Caro Gubinelli,  
del suo lavoro molti altri hanno così bene scritto che meno mi dispiaccio di avere da molti anni rinunciato a scrivere d'arte contemporanea: non parlerò dunque del suo lavoro, che seguo con immutato interesse, ma vorrei chiarirmi il senso della sua dichiarata ricerca di "razionalità analitica". La cosa m'interessa per due motivi. Rimango un razionalista benché riconosca non infondate alcune delle critiche mosse dai post-moderni al razionalismo. E poi m'interessa quella sua dichiarazione di razionalità proprio perché nel suo lavoro sono rare le tracce della tradizionale iconografia del razionale. Mi par dunque la sua razionalità non sia deduttiva, logica, ma induttiva. Trovare una dimensione del razionale oltre la logica è proprio quello che ho sempre cercato nelle opere d'arte. Ho letto quello che ha scritto sulla qualità dello spazio-luce che lei vede nella carta bianca, che per lei non è piano di fondo ma sostanza formale. Mi pare che la sua ricerca sia proprio di dematerializzare o defenomenizzare la carta togliendole il suo limite di superficie e costruendo, con sottile incisione, una spazialità senza volume e una luce senza raggio. Lei insomma riduce a

undulated, or the one of 1989 in which the chromatic effusion of a water-colour in an initial and not coagulated stage, is bridled in *extremis* in the sign, giving the idea of a disorder taken as icon.

But his is certainly no longer that of the first Strazza, of the first Romiti or of the first San Filippo of the Fifties and Sixties, that manner in which colour informally started in the canvas with no other vertebra than itself and always with an expansive vis. The way colour starts in the papers of this painter from the Marches is always entrusted to the ordered operation of the sign, be it called to support collapses and obnubilations, or to give direction and movement, dynamic itinerary to the effusion of these births of things in the space of the paper.

While with the admirers without reserve of Paolo Gubinelli it can be said that his future is all similar, as to his present I can be said to conclude my testimony with an affirmation that does not contradict the judgement of my colleagues but which does differ: always exalted and always mortified by emotional outbursts and mental restraints, reflected in icons of disorder, delicate product on the threshold of the too beautiful, but well on the track, still and as always, of the anti-pleasant intended as new and unpredictable game of style, his present yearns for another future, even though this future is already in the present. And the utmost suggestion presented by the works of Paolo Gubinelli is that of a genuineness outside of the very latest "isms," of a humanity and sensibility of accents outside the succession of groups between the Eighties and after, as though his diary, in the pages of the soul, could — and can — continue like a natural gift, a very personal message for the few. My certainty for Paolo is that of not having any, of knowing where he comes from, of anxiously, fraternally waiting where he is directed and trustfully accepting not knowing it. Never before as with this artist has criticism not been prophetic.

Ostia, November 1990

Antologica, Pub. University of Camerino  
Palazzo Ducale, 1991

## GIULIO CARLO ARGAN 1991

Dear Gubinelli,  
So many others have written so well about your work that my regret is less for not writing about contemporary art for many years now. I will therefore not speak about your work, which I continue to follow with interest, but I would like to understand the sense of your declared search for "analytic rationality" which interests me for two reasons. I remain a rationalist though acknowledging that some of the criticisms the post-moderns make at rationalism are not unfounded. Your declaration about rationality interests me precisely because the traces of the traditional iconography of rationality are rare in your work. Your rationality therefore seems to me not deductive, logical, but instead inductive. To find a dimension of the rational beyond logic is precisely what I have always looked for in works of art. I have read what you wrote on the quality of space-light that you see in white paper which is not a working surface for you but instead, formal substance. I feel that your quest is to dematerialise or dephenomenalise paper, removing its limit as a surface and, by means of fine cuts, construct spatiality without volume and light without rays. In brief, you reduce material and visual facts to im-

imateriale rigore e cioè a qualità razionale i dati materici e visivi. La sua razionalità consisterebbe dunque nel dare come geometrici, in termini di valore, segni che non sono canonicamente geometrici. ... un modo, o sbaglio, di contestare la contestazione della razionalità che va oggi di moda. Naturalmente i contenuti intellettuali del suo lavoro non sono tutti qui: ma mi pare che questo sia un punto fermo nel suo persistente intento di far collimare spirito di geometria e spirito di finezza.

Roma, 25 aprile 1991  
Con amicizia il suo G.C. Argan

Antologica Ed. Università degli studi di Camerino  
Palazzo Ducale 1991 - Camerino

## CESARE VIVALDI 1991

Gubinelli lavora sulla carta sin dagli anni Settanta sin dalle sue prime apparizioni in pubblico e quindi praticamente, si può dire, da sempre. Con una sottigliezza di proposte e una continuità di risultati che della sua presenza discreta fanno un caso abbastanza singolare e prezioso nel panorama dell'arte d'oggi. Una presenza discreta, ripeto, per nulla arrogante o presuntuosa, eppure resa assai viva dal giusto orgoglio, implicitamente polemico, dell'artista controcorrente, che non vuole e non sa appoggiarsi a fattori esterni alla propria arte, siano essi la politica, la moda, la mondanità o la semplice acquiescenza a chi ritiene di poter dettar legge e si arroga il diritto di farlo. Gubinelli, zitto zitto ha sempre percorso con sicurezza la strada che sola a lui si confà, ben conscio che un mezzo modesto come la carta contiene in sé potenzialità espressive infinite, e ben conscio che ciò che egli fa e come lo fa, la sua direzione di marcia insomma, è una delle prime e delle primarie che si siano offerte agli artisti, dell'Oriente ben prima dell'Occidente. Poiché se è vero il rapporto che quasi tutti i critici hanno istituito tra il nostro pittore e Fontana, Castellani, Dorazio o magari, risalendo ancora, Balla, Newman e persino Malevich (e si tratta di critici quali Lara Vinca Masini, Enrico Crispolti, Vanni Bramanti ecc.), anche più illuminante è la relazione che nel 1985 Bruno Munari ha proposto tra la pittura di Gubinelli e l'immaginazione orientale. Poiché, a mio parere, soprattutto l'arte Zen quel suo pretendere di raggiungere un qualsiasi obbiettivo-bersaglio senza neanche mirare ad esso, ha nell'arte di Gubinelli, compatibilmente con le mutate situazioni di pensiero e di azione, un riscontro quasi perfetto. La concentrazione è l'essenziale, l'estrinsecazione una conseguenza: l'esito del fatto artistico è quindi, in un certo senso, scontato, contenuto in tutte le sue infinite possibilità nelle proprie premesse.

Gubinelli negli anni settanta ha lavorato senza far uso del colore, incidendo sottili segni sul cartoncino bianco, piegandolo in modo da animare le superfici di sottili vibrazioni luminose. Poi ha incominciato a spostare sempre più risolutivamente la propria attenzione sulla carta trasparente da architetto, incidendola e modulandola di pieghe e insieme colorandola, con sottigliezza ma anche grande intensità; procedendo persino a porsi problemi di occupazione di spazio su scala abbastanza vasta, dispiegando il "lucido" in cilindri da arrotolare e strotolare, in coni da raccogliere o allargare. Il problema anche se affrontato in modo sempre diverso, era ed è in realtà unico: la declinazione della luce nello spazio con la conseguente creazione di spazi sempre nuovi, creazio-

material rigor, rational quality. Your rationality therefore consists in attributing geometric value to signs which are not canonically geometric. If I am not mistaken, it is a way to contest the claim of rationality which is so much in fashion today. Naturally, the intellectual content of your work does not lie here alone, but I believe that this is a constant in your persistent intention to make spirit of geometry coincide with spirit of fineness.

Rome, April 25, 1991  
Your friend, G.C. Argan

Antologica Pub. University of Camerino  
Palazzo Ducale 1991 - Camerino

## CESARE VIVALDI 1991

Gubinelli has been working on paper since the Seventies, since his first public appearances and therefore, practically always, with a sharpness of proposals and continuity of results which, of his discrete presence, make a rather unique and precious case in the panorama of art today. A discrete presence, I repeat, not at all arrogant or presumptuous, and yet enlivened by the implicitly polemic pride of the artist who goes against the tide and neither wants nor knows how to find support in factors external to his own art, whether they be politics, fashion, society life or the simple acquiescence to the person who feels he can dictate the rules and arrogates himself the right to do so. Silently, Gubinelli has always safely travelled the road which suits only him, well aware that a modest means like paper in itself contains infinite potentials of expression, and well aware that what he does and how he does it, in brief his direction, is one of the first and primary which have been offered to artists, of the Orient long before of the West. If the relation exists which almost all critics attribute between our painter and Fontana, Castellani, Dorazio or, going even further back, Balla, Newman and even Malevich (and we are speaking of such critics as Lara Vinca Masini, Enrico Crispolti, Vanni Bramanti, etc.), even more illuminating is the relation which in 1985 Bruno Munari proposed between the painting of Gubinelli and oriental imagination. In my opinion, especially Zen art in its claim to reach any objective-target without even aiming at it, has in the art of Gubinelli, compatibly with the changing situations of thought and action, an almost perfect confirmation. Concentration is essential, expression a consequence: the outcome of the artistic fact is therefore, in a certain sense, taken for granted, contained in all its infinite possibilities in its premises.

Gubinelli, in the Seventies, worked without using colour, cutting fine signs on white cardboard and folding it so as to animate the surfaces with subtle luminous vibrations. Then he began with increased decision to set his attention on the architect's transparent paper, cutting and modelling it with folds and colouring it, with sharpness but also with great intensity; even posing himself the problem of occupying space on a rather vast scale, arranging this paper in cylinders to roll up and unroll, into cones to collect or spread out. The problem, though always faced in a different manner, was and is, in reality, unique: the declension of light in space with the consequent creation of always new spaces, creation every time obtained with the simple alteration of the background white, in a "minimum" and most elegant modulation, and later on with the

ne di volta in volta ottenuta con la semplice alterazione del bianco di fondo, in una modulazione "minimo" ed elegantissima, e più tardi con l'immissione su quel fondo di nuvole colorate, con la cancellazione totale del bianco e delle sue alterazioni come modi d'espressione e di scansione della superficie. Qualcosa del genere aveva tentato Carla Accardi, ma tenendosi stretta a puri valori segnici, proiettando i suoi segni su schermi trasparenti di plastica. Ma Gubinelli attua a suo modo un'operazione diversa, che lui solo riesce a condurre sino in fondo, anche se molti l'avevano intuiva in maniera più o meno giusta: l'inserzione della libertà pressoché assoluta dell'informale in una "pedaliera" severissima, quasi suprematista, fatta di scansioni elementari e di minime alterazioni. Ci si può ricordare del modo in cui Rothko rompe il suo preferito modulo rettangolare con abbaglianti accensioni di colore-luce; ove non fosse che nel caso di Gubinelli la "rottura" prescinde da qualsiasi modulo, procede per un cammino che può essere parallelo al solco tracciato dalle incisioni o dalle modulazioni sul foglio di carta, ma può essere del tutto divergente per non dir contraddittorio.

Tutto questo presuppone da parte di Gubinelli, come ha scritto Lara Vinca Masini nell'ormai lontano 1977, un "livello di acquisizione culturale che dà per scontata quasi tutta la piattaforma artistico-culturale contemporanea, nell'ambito della ricerca, sempre più riduttiva, sulla luce, sullo spazio, sulla struttura".

E non potrebbe essere diversamente visto che il nostro pittore vuole raggiungere la propria intera originalità operando nel modo più cosciente possibile nell'ambito di una delle più vive "tradizioni moderne" quella dello spazio-luce, tra le più criticamente motivate eppure ancora ricca di "lavori in corso", suscettibile di approfondimenti e di variazioni.

In questa tradizione Gubinelli, ha bene osservato Crispolti nel 1989, "si è fatto del sondaggio interiore il proprio spazio operativo", sicché "ne viene un'evidente condizione di rarefatta trepida liricità, vagamente umbratile, entro la quale l'emotività del pittore si diffonde e in certo modo si cela, in un fluire evocativo che sfugge tuttavia ogni misura di confessione".

Roma Aprile 1991  
Ed. Essegi, Pinacoteca Comunale  
Loggetta Lombardesca, Comune di Ravenna, 1991  
Ed. Pinacoteca Comunale, Loggetta Lombardesca  
Dieci poesie inedite - Comune di Ravenna, 1997

## CARLO BELLOLI 1992

paolo gubinelli: cromotensioni segniche

appaiono alcuni rinvii a wols e a michaux nei conglomerati segnici di gubinelli dove il colore sfuma e si dematerializza in evanescenze boreali.

un pittore che proviene da accertamenti cartopiedi svelati da piegature e ripiegature di superfici monocrome.

come tangram's occidentalizzati quei fogli variamente direzionati dalle pieghe situate da gubinelli proponevano ludi lineari di sconcertante elementarità, di monastica propensione all'unità cromatica.

poi il colore fece luogo all'univoco tracciare segnico intervenendo come necessità visiva fabulante.

introduction on that background of coloured clouds, with the total erasure of white and its alterations as means of expression and inquiry of the surface. Something of the sort had tempted Carla Accardi who kept close to pure signed values, projecting her signs onto transparent plastic screens. Gubinelli, however, in his own way carries out a different operation which only he succeeds in seeing through to the end, even though many had intuited it in more or less the right way: the introduction of the practically absolute freedom of the informal in a very strict "pedalier", almost supremacist, made up of elementary inquiries and minimum alterations. We recall the way in which Rothko breaks his favourite rectangular module with strong flares of colour-light; in Gubinelli's case, "rupture" occurs outside of any module, it advances along a route that can run parallel to the furrows traced by the incisions or by the modulations on the sheet of paper, but it can be totally divergent, not to say contradictory.

All this presupposes on Gubinelli's part, as Lara Vinca Masini wrote in distant 1977, a "level of cultural acquisition which takes for granted almost all the contemporary artistic-cultural platform in the area of an increasingly more reductive exploration, on light, space and structure."

Nor could it be otherwise considering how our painter wants to reach his own full originality operating in the most conscious way possible in the area of one of the most live "modern traditions," that of space light, among the most critically motivated and yet still rich in "works in progress," susceptible to closer examination and variations.

Crispolti in 1989 rightly observes that Gubinelli in this tradition "has made interior probing his field of operation," and thus "there derives an evident condition of rarefied anxious lyricism, one vaguely shadowy, where the painter's emotivity is diffused and, in a certain manner, hidden, in an evocative flowing which escapes all measure of confession".

Rome, April 1991  
Pub. Essegi, Pinacoteca Comunale  
Loggetta Lombardesca, City of Ravenna, 1991  
Pub. Pinacoteca Comunale, Loggetta Lombardesca  
Dieci poesie inedite - City of Ravenna, 1997

## CARLO BELLOLI 1992

paolo gubinelli: chromotensions in signs

several references to wols and michaux appear in gubinelli's conglomerates of signs where colour fades and dematerialises in boreal evanescences.

a painter who comes from experiences in cartography, revealed by the folding and refolding of monochromatic surfaces.

like tangram's occidentalised, those sheets varyingly directed by gubinelli's folds proposed linear games of disconcerting elementariness, of monastic propension to chromatic unity.

then colour gave way to unique signs, intervening as a narrating visual necessity.

oggi gubinelli decanta luci policrome combuste di trasparenze orfiche, animate da soffiusioni galattiche, filtrate da alabastrì laminati.

gubinelli ora invita alla frontiera dello stupefacente, all'oasi del sogno, al fremito dell'ultrasuono.

il miraggio del colore, piuttosto dell'incidenza visiva di policromie strutturate.

l'eco del colore, invece della voce clamante di cromostreture inoggettive percettivamente graduate.

quell'ebbrezza imponderabile dell'itinerario cromatico che trasfondono gli spazi interstellari scoperti da gubinelli si sostituisce alle logiche del colore architettato, annulla le algebre della percettività programmata, sino a scorporizzarsi in permanente conflittualità segnica.

il colore si lacera, le linee si dissolvono, i punti si squilibrano, la superficie si indefinisce.

in questo gioco policromo di fluidità e di trasparenze lineari filiformi, gubinelli immette dei frottages spontanei di meandri sinuosi in un caos dominato, in una spazialità illimitata e incircoscritta.

"...je suis si extenué d'art..." cantava jules laforgue in 1887, mentre oggi paolo gubinelli considera necessario riverificare la spettacolarità del gesto espressivo come arte libera, affrancata da ogni programma di costruzione del colore, soltratta a qualsivoglia formula combinatoria.

un invito a percepire il fascino di ciò che suscita tensione in un agire ininterrotto di grafie esplosive con le quali il pittore orienta il colore in costellazioni rarefatte.

sono, dunque, graffiti dove l'automatismo si risolve in una perfetta musicalità lineare governata da un tratto di elastica intermittenza.

già camille bryer e alcopley ci proponevano negli anni sessanta itinerari meandrici di linee a stesura automatica, mentre le azioni euritmiche di gubinelli invitano al gesto preferenziale, alla cesura meditata.

qui le linee tremano misteriosamente offrendo la giusta misura di albe e di tramonti mediterranei.

quasi un'euforia segnica che si trasmette al colore per depurarlo da ogni peso, smaterializzandone la percettività e attivandone le trasparenze.

per gubinelli la libertà è diventata destino nell'edificazione di atolli percorsi da forze naturali inesaurite.

nel contesto di queste atmosfere di perturbata frammentarietà agiscono le intersezioni lineari di gubinelli che si manifestano in tempi ottici compressi e riduttivi.

un avvicinarsi di situazioni sismiche della conflittualità ritmica permette alla luce di riproporsi con intermittenze graduate.

in alcuni dipinti di questo singolare pittore si evidenziano i colori fiabeschi dell'alba come sfondo epigrafico di storie impoedute, di lacerazioni imprevedibili del ricordo cromatico.

con una ben governata forza di propulsione, gubinelli

today, gubinelli extols polychromous lights set ablaze by orphic transparencies, enlivened by galactic suffusions, filtered by laminar alabastris.

gubinelli now invites the viewer to the confines of the amazing, to the oasis of dreams, to the rustling of ultrasound.

mirage of colour, rather than visual incidence of structured polychromes.

the echo of colour, instead of the soothing voice of perceptively graduated and unobjective chrome-structures.

the imponderable rapture of chromatic development transfused by gubinelli's interstellar spaces, takes the place of structured colour logic, annuls the algebra of programmed perceptiveness, until it breaks up into a permanent conflictuality of signs.

colour is lacerated, lines dissolve, points lose balance, the surface definition.

into this polychromatic game of fluidity and filiform, linear transparencies, gubinelli inserts spontaneous frottages of sinuous intricacies into a defeated chaos, into a limitless spatiality.

"... je suis si extenué d'art..." sang jules laforgue in 1887, while today paolo gubinelli feels it necessary to reverify the spectacularity of the expressive gesture as free art, liberated from any attempt to constrict colour, released of all combinatorial formulas.

an invitation to perceive attraction for that which creates tension in the interrupted explosive signs the painter employs to orient colour into rarefied constellations.

thus graffiti where automatism resolves in a perfect linear musicality governed by a stroke of elastic intermittence.

already in the sixties, camille bryer and alcopley proposed automatically drawn meandering itineraries of lines, while gubinelli's eurhythmic acts invites us to unintentional gestures, to meditated caesura.

here the lines mysteriously tremble, offering the right measure of mediterranean dawns and sunsets.

almost a euphoria of signs transmitted to colour to cleanse it of all weight, dematerialising its perceptiveness and activating its transparencies.

freedom for gubinelli has become destiny in edifying atolls charged with unexhausted natural forces.

in the context of these atmospheres fraught with disturbed fragmentariness, gubinelli's linear intersections are manifested in compressed and reductive optical tempos.

successive schisms of rhythmic conflictuality propose light with graduated intermittenances.

several works by this unique painter show the fable-like colours of dawn as epigraphic backdrop of possessed stories, unexpected lacerations of the chromatic association.

with a well-governed force of propulsion, gubinelli performs constant variations of emotional intensity in gesture.

determina variazioni continue dell'intensità emotiva nell'azione gestuale.

così gubinelli silenziosamente dispone l'andamento di una linea o il peso cromatico di uno spazio in un firmamento di inedita meccanica celeste.

in queste estensioni di percorso onirico si sostanziano le mappe dell'informale intese da gubinelli come sfondo atmosferico di una fragilità sussurrata.

le linee dell'itinerario magico suggerite dal pittore di matelica nuotano in trasparenze di colore fluido vibrando in aree di cristallizzata sospensione spaziale.

in questo sistema di segni espansivi, gubinelli realizza una disposizione spaziale di unità gerarchiche del colore dove le regole generative e trasformativazionali appaiono annullate dall'automatismo esecutivo dell'evento visivo proposto.

una vibrazione solare di estrema incidenza ottica soffonde i fogli dipinti da gubinelli con fluida rapidità lineare.

come annotazioni fantalunari i percorsi meandrici individuati dal pittore attivo a firenze anche rinviano all'andré masson del periodo asiatico, manifestatosi alla metà degli anni cinquanta.

un operatore cromoplastico che aspira a veloci schematizzazioni grafiche nell'ambito di una spiritualità educata alla divagazione sullo spazio dove si dispongono le sue traiettorie lineari con duelli di luce che si anima di tensioni prolungate e deflagranti.

paolo gubinelli individua superfici frammentate sulle quali, talvolta, la luce di un colore acquoso riverbera ineffabile su tracciati filiformi.

molto resta da dire sul pittore marchigiano che vive e opera in toscana, sui suoi propositi di liberazione strutturale in grafie gestuali, sui segnali cromatici dicotomizzati in tempi percettivi saturanti.

dovremo rinviare a paolo gubinelli gli interessati all'infigurazione lirica, i sostenitori della cosmografia intersegnica, i curiosi dell'annotazione stenografica dell'immagine frantumata.

le piste impraticate degli itinerari segnici di gubinelli invitano al viaggio delle infinite lontananze sul fasco fine del secolo morente.

sarà il duemila a pertinentemente recepire messaggi simili a quelli oggi trasmessi da gubinelli.

ne attendiamo la verifica accertandone l'inversione espressiva, l'anticipazione ritmico-formale, l'assoluta libertà cromosegnica, i sottili valori percettivi.

Milano, giugno 1992

Antologica, ed. Meta, Chiesa di S. Agostino  
Comune di Civitanova Marche Alta, 1992

## PAOLO FOSSATI 1992

È probabilmente vero che ci sono pittori che lavorano per tutta la vita ad uno stesso quadro. Bisognerebbe aggiungere che quel quadro qui lavorano per un'intera vita

thus, in silence, gubinelli sets out the course of a line or the colour of a space in a newly created heavenly firmament.

along these oneiric routes extends gubinelli's maps of the informal which he intends as backdrop to a whispered fragility.

the lines of the magical itinerary suggested by the painter swim in transparencies of liquid colour, vibrating in crystalised spatial suspension.

in this system of expansive signs, gubinelli creates a spatial arrangement of colour hierarchical unity, where generative and transformation rules seem annulled by the executive automatism of the proposed visual event.

a solar vibration of extreme optic effect suffuses gubinelli's works with fluid linear rapidity.

like unearthly annotations, the meandering routes of the painter, active in florence, also evoke andré masson of his asiatic period, towards the middle of the fifties.

a chrom-plastic hand aspiring to graphic schematisation in a spirituality that spreads through space, arraying its linear trajectories to duel with light animated prolonged and explosive tensions.

paolo gubinelli identifies fragmented surfaces where, at times, the light of a watery colour reverberates ineffably over filiform signs.

much remains to be said about this painter, about his proposal of structural freedom in gestural signs, about chromatic signals dichotomised in saturating perceptive tempos.

paolo gubinelli's work should be seen by the supporters of lyrical figuration, cosmography and the stenographic annotation of the shattered image.

the untravelled routes of gubinelli's itineraries invite one to undertake a voyage through the lengths of this dying century.

the third millennium will pertinently receive messages like those gubinelli transmits today.

we await this verification, affirming its expressive worth, rhythmic-formal anticipation, absolute chrome-sign freedom, underlying perceptive values.

Milano, June 1992

Antologica, pub. Meta, Church of S. Agostino  
City of Civitanova Marche Alta, 1992

## PAOLO FOSSATI 1992

It is probably true that there are painters who work all their lives on the same painting. We should add that that painting they work on all their lives, like Penelope's web,

come ad una tela di Penelope è qualcosa di più di una singola opera, è il quadro, la totalità per eccellenza. Si dà il caso che a siffatta schiera di pittori, cui Gubinelli appartiene, non così fitta come a prima occhiata sarebbe dato pensare, tocca il compito non arduo di nascondere le intenzioni estreme, decisive del proprio lavoro entro i termini di più pacifiche considerazioni. Sociali, spesso; didattiche, talora; metodologiche. Lo sperimentare con rigore facendo in modo che da singoli estri o ispirazioni, episodi e contingenze escan fuori regole generali e spunti sistematici, modelli comuni, questo sperimentare rientra nei doveri di copertura: è un annuncio debole del messaggio deciso cui si sta lavorando. La razionalità di questi atteggiamenti e procedimenti suona come un campanello d'allarme: il nostro autore tira a una pagina di poesia totale, radicale, teneramente zeppa di tutti i momenti del suo percorso d'artista e in cui può riconoscersi con continuità.

Intanto ecco tracce, segnali, percorsi. Ottimi test, in ogni caso, perché certe estreme fusioni, la luce ed il movimento, il colore e lo spazio integrati in un'immagine coerente (coerente per gli occhi e la mente che vi approderanno) non saranno né statiche né definitive. Artisti come Gubinelli puntano non ad una immagine o ad una figura pittorica in cui ci sia tutta la poesia distillata dal loro autore, ma ad un'opera, a un quadro, a opere e quadri in cui la pittura si sia fatta esperienza-evidenza.

Argan ha riassunto bene il lavoro di Gubinelli: "lei (gli ha scritto) ha trovato una dimensione del razionale oltre la logica; la sua razionalità non è deduttiva, logica, ma induttiva".

Provo a chioccare così le parole di Argan: la reazione che il lettore (lo spettatore) dei fogli di Gubinelli ha di fronte a questa pittura non sfugge alla sua esperienza più vera, più attenta e raccolta; e al tempo stesso va oltre, si muove in un orizzonte più articolato. Gubinelli riduce, minimizza i caratteri dei mezzi che impiega, la materialità del supporto, la fisicità della luce, la vitalità del colore, per ottenere una penetrazione sensibile che ha caratteristiche proprie, che è altra cosa di una somma di tecniche e di metodi. Tocca i termini di una qualità. Nelle tradizioni del nostro secolo (che il nostro pittore conosce benissimo) si son cercate parole-etichette che infilzassero ricerche del genere come farfalle al classificatore. Per esempio, si è detto a lungo che ciò apparteneva a quella sfera vaporante e a illuminazione indiretta che ha nome di lirica; e dunque ne viene l'aggettivo lirico. Che è ciò che va oltre, che emana, che prosegue, l'azione l'operazione (Bruno Munari ha scelto una via più accorta per descriver tutto ciò, ha evocato lo spirito Zen, ha sottolineate le illusioni della mente). Oppure si è scelto, con qualche rozzezza in più, la formula del concettuale, e siamo all'opera concetto. Lirica o concetto, si resta alle prese con una sospensione e con una concentrazione: prima che la mano, il corpo si muovano verso un'azione, verso la scarica emotiva sugli oggetti (ma il monaco buddista ricordato da Munari ha avvertito: le cose esteriori non esistono), la sospensione conosce una grana fisica, una apertura sensibile. La questione non è filosofica, il termine "concetto" non porti fuori strada; la sospensione di cui si parla qui e la conseguente attenzione è faccenda d'artista, tra fogli boccette e matite o penne. Il paradosso della citazione Zen sta nel fatto che il tutto illusione è detto a fronte di un realizzarsi, di un fare, di fogli, e pittura, ed opere.

Torino Marzo 1992  
Ed. Meta, Logge di Palazzo Pretorio  
Comune di Volterra, 1992

is something more than a single work. It is the painting, totality par excellence. It just so happens that this host of painters, to which Gubinelli belongs and which is not as numerous as a first glance would lead us to believe, has the not difficult task of hiding their extreme intentions, decisive of their work, within the terms of more pacific considerations. Often, social; didactic at times; methodological. Rigorous experimentation, conducted in such a manner that from single whims or inspirations, episodes and contingencies, emerge general rules and systematic indications, shared models — just such experimenting comes under defensive duties: it is a weak announcement of the definite message on which one is working. The rationality of these attitudes and procedures sounds like an alarm bell: our author aims at a page of total poetry, radical, fondly packed with all the moments of his artist's voyage and in which he recognises himself with continuity.

In the meantime, here are traces, signals, routes. Excellent tests, in any case, because certain extreme fusions, light and movement, colour and space integrated in a coherent image (coherent for the eyes and mind that reach it) will be neither static nor definitive. Artists like Gubinelli do not aim at a pictorial image or figure which contain all the poetry distilled from their author, but instead at a work, a painting, at works and paintings in which painting has become experience, evidence.

Argan summarised the work of Gubinelli very well: "You," he writes, "have found a dimension of the rational beyond logic; your rationality is not deductive, logical, but instead inductive."

Allow me to attempt to explain the words of Argan: the reaction the reader (viewer) of Gubinelli's sheets experiences before this painting does not escape his truer, more attentive and intimate experience; at the same time, it goes beyond, moving on a more articulated horizon. Gubinelli reduces, minimises the characteristics of the means he employs, the materiality of the support, the physical quality of light, the vibratility of colour, to obtain a sensitive interpenetration which has characteristics of its own, which is something other than the sum of techniques and methods. It touches the terms of a quality. In the traditions of our century (which our painter knows very well) label-words have been searched for to run through studies of the kind of butterflies to the classifier. For example, it has been said at length that something belonged to that evaporating sphere with indirect illumination which goes by the name of lyrics, and hence derives the adjective lyrical. Which is what goes beyond, emanates, pursues action, operation. (Bruno Munari has chosen a more sensible manner to describe all this; evoking the spirit of Zen, he underlines the illusions of the mind). Or else, somewhat more roughly, the formula of conceptual has been selected, and here we are at the concept opera. Lyrical or concept as it may be, we remain at grips with a suspension and a concentration: before the hand, the body, move towards an action, towards discharging emotions onto objects (the Buddhist monk recalled by Munari has warned: things external do not exist), suspension comes to know a physical grain, a sensitive opening. The question is not philosophical, let not the term "concept" lead us off track: the suspension we are speaking of here and the consequent attention is a matter of the artist, between sheets, small bottles and pencils or pens. The paradox of the Zen quotation lies in the fact that the illusion whole is said before a realising, a making, of sheets, paints and works.

Turin, March 1992  
Pub. Meta, Logge di Palazzo Pretorio  
City of Volterra, 1992

Dare struttura alla leggerezza vicina all'immaterialità, all'evanescenza, a un segno, pur se in rilievo, delicatissimo, non è certo cosa facile. Questo è ad ogni modo il fondamento della ricerca di Paolo Gubinielli. Egli è capace di coniugare le Marche (da cui proviene) e la Toscana (dove vive). Ciò nel senso del carattere delle due terre e anche delle rispettive tradizioni artistiche. Non sono molti gli artisti di oggi che, al di là dell'impatto con la propria iconografia, vuoi fortemente informale vuoi semplicemente iconica, siano capaci di esibire, ad una indagine attenta, precisi raccordi con Piero e Raffaello, con Bellini o Cimabue. Qualche esempio italiano può essere offerto da Alberto Burri o Walter Valentini.

La costruzione di ogni quadro di Gubinielli rispecchia una quiete ma ostinata familiarità con la visione classico-rinascimentale al livello dei ritmi delle forme talora assorbite in atmosfere sfumate. Su questo terreno innesta poi declinazioni dal sapore astratto-geometrico peraltro prontamente dirizzate su principi di ritmo puro. Lirismo, dunque, ma assai motivato sul piano non solo delle matrici della formazione ma in primo luogo sul piano della progettazione. Le sue stesure di finissima sensibilità tirate al massimo sul filo del detto e del non detto, anche a proposito dei suoi rilievi, non conoscono casualità, avventura, alea. Né ciò ha costituito impedimento per una esplicitazione a caldo dei suoi segni-forme-energie. Natura e cultura infatti hanno trovato un altimo equilibrio.

Una testimonianza di tutto questo è stata offerta recentemente da una personale promossa dall'Università degli Studi di Camerino il cui rettore Mario Giannella, così felicemente si esprime in catalogo editato dall'Ateneo marchigiano: "In questa mappa segnata dai tormenti di tagli e piegature, ammorbida dal tenero pastello, scavata dalle ombre di freddi grigiari si scoprono nicchie, cavità, variopinti rettori; in essi si nascondono piccoli armoni il cui abbraccio riservato trasmette in superficie un fremito simile ad un fugace respiro".

Milano Aprile 1992

Ed. L'Arca, 1992, La Rivista Internazionale di Architettura, Design e Comunicazione Visiva

### GIOVANNI MARIA ACCAME 1993

Lievi e silenziosi accenti

Ricordo molto bene la prima volta che vidi le carte di Gubinielli. Fu nel suo studio, almeno quindici anni fa, quando ancora insegnavo a Firenze. Devo dire che l'impressione di allora mi si conferma oggi, nel momento di scriverne, con ancora maggiore convinzione. Convinzione confortata dai molti e sempre coerenti lavori, che si sono aggiunti in questi anni.

Le opere di Gubinielli non sono "lavori su carta", nel corrente significato di questa espressione. Non abbiamo infatti l'applicazione di una ricerca pittorica al supporto cartaceo. La carta è, in questo caso, la sostanza stessa dell'esperienza. Il suo principio, il suo nutrimento, lo spazio di ogni pensiero e di ogni azione. La carta costituisce quanto di inesauribile lega l'artista alla propria opera. Fontana, Castellani, Manzoni e per alcuni aspetti anche Dorazio, tutti nomi già fatti dai critici che si sono occupati di Gubinielli non sono precedenti, ma riferimenti. Voglio dire come queste carte siano in realtà molto distanti dagli intenti degli artisti citati e dalle opere. Troviamo

It is certainly no easy task to give structure to something so light that it approaches the immaterial, evanescence, sign. But it is precisely this that constitutes the foundation of Paolo Gubinielli's exploration. He is capable of conjugating the Marches (his region of origin) with Tuscany (where he lives), in the sense of the characters of these lands and also of their respective artistic traditions. Beyond the impact with their iconography, strongly informal or simply non-iconic, few are the artists today who, on careful examination, can show close relations with Piero and Raphael, Bellini or Cimabue. A few Italian examples could be Alberto Burri or Walter Valentini.

The construction of every painting by Gubinielli reflects a calm but obstinate familiarity with the Classic-Renaissance vision, in the rhythm of forms at times absorbed in toned-down atmospheres. Onto this terrain, he then brings abstract-geometric declinations which are readily diverted onto principles of pure rhythm. Thus lyricism with great motivation on the level of formation but also, and primarily, on the level of design. His drafts of the finest sensitivity, on the edge of the said and the unsaid, even as concerns his reliefs, are not casual, adventurous or chance. Nor has this constituted an impediment for rendering explicit his signs-shapes-energies. Nature and culture have indeed found an excellent balance.

Evidence of all this was recently offered by his personal exhibition promoted by the University of Camerino whose Dean, Mario Giannella, so aptly expressed himself in the catalogue edited by the university: "This map tormented by cuts and folds, softened by delicate pastels and "dug" by the shadows of cold greys, reveal niches, cavities, multicoloured receptors which, in turn, conceal little "neurones" whose embrace transmits to the surface a shudder similar to a quick breath.

Milano, April 1992

Pub. L'Arca, 1992, International Magazine of Architecture, Design and Visual Communication

### GIOVANNI MARIA ACCAME 1993

Signs, slight and silent

I remember very well the first time I saw Gubinielli's papers. It was in his studio at least fifteen years ago when I was still teaching in Florence. I must say that the impression of the past is confirmed today, as I write about them with even greater conviction. A conviction comforted by many and constantly coherent works created in these years.

The works of Gubinielli are not "works on paper" in the common sense of this expression; indeed, no pictorial study is applied to a paper support. In his case, paper is the very substance of the experience. Its principle and nutriment, the space of every thought and of every action. Paper constitutes the inexorable link between the artist and his work.

Fontana, Castellani, Manzoni and, for several aspects, even Dorazio - all names already mentioned by critics who have dealt with Gubinielli - are not previous, but rather references. With this, I mean to say that these papers are, in reality, very distant from the intentions of the artists mentioned and from their works. We do find

appunto dei riferimenti, che non divergono però mai reali consonanze o derivazioni. È la scelta univoca della carta, non è elemento secondario per questa distanza da esperienze che certo Gubinelli sente vicine. Ma nei suoi fogli il respiro è più intimo e, ribaltando un'affermazione di Jung, possiamo scorgervi la forza che è implicita in ogni debolezza.

La fragilità della carta, ma sarebbe meglio dire delle carte usate nel corso degli anni, è la struttura non solo fisica, ma anche poetica di questo lavoro. Il candore, la leggerezza, la trasparenza, non indeboliscono il linguaggio, ma fanno parte della sua identità, rivelano e sostengono meglio la sua presenza, le minime tracce.

Le piegature e le incisioni degli anni settanta rappresentano sicuramente l'aspetto più programmaticamente analitico. La superficie è affrontata con andamenti segni regolari, le cui caratteristiche tendono da un lato alla definizione di uno spazio certo, dall'altro a provocare una serie di fenomeni più propriamente percettivi, con incidenze ed effetti di luce che si sottraggono a una compiuta determinazione.

Argan ha scritto come Gubinelli ricerchi "una spazialità senza volume e una luce senza raggio".

Assistiamo infatti, con queste carte, a una profondità e luminosità del piano raggiunte con interventi minimi. ... questo, della minimalità segnica, un altro aspetto di rilievo per comprendere l'autenticità dello spirito con cui questo lavoro è realizzato. Gubinelli non forza mai il materiale su cui opera. Piegature, incisioni graffi, sono tutti commisurati allo spessore e alla resistenza della carta. Non vi sono lacerazioni, ma sottili scalfiture, in ciò riconosiamo quel controllo della ragione che distingue queste opere.

Con gli anni ottanta, gradualmente, si è intensificata la presenza del colore che, con l'uso dell'acquarello, soprattutto a partire dal 1988, ha raggiunto una libertà e un rilievo che hanno in parte modificato il ruolo delle incisioni a piegature. Queste, non sono più le assolute protagoniste del foglio, ma giocano la loro parte all'interno e in armonia con l'andamento della stesura di colore.

In diversi lavori del 1993, il rinnovato utilizzo di carta trasparente, afferma, se ancora ce ne fosse bisogno, la centralità del materiale. Ed è probabilmente proprio la carta a racchiudere e conservare, con la sua continuità, il senso più profondo di quanto Gubinelli ha fatto in vent'anni di lavoro.

Questi fogli, proprio in quanto tali, hanno evitato sempre affermazioni perentorie, preferendo lievi e silenziosi accenni. Un'indicazione, anche, a far emergere ciò che ha più difficoltà ad apparire. Un porsi dalla parte della presenza e non della rappresentazione.

Bologna, Aprile 1993

Ed. A.I.C.S.

Chiesa di San Francesco,

Comune di Gualdo Tadino, 1993

Casa di S. Ubaldo, Comune di Gubbio, 1993

Sala 90 del Museo Palazzo Ducale, Comune di Mantova,

Soprintendenza per i Beni Artistici Storici, Mantova, 1993

references which never become, however, real consonance or derivation. And the unique choice of paper is not a secondary element for this distance from experiences which Gubinelli doubtlessly feels close to him. The breath in his sheets though, is more intimate and, overturning an affirmation of Jung, we can glimpse the strength which is implicit in every weakness.

The fragility of paper – but perhaps it would be better to say the papers used in the course of years – is the physical, but also poetical structure of this work. Purity, lightness, transparency do not weaken language, but are part of its identity, better revealing and supporting its presence and slightest traces.

The folds and cuts of the Seventies certainly represent the most programmatically analytical aspect. The surface is confronted with regular markings, the characteristics of which, on one hand, tend to define a certain space, while on the other, they tend to provoke a series of perceptive phenomena with incidence and effects of light which shirk full determination.

Argan has written of how Gubinelli searches for "spatiality without volume and a light without rays."

With these papers, in fact, we witness a depth and luminosity of the surface obtained with minimal interventions.

This minimalism of markings is another important aspect to understand the authenticity of spirit with which this work is created. Gubinelli never forces the material on which he works. Folds, cuts, scratches are all commensurate to the thickness and resistance of the paper. There are no lacerations, but instead slight grazes whereby we recognise the control of reason which distinguishes these works.

Gradually, with the Eighties, the presence of colour is intensified which, especially as of 1988 with the use of water-colours, has attained a freedom and importance that have in part modified the role of cuts or folds. No longer absolute protagonists of the sheet, they play their role in harmony with the application of colour.

In various works of 1993, the renewed use of transparent paper affirms, if ever there were need, the centrality of the material. And it is probably paper with its continuity that best encloses and preserves the deepest sense of what Gubinelli has done in twenty years of work.

These sheets, for their very nature, have always shirked peremptory affirmations, preferring instead signs, slight and silent. Also an indication to help emerge what has difficulty to appear. A stance on the side of presence and not of representation.

Bologna, April 1993

Pub. A.I.C.S.

Church of San Francesco,

City of Gualdo Tadino, 1993

Casa di S. Ubaldo, City of Gubbio, 1993

Sala 90 of Museo Palazzo Ducale, City of Mantua,

Soprintendenza per i Beni Artistici Storici, Mantua, 1993

## MIRELLA BANDINI 1993

Gubinelli ha scelto come medium ottimale del suo operare la carta, sia essa opaca e recettiva nel suo spessore, oppure opalina e trasparente nel tipo "da lucido" suscettibile di essere piegata.

Di questo materiale elettivo Gubinelli conosce tutte le pro-

## MIRELLA BANDINI 1993

As his optimum working medium, Gubinelli has chosen paper, be it opaque and receptive in its thickness, or opaline, transparent and susceptible to bending. Of this material, Gubinelli knows every property, intrinsic and not: its capacities to absorb colour, its reactivity, possibility to

pietà, intrinseche e no: le sue capacità di assorbimento del colore, la sua reattività, la possibilità di piegatura, che diviene un'autodefinizione della forma.

Partendo da queste premesse analitiche, l'operare di questo artista è da leggersi in una dimensione di grande concentrazione, sensibilissima a scarti minimi, attenta a ogni piccola variazione; tutta orientata sul dispiegarsi dell'energia interna dei segni, del loro combinarsi e comporsi.

Energia che l'artista dispiega sia nella monocromia quasi ossessiva del bianco; o nella ricchezza dei colori acquerellati o cerati su carte trasparenti che assumono preziosità di cieli o di acquario; o ancora nelle piegature radiali delle carte, che trasformano la funzione del supporto.

Parallelamente le dimensioni trasmutano dal piccolo al grande, dal formato medio a quello ambientale, come nelle lunghe carte che dalla parete si allungano sul pavimento. La sua, è una ricerca che si svolge appartata, lontana dai clamori ufficiali, e proprio per questo ancora più apprezzabile.

I suoi lavori monocromatici bianchi, fatti di piccoli segni incisi o di piegature della carta, hanno una profondità di concentrazione analitica quasi zenista. Questo tipo di ricerca ci riporta ad alcune bellissime frasi di Paul Klee pubblicate nei suoi "Diari" (1905): "Dipingere col bianco corrisponde al modo di dipingere della natura. Se esco dallo specifico e rigoroso campo grafico dell'energia nera, mi rendo conto di entrare in una vasta zona nella quale, in un primo tempo, avrò difficoltà a orientarmi bene. Incute certo paura questa terra incognita".

Bianco come dimensione dell'assoluto, dell'ignoto; a cui si contrappone l'immersione nel colore, come accade a Gubinelli quando accende le superfici con macchie acquerellate o cerate di colore puro, leggero, aereo e molto luminoso.

È una ricerca sulla luce che ancora ricorda altre annotazioni biografiche di Klee nei suoi "Diari" (1910): "La luce vista dal disegnatore. Rendere la luce con toni chiari è cosa risaputa; renderla con movimenti di colori è già più nuovo. Ora sento di rendere la luce semplicemente quale espressione di energia... Applicazioni di chiazze di colore, unite in complessi liberamente dalla fantasia, come cosa principale, inafferrabile e essenziale".

Partito da problematiche strutturali gestaltiche, Gubinelli ne ha poi superato la rigidità e le limitazioni aprendo il suo lavoro verso dimensioni più libere, come ad esempio l'uso del colore a macchia in espansione, colto nel suo accadimento di assorbimento o rifrazione sul supporto e conseguente andamento caotico; e come nelle piegature della carta, che non seguono un disegno prestabilito, ma obbediscono alle leggi del caso e dell'imprevisto.

Ne risulta un lavoro denso di valenze, di spessori, di umori, e che si prospetta ricco ancora di possibilità e di ricerca, perché impegnato su vettori di trasformazione, metamorfosi e complessità, che oggi presiedono l'estetica postmoderna.

Torino Maggio 1993

Ed. A.I.C.S.

Chiesa di S. Francesco,

Comune di Gualdo Tadino, 1993

Casa di S. Ubaldo, Comune di Gubbio, 1993

Sala 90 del Museo Palazzo Ducale, Comune di Mantova

Soprintendenza per i beni Artistici e Storici, Mantova, 1993

fold and define its own shape.

Departing from this analytic premise, the artist's work must be interpreted in a dimension of great concentration, very sensitive to the slightest variation, completely oriented towards unfolding the energy of signs, their combinations and compositions. An energy he unfolds in almost obsessive white, or in water-colours or wax colours on transparent paper which takes on the precision of the sky or an aquarium, or in the paper's radial folds which transform the support's function.

At the same time, the dimensions range from small to large, from medium to environmental as in the long sheets on the wall that reach down to the floor. His search is conducted in isolation, far from official clamour and for this reason even more appreciable.

His works in white, made solely of little incisions or folds of the paper, have a a Zen-like depth of analytic concentration. A type of search that recalls several beautiful phrases by Paul Klee published in his "Diaries" (1905): "Painting with white corresponds to the way nature herself paints. If I leave the specific and rigorous graphic field of black energy, I realise I have entered a vast area in which, initially, I shall have trouble in orienting myself. This unknown terrain certainly arouses fear."

White like the dimension of the absolute, of the unknown, which Gubinelli contrasts with colour, lighting up surfaces with water-coloured spots of pure, light colour, aerial and luminous.

A study on light which once again recalls other biographical annotations Klee makes in his "Diaries" (1910): "Light seen by the drawer. Rendering light with light shades is well known, rendering it with movements of colour is newer. It is now my wish to render light simply as an expression of energy... Applications of spots of colour, freely combined by fantasy and principally elusive and essential."

Departing from Gestalt structural problematics, Gubinelli has surpassed their rigidity and limitations, opening his work onto freer dimensions, such as the use of colour in expanding spots, portrayed in the moment they absorb or refract on the support and then progress chaotically; as in the folds on paper which do not respond to an established design but, instead, obey the laws of chance and of the unexpected.

The work that ensues is dense with humours and promises still more possibilities of exploration as it is committed to transformation, metamorphosis and complexity which take post-modern aesthetics in little consideration.

Turin, May 1993

Pub. A.I.C.S.

Church of S. Francesco,

City of Gualdo Tadino, 1993

Casa di S. Ubaldo, City of Gubbio, 1993

Sala 90 of the Museo Palazzo Ducale, City of Mantua

Soprintendenza per i beni Artistici e Storici, Mantua, 1993

## PIERRE RESTANY 1993

L'ultimo degli spazialisti

Giulio Carlo Argan ha scritto poco su Paolo Gubinelli, ma il suo parere espresso in una lettera del 25 Aprile 1991 è illuminante: "Mi pare che la sua ricerca sia proprio di dematerializzare o defenomenizzare la carta togliendole il suo limite di superficie e costruendo con sottile incisione una spazialità senza volume e una luce senza raggio".

Spazialità senza volume - luce senza raggio. Ecco espresso con lo spietato rigore analitico di Bianca la chiave di lettura dell'intera ricerca di Gubinelli.

Dalle incisioni-piegature su carta bianca o trasparente degli anni Settanta alle incisioni colorate e agli acquarelli tagliati e bucati, l'opera di Gubinelli appare come il grande percorso spaziale dell'arte grafica del secondo dopoguerra.

Infatti a 48 anni l'artista può rivendicare questo primato della carta spaziale. Sarà lui l'ultimo degli spazialisti o il pioniere di un secondo spazialismo? La domanda in fine dei conti ha poca importanza davanti all'insistenza ostinata del discorso spazio-luce. Rendere tangibile la fluidità energetica e la sua illimitata flessibilità è un impegno quasi eroico nel momento che viviamo oggi. Questo filone spaziale più alchemico che concettuale è stato tuttavia la via aurea di Fontana e Manzoni e soprattutto di Yves Klein.

Gubinelli adopera la carta non soltanto come sostanza attiva del pensiero, ma anche come il luogo del suo destino esistenziale. Per impegnare la totalità dell'essere, la gestualità non ha bisogno dei grandi formati monumentali della "Action Painting" e nemmeno del formalismo rituale della calligrafia orientale. Sulla sua carta Gubinelli vive il dramma della trascendenza gestuale: lo spazio-colore (come le pieghe della carta o i tagli delle incisioni) è solo la fissazione momentanea di un percorso dell'energia vitale, un attimo di sensibilità esacerbata. Il dramma esistenziale e poetico dell'artista si gioca su un territorio minuscolo, un fazzoletto: Gubinelli è modesto ma la sua modestia è la modestia dei grandi, la sua definizione dello spazio è legata alla fissazione di un frammento di energia cosmica, un fatto di pura sensibilità. Questa sensibilità usata dall'artista con la massima e discreta precisione, è il catalizzatore del linguaggio poetico. Gubinelli è certo un uomo sensibile ma il suo istinto lo convince che la sensibilità non è un oggetto di possesso, è solo un frammento dell'energia vitale che abbandona il nostro corpo al momento della morte. La sensibilità è la sorgente di tutti i linguaggi poetici. Chi ne controlla un frammento si impone come maestro di linguaggio, però questa sensibilità non gli appartiene in proprio: l'artista ne è solo l'inquilino.

Yves Klein aveva deciso di affittare un'immensa fetta della torta spaziale perché credeva nella finalità ultima della rivoluzione blu, la salvezza generale del mondo, la apocalissi degli alchimisti.

La visione di Gubinelli non ha ancora raggiunto l'architettura dell'aria e forse non la raggiungerà mai, ma le sue carte trasparenti incise o bucate illustrano il suo approccio esistenziale dello spazio moderno. Gubinelli era appena nato quando Gagarin andò per primo nello spazio, aveva 24 anni quando Aldrin fu il primo a mettere piede sulla luna. Ha fatto però in tempo a vivere l'avventura spaziale come una leggenda, una bella leggenda umana. L'avventura spaziale si è svolta dall'inizio sotto il segno dell'umanesimo tecnologico. I cosmonauti erano incaricati di una missione umanistica planetaria:

## PIERRE RESTANY 1993

The last Spatialist

Giulio Carlo Argan wrote little on Paolo Gubinelli, but what he expressed in a letter of April 25, 1991 is illuminating: "I feel that your quest is to dematerialise or dephenomenalise paper, removing its limit as a surface and, by means of fine cuts, construct spatiality without volume and light without rays."

Spatiality without volume - light without rays. With Argan's analytic rigor, this expresses the key for interpretation of Gubinelli's entire exploration.

From the cuts-folds on white or transparent paper of the Seventies to the coloured incisions and water-colours with cuts and holes, Gubinelli's work appears as the great spatial progression of graphic art since the end of World War II.

Indeed, at 48 years of age, the artist can claim the supremacy of spatial paper. Will he be the last of the spatialists or the pioneer of a second spatialism? This question ultimately has little importance before the stubborn insistence of the space-light question. Making energetic fluidity tangible, along with its unlimited flexibility, is an almost heroic undertaking in the times we live today. This spatial trend, more alchemical than conceptual, was the golden way of Fontana and Manzoni and particularly of Yves Klein.

Gubinelli uses paper not only as active substance of thought, but also as the place of his existential destiny. To engage the entirety of being, the capacity for gestulation does not need the great monumental formats of "Action Painting" nor the ritual formalism of oriental calligraphy. On paper, Gubinelli lives the drama of gestual transcendence: space-colour (like the folds of the paper or the cuts of incisions) is only the momentary fixation of a route for vital energy, a second of exacerated sensitivity. The artist's existential and poetic drama is played on a tiny piece of territory, a handkerchief: Gubinelli is modest but his modesty is the modesty of the great, his definition of space is tied to fixing a fragment of cosmic energy, an act of pure sensitivity. This sensitivity the artist uses with the utmost and discrete precision is the catalyst of poetic language. Gubinelli is doubtlessly a sensitive man but his instinct convinces him that sensitivity is not an object to be possessed, but rather only a fragment of vital energy that abandons our body at the moment of death. Sensitivity is the source of all poetic language; whomever controls a fragment of it imposes himself as a master of language, but this sensitivity does not belong to him: the artist is only its tenant.

Yves Klein had decided to rent an immense slice of the spatial pie because he believed in the ultimate finality of the blue revolution, the world's general salvation. Gubinelli's vision has not yet reached architecture of the air and perhaps it never will, but his transparent papers, cut or pierced, illustrate his existential approach of modern space. Gubinelli has just been born when Gagarin went into space, he was 24 when Aldrin was the first to step on the Moon. He was in time, however, to experience the space adventure as a legend, a wonderful human legend. From its beginning, the spatial adventure unfolded under the sign of technological humanism. The cosmonauts were entrusted with a planetary humanistic mission: to remain men in the cosmos, to assume the pure normality of being human in the exceptional setting of the cosmic void. To take on this same mission in his art, Yves Klein went into the heart of the Void in search of the alchemist's fire which shines and at the same time burns.

rimanere uomini nel cosmo, assumere la pura normalità dell'essere umano nell'ambiente eccezionale del vuoto cosmico. Per assumere la stessa missione nella sua arte, Yves Klein era andato a cercare nel cuore del vuoto il fuoco degli alchimisti, il fuoco a doppio taglio quello che brilla e quello che brucia.

Paolo Gubinelli ha capito il senso e la portata di un tale messaggio: la sua modestia volontaria rivela il rigore di una stretta autodisciplina di igiene visiva e morale.

L'artista tra Yves Klein e Lucio Fontana si è iniziato al percorso segreto ed esigente dello spazialismo integrale.

Conosce benissimo il destino e anche la destinazione della sua opera: il lungo cammino verso l'immateriale.

Milano, giugno 1993

Ed. A.I.C.S.

Chiesa di S. Francesco, Comune di Gualdo Tadino, 1993

Casa di S. Ubaldo, Comune di Gubbio, 1993

Sala 90 del Museo Palazzo Ducale, Comune di Mantova  
Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, Mantova, 1993

### CARMELO STRANO 1993

Un errore da cui occorre guardarsi è quello di considerare l'opera di Paolo Gubinelli quale luogo per abbandonarsi ad una propria "imagerie" astratta. È anche questo; ma c'è molto di più. In ogni caso giova dire che fondamentalmente l'artista è un analitico, di quelli, non frequenti, capaci di vibrare e far vibrare. Insomma, ogni suo segno, anche di piglio astratto, pur rispondendo ad un sistema strutturale preordinato, direi legato a un senso di progettualità personale, non è mai "Il Pendolo di Foucault".

Può sembrare audace insistere sul senso del progetto a proposito della poetica di Gubinelli. E invece lo trovo di particolare interesse proprio a causa del divario, apparentemente paradossale, tra, da una parte, un segno espressivo e grafico minuto, veloce, circostanziato, che sembra casuale e occasionale e, dall'altra, un mal dissimulato impegno progettuale che governa il pensiero dell'autore, prima ancora che il suo modo espressivo.

Tra l'altro Gubinelli gioca sempre sul filo logico-operativo deciso, sciolto, robusto ma sottile e delicato nel suo manifestarsi. E da quest'ultimo punto di vista vi si potrebbe cogliere un raccordo a Paul Klee, un ben metabolizzato senso del fare affluire le cose, le vicende subconscie. Ma ben metabolizzato, al punto che questo senso dell'emergere lieve in superficie dell'evento aniconico, tipico di Gubinelli, a ben guardare rivela una sua educatissima prepotenza incisiva. Addirittura, qualche volta il segno connotativo consiste nel solco, neutro e asciutto, tracciato sulla carta. Normalmente questo particolare segno collude con la pittura, ossia con questa affascinante, tutt'altro che anomica, libertà formale su cui da tempo insiste la critica. E hai l'impressione talvolta che Gubinelli sia tentato da una sorta di segno-scrittura; è il carattere di questo suo sistema segnico e calligrafico che ha per costituzione un ampio duttile respiro. La verifica è offerta dal confronto fra i piccoli fogli di carta e le installazioni realizzate, anche di grandi dimensioni. Avverti un filo rosso, che certamente è proprio della fisiologia di Gubinelli, tra senso di microcosmo e di macrocosmo: insomma un unico carattere, e cioè cosmico, del respiro del segno, che discende peraltro da un macerato equilibrio tra natura e cultura, e che si coglie sia nelle occasioni potenziali (piccoli fogli di carta), sia nei casi oggettivi (le opere ambientali).

Ho accennato all'inizio alla progettualità di Gubinelli.

Paolo Gubinelli has understood the sense and weight of such a message: his voluntary modesty reveals the rigour of a strict self-discipline of visual and moral hygiene.

The artist between Yves Klein and Lucio Fontana has been initiated onto the secret and demanding route of integral spatialism.

He knows the destiny and destination of his work: the long walk towards the immaterial.

Milano, June 1993

Pub. A.I.C.S.

Church of Saint Francis, City of Gualdo Tadino, 1993

Casa di S. Ubaldo, City of Gubbio, 1993

Sala 90 of the Museo Palazzo Ducale, City of Mantua  
Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, Mantua, 1993

### CARMELO STRANO 1993

A mistake to watch out for is that of considering Paolo Gubinelli's work as the place where one abandons oneself to a personal abstract "imagerie." It is also this, but much more besides. In any event, it is helpful to say that fundamentally the artist is an analytic, one of the uncommon ones, capable of vibrating and of making vibrate. In brief, every sign, even those that look abstract, though responding to a pre-ordered structural system, tied to a sense of personal projecting, is never "The Pendulum of Foucault."

It may seem audacious to insist on the sense of project with regard to Gubinelli's poetics. I instead find it particularly interesting for the apparently paradoxical difference - gap - discrepancy between, on one hand, a minute expressive and graphic sign, quick and circumstantiated, which seems casual and occasional and, on the other hand, an badly dissimulated project that governs the author's thought and his expressive means.

Whatmore, Gubinelli's logical-operative thread is always decided, loose, robust but subtle and delicate in its manifestation. From this latter viewpoint, we could grasp a connection with Paul Klee, a well metabolised sense of making things flow together, subconscious events. So well metabolised that this sense of the "aniconic" event emerging to the surface, typical of Gubinelli, upon close observation reveals his very educated arrogance in cutting. Indeed, at times the connotative sign lies in the groove, neutral and dry, traced on the paper. This particular sign normally colludes with painting, or rather with this fascinating, anything but anomic, formal freedom long spoken of by critics. At times, you have the impression that Gubinelli is tempted by a sort of sign-writing; it is the character of his system of signs and calligraphy which, for its very nature, is far-reaching and ductile. Verification is found by comparing his small sheets of paper and his installations even of large dimensions. You note a hot line, which certainly belongs to Gubinelli's physiology, between sense of microcosm and macrocosm: in brief, a single cosmic character of the sign's breadth descending from an equilibrium matured between nature and culture and which is perceived both in potential occasions (small sheets of paper) and in objective cases (his environmental works).

Un rilievo che vale la pena illuminare chiamando in causa taluni disegni-progetto legati a idee architettoniche. Con pertinenza grafica e ideologica, Gubinelli si spinge fino a proporre un suo modo struttivo-statico su base modulare.

Ciò conferma non soltanto l'elasticità di respiro di cui si è appena detto, ma anche l'equilibrio, vibrante, tra espressività e analisi nell'universo segnico di Gubinelli.

Milano Maggio 1993  
Ed. A.I.C.S.

Chiesa di S. Francesco,  
Comune di Gualdo Tadino, 1993  
Casa di S. Ubaldo, Comune di Gubbio, 1993  
Sala 90 del Museo Palazzo Ducale, Comune di Mantova  
Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, Mantova, 1993

#### LUCIANO CAMEL 1994

"Il concetto di struttura-spazio-luce si muove nell'ambito di una ricerca razionale-analitica in cui tendo a ridurre sempre più i mezzi e i modi operativi in una rigorosa ed esigente meditazione". Paolo Gubinelli, a proposito del suo lavoro, nel 1975. Quando aveva giusto trent'anni ed era nel pieno, appunto, della sua "ricerca razionale-analitica". Che tuttavia mirava ad un registro sì "rigoroso ed esigente", ma di "meditazione". E attraverso una "riduzione" di "mezzi e modi operativi".

In quella dichiarazione c'è già la peculiare polidimensionalità dell'artista, articolata tra razionalità, fattualità e finalizzazione non meramente dimostrativa od oggettivo-oggettale. Come del resto viene evidenziato nella continuazione di quel testo appena ricordato, nel quale Gubinelli insiste subito sullo strumento: "La carta, anzi un cartoncino scelto per la sua morbidezza e docilità al tatto"; e quindi sul procedimento tecnico: "su questa superficie traccio, con una lama, un'incisione secondo linee geometriche, progettuali (proiezioni, riballamenti di piani...)" e poi "intervengo con la piegatura manuale delicata, attenta, che crea un rilievo sottile, capace di coinvolgere lo spazio, strutturarla, renderlo percettibile", ma anche a rimandarmi a emozioni di purezza, di contemplazione quieta e chiarificante".

Ecco: consequenzialità, ma altresì fragranza di processi; fisicità del materiale, però carica di valori che dalla concretezza della cosa consentono lo scaturire d'una situazione riflessiva, traguardo d'un fare che non si attesta quindi sull'esperienza, ma, in essa radicato, si libera in una condizione psicologica, in una realtà trepida e imprevedibile quanto a suo modo determinata. E qui, fin da quelle prime opere, si tocca con mano l'acutezza della diagnosi di Argan, d'oltre un quindicennio dopo, nel 1991, allorché l'artista aveva sviluppato, ma non tradito, né abbandonato, quelle originarie coordinate. Infatti, nota Argan, "mi pare che la sua razionalità non sia deduttiva, logica, ma induttiva", che "la sua ricerca sia proprio di dematerializzare o defenomenizzare la carta tagliandola il suo limite di superficie e costruendo, con sottile incisione, una spazialità senza volume e una luce senza raggio": "insomma riduce a immateriale rigore e cioè a qualità razionale i dati materici e visivi" e "la sua razionalità consisterebbe dunque nel dare come geometrici, in termini di valore, segni che non sono canonicamente geometrici".

Ed "è un modo di contestare la contestazione della razio-

In the beginning, I mentioned Gubinelli's projecting. An importance worthy of explanation, bringing into discussion some of his project-drawings tied to architectural ideas. With graphic and ideological pertinence, Gubinelli proposes his own static-structural mode on modular bases. This confirms not only the elasticity of breadth we have just mentioned, but also the vibrant equilibrium between expressiveness and analysis in Gubinelli's universe of signs.

Milan, May 1993  
Pub. A.I.C.S.

Church of San Francesco,  
City of Gualdo Tadino, 1993  
Casa di S. Ubaldo, City of Gubbio, 1993  
Sala 90 of the Museo Palazzo Ducale, City of Mantua  
Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, Mantua, 1993

#### LUCIANO CAMEL 1994

"The concept of structure-space-light moves within a rational analytical study in which I tend to reduce the means and modes of operation in a rigorous and demanding meditation." said Paolo Gubinelli about his work in 1975. When he was thirty and in midst of his "rational analytical study." Which aimed at a "rigorous and demanding" level but also of "meditation." And by means of a "reduction" of "means and modes of operation."

In this statement, we already find the peculiar poly-dimensional aspect of the artist, divided between rationality, factuality and a finalisation not merely demonstrative or objective-object. As is evidenced in the continuation of the above text where Gubinelli insists on the tool: "Paper, or rather, a light cardboard chosen for its softness and docility to the touch." And then on the technical procedure: "... on this surface, using a blade, I trace a cut following geometric lines [projections, planes overturned...]" and then "delicately, carefully, I make folds which create a subtle relief, capable of involving space, giving it structure, making it perceptible, but also arousing emotions of purity, quiet and clarifying purity."

Consequentially, but also flagrant processes; physicality of material, charged with values which from concrete incite reflection; goal of acts that do not stop at experience but, rooted in it, are freed in a psychological condition, a timorous and, in its own way, untakable reality. And here, with his first works, we can feel the acuteness of Argan's diagnosis, more than fifteen years later when, in 1991, the artist had developed, but neither betrayed nor abandoned his original co-ordinates. Argan indeed notes, "Your rationality seems to me not deductive, logical, but instead inductive," that "your quest is to dematerialise or dephenomenalise paper, removing its limit as a surface and, by means of fine cuts, construct spatiality without volume and light without rays. In brief, you reduce material and visual facts to immaterial rigor, rational quality. Your rationality therefore consists in attributing geometric value to signs which are not canonically geometric."

"It is a way to contest the claim of rationality which is so much in fashion today," concludes Argan who, though recognising that "some of the criticisms the post-moderns make at rationalism are not unfounded," declares he remains "a rationalist" always intent on "finding a dimension of the rational beyond logic." And if I may add for Gubinelli, beyond mathematics, geometry and subjection, in general, to abstract moulds which do not create fiction

nalità che va oggi di moda", conclude Argan che, pur riconoscendo "non infondate alcune delle critiche mosse dai postmoderni al razionalismo, dichiara di rimanere "un razionalista" da sempre teso a "trovare una dimensione del razionale oltre la logica". È anche, aggiunge, per Gubinelli, oltre la matematica, la geometria, e la soggezione, in generale, a schemi astrattivi che non entrino in frizione con le materie e gli strumenti, con l'esperienza viva del fare arte, con la dimensione mondana, anche in senso individuale, e di ripercussione sulla coscienza del singolo. Il progetto e la progettualità da Gubinelli rivendicati e praticati nulla hanno a che spartire con l'assertività teorica o ideologica, né con un metodo troppo consequenziale e, nei presupposti, "a priori" di operare, anche solo nel senso di prescindere dal momento fattuale, inteso solo come qualcosa di "a posteriori": fase esecutiva, di inveramento materiale del procedimento, con incarnazione "moderna" di matrici idealistiche. Che in un certo senso giustifica il tramonto delle fortune di tanta arte analitico-sperimentale, coinvolta nella diffusa e vincente disaffezione per un'arte che si proponga in alternativa alla passività catalogatoria, vissuta come immersione nel reale della vita d'oggi, che tanto credito trova nelle giovani generazioni, che così inevitabilmente rinunciano ad una pratica artistica propositiva e non di mera registrazione, seppur intensificata dall'efficacia di media quali la fotografia, il video, o addirittura i procedimenti di "realtà virtuale", significativamente frequentati con larghezza da chi siffatta direttrice adotta.

Sta in ciò l'attualità di Gubinelli, più ancora che nelle soluzioni indubbiamente nuove che le opere più recenti denunciano, in sintonia con il divenire della storia, anche dell'arte. Mi riferisco alla libertà del segno, all'evocatività emotiva dei colori, al loro inquieto vibrare, con toni dolenti o di elegia, ed anche con scatti e impennate, che vanno oltre la nitidezza dei più remoti tracciati e la discrezione del loro produrre variazioni di luce, anche nell'entrare nello spazio ambientale, modificandolo ed uscendone modificati. Non però, appunto, oltre quella "razionalità induttiva" di cui parlava Argan. Come già si può riscontrare dai primi anni Ottanta, quando sulla carta trasparente, che aveva da qualche tempo cominciato ad usare, sostituendola al cartoncino bianco opaco, Gubinelli introduce il colore, diversamente steso - in segni, in nuclei più o meno sfumati, ma anche più densi, seppure mai tendenti alla campitura omogenea - e a grado a grado caricato di una rilevanza significativa, ed espressiva, sempre maggiore. Senza tuttavia, pure allora, rinunciare ad una scansione che dal campo interattivo di segni e colori derivava, proprio induttivamente, con un suo ruolo primario nel realizzare il ritmo interno dell'immagine, il suo svolgersi temporale, dato da un'intrinseca necessità, trovata nell'immediatezza del fare che rende d'altronde visibile, dà corpo a qualcosa che, se pur non preconcepito, in quel fare non si esaurisce, rimandando a pulsioni, ma anche ad un'organizzazione mentale che nell'atto formativo si rivela, nella forma inverandosi.

Si guardano in profondità queste ultime carte, come l'autore raccomandava di fare per i suoi più antichi lavori ("le mie carte pretendono una lettura non superficiale, ma attenta e prolungata; il loro discorso non è immediatamente percepibile e hanno bisogno di un lettore disponibile per mediare i contenuti, motivazioni e stimoli di ricerca"). E si avvertirà come una struttura tettonica che costantemente sottosta ai brividi e ai trasalimenti che percorrono le immagini. Mai è dato riscontrare l'abbandono ad un automatismo effusivo, anche se, certo, quel che nasce sul foglio vive della freschezza sorgiva

with the materials and tools, with the vibrant experience of making art, with the worldly dimension, even in the individual sense, and of repercussion on the individual's consciousness. The project and planning Gubinelli claims and practices have nothing to do with theoretic or ideologic assertiveness, nor with an excessively consequential and, in its assumptions, "a priori" method of operating, even if only in the sense of not considering the factual moment, intended as something "a posteriori": execution invalidating the material with a "modern" idealistic embodiment. This in a certain sense justifies the declined fortunes of so much analytical-experimental art, involved in the much-diffused disaffection for an art proposed as alternative to passive cataloguing. An art experienced as immersion in the reality of today's life, which finds so much credit among younger generations who thus inevitably renounce a propositive artistic practice of mere recording, though intensified by the efficacy of medias such as photography, video or virtual reality so much and widely adopted.

Here, more than in the undoubtedly new solutions denounced by more recent works, lies Gubinelli's actuality, in syntony with the becoming of history and of art. I refer to the freedom of sign, the capability of restlessly vibrant colours to evoke emotions with painful or elegiac tones, with leaps and starts which go beyond the clarity of the most remote traces and their discrete production of light variations, even entering the surrounding space, modifying and undergoing modification. Not beyond Argan's "inductive rationality," however. As we can already find in the Eighties when Gubinelli introduces colour to the transparent paper he had been using for some time in substitution of a heavy white mat paper. Differently applied - in signs, in varyingly shaded nuclei, also denser though never tending to a homogeneous field - and by degrees charged with a growing, meaningful and expressive importance. Even then, however, without ever rejecting a rhythm which, inductively deriving from interacting signs and colours, with a primary role in realising the image's internal rhythm, its unfolding in time, in an intrinsic need to perform and make elsewhere visible, gives body to something which, though not a preconcept, is exhausted in performing, evoking pulsions and a mental organisation revealed in form and in form invalidated.

Look deeply into the latest works, as the author recommended with his earlier works ("my papers" demand an unsuperficial, careful and prolonged interpretation; their message is not readily perceivable and they require a viewer disposed to meditate on their content, motivations and stimuli"). And you will note a tectonic structure constantly behind the shudders and fits that travel through the images. Never is there an abandonment to an effusive automatism, though what is born on the sheet dwells in the encounter of the hand and a field virgin to occurrences. Gesture seems guided (not halted or constrained) by an intention of order, in the stage of birth, but derives from a sedimented and vigilant conscious state which, within the limits we have repeatedly stated, claims the task of projecting.

In this sense - and this sense alone, without opening up to a concept of life and flow that animates the cosmos of oriental culture that I feel Gubinelli has nothing to do with - can we accept Munari's pertinent reference (if indeed it is so) to the proposition, in the artist's works, of "pre-perceptive stimuli, not yet shapes, almost fragments of signs, apparitions of colours." Consequence of "suspension" and "concentration: before the hand, the body, move towards an action, towards discharging emotions onto

dell'incontro della mano con un sempre vergine campo di accadimenti. Il gesto appare guidato (non frenato, non costretto) da una qual intenzionalità di ordine, che ci si offre allo stato nascente, ma deriva, da derivare, da uno stato coscienziale sedimentato e vigile, che rivendica, entro i margini che abbiamo ripetutamente ribadito, un ruolo progettante. In questo senso - e solo in questo senso, senza aperture ad una concezione della vita e del flusso che anima il cosmo propria della cultura orientale, con cui mi pare, Gubinelli nulla ha a che fare - può essere accettato il pertinente (se appunto così inteso) riferimento di Munari alla proposizione, nelle opere dell'artista, di "stimoli pre-percettivi, ancora prima delle forme, quasi frammenti di segni e apparizioni di colori". Conseguenza di "una sospensione" e di "una concentrazione: prima che la mano, il corpo si muove verso un'azione, verso la scarica emotiva sugli oggetti, la sospensione conosce una grana fisica, una apertura sensibile", come ha osservato Paolo Fossati, sottolineando pertinentemente, in relazione alle chiose di Munari, che "il paradosso della citazione Zen sta nel fatto che il tutto illusione è detto a fronte di un realizzarsi, di un fare, di fogli e pittura, ed opere". Munari infatti scriveva che: "questi fogli appena segnati fanno venire in mente i pensieri di un monaco buddista della fine del mille duecento, di nome Kenko", che nel libro *Momenti d'ozio* affermava: "Questo mondo è un luogo così incerto e mutevole che ciò che immaginiamo di vedere davanti ai nostri occhi, in realtà non esiste... Non possiamo essere certi che la mente esista. Le cose esteriori sono tutte illusioni". Mentre l'occidentale Gubinelli, maturato tra Marche e Toscana, non è comprensibile fuori del registro d'una consequenzialità di mente e di cuore che si realizza e rivela nell'intervenire sulla realtà con atti radicati in una soggettività trepida che non rinuncia alla volontà formante, pur conscia della precarietà e limitatezza d'ogni progettare, anzi convinta della lievitante ricchezza proprio di una siffatta non astratta, e non sistematica, né prevaricante, propositività.

Milano ottobre 1994

Ed. Palazzo Pretorio, Comune di Prato, 1994

#### **TOMMASO TRINI 1994**

Sinopie per non vedenti

Manca una storia dell'evoluzione materiale del moderno oggetto d'arte. Lo si avverte in particolare osservando il lavoro di Gubinelli che implode nella superficie; non l'accumuna, non l'attraversa: ma vi si ramifica dentro. E con le derive di materia e spazio, di energia e luce, manca anche nelle storie dell'arte un'analisi dello strutturarsi dello sguardo. Resta oscuro il perché l'opera d'arte indaghi il vedere e raramente la cecità.

Una storia dell'opera, dico, come corpo. Dove l'identità materiale dell'oggetto d'arte risulterebbe ora armata ora violata, qua colonizzata e là intrusiva. Dove vedremo il dipingere come addomesticamento acquoreo delle superfici; e il collage cubista, una colonizzazione oggettuale della pittura; e le linee di forza bocconiane, un abbraccio con l'elettromagnetismo universale; e l'assemblaggio dada-surrealista, un'annessione corporale dell'arte alla realtà; e il duchampiano allevamento di polvere, una resa al tempo e all'invecchiamento. Dove esplorare se il buco e il taglio fontaniano non abbiano aperto nella tela dell'arte anche un varco all'intrusione definitiva di macchine e sonde entro la sua intima realtà.

objects, suspension comes to know a physical grain, a sensitive opening," as Paolo Fossati observed, pertinently underlining with reference to Munari's explanations that "the paradox of the Zen quotation lies in the fact that the illusion whole is pronounced in the face of a realising, a making, of sheets, paints and works." Munari indeed writes that "these barely marked sheets bring to mind the thoughts of a Buddhist monk of the end of the year one thousand two hundred, by the name of Kenko, who in his book, *Moments of Idleness*," affirmed: "This world is such an uncertain and changing place that what we imagine to see before our eyes, in reality, does not exist... We can not be sure that the mind exists. All things external are illusions." While a Western Gubinelli, matured between Marche and Tuscany, is not comprehensible outside of a consequentality of mind and heart created and revealed as it comes into reality with acts based in a timid subjectivity which, though conscious of the precariousness and limit of all planning, does not reject the forming will but is instead convinced of the growing wealth of propositivity, neither abstract, systematic, nor prevaricating.

Milan, October 1994

Pub. Palazzo Pretorio, City of Prato, 1994

#### **TOMMASO TRINI 1994**

Sinopite for the Blind

A history of the material evolution of the modern art object is lacking. We note this in particular observing Gubinelli's work implode onto the surface: it neither accumulates nor crosses, but instead ramifies inside. And with the drifts of material and space, of energy and light, the stories of art also lack an analysis of structuring the gaze. Why the art object investigates seeing and rarely blindness, remains obscure.

A story of the work as body. Where the material identity of the art object would prove first armed and then violated, colonised and intrusive. Where we would see painting as a water-colour domestication of surfaces; the Cubist collage as an object colonisation of painting; the lines of Boccian force as an embrace with universal electromagnetism; Dada-Surrealist assembly as a corporal annexation of art to reality; Duchampian raising of dust as a surrender to time and ageing. Where exploring whether the Fontaniano hole and cut have also opened in the canvas of art a passage for the definitive intrusion of machines and sondes into its intimate reality.

Awaiting a better understanding, I note in the work of this

In attesa di vederci meglio, colgo nell'opera di un sensibilissimo artista fiorentino l'esito più apparente del suo ossessivo intaglio di una normale superficie da disegno: la scarificazione del piano pittorico. Come le suture che scolpiscono l'identità rituale su un volto tribale, così le incisioni di questo pittore insinuano nel corpo di una raffinata astrazione la sua identità tattile oltre che visiva. Buona parte delle superfici incise di Paolo Gubinelli possono ampliare l'esperienza estetica alla tattilità dei non vedenti; che non sono pochi nemmeno tra i curiosi dell'arte che avrebbero occhi per guardarla bene. (Scarificare lo sguardo?)

Un architetto progetta costruzioni o strumenti. Ne disegna le piante, le alzate e le rese prospettiche con grafie di matite e d'intagli. Lavora anzitutto nell'ambito concettuale dei modelli. Appresta una scena. Accade ora che il progettista in architettura sia anche un pittore. Mentre il progetto evolve nel suo incerto destino, sul tavolo del progettista resta una cascata di segni e, sotto gli occhi del pittore, resiste l'azione del tagliarino.

Non so come sia accaduto che Paolo Gubinelli abbia cominciato circa vent'anni fa a incarnare nella dignità dell'arte i minimi resti incisioni del tagliarino. Però vedo ciò che non ha buttato via: la salamandrina rupestris dello sguardo. Deve aver sollevato le superfici di fondo su cui calcava i progetti e, scorgendovi il residuo disegno manuale, ce le ha restituite con l'arte che era già là: affinché la vedessimo, noi pure.

Ciò che era sfondo e frammento, adesso è figura e corpo. Un derma prima venato di solchi, di senso; poi piegato alla significanza, al costruito. Una corporalità irrorata, più recentemente, dalla brace dei colori acquerellati. Solo un velo di Maya, la superficie che questo artista razionale frapponne e al contempo dirada tra la sua visione e l'altrui sguardo.

Altri critici hanno scritto tutto il dicibile sull'espressività, insieme forte e delicata, del suo incidere superfici cedevoli o trasparenti. Ma l'artista fiorentino non è un fine dicatore dell'espressione. Non più di Fontana e di Castellani, comunque, di cui custeggia la spazialità ferita e la tensostruttura. Non più di Burri, al cui derma preferisco avvicinare queste incisioni. Non più della meditazione Zen, giustamente ricordata da Munari per il più giovane artista; là dove il bastone del maestro o l'immagine verbale del suo "koan" percuotono l'oscurità originaria delle menti affinché si risvegolino; non diversamente, può accadere che l'azione del tagliarino scarifichi qui, oltre al candore del piano, anche la luce.

Negli anni Settanta, Gubinelli ha inciso e talora piegato il piano pittorico con un ordine geometrico che ne sgrovava lo spazio. Non discendeva dalla destrutturazione di Fontana (il cui taglio organico prepara, non dimentichiamolo, l'intrusione del neon artificiale), bensì risaliva al costruttore Cézanne; all'impalcarsi dell'immagine in un sito autonomo tra la natura e l'occhio; al taglio spigoloso come un cubo. Poi, le incisioni acquerellate dagli anni ottanta ad oggi sono diventate l'invaso di una liquidità vascolare, di un ritmo organico dell'intaglio, di una più palese scarificazione del corpo pittorico. Il suo colorarsi non ricorda Klee, ma ancora Cézanne. Le sue ferite epidermiche - mai cauterizzate come i tagli velati di Fontana o le bruciature di Burri - sono come scritte.

(Sì, come affreschi Braille)

Non inganni la saggezza del gesto che qui intaglia il corpo delle cose per albergarvi la flora del significato ma anche quella della critica, il seme della luce ma anche quello del dubbio. Gesto primordiale che incide il frutto e la pianta prima della roccia. Incisione sorgiva più che

very sensitive Florentine artist, the most apparent outcome of his obsessive cutting of a normal drawing surface: the scarification of the painted surface. Like sutures that carve the ritual identity on a tribal visage, this painter's incisions insinuate their tactile and visual identity into the body of a refined abstraction. A good part of Paolo Gubinelli's cut surfaces can extend the aesthetic experience to the tactility of the blind, more than a few of whom are curious about art and would have the eyes to observe it well.

(Drain the gaze?)

An architect designs constructions or tools. He draws blueprints and perspectives with pencils and cuts. He works especially in the conception of models. He prepares a scene. Here we have the case of an architectural designer who is also a painter. While the project evolves in its uncertain destiny, on the designer's table remains a cascade of signs and, before the painter's eyes, the action of the cutter resists.

I do not know how, about twenty years ago, Paolo Gubinelli began to incarnate the minimum remains of cuts in the dignity of art. I do see, however, what he has not thrown away: the rock salamander of the gaze. He must have raised the background surfaces where he traced his projects and, seeing the residual manual drawing, returned to us the art that was already there, so that we too, could see it.

What was once background and fragment, is now figure and body. A derma first veined with grooves and sense, then folded to significance and construction. A corporeality strewn, in more recent times, with the fire of water-colours. The surface that this rational artist sets between his vision and the viewer's gaze is only a veil of Maya.

Other critics have written everything possible about the strong and delicate expressiveness of his cutting on supple or transparent surfaces. But this Florentine artist is not a fine reciter of expression, or rather, no more so than Fontana and Castellani whose wounded spatiality and tensile structure he follows. No more than Burri, whose derma I feel he most approaches. No more than the Zen meditation Munari rightly recalls for the younger artist; where the master's staff or the verbal image of his "koan" strikes the original obscurity of minds into consciousness; likewise, it may happen that the cutter sacrifices not only the candour of the surface, but also light.

In the Seventies, Gubinelli cut and at times folded the pictorial surface with a geometric ordering that lightened space. He did not descend from the deconstructing of Fontana (whose organic cut, let us not forget, prepares the intrusion of artificial neon) but instead went back to Cézanne the builder; to setting image in an autonomous site between nature and the eye; to the cube's angular cut. The water-coloured cuts from the Eighties till today have become the container of a vascular liquidity, an organic cutting rhythm, a more manifest scarification of the pictorial body. Its colouring does not recall Klee, but again Cézanne. Its epidermal wounds - never cauterised like Fontana's veiled cuts or Burri's burns - are like writing.

[Yes, like Braille frescoes]

Be not deceived by the wisdom of gesture that carves the body of things to lodge the flora of meaning but also that of criticism, the seed of light but also that of doubt. Primordial gesture that cuts the fruit and the plant before the rock. An evocative cut that gushes forth an art we want to see better. The epidermal action of the cut is cruel. This work opens its way between suffering and beauty.

Oh! I forgot to say: Paolo Gubinelli's work is on paper,

infera, dove tutto sgorga dall'arte di cui già sappiamo qualcosa ma che vorremmo riuscire a vedere. L'azione epidemica del tagliarino resta crudele. È fra la sofferenza e la bellezza che quest'opera si apre la via.

Ah! Dimenticavo di dirlo: l'opera di Paolo Gubinelli è su carta, è fatta di carta. Dirla un'opera su carta può ingenerare l'equivoco che sia limitata al disegno. No, Gubinelli progetta affreschi portatili. Non è né segnica né materica, la sua architettura dematerializzata. Perché dunque insistere sulla fattura cartacea? Per indicare, suppongo, che questo è solo uno stadio precario dello sguardo teso a una costruzione più chiara.

Paolo Gubinelli costruisce da anni lievi affreschi Braille dal tocco temibile. Sono sinopie per chi guarda l'arte ma non sa ancora vederla.

Milano, gennaio 1994

Ed. Musei Civici Sale del Monte di Pietà  
Palazzo del Comune di Spoleto, 1994

### MARCELLO VENTUROLI 1996

Morandi guardava con fastidio e preoccupazione quel momento in cui forse non si sarebbe più difeso nel privato dal frastuono della gloria, ma si sentiva protetto da un altro silenzio in quanto era sempre all'ultimo giorno; Burri fuggiva in viaggi e hobby la grandezza dei suoi risultati, perché il compito di illustrarli ed eventualmente di difenderli dalla sordità altrui non gli apparteneva. Il mio amico Paolo Gubinelli, che, se non ha raggiunto nei valori internazionali dell'arte la caratura di questi maestri è tuttavia inconfondibile nell'immagine davanti all'estimazione critica dei più sensibili e acuti studiosi d'arte di almeno due generazioni, appare come un pittore che ha bisogno di anno in anno e se potesse, di stagione in stagione, di mostrare i suoi lavori, anche in spazi di una certa ampiezza, mostrarli intanto per riconoscerli nell'eco del suo discorso, di scandire fasi in segni e cromie, tipi di carte, dimensioni, reiterazioni, termini dialettici di un "tutto", attraverso il quale ripercorrere il suo passato con una diversa storizzazione, imprimendo così alle sue "icone del disordine" (come ho dichiarato le sue pitture presentandole nel 1990) una ennesima e non scontata disciplina.

Sembra un artista che non sa bene fino in fondo che cosa abbia fatto, sia come dialogante col fruitore, sia come operante nel panorama di una contemporaneità, sembra per quella lucida e irrinunciabile spinta a uscire dallo studio a fare di lui, incantato nel privato, una specie di Narciso pubblico, per quel bisogno di presentare la sua arte in pantomime, protetto magari da organizzazione come un bunker; e non perché egli sia neanche un poco persuaso che le opere su carta debbano sostenere prove di appello per essere comprese, ma perché la mostra le protegge dall'oscurità, perché il suo canto sarebbe sempre quello del cigno, se si fermasse dentro i confini dell'appagamento lirico, della esclusiva certezza del suo valore.

La prima conseguenza che si può trarre da queste considerazioni è che l'inquietudine artistica del Gubinelli, così magnificamente e positivamente espressa attraverso le opere - nel senso intanto di specchiare nel suo mezzo, tanto il rigore dell'ultimo spazialista (Pierre Restany) quanto il delirio delle più sensibili cromie in una formula astratta fra le più ricche di echi e le più decantate (Mirella Bandini) - nulla ha a che vedere con l'inquietudine psico-

made of paper. To say that it is work on paper could generate the misunderstanding that it is limited to drawing. But no, Gubinelli designs portable frescoes. His dematerialised architecture is neither of sign or material. Then why insist on paper? I suppose that it is to indicate that it is only a precarious stage of the gaze towards a clearer construction.

For years now, Paolo Gubinelli has built light Braille frescoes with a fearful touch. Sinopies for the viewer of art who does not yet know how to see it.

Milan, January 1994

Pub. Sale del Monte di Pietà  
Palazzo of the Municipality of Spoleto, 1994

### MARCELLO VENTUROLI 1996

Morandi fretted about the day his private world would perhaps no longer be protected from the din of glory but felt protected by the silence of a day which was always the last. Burri sought in travel and hobbies a refuge from the greatness of his results since showing them and, if necessary, protecting them from the deafness of others, was not his job. Paolo Gubinelli, who has not attained the international prominence of these masters but whose work is, nevertheless, considered unique by the most sensitive and discerning art buffs of the last two generations, seems to need to show his work. Year after year, [season after season if he could] he needs to display his works, also in large spaces, in order to recognise them in the echo of his discourse, to mark off stages in strokes and tints, types of paper, dimensions, reiterations, dialectic terms of a "whole", through which he can run through his past again, in a different historical light, impressing thus on his "icons of disorder" (as I described his painting when I presented it in 1990) the umpteenth and untapped discipline.

As an artist, he seems not to be fully aware of what he has achieved, either as creator to consumer, or as a painter working within a contemporary framework: hence that undeniable, irresistible urge to leave the studio and transform himself, enchanted in private, into a kind of public Narcissus - a need to present his art in pantomime, albeit protected by bunkerlike organisation. And he is not even a little convinced that works on paper should withstand a further test in order to be a little understood but because the exhibition protects them from obscurity, because his would always be a swan song, if we were to confine ourselves to singing his praises and to the exclusive certainty of his worth.

The first conclusion that can be drawn from these considerations is that Gubinelli's artistic restlessness, so magnificently and positively portrayed in his works - in that he reflects as much of the purity of the last spacialist (Pierre Restany) as the delirium of the most sensitive tints in an abstract formula, rich in echoes and highly praised (Mirella Bandini) - is nothing like his psychological restlessness, which might be likened to that of the inexperienced soldier, or at least a soul in distress, seeking, for others, to prove himself.

In all honesty, the need to present is important, especially

logica che è quella, quasi, di un giovane alle prime armi o comunque di una anima in pena, sempre alla ricerca della prova di se stesso per opera degli altri.

Per la verità, specie per quegli artisti di indiscusso talento che però non hanno conquistato mercati di nessun genere e sono perciò a difendere la loro fatica con un secondo lavoro, la necessità di essere presenti è importante, pena l'oblio, l'inghiottimento in un privato irreversibile. Ma per quanto riguarda Paolo Gubinelli io sono convinto che potrebbe restare fuori di scena per un intero lustro senza perdere presso gli addetti ai lavori un solo punto di prestigio: come Wools, Fautrier, Fontana, Rothko, Gubinelli ha fabbricato con tutto il merito della originalità e della costanza, della cultura spazialistica dopo Fontana e Castellani e della straordinaria intelligenza, la sua leggenda, fuori delle correnti che col salto della quaglia di qualche anno l'una dall'altra hanno colorato la maniera dell'arte contemporanea di questo fine secolo.

Paolo Gubinelli porta alla ribalta le due metà di se stesso, quelle che noi contemporanei, amici e ammiratori siamo spinti a dividere e quelle che da qui a cinquant'anni gli studiosi della nostra pittura non distingueranno più: vedranno sempre, per loro, un pubblico Gubinelli, che racconta per tutti il suo privato riconoscibile ormai, nel segno, nel tono, nella materia, nella croma, nel progetto e (Klee insegna) nella contraddizione del progetto, a causa del "tradimento" perpetrato dalla fantasia, un'opera umana e laccante già pronta prima del Duemila. E se io ora sono chiamato a dire tutta la mia ammirazione per l'amico pittore, perché non dovrei schierarmi con quelli che verranno?

L'artista ha poco più di cinquant'anni e avendo preso una lunga rincorsa astratta verso un'immagine globale dove il poco e il tanto l'indistinto e l'evidente, il respiro dell'attimo e l'odissea di una vita per suo corollario trovano la loro unità di visione, io lo sento, lo vivo come un Maestro. Non è l'unico degli artisti di questa sua generazione o di quella più a monte, per esempio Uncini, W. Valentini, Bruno Del Gaizo, Paolini, Novelli, Verna, Maria Lai a darmi il senso di questa definitività, prima che siano fatte, poco o tanto le carte sul "chi resta".

Vorrei adesso tentare di disegnare di Paolo Gubinelli un ritratto nel tempo, dare lo spessore e insieme la continuità di un travaglio, da quel modo, alla fine degli anni Settanta, di mettersi a costruire col taglietino le incisioni e con le mani a polpastrello le piegature su carta, assorto come in preghiera, a quel modo di specialissimo rigorista, bianco su bianco, come egli stesso scrive (1975):

"...La superficie vibra di una struttura-luce che non ottengo con effetti di chiaroscuro dipinto, ma con l'incidenza della luce (radente) sul mezzo stesso, la carta incisa e piegata, in cui mi oppongo rigorosamente alla tentazione di un arricchimento dell'opera. Inoltre, le superfici mutano, variano secondo i punti di vista e l'incidenza della luce; ne deriva una spazialità dialettica che coinvolge lo spettatore in una serie di rapporti dinamici, permettendogli una riappropriazione creativa dello spazio circostante...".

Già, la carta. Quando Gubinelli si presentò con alcune sue opere ad Argan nel 1990 il grande maestro gli fece una analisi così perfetta che nessun altro dopo poté prescindere: "Mi pare che la sua ricerca sia proprio di dematerializzare o defenestrazionare la carta togliendole il suo limite di superficie e costruendo con sottile incisione, una spazialità senza volume e una luce senza raggio". Dirò con mie parole cose per Gubinelli che confido non contraddicano questa "formula": vedo per esempio ombre, rilievi, aloni, sovrapposizioni infinitesimali di volumi attraverso piegature, infiltrarsi degli interventi sul

in those artists of indisputable talent who, however, have not managed to break into any kind of market, and have to protect themselves with a second job. But as regards Paolo Gubinelli, I am convinced that he could stay away from the scene for five years or so without losing any prestige points: like Wools, Fautrier, Fontana and Rothko, he has, through originality, constancy and extraordinary intelligence, as well as a specialist culture in the style of Fontana and Castellani, created his own legend away from the currents which, in the space of a few years, have coloured the manner of modern art of this late century.

Paolo Gubinelli has brought to the forefront his two sides, those which we, his contemporaries, friends and admirers are inclined to separate and those which, in fifty years' time, our painting experts will no longer distinguish: they will see only a public Gubinelli, who relates to all his now familiar private world, in the signs, tones, material, tints, design and (Klee teaches) in the contradiction of the design because of the "betrayal" perpetrated by his imagination, of a human and tacking work long before 2000. And since I have been asked now to express all my admiration for my painter friend, why shouldn't I make myself clear also for those to come?

The artist is just over fifty and, having long pursued the abstract towards a global image where little and a lot, the vague and distinct, the breath of a moment and the odyssey of a lifetime find unity of vision, he is, for me, a Master. He is, however, not the only artist of this, his own, generation or the one before, for example Uncini, W. Valentini, Bruno Del Gaizo, Paolini, Novelli, Verna, Maria Lai, to have given me a sense of this definiteness long before the cards showed who would "stay around".

I would like now to sketch a "portrait over time" of Paolo Gubinelli, to give an idea of the importance and continuity of his work and of his method, at the end of the seventies, of making incisions with the cutter, and folds on paper with his fingertips, clasped together as if in prayer: his special purist style, white on white, as he himself wrote (1975):

"The surface vibrates by a light structure not obtained by painted chiaroscuro effects but through the incidence of light (shining) on the medium itself, the incised and folded paper. I strongly resist the temptation to enrich the work. In addition, the surfaces alter, vary according to the viewpoint and the incidence of light; a dialectic spaciality is produced which involves the beholder in a series of dynamic relations, enabling him or her to creatively adapt the surrounding space."

Ah yes, the paper. When Gubinelli showed Argan some of his work in 1990 the great master made an analysis which was so apt, that no one since has improved on it "It seems to me that he seeks to de-materialise or de-phenomenize the paper, taking away its surface limits and creating a thin incision, a spaciality without volume and a light without a ray".

I'd like to make my own comments which do not contradict this "formula": for example, I see shading, relief, haloes, tiny superimposed volumes within the folds, multiplying with the manipulation of the materials to create a kind of existential geometric pattern or a pattern of stroke and volume like a skin. It is certain that, in any case, the geometric and the sensitive, material and light, appearance and reality of the medium assume, every time, an indissoluble unity.

mezzo adoperato fino a creare una sorta di geometria esistenziale, oppure di presenza del segno e del volume come una pelle. È certo in ogni modo che il geometrico e il sensibile, la materia e la luce, l'apparenza e la realtà del mezzo assumano ogni volta una unità inscindibile. Intorno al 1980 l'artista aggiunge alle carte trasparenti il colore e l'incisione viene a patti con le atmosfere di una carta respirante, nel mezzo appaiono raggi di spazi, itinerari di forze si sprigionano nel viaggio cosmico. Un equivalente fantastico dei vuoti, dei buchi, e dei tagli fontaniani l'artista raggiunge con i suoi pieni di luci segniche e rilevate, come in "Incisioni, colori su carte trasparenti", 1980, cm. 42x59,5".

E come sembra capovolgere nella dimensione non finita che sdipana la carta dal rotolo l'immagine diaristica e privata in "opus continuum", per cui si assiste quasi al fenomeno di una dinamica apertura di spazio da catturare (1980), così le incisioni, acquarello su carta del 1983, cm. 21x29,5 configurano le geometrie di trepide costruzioni arancio azzurre, in una visione paradisiaca da tenere aperte davanti a noi come un libro.

Il rapporto tra spazio rinascimentale e spazio astratto trovato da Castellani diventa in questa ribalta colorata qualcosa di assai meno metafisicamente ingegneresco, per andare di passo con la favola senza mai entrarvi dentro, senza mai rinunciare a quegli orizzonti e a quei precipizi liciniani, sempre pieni di entusiasmo. E poi sculture, collages, reiterazioni di "quanti" come battiti di un cuore, respiri di una fantasia che cammina, come risulta nella grande icona degli otto riquadri o pagine, eseguito nel 1984, cm. 70x100.

Si festeggia alla metà degli anni Ottanta il fatto che le carte trasparenti, assunte a collage, a costruzioni, assumono effettiva tridimensionalità o la fingono e portano nel segno o addirittura si vestono di acquarello con una tale varietà di figurazioni astratte, da ingenerare in chi guarda una sorta di mai appagato stupore.

A mano a mano che il mio occhio prende confidenza con lo sviluppo della immagine di Gubinelli, mi cresce la persuasione di trovarmi davanti a una resa quanto mai "classica" ed equilibrata dove nell'altro può essere aggiunto di preciso tra vuoti e pieni, segni e spazi, come nei sacchi di Burri e ciò dico a proposito di "Incisioni su carta trasparente" 1988 di cm. 29,7x42 e di cm. 19x42.

Le testimonianze critiche in questi anni sono inequivocabili e meravigliose anche in temperamenti e intelligenze così diversi sia unanime il risultato filologico dell'indagine. Scriveva Enrico Crispolti nel 1989 "...Direi che la dimensione dell'immaginario di Gubinelli ha raggiunto un ulteriore grado di interiorizzazione. O meglio forse si è fatto del sondaggio interiore il proprio spazio operativo. E ne viene dunque un'evidente condizione di rarefatta trepida liricità, vagamente umbratile, entro la quale l'emotività del pittore (singolare pittore) si diffonde e in certo modo si cela, in un fluire evocativo che sfugge tuttavia ogni misura di confessione. Esiti raffinatissimi e singolari quasi privati, quasi timorosi di perdere in un contatto più forte il senso stesso della loro intimità..."

E Vanni Bramanti, un anno dopo, precisa e completa: "...Se Fontana e Castellani (e Manzoni) sono gli archetipi principali, resta da vedere in quale modo Gubinelli è venuto inserendosi in questo discorso, partendo dall'evidenza dell'ammorbirarsi di postulati tanto estremi. Di suo, dunque, Gubinelli potrebbe averci messo un emozionante senso della materia e questo, sia in relazione alle sue carte, che ai più estesi rotoli ambientali: una materia di cui il segno, l'incisione provocata dalla volontà e dalla

In about 1980 the artist added colour to the transparent paper and the incision was adapted to paper which breathed - rays of space appear, energy paths are launched on a cosmic journey. With his raised peaks of light, the artist achieves a fantastic equivalent of spaces, holes, Fontana-style incisions, as in "Incisions, colour on transparent paper", 1980, 42cmx59.5cm.

And how this private, everyday image seems to transform into "opus continuum" like the incomplete dimension of paper unwinding from its roll, so that it is almost possible to observe the phenomenon of a dynamic aperture of space to be captured (1980), thus the incisions, water-colour on paper, 1983, 29.5cmx21cm, depict the geometric shapes of trembling orange and blue constructions in a celestial vision to be held open before us like a book.

The relationship between renaissance and abstract space discovered by Castellani is transformed, under this coloured spotlight, into something which is not nearly so metaphysically engineered, which keeps abreast of the fairy story without entering into it, without ever giving up on these Licinius horizons or precipices, always so full of enthusiasm. And then sculpture, collage, repetition like heart beats, breaths of a moving imagination, as shown in the great icon of the eight panels or sheets done in 1984, 70cmx100cm.

In the mid-eighties much was made of the fact that transparent paper, used in collage and constructions, assumes or fakes tridimensionality and bears the strokes of, or even dons water-colour with a wide variety of abstract forms which create in the spectator a kind of unquenchable wonder.

Gradually, as my eye becomes familiar with the development of Gubinelli's work, I become increasingly aware that I am faced with a rendering which is really "classical" and balanced where nothing else can be added exactly between peaks and troughs, signs and spaces, as with Burri's bags, just as you find in "Incisions on transparent paper" 1988, 29.7cmx42cm and 42cmx19cm.

Recent criticism is unequivocal and it is remarkable that such diverse temperaments and intellects reach unanimity in the results of their philological research. Enrico Crispolti wrote in 1989: "I would say Gubinelli's imagination has interiorised a degree further. Or rather, perhaps he has made an interior survey of his own working space. Thus he has come to an obvious condition of rarefied, timorous lyricism, vaguely shadowy, in which the sensitivity of the painter (the unique painter) spreads and hides, somewhat, in an evocative flowing which flees, nevertheless, any confession whatsoever. The results are refined and unique, almost private, almost afraid of losing in a stranger contact, the sense of their intimacy".

And Vanni Bramanti, a year later, added more precisely "...If Fontana and Castellani (and Manzoni) are the main archetypes, it remains to be seen how Gubinelli came into the picture, based on the evidence of a softening of extreme postulates. Gubinelli, then, has perhaps given us an emotional sense of the discipline, both in relation to his paper and to the broadest environmental rolls: in which the sign, the incision created by the will and hand of the artist blends with the light, with the transparency and, especially in the most recent works, with the captivating glamour of colour in a search for movement which shatters the now distant geometrizing tangle to achieve results of the greatest freedom and finest poetical rendering".

I believe this time sketch of the greatest painter in Italy currently working with and in paper, should include a

concreta mano dell'artista fa tutt'uno con l'incidenza della luce, con le trasparenze e, soprattutto nei lavori più recenti, con il fascino accattivante dei colori in una ricerca, anche, di movimento che frantuma l'ormai lontano ordito geometrizzante, per approdare ad esiti di più ampia libertà e di sempre fina resa poetica".

Mi pare che in questo ritratto nel tempo del pittore più alto che abbia l'Italia in questo momento, operante con e dentro la carta, non dovrebbe mancare una storia critica ragionata nella quale poter riflettere, interpretazione per interpretazione le nostre certezze, commuoverci agli entusiasmi altrui, tanto più schietti e personali, quanto più contribuito di una obbietività, di una fraternità di giudizio. Mi limiterò qui alle parole di due studiosi, Pierre Restany, del quale è una vita che mi vien fatto di amare perfino talune licenze lessicali, grande amico e conoscitore dell'arte italiana e di fiuto quasi infallibile e Tommaso Trini nel suo affascinante quasi aggressivo discorso, così lontano dai grigi filosofemi analitici. Dunque Restany: "... Gubinelli è modesto, ma la sua modestia è la modestia dei grandi, la sua definizione dello spazio è legata alla fissazione di un frammento di energia cosmica, un fatto di pura sensibilità. Questa sensibilità usata dall'artista con la massima e discreta precisione è il catalizzatore del linguaggio poetico. Gubinelli è certo un uomo sensibile ma il suo istinto lo convince che la sensibilità non è un oggetto di possesso, è solo un frammento dell'energia vitale che abbandona il nostro corpo al momento della morte. La sensibilità è la sorgente di tutti i linguaggi poetici. Chi ne controlla un frammento si impone come maestro di linguaggio, però questa sensibilità non gli appartiene in proprio, l'artista ne è solo l'inquilino. La visione di Gubinelli non ha ancora raggiunto l'architettura dell'aria e forse non la raggiungerà mai, ma le sue carte trasparenti incise o bucate illustrano il suo approccio esistenziale dello spazio moderno. Gubinelli era appena nato quando Gagarin andò per primo nello spazio, aveva 24 anni quando Aldrin fu il primo a mettere piede sulla luna. Ha fatto però in tempo a vivere l'avventura spaziale come una leggenda, una bella leggenda umana. L'avventura spaziale si è svolta dall'inizio sotto il segno dell'umanismo tecnologico. I cosmonauti erano incaricati di una missione umanistica planetaria: rimanere uomini nel cosmo, assumere la pura normalità dell'essere umano nell'ambiente eccezionale del vuoto cosmico. Per assumere la stessa missione nella sua arte, Yves Klein, era andato a cercare nel cuore del Vuoto il fuoco degli alchimisti, il fuoco a doppio taglio quello che brilla e quello che brucia.

Paolo Gubinelli ha capito il senso e la portata di un tale messaggio: la sua modesta volontaria rivela il rigore di una stretta autodisciplina di igiene visiva e morale...". E Tommaso Trini (1994): "...Foi le incisioni acquerellate dagli anni Ottanta ad oggi sono diventate l'invaso di una liquidità vascolare, di un ritmo organico dell'intaglio, di una più palese scarificazione del corpo pittorico. Il suo colorarsi non ricorda Klee, ma ancora Cézanne. Le sue ferite epidemiche - mai cauterizzate come i tagli velati di Fontana o le bruciature di Burri - sono come scritte... Ah dimenticavo di dirlo: l'opera di Paolo Gubinelli è su carta, è fatta di carta. Dirla un'opera su carta può ingenerare l'equivoco che sia limitata al disegno. No, Gubinelli progetta affreschi portatili. Non è né segnica né materica la sua architettura dematerializzata. Perché dunque insistere sulla fattura cartacea? Per indicare, suppongo, che questo è solo uno stadio precario dello sguardo, teso ad una costruzione più chiara. Paolo Gubinelli costruisce da anni lievi affreschi Braille dal tocco temibile. Sono sinopie per

judicious critical history to make us, with each interpretation, reflect on our own certainties and feel touched by the enthusiasm of others, which is purer and more personal and yet is the result of objectivity, of a shared judgement. I will limit myself here to the words of two experts, Pierre Restany, whose affinity with words I have come to love, great friend and connoisseur of Italian art, whose instinct is all but infallible and Tommaso Trini in his fascinating, almost aggressive, way of speaking, so distant from grey analytical sophism. Thus Restany "... Gubinelli is modest, but his modesty is the modesty of the great, his definition of space is linked to the fixation of a fragment of cosmic energy, a fact of pure sensitivity. This sensitivity, used by the artist with the greatest and most discreet precision is the catalyst of poetic language. Gubinelli is certainly a sensitive man but his instinct has convinced him that sensitivity is not something to possess, it is only a fragment of the vital energy which leaves our body at the moment of death. Sensitivity is the source of all poetic language. Whoever controls a fragment asserts him or herself as a master of expression. However, this sensitivity does not belong to him alone: the artist is only the caretaker.

Gubinelli's vision has not yet achieved the architecture of air and perhaps will never do so, but his transparent sheets, with incision and holes, illustrate his existential approach to modern space. Gubinelli was only just born when Gagarin was launched into space. He was 24 when Aldrin walked on the moon. He was, however, in time to think of the space adventure as a legend - a beautiful human legend. The space adventure has been taking place from the beginning under the sign of technological humanism. The cosmonauts were to undertake a humanist planetarian mission: to remain as humans in the cosmos, assume the purer normality of the human being in the exceptional environment of cosmic space. In order to achieve the same mission in his art, Yves Klein went to look in the heart of the Void for the alchemists' fire: the double-edged flame which glitters or burns.

Paolo Gubinelli has understood the sense and the weight of such a message: his voluntary modesty reveals the purity of a strict self-discipline of visual and moral hygiene...". And Tommaso Trini (1994): "...The water colour incisions from the 1980's until today have become the vessel of a vascular liquidness, of an organic rhythm of the incision, of the obvious scarification of the pictorial body. His colouring does not recall Klee, but once again Cézanne. His superficial wounds - never cauterised like Fontana's veiled cuts or Burri's burns. are like script. Ah, I was forgetting, Paolo Gubinelli's work is on paper, is made of paper. To say it is a work on paper might generate the misunderstanding that it is limited to the design. No, Gubinelli designs portable frescoes. His de-materialised architecture is not to do with sign, neither is it to do with matter. Why, then insist on the paper-factor? To indicate, I suppose that this is only a precarious stage of looking, a straining for a clearer construction. Paolo Gubinelli has for years been constructing light Braille frescoes with a tremendous touch. They are guidelines for those who look at art without being able to see it". (Perhaps they will now be able to see it with Gubinelli's help.)

A final observation in this, my second testimony on Paolo Gubinelli - the art/life equation of his story. One could think of him in terms of his tender, human self - a solitary and fugitive ascetic, fleeing from practical and

chi guarda l'arte ma non sa ancora vederla". (Magari la vedrà benissimo fin d'ora con l'aiuto di Gubinelli). Un'ultima osservazione per questa mia seconda testimonianza su Paolo Gubinelli: l'equazione arte - vita della sua storia. Lo si potrebbe pensare nella sua pur tenera e umana cosmologia, un asceta solitario e fuggitivo, operante una continua corsa centrifuga dalle cose pratiche e familiari. Ma non soltanto i fatti dicono il contrario e cioè che l'unità familiare e casalinga di un marito e padre come lui (la moglie Paola, il figlio Jacopo) fa da baricentro a tutto il suo sentire; ma la stessa sua arte, capace di tradurre senza danno l'esistente da sinfonia archestrata a musica da camera e viceversa, splende sovente di un dolce, riconoscibile sorriso familiare.

Roma, luglio 1996

Ed. Fortezza di Girifalco - Comune di Cortona, 1996

### GIORGIO CORTENOVA 1998

#### Il sogno della pittura

Può essere vero, e di fatto appartiene alle vicende storiche del linguaggio, che l'arte astratta si nutre di se stessa, vale a dire che i suoi stilemi provengono dal tessuto della prassi pittorica, dalla metodologia che sta all'origine del dipingere e che ogni artista individualmente mette a fuoco nella sua progettualità creativa. L'arte americana e la pittura analitica europea degli anni sessanta e settanta sono state spesso esemplari in tal senso. Mi riferisco a quei procedimenti "esplicativi" del linguaggio che, nati da una fredda determinazione ideologica, nondimeno rivelavano il brivido antico della materia e delle sue "vicende" in rapporto alla superficie. Tuttavia la storia ormai secolare della pittura astratta rende ragione anche a quanti hanno praticato un processo d'astrazione per via emozionale, senza esiliarsi dal mondo, ma restituendocene l'emozione. È questa la via espressionista inaugurata da Kandinskij o quella praticata, attraverso strade più segretamente riflessive, da Paul Klee. In ogni caso, l'arte astratta ha privilegiato, di passaggio in passaggio, il terreno dei "sentimenti", a tutto svantaggio della riva dello "sguardo". Alla civiltà del "vedere" si è contrapposta la civiltà del "sentire", passaggio che caratterizza in tutti i suoi versanti il secolo che sta per finire. Gubinelli appartiene a queste vicende, vissute nel crinale declinante del secolo, in quella deriva senza destinazione che caratterizza i tramonti di ogni epoca e che è tuttavia spesso generosa con l'arte e con i turbamenti dello spirito che ne sono la premessa. Qualcuno si chiederà se è ancora possibile trovare e spremere linfa dal linguaggio astratto, rinnovandone l'epifania e il valore espressivo. E qualcun altro si domanderà dove sia mai possibile rintracciare i toni e i ritmi del lirismo da cui non sia assente il sentimento della natura. "Nella pittura stessa" risponderebbe il nostro artista; nella filigrana del linguaggio, nei micro-eventi della materia. E certo ciò è quanto succede nell'arte di Gubinelli, che non si è esiliata dal mondo, ma che il mondo stesso ha rintracciato proprio negli "accadimenti" del dipingere. In altre parole Gubinelli sembra essersi domandato se la pittura, nel suo astratto tessuto di "significanti", non avesse accumulato nei secoli l'"esperienza" della natura, se quest'ultima, in altre parole, non appartenesse al "subconscio" dei segni. Strada facendo, di foglio in foglio, il "subconscio" della materia ha lasciato emergere fantasmi d'immagini, polveri di luci filtrate attraverso la memoria, allusioni che sfiorano la superficie come l'ala di una farfalla attraverso

family matters. However, the facts spell out the opposite: the harmony of home and family for a husband and father such as he (wife Paola, son Jacopo) constitute a centre of gravity for his feelings. And then his art itself, capable of translating, without harming what is already there, from symphony to chamber music and vice versa, shines frequently in a sweet, familiar, smile.

Rome, July 1996

Pub. Fortezza di Girifalco - City of Cortona, 1996

### GIORGIO CORTENOVA 1998

#### The dream of painting

It may well be true (and indeed, it is part of the history of expression) that abstract art feeds off itself: in other words, its stylistic features are rooted in the procedure of painting, in the methodology which lies at the origins of painting and is focused in each individual painter's creative design. American art and European analytical painting of the sixties and seventies has often been exemplary in this regard. I refer to those "explicative" methods which, while spawned from cold ideological definition, still reveal the ancient thrill of the matter and its "history" in relation to the surface. Nevertheless, the centuries-long history of abstract painting has also justified those who have undergone a process of abstraction through feeling: rather than detaching themselves from the world, they have given us back its emotion. This is the expressionism inaugurated by Kandinsky, or that practised, by more secretly reflective paths, by Paul Klee. In any case, abstract art has privileged, at every stage, the area of "feelings" to the disadvantage of "sight". The cult of "seeing" is opposed by that of "feeling", a change which characterises in all its aspects the century which is coming to an end. Gubinelli is part of it, part of the waning century, of that aimless drifting which characterises the closing of an era and which is nevertheless kind to art and the troubled spirits which are its source. Someone will wonder if it is still possible to find and squeeze sap from abstract language, to renew the epiphany and expressive worth. And someone else will ask where on earth it is possible to find the tones and rhythms of lyricism, from which the feeling of nature is not absent. "In painting itself", our artist would reply; in the filigree of expression, in the micro-events of matter. And certainly, this is what happens in Gubinelli's art, which is not exiled from the world, but which the world itself has traced in the "event" of painting. In other words Gubinelli seems to query if painting, in its abstract tapestry of "signs" hasn't accumulated, over the centuries, the "experience" of nature, if the latter, in other words, does not belong to the subconscious of signs. Accordingly, with every sheet, the "subconscious" of the material has released ghosts of images, specks of light filtered through memory, allusions which brush the surface as the wing of a butterfly brushes the air. The poetry of painting, so to speak. In any case, a poetry distilled within the micro-spaces of the pigments, between the secret folds of the soul. For

lo spazio. Poesia del dipingere, si direbbe. In ogni caso una poesia distillata tra i microspazi dei pigmenti, tra le pieghe segrete dell'anima. Per Gubinelli, infatti, la pittura non è un'astrazione dalla realtà, ma è la realtà stessa il prodotto di un sogno: il "sogno", appunto, della pittura. Si può ancora, insomma, sognare il mondo, sempreché il linguaggio ne garantisca l'autenticità. Altrimenti, che mondo sarebbe?

Verona, gennaio 1998  
Ed. Nuova Stampa "Ex pescheria", Comune di Cesena

#### MARIO LUZI 2000

Il regno della trasparenza e del candore – quasi un respiro trattenuto per meraviglia – con le sue tracce precise e incisive sul foglio, attenuate però per una sorta di castità mentale: questo ho incontrato incontrando l'opera di Gubinelli. È stato davvero un felice incontro, in chiave con l'esigenza che si fa sentire interiormente nei migliori contemporanei, di perspicuità e di sintesi. L'avvento, a un certo momento del colore (pastello e acquerello) sulla carta lavorata da piegature e incisioni aggiunge un *quid* alla grazia, senza stemperare la forza contenuta della pagina.

Firenze, giugno 2000  
Antologica, Ed. Meta, Comune di Recanati,  
Centro Nazionale di Studi Leopardiani  
Comune di Montevidan Carrado (AP),  
Centro Studi "Oswaldo Licini"

#### BRUNO CORÀ 2002

Il segno, la piega, il taglio, il colore

Se si vuole conoscere il nucleo vitale e poetico di un artista, spesso bisogna attingere alle primissime sue tracce, protomorfologie o sussurrati propositi che, pur timidamente, hanno però l'ardire di tragaradare già tutto, con lo sguardo della volontà e del desiderio, il proprio futuro percorso.

Nell'atto di nascita artistica o di autocertificazione pubblica di Paolo Gubinelli, uno statement steso nel lontano 1975, è possibile, infatti, cogliere un'attitudine fondamentale che regola l'intera opera successiva: "il concetto di struttura-spazio-luce si muove nell'ambito di una ricerca razionale, analitica in cui tendo a ridurre sempre più i mezzi e i modi operativi in una rigorosa ed esigente meditazione".<sup>1</sup> La dichiarazione è di quelle cariche di una chiarezza e determinazione che non lasciano margine a dubbi di qualificazione: Gubinelli iscrive la propria azione artistica in quell'ambito linguistico che nel XX secolo ha dato corpo all'istanza compositiva riduzionista e lucidamente razionale che, d'altronde, le prime letture critiche della sua opera riconosceranno e confermeranno, indicandone in buona parte sia i confini originari che gli antenati ordinatori: "... quella linea di ricerca, definita 'analitica' – scrive la Masini nel '77 – che prendendo avvio dalle proposte di spazio-luce-colore nella dinamica luminosa dell'atmosfera, già espressa nelle "compenetrazioni iridescenti" di Balla si è svolta scavalcando – senza peraltro ignorarlo – tutto il momento astratto-geometrico europeo; e ripreso nel secondo dopoguerra diramandosi nei due grandi filoni, quello europeo e quello americano [...] È ha dato luogo, da un lato, al neoconcretismo [...]

Gubinelli, in fact, painting is not an abstraction of reality; rather, reality is the product of a dream – the "dream", of painting. Indeed, it is still possible to dream of the world, as long as expression guarantees its authenticity. Otherwise, what kind of world would it be?

Verona, January 1998  
Pub. Nuova Stampa "Ex pescheria", City of Cesena

#### MARIO LUZI 2000

The realm of candour and transparency – like a breath held back in wonder – with its traces clear and incisive on the sheet, and yet attenuated by a sort of mental chastity: this is what I discovered encountering the work of Gubinelli. It was a truly felicitous encounter, in tune with the need which is intimately conveyed by the best contemporaries, for lucidity and synthesis. The advent, at a certain moment, of the colour (pastel or watercolour) on the paper worked with folds and incisions, adds an indefinable something to the grace, without diluting the contained strength of the page.

Firenze, June 2000  
Antologica, pub. Meta, City of Recanati,  
Centro Nazionale di Studi Leopardiani  
City of Montevidan Carrado (AP),  
Centro Studi "Oswaldo Licini"

#### BRUNO CORÀ 2002

Mark, Crease, Incision, Colour

To understand the vital, poetic core of an artist, it is often necessary to seek out his earliest implications, proto-morphologies or whispered intentions which, even if timidly expressed, are nevertheless bold enough to reveal those elements indicative of what his aspirations and passions will determine in his future work.

Paolo Gubinelli's birth certificate or his public self-certification as an artist, a statement he made long ago in 1975, can be considered an expression of a fundamental inclination which was to discipline the entirety of his subsequent work: "the concept of structure-space-light operates in the realm of a rational, analytic study in which I tend to increasingly reduce my means and operative methods, thanks to rigorous and exigent meditation."<sup>1</sup> The statement is one of those loaded with such clarity and determination that it leaves no margin of doubt about his credentials. Gubinelli etched his own path as an artist in that realm of linguistics which lends substance to the lucidly rational compositional reduction typical of the 20th century. The majority of the early critiques of his work confirmed this as well as acknowledging both the original confines and the forefathers of the canons he applied: "...that path of study called 'analytical' – wrote Masini in 1977 – whose point of departure is the expression of space-light-color in the luminous dynamics of atmosphere, previously expressed in Balla's 'iridescent compenetrations' with which he surpassed – while never neglecting – the whole European abstract-geometric movement. This concept was revived in the second postwar era and split in two major directions, that of the Europeans and that

arrivando fino alle recenti ricerche di "riflessione sulla pittura" e di "analisi sui mezzi" (da Fontana a Castellani, a Dorazio, da Gaul a Griffa, a Support Surface...), dall'altro a quella che si è definita la "linea fredda", la "pittura opaca" o "analitica" americana...".ii

Fin dagli esordi, dunque, se ovviamente si omettono le prove giovanili precoci e quelle degli studi accademici, Gubinelli trova collocazione critica e, quel che è più importante, un indirizzo operativo molto preciso, così come lo sono i mezzi, gli strumenti e le modalità da lui prescelti per l'azione: la carta, la lama, la piegatura manuale del supporto, la considerazione della luce; obiettivo: una spazialità sensibile, percepibile all'occhio attento e al tatto desideroso, quello suo e quello dei suoi estimatori. Il ciclo delle "incisioni" su carta (1973) e delle "incisioni, piegature su carta" bianca (1974-78) appare davvero subito esigente e rigoroso; una summa paradigmatica tesa e coraggiosa che riesce, pur dopo l'imprinting precursorio già evocato, a ricavarne una propria intercedente nell'edificio spazialista, con spiccato carattere dematerializzatore. Tornando a osservarli oggi, quegli elementari proclami fatti di gesti decisi, talmente calibrati e misurati in termini di energia, di spazio-temporalità considerata nell'atto incisivo, di sensibilità trattenuta sulla materia, ma anche di avventuroso ingresso nelle latitudini polari della monocromia o addirittura dell'acromia postmanzoniana, si comprende come fossero le prime sillabe e i primi sostantivi di un nuovo discorso, dopo una meditazione tanto intensa quanto maturata nel riserbo. Concentrazione e riflessione che rendevano allora possibile porsi obiettivi che l'assiduità di un metodo dimostrava raggiungibili: la texture e il ritmo che gesto, segno, taglio e piega disponevano a campitura dove l'antinomia della luce e dell'ombra costruivano l'entità spaziale concepita da Gubinelli. Sorprende come una nuova superficie, ancorché lasciata priva di addizionali cromatiche, col solo mutamento dell'uniformità di quota, sotto l'azione di sollecitazioni tanto elementari quanto ridotte alle minime potenzialità di effetti, abbia potuto raggiungere talmente tante versioni di qualificazione spaziale da estendersi su un intero lustro, con una gran quantità e varietà di esiti. Quella tenacia e quella assiduità davvero evocano i metodi cari a Castellani e direi allo stesso Melotti nelle rispettive opere degli anni Sessanta e Trenta. Gli andamenti delle incisioni di quelle sue carte, la loro dinamica oppositiva, parallela, trasversale, l'ottenimento di quelle forme che sembrano mutare dall'arcaicità dorica del fondamento motile la loro intima ragione d'essere, la loro civile, primaria interazione, per un'immagine che ostenta solo i suoi principi costruttivi, danno a quelle iniziali ma già espertissime prove un peso determinante e grammaticamente basilare.

L'installazione del '77 di dieci grandi carte incise secondo quanto è giunto a concepire a quella data Gubinelli, con la sua produzione, configura un organismo altrettanto dotato di ingombro topologico che aggiunge valenze ulteriori alla loro singola potenzialità. Intervalli di superficie, incisioni, pieghe che, ben oltre la propria ontologica pronunciata esistenza, ambiscono a spaziare recando nell'ambiente proprietà qualificate di misurazione ideale, virtuale, più frutto di un'intensità teoretica, etica ed estetica che meramente decorativa. La loro compilazione presume un'intensità autodisciplinare che getta una cifra di tensione tanto inverificabile quanto ossessivamente irrinunciabile. Con l'ineluttabilità di un imperativo categorico suggerito solamente dalla necessità di soddisfare un dato formale ma non meno assoluto.

Si pensava che l'arte non dovesse più conoscere questi salutarî "inutili" accessi? Altrorché! In quegli stessi anni,

of the Americans [...] And these in turn gave rise, on the one hand, to Neo-Concretism [...] which led to the recent studies of "contemplation of painting" and "analyses of means" (from Fontana to Castellani, to Dorazio, from Gaul to Griffa, to Support Surface...) and, on the other, to that defined as the American "cold school," "opaque painting," or "analytic" currents...".ii

Therefore, from the very beginning (obviously excluding his precocious youthful endeavors and those of his academic studies), Gubinelli found his critical niche and, yet more important, a particularly precise operative direction, the means, the instruments and methods best suited to his intentions: paper, razor blades, manually creased supports, the treatment of light. His objective was a sense of space sensitive and discernable to the careful eye and to the touch, for which both he and his admirers yearned. The series of "incisions" on paper (1973) and "incisions, creases on (white) paper" (1974-78) immediately seemed exigent and rigorous, a tense and courageous sum total of paradigms which, after having been imprinted, succeeded in shaping its own cavity in the Spatialist environment where its dematerializing nature was evident. Returning today for another look at those elementary proclamations made of decisive gestures, so calibrated and measured in terms of energy, of space-time considered in the act of incision, of a controlled sensitivity for the material, one understands to what extent they were the first syllables and nouns of a new eloquence, the result of meditation both intense and mature in its reserve. Gubinelli's concentration and reflection was such that it allowed him goals that the assiduity of his methods made possible and attainable and at the same time announced an adventurous foray into the polar latitudes of monochromes or even post-Manzoni achromes. Texture and rhythm were created by zones of gestures, marks, incisions and creases in which an antinomy of light and shadow constructed his spatial entity. It is surprising to see how a new surface, still devoid of color and where only its flat uniformity has been modified as a result of simple, minimal acts of pressure for obtaining the slightest possible effect, could attain so many versions of spatial qualification that it extended through an entire period, achieving such a great quantity and variety of results. Such tenacity and persistence recalls the methods of Castellani and even Melotti, in their works of the Sixties and Thirties, respectively. The cadence of Gubinelli's incisions on paper, their opposing, parallel, transversal dynamics, the obtaining of those forms which seem to borrow their intimate raison d'être, their civil, primary interaction from a basic, archaic Doric mobility for images only grounded on principles of construction, lends those initial but already expert endeavors a determining and grammatically fundamental importance.

The 1977 installation of ten large paper works with incisions made according to Gubinelli's concepts and grasp at that time, shapes an organism infused with seemingly topological data which adds yet other values to their singular potential. Intervals of surfaces, incisions, creases which, well beyond their own pronounced ontological existence, aim toward spatiality, lend the works the qualifying properties of ideal virtual dimensions, more the fruit of a theoretic, ethic and aesthetic intensity than one merely decorative. Their compilation presumes a self-disciplinary intensity which emits a tension impossible to quantify and which, at the same time, is obsessively essential. With the inevitability of a categorical imperative suggested only by the need to satisfy a formal but, not for this reason, a less absolute certainty.

Was it thought that art no longer needed contain such

nuove personalità meditano analoghe azioni rigenerative delle nozioni di forma, spazio, material. È la generazione di artisti che, almeno in Italia, dopo lo Spazialismo, l'esperienza di Azimuth e l'apparizione fugace ma luminosissima di Francesco Lo Savio - nominiamolo, l'autore di quella nozione poetica plastica di Spazio e Luce mai troppo rimpiantol - si dedica alla riqualificazione dei dati percettivi, spaziali, cromatici.

Dopo quella originaria declinazione di tagli e pieghe, che ben potrebbe costituire un apparato iconografico per le riflessioni e le analisi sulla fente e sulla pli leibniziana di Deleuze, Gubinelli ora affronta supporti di carte trasparenti, ove attua "progressioni analitiche interattive" (1978-80), e ancora carte in forma di rotoli come papiri che innalza e dispone sulle pareti srotolandoli fino a occupare il pavimento; con tali accorgimenti accentua la valenza dell'opus continuum e talvolta reticulatum già presente nelle sue opere per le modalità tecniche e segniche sino ad allora adottate.

Dopo quel fecondo decennio, all'inizio degli anni Ottanta, quasi a conclusione di una lunga "dieta" che lo aveva opposto con rigore "alla tentazione di un arricchimento dell'opera", Gubinelli lascia penetrare nel proprio lavoro il colore con la moderazione e la prudenza che l'uso di pastelli a cera, del frottage e infine dell'acquerello, suggeriscono. La luminosità del colore sulle superfici delle carte trasparenti contiene ai tagli la loro iniziale supremazia spaziale. Il connubio si fa sempre più stretto, ma non sempre tuttavia della medesima tensione ed efficacia raggiunta mediante la radicalità dell'"incidenza della luce (radente) sul mezzo stesso la carta incisa e piegata" (Gubinelli).

Ai collage e alle carte colorate a pastello e incise dell'86-87, che segnano dunque, a mio avviso, un sentiero di sperimentazione cromatica anelante alla sintesi taglio-colore non umida, si sostituiscono nell'88, più compiutamente risolti, i rapporti tra tagli e colori umidi nella tecnica dell'acquerello. In queste realizzazioni la "defenestrazione" di sintesi tra mezzi e tecniche evoca l'organicità, più che delle superfici, delle fisicità biologiche. Non sono così anche le presenze vive della nostra pelle, le rughe sulla fronte, sul volto, le linee e le pieghe all'interno del palmo della mano? Non sono come queste nuove carte colorate e incise anche i segni della nostra pelle e le pieghe del corpo col loro riverbero d'incarnato?

Gli esiti di quella nuova esperienza che dall'inizio degli anni Ottanta si può dire arrivi sino ad oggi, sembrano aver raggiunto un'altra segreta sintonia interna al supporto cartaceo per la sua proprietà permeabile e assorbente e la sua disposizione alla fessurazione e piega, mantenendo unità fisica. Nei casi migliori le carte liberano luminosità e trasparenze turneriane; in altri casi, non meno efficaci, il campo cromatico che pervade il supporto e imbeve del colore i segni ove esso penetra lascia riaffiorare l'identità della macchia di origine informale che, in quanto materia-colore, evoca tanto la spazialità episodica e insulare di Fautrier, quanto la dilatata espansione e pulsione già raggiunta da Rothko. Tra i lavori degli anni Novanta, le installazioni a base di acquerelli e incisioni su carta, offerti in linearità scandite a intervalli regolari (1994-97) danno conto di un avvenuta integrazione tra taglio, piega e colore; oltretutto in grado di tener testa all'antitesi tra segno e colore liberamente gestuale e caotico interno alle carte e loro successione ordinata e ortogonale sulla parete; e - ciò che è più importante - di fare accogliere come nuova qualità equilibrata l'arricchimento

beneficial "useless" excesses? And how! In those same years, new personalities were meditating on similar regenerative acts of the notions of form, space and material. That was the generation of artists who, at least in Italy, after Spatialism, the experience of Azimuth and the fleeting but luminous apparition of Francesco Lo Savio - a name we cannot help but cite as the author of that never over-regretted poetic plastic notion of Space and Light - were dedicated to reviving the virtues of perception, space and color.

After that original declination of incisions and creases, which might well constitute an iconographic apparatus for the reflection and analysis of the fente and pli by Deleuze derived from the ideas of Leibnitz, Gubinelli began to address transparent paper supports on which he performed "interactive analytic progressions" (1978-80), and other paper works shaped like rolls of papyrus which he set up and attached on the walls and then unrolled across the floor. He thereby accentuated the valence of the opus continuum and sometimes reticulatum already evidenced in his work at that time by his techniques and methods for making his signature marks.

After that fertile decade, at the beginning of the Eighties, almost at the end of a long "diet" which rigorously kept him "from the temptation to enrich his work," Gubinelli allowed color to enter in with the moderation and prudence which the use of wax pastels, frottage and finally, watercolor suggested. The luminosity of the color of his transparent paper surfaces competes with his incisions for primary spatial supremacy. The association becomes increasingly closer, but not always with the same tension and efficiency achieved with the radical nature of the "incising of (radiant) light on the cut and creased paper itself" (Gubinelli).

In 1988, more fully resolved relations between the incisions and the moist colors of the watercolor technique takes the place of the collages and papers colored by pastels and incisions of 1986-87 and, in my opinion, marks a path of chromatic experimentation linked to the non-humid cuts/color synthesis. In these executions, the "de-phenomenization" of the synthesis between means and techniques evokes the organic rather than the superficial nature of a biological physicality. Are not the live features of our skin like that, the wrinkles on one's forehead, on one's face, the lines and creases on the palm of one's hand? Are not the marks on our skin and the folds of our bodies with their fleshy reverberations like these new colored and incised paper works?

The results of this new experience starting in the early Eighties seems to have attained yet another secret internal tuning of the paper support dependent on its properties of permeability and absorbency and on the ease with which it is cut and creased, while still maintaining its physical unity. In the best of cases, paper liberates luminosity and a transparency reminiscent of Turner. In other none the less efficient cases, the chromatic field which pervades the support and drinks in the color of the marks where it penetrates, allows the identity of the colored areas deriving from the Informel school to surface. The fact that they are matter-color evokes both the episodic and insular spatiality of Fautrier as well as the dilated expansion and pulsation achieved by Rothko. Among Gubinelli's works from the Nineties, the installations based on watercolors and incisions on paper depicted with a linearity paced at regular intervals (1994-97), account for a successful integration of the cuts, creases and color. At the same time they are capable of holding their own against the antithesis between mark and freely gestural and chaotic

mento (seppur contenuto) dell'opera, un tempo ritenuto "tentazione" a cui opporsi.

Queste più recenti progressioni analitiche dello spazio sgravano, com'era avvenuto inizialmente e in modo nuovo, l'opera di Gubinelli dalla matericità già invero esigua; esse di fatto situano la frontiera della sua ricerca a un punto più avanzato: quello da cui si osserva e si cattura, con l'autenticità e la costante tensione a trascrivere vere e proprie partiture di luce, quella dimensione che Lo Savio definì l' "immagine di una realtà quasi impossibile".iii

i Paolo Gubinelli, "Autopresentazione", ed. Galleria Indiana Grafica, Firenze 1977

ii Lara Vinca Masini, presentazione mostra Paolo Gubinelli presso Off Studio, Arezzo, 1977

iii Francesco Lo Savio, presentazione mostra personale presso la Galleria d'Arte Selecta, Roma gennaio 1960

Gennaio 2002

BZF - Ed. Vallecchi - Comune di Firenze 2004

#### ALBERTO FIZ 2002

Milano, 7 febbraio 2002

Caro Gubinelli,

gentilmente, mi ha chiesto di scrivere qualche riga sul suo lavoro e lo faccio volentieri. Ma più che una riflessione critica, preferisco lasciarmi coinvolgere emotivamente, descrivendo le mie impressioni più immediate e spontanee.

Di lei hanno scritto critici illustri tra cui Giulio Carlo Argan che ha sottolineato, con saggezza, come la razionalità che emerge dalla sua indagine non sia deduttiva, ma induttiva e non immediatamente dimostrabile. Una ricerca, spiegava, Argan nel 1991, che dà vita ad una spazialità senza volume e a una luce senza raggio.

Lei, dunque, non è interessato al puro processo logico, ma è alla ricerca di quella dimensione che va oltre la sfera fisica e in questo senso i segni di colore/luce si depositano sulla carta interagendo con essa, quasi fosse un tracciato dell'inconscio o, ancor meglio, un percorso che ha radici lontane nella memoria dell'essere.

Nel suo caso, la pittura s'impone come rivelazione, come processo mentale e autonomo dove la natura agisce all'interno delle cose mantenendo un sottile equilibrio tra sentimento e ragione.

In fondo, era proprio Theo Van Doesburg a sostenere che "non c'è nulla di più concreto e reale di una linea, di un colore, di un progetto" e le sue carte che, come lastre fotografiche sono in grado di assorbire la matrice della pittura, sono lì a dimostrarlo.

Lei, insomma, ha la rara capacità di cogliere la traccia invisibile del reale uscendo dalle schematizzazioni sempre troppo rigide tra astrazione e figurazione.

La questione di fondo sta nel coinvolgere lo spazio inteso come totalità di segno e materia. Lo straordinario Bruno Munari, artista e teorico ancora in gran parte da scoprire, ha giustamente sottolineato come il suo lavoro ci proponga "stimoli pre-percettivi, frammenti di segni e apparizioni del colore", accennando alla relazione esistente tra il suo lavoro e la filosofia Zen.

In effetti, sempre Munari nel 1985 ricordava che "solo

color with which the paper is imbued, and as a succession they become orderly and orthogonal on the wall. And, what is more important, they show a capacity to accept an (albeit contained) enrichment of the work as a new balanced quality, that which the artist once considered a "temptation" to combat.

These more recent analytic progressions of space once again as before alleviate Gubinelli's work from its already faint materiality. In fact, they clearly situate the new outpost of his studies at a more advanced point. From which we now see and grasp, with the authenticity and constant tension for transcribing true orchestrations of light, that dimension that Lo Savio defined the "image of an almost impossible reality."iii

i Paolo Gubinelli, "Autopresentazione," pub. Galleria Indiana Grafica, Firenze 1977.

ii Lara Vinca Masini, introduction to the Paolo Gubinelli exhibition catalogue, Off Studio, Arezzo, 1977.

iii Francesco Lo Savio, introduction to the Lo Savio exhibition catalogue, Galleria d'Arte Selecta, Rome, January 1960

January 2002

BZF - Pub. Vallecchi - City of Florence 2004

#### ALBERTO FIZ 2002

Milan, February 7, 2002

Dear Gubinelli,

I readily accept your invitation to write a few lines about your work. More than critical reflection, however, I want to let myself go to emotional involvement and describe my most immediate and spontaneous impressions.

Illustrious critics have written about you including Giulio Carlo Argan who wisely underlined how the rationality that emerges from your investigation, is not deductive but inductive and not readily demonstrable. As Argan said in 1991, a search that gives rise to a spatiality without volume, light without rays.

Therefore it is not the pure logical process that interests you, but instead the search for the dimension that goes beyond the physical sphere. In this sense, light and colour deposit on the paper, interacting with it, almost making it a graph of the unconscious or, better still, a route with distant roots in the memory of existence.

In your case, painting asserts itself as revelation, an autonomous mental process where nature acts from within things, maintaining a subtle balance between feeling and reason.

After all, it was Theo Van Doesburg who claimed that "there is nothing more concrete and real than a line, a colour, a project," and your work that like photographic plates is capable of absorbing the matrix of painting, is there to show just this.

In short, you have the rare capability to grasp the invisible trace of the real, breaking away from the excessively rigid schematisation between abstraction and figuration.

The fundamental question lies in involving space, intended as the totality of sign and material. The extraordinary Bruno Munari, artist and theorist who in large part remains to be discovered, has rightfully underlined how your work proposes "pre-perceptive stimuli, fragments of signs and apparitions of colour," hinting at the relation between your work and Zen philosophy.

Indeed, it is Munari in 1985 who reminds us that "only art, by now completely free, can lead us to explore these

l'arte, ormai completamente libera, ci può condurre a esplorare questi mondi inesplorati al limite della percezione".

Un segno, il suo, che diventa presenza fisica, evocazione lirica, ma anche memoria, intuizione e simbolo nell'ambito di una ricerca individuale e autonoma. A questo proposito mi torna in mente una frase di Maurice Merleau-Ponty che ricordava come "siamo dispensati nel capire come la pittura del corpo possa farla sentire all'anima" e, di fronte ad un sistema dell'arte contemporanea che tende a congelare i sentimenti, mi sembra che la spinta vitalistica rappresentata dalla sua ricerca rarefatta, ma mai davvero minimale, sia un fatto importante. Non vorrei contraddire gli importanti critici che mi hanno preceduto, ma devo dire che, almeno nelle opere recenti, gli accostamenti con Lucio Fontana o Enrico Castellani non mi sembrano così evidenti.

Del resto - lo aveva già notato Giovanni Maria Accame - le sue carte non presentano lacerazioni ma, semmai sottili scalfiture e in ciò va riconosciuto il controllo della ragione.

Per questo, io sarei propenso a collocarla in quel filone dell'indagine estetica che ha saputo coniugare poesia e razionalismo, leggerezza e armonia, segno e sogno. Mi riferisco, in particolare, a Osvaldo Licini, Gastone Novelli, Fausto Melotti e naturalmente Paul Klee. Proprio il maestro tedesco aveva scritto "la linea non imita più il visibile ma rende visibile".

Oggi che l'arte è sempre più legata ai processi pubblicitari e massmediati è confortante poter contare su un artista come Lei che va alla ricerca del non detto, dell'elemento immateriale, insomma, di quella dimensione dell'inconscio che custodisce le verità più segrete delle cose.

E non a caso sono proprio i poeti, ancor più degli artisti, i suoi compagni di strada.

Con stima  
Alberto Fiz 2002

Ed. L'Arte Grafica Gubbio  
Villa Pardini, Comune Città di Castellanza - 2002  
Prosa poetica inedita di Tiziano Rossi

## CLAUDIO CERRITELLI 2002

### Carte del silenzio interiore

Al pensiero poetico del colore Paolo Gubinelli dedica una storia di immagini che possiede la coerenza di un suo sogno spontaneo, il sentimento naturale del fare pittura che si rivela nella profonda adesione ai valori del segno e della luce. La carta è materia prima che esprime questo orientamento calibrato su diversi effetti visivi, il bianco è lo stato d'animo da cui prende origine l'avventura dei colori, è l'aria sospesa che li avvolge, avvolta dal ritmo spaziale dei segni che mettono in rilievo sia l'incidenza della luce sia la trasparenza della materia pittorica.

Attraverso la sapienza dell'evento manuale Gubinelli conduce il lettore sulla soglia di immagini che hanno lo stupore delle tracce arcaiche, la vibrazione dei suoni primari, il movimento mutevole delle cose che appaiono e si dileguano, quasi nello stesso istante.

Il segno inciso, la linea fuggevole, lo spazio instabile e le risonanze allusive del colore costituiscono un alfabeto che rinnova, foglio dopo foglio, quella dialettica tra rigore e fantasia in cui la pittura di Gubinelli si riconosce e trova, da sempre, le sue ragioni espressive.

unexplored worlds at the confines of perception." Gubinelli's sign becomes physical presence and lyrical evocation, but also memory, intuition and symbol within the confines of an individual and autonomous journey. This befits me of a phrase by Maurice Merleau-Ponty who recalls how "we are dispensed from understanding how painting the body can be felt in the soul" and, faced with a system of contemporary art that tends to freeze feelings, I feel that the vital thrust afforded by your rarefied, though never truly minimalist investigation is an important fact. It is not my intention to contradict the important critics who have preceded me, but I must say that, at least in your most recent works, the parallels with Lucio Fontana or Enrico Castellani do not appear so evident.

On the other hand - as Giovanni Maria Accame has already noted - yours are not lacerations, but instead slight grazes revealing the control of reason.

For this reason, I am inclined to place you in the vein of aesthetic investigation that has succeeded in combining poetry and rationalism, lightness and harmony, sign and dream. I refer in particular to Osvaldo Licini, Gastone Novelli, Fausto Melotti and, of course, Paul Klee. It was indeed this German master who wrote "the line no longer imitates the visible, but renders visible."

Today at a time when art is increasingly more tied to advertising and the mass-media, it is comforting to have an artist such as yourself who goes in search of the unsaid, the immaterial element, in short, of the dimension of the unconscious that protects the most secret truths of things.

And it is no coincidence that more than artists, your fellow travellers are poets.

Best Wishes,  
Alberto Fiz 2002

Pub. L'Arte Grafica Gubbio  
Villa Pardini, Città di Castellanza, 2002  
Unpublished poetic prose by Tiziano Rossi

## CLAUDIO CERRITELLI 2002

### Papers of Inner Silence

The story of images that Paolo Gubinelli dedicates to the poetic thought of colour possesses the coherence of a spontaneous dream, the natural sentiment of actually painting that is revealed in the profound adhesion to the values of sign and light. Paper is the raw material that expresses this orientation calibrated to different visual effects; white is the mood that gives rise to the adventure of colours; it is the suspended air that envelops them and is enveloped by the spatial rhythm of signs that bring out the incidence of light and the transparency of pictorial matter.

Through the knowledge of the manual occurrence, Gubinelli leads the viewer to the threshold of images that have the amazement of archaic trails, the vibration of primary sounds, the changing movement of things that appear and vanish almost in the same instant.

The incised sign, fleeting line, instable space and allusive resonance of colour form an alphabet that, sheet after sheet, renews the dialectic between rigour and imagination, where Gubinelli's painting has always found its

Non si tratta mai di separare la ragione analitica dall'emozione del gesto, la misura compositiva dall'azione della mano che inventa sulla carta innumerevoli accadimenti: stati di luce impalpabile eppure fisica, solchi tracciati velocemente eppure fortemente meditati, materie fluide e vaganti eppure definite nel loro profilo spaziale.

Si tratta – piuttosto – di tenere presenti questi aspetti apparentemente contraddittori e di sollecitare dal loro incontro un senso dello spazio in continuo fermento, turbato dalle tensioni informali del colore che si commisurano con gli automatismi imprevedibili del segno.

La persistenza di questo atteggiamento creativo permette di osservare il percorso di Gubinelli, almeno dagli anni settanta ad oggi, come un processo infinito di segni intuitivi e istintivi, sovrapposti e incrociati, spesso incisi o semplicemente trattati come fili in libertà.

Segni che si accompagnano a piegature, strappi e germinazioni cromatiche fino a costituirsi in una scrittura nutrita di liriche risonanze poetiche, senza che questo riferimento alla poesia voglia indicare precisi legami letterari, specifiche citazioni che entrano nell'universo del dipingere.

Non a caso, tra pittura e poesia, non v'è alcuna relazione meccanica ma una profonda necessità di rivelare uno stato di sospensione del linguaggio come strumento di emanazione di una visione non circoscritta al reale ma aperta alla sua trasfigurazione.

I segni di Gubinelli non sono mai privi di questo slancio verso un'altrove possibile, tendono verso la purezza essenziale del colore-luce, sono tratti profondamente espressivi con lo spazio circostante e ogni loro incrinatura provoca inquietudine e scalfisce l'equilibrio della ragione.

Un sentimento prolungato del tempo attraverso queste carte del silenzio interiore, pagine toccate da minime graffiature e leggeri vapori di colore che rivelano spazi sconfinati, come se dalla breve misura del foglio potesse ogni volta prendere corpo il senso dell'inafferrabile.

Ogni sommovimento della luce è sollecitato dalla sensibilità con cui l'artista disgrega l'unità della visione in molecole di energia mentale, da cui scaturiscono bagliori e vibrazioni del pensiero creativo che dilatano i confini della percezione, quasi disorientando il lettore.

Ogni segno è calcolato nel felice incontro con la qualità tattile della carta, oscilla nel bianco come memoria di un percorso perduto, sta sospeso nel vuoto di un cosmo ignoto, totalmente immerso nel divenire della luce che è – per Gubinelli – azione ed estasi, estremità non separabili del suo immaginario pittorico.

Milano - ottobre 2002

Ed. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze  
Ministero per i Beni e le attività Culturali  
Donazione: opere inedite di Paolo Gubinelli  
Poesie inedite di Mario Luzi 2003

## TONI TONIATO 2002

Luoghi della trasparenza

Da vari anni Paolo Gubinelli conduce una ricerca solitaria, ma particolarmente intensa, nella direzione di un superamento delle grammatiche del formalismo astratto, sia di quello derivato dalle matrici storiche del Costruttivismo che di quelle recenti del Minimalismo, con l'intento quanto mai esplicito di liberare energie espressive, da lui considerate più pure, di per sé forse intangibili, comunque meglio appropriate all'idea di una luce-colore

expressive reasons.

It is never a question of separating analytical reason from the emotion of gesture, the compositional measure from the action of the hand that invents countless occurrences on paper: states of impalpable but physical light, grooves made quickly but after lengthy meditation, materials that are fluid and wandering but have a definite spatial profile.

It is instead a matter of bearing these two apparently contradictory aspects in mind, soliciting from their encounter, a sense of space in constant ferment, troubled by the informal tensions of colour that are commensurate to the unforeseeable automatisms of sign.

The persistence of this creative attitude makes it possible to observe Gubinelli's journey, at least from the seventies till today, as an infinite process of intuitive and instinctive signs, overlapping and interlocked, often cut or simply treated like threads at large.

Signs accompanied by folds, tears and chromatic offshoots to the point of forming a code brimming with lyrical poetic resonance, but this reference to poetry does not seek to indicate precise literary ties, specific citations that enter the universe of painting.

It is no coincidence that a mechanical relation between painting and poetry does not exist; there is instead a profound need to reveal a state of suspension of language as tool used to free a vision that is not circumscribed to the real, but open to its transfiguration. Gubinelli's signs are never without this outburst towards a possible elsewhere; they tend towards the essential purity of colour/light; they are profoundly expressive with the surrounding space and their every fissure provokes disquiet and grazes the balance of reason.

A prolonged sentiment of time traverses these papers of interior silence, pages grazed by the slightest scratches and light, steaming colour that reveal boundless spaces, as though each time the limited size of the sheet could embody the sense of the impenetrable.

Every stir of colour is solicited by the sensitivity with which the artist breaks the vision into molecules of mental energy that gushes forth flashes and vibrations of the creative thought that dilate the confines of perception, almost disorienting the viewer.

Every sign is calculated in the positive encounter with the tactile quality of paper, oscillates in white as the memory of a lost course, suspended in the void of an unknown cosmos, totally immersed in the becoming of light which is – for Gubinelli – action and ecstasy, inseparable extremes of his pictorial imagination.

Milan - October 2002

Pub. Biblioteca Nazionale Firenze, 2003  
Unpublished poems by Mario Luzi

## TONI TONIATO 2002

Places of Transparency

For years now, Paolo Gubinelli has been conducting a solitary, particularly intense probe into surpassing the grammars of abstract formalism, whether deriving from the historic matrices of Constructivism or from the more recent grammars of Minimalism. His explicit intent is to free purer expressive energies, perhaps in themselves intangible, but more appropriate to the idea of light-colour as the primary essence of painting's constituent

quale primaria essenza dei valori costitutivi della pittura. In questa difficile avventura egli è giunto a concepire e praticare una pittura che mostra di abitare innanzi tutto i luoghi meno esplorati delle categorie concettuali ed espressive della trasparenza, del suo esperiri ideativo e della materia che lo incarna. L'intera opera dell'artista infatti si è progressivamente svolta con rigorosa coerenza all'insegna di questa necessità di ordine prevalentemente poetico, declinandosi lungo uno splendido percorso stilistico tramite un continuo e quasi ascetico esercizio di affinamento e di approfondimento di quelle risorse linguistiche che possono condurre a percorrere territori estremi dell'astrazione pittorica e di una astrazione, in questo caso, di assoluta liricità.

Fin dagli esordi Gubinelli si era rivolto del resto a sperimentare modalità espressive coniugate attraverso mezzi in apparenza quanto mai elementari, costituiti agli inizi da sottili trame lineari, in seguito sempre più svincolate da referenzialità geometriche, e, poi, da pochi lievissimi "segni", anzi da impercettibili "incisioni", variamente modulate sulla superficie oppure da vere e proprie piegature del supporto, procedendo egli così ad elaborare una strutturazione compositiva fatta di rapinose scansioni ritmiche e spaziali sulla base di armoniche partiture cromatiche o meglio di motivi plastico-musicali. Ogni procedimento operativo mirava in sostanza a far risultare i valori di una visione di pura spazialità della luce e del colore, di produrre l'evento della loro espansione epifanica e quindi rivelativa di ciò che sta prima di ogni determinazione formale. Tale processo decantava in sé l'idea e il sentimento della pittura tout court, identificata per di più con quel principio generatore della luce, trascendente la stessa materia visiva, da consegnare soltanto alla percezione di ascolti nel mondo della propria interiorità. In questa ricerca Gubinelli, maturatosi d'altra parte nella ricognizione delle esperienze più avanzate dell'astrattismo e del razionalismo integrale, si è ben guardato dal ricorrere a compiacimenti intimismi, bensì si è rivolto ad indagare le ragioni di una istanza di essenzialità del fare pittura, oggi, oltre le suggestioni di una versione magari minimalista, investigando piuttosto sperimentalmente le facoltà ancora intatte di questa realtà espressiva e delle sue possibilità poetiche. Più che una dizione sia pure sofisticata di astratte purismo la sua pronuncia pittorica si inquadra nel contesto di una esigente riflessione sul senso di quel fare, per cui le sue "carte", esili mappe di un viaggio dell'anima, focalizzano momenti di stupefazione, i quali possono addirittura distribuirsi in uno spazio ambientale o aprirsi soltanto su se stessi, trasformarsi in "rotoli" dai significanti inesplicabili, divenire dei "frammenti" di un discorso inesaurevole che occorre tuttavia saper decifrare di volta in volta se il nostro bisogno di ascolto sfiora le medesime profondità.

Venezia 2002

Ed. Palazzo Albrizzi - 2003

Comune di Venezia,

Poesie inedite di M. L. Spaziani

#### CARMINE BENINCASA 2002

"Un poeta nel tempo della povertà" Paolo Gubinelli

Nel Ventesimo secolo - specie in arte - è insorta la consapevolezza del valore unico e irripetibile del gesto pulsionale dell'artista nell'atto del dipingere. Il gesto pulsionale - espressione emotiva della corporeità riconosciuta

values. This toilsome adventure has led him to conceive and practise a kind of painting that dwells foremost in the less explored realms of the conceptual and expressive categories of transparency, its ideational esperiri and the matter that gives it body. All the artist's work has progressively unfolded with rigorous coherence under the sign of this need of a prevalently poetic order, developing along a splendid stylistic itinerary guided by a continuous and almost ascetic quest to refine and elaborate the linguistic resources that can lead us through extreme landscapes of pictorial and, in this case, fully lyrical abstraction.

Since the very beginning, on the other hand, Gubinelli had turned to experimenting expressive modalities, conjugating apparently elementary means, initially consisting of fine linear textures, then gradually breaking free of geometric references to become few, very light "signs," imperceptible and varyingly modulated "incisions" on the surface or actual folds of the support. He then elaborated a compositional structure made up of a swift, rhythmic, spatial articulation based on chromatic overtones or, to put it better, musical-plastic motifs. Every operational procedure substantially aimed to result in the values of a vision of pure spatiality of light and colour, producing their epiphany and the revelatory expansion of what lies behind every formal determination. This process deposited in itself the idea and sentiment of plain and simple painting, mainly identified as the generating principle of light that transcends the visual matter itself and is left to the perception of the innermost being. Moreover, matured in the most advanced experiences of abstractionism and integral rationalism, Gubinelli is careful not to resort to complacent intimism. He has instead turned to investigate the reasons of essentiality in painting today, beyond the suggestions of a minimalist rendering, instead experimentally investigating the still intact faculties of this expressive reality and its poetic possibilities. More than a sophisticated statement of fascinating purism, his pictorial pronouncement is framed in the context of a demanding reflection on the sense of creating. Thus his "papers," slight maps of the soul's journey, focus in on moments of amazement that can even issue into surrounding space or open up only to themselves, transform into "rolls" with unexplainable meanings, become "fragments" of an unending conversation that must be deciphered each time our need to listen reaches to these depths.

Venezia 2002

Pub. Palace Albrizzi - 2003

Commune of Venice,

Unpublished poetry by M.L. Spaziani

#### CARMINE BENINCASA 2002

"A Poet in Times of Poverty" Paolo Gubinelli

A marked awareness of the unique and unrepeatable importance of an artist's dynamic gesture, the actual act of painting - the emotional expression of the body - was suddenly recognized as the subject of painting

soggetto di linguaggio - del dipingere (o del disegnare); è traccia e sintomo della coscienza; anche un segno non intenzionale della mano, lo scarabocchio, è un evento espressivo del valore unico e assoluto della persona come soggetto storico, considerato fondamento ultimo di ogni altro valore.

L'artista non dipinge perché ha da dire, o dare, qualcosa al mondo, ma perché esiste; il suo graffio o la sua macchia di colore è rivelazione del valore ultimativo, fondamento di ogni altro, dell'unicità assoluta della persona e della irreperibilità della sua avventura storica.

Dipingere con la libertà pulsionale di gesti fisici non gestiti da intenzioni o progetti della ragione è segno della primarietà e priorità dell'esistenza come valore fisico, e anche la corporeità esplose come valore e sintomo irripetibile e bene assoluto. In quanto tale, l'atto del dipingere non si rapporta più al mondo o all'interpretazione della storia, né alla progettualità dell'intendere e del volere, né alla moralità di una tensione politico-sociale che intenda comunicare valori o inviare messaggi. L'artista compie la sua opera non per dire, ma perché il suo "fare" è espressione della sua esistenza, unica e irripetibile, nella storia.

Ciò che muta, con una coscienza così nuova, e ciò che accade di diverso in questo nuovo orizzonte della coscienza, si trova esplicitato nelle parole di Alice al suo gattino: "Perché, vedi, nel mio mondo ciò che è, non è; e ciò che non è, è" (Lewis Carroll, Alice nel paese delle meraviglie). I segni e perfino gli scarabocchi sono espressione dell'irripetibilità e dell'unicità della condizione di esistenza storica dell'artista come persona.

In questo secolo, l'universo della pittura scopre il suo centro in ciò che il corpo segna, descrive, fa accadere con la mano che batte, pulsa e lascia scritto, senza ubbidire a un progetto mentale o alle intenzioni della ragione. L'arte rende storia ciò che non era fino a quel momento, quando la mano trascrive i segni che il corpo inscrive con il battito del braccio che cade, sospinto dalla pulsionalità istintuale del corpo. E così fa apparire un nuovo universo, che non si commisura né si rapporta all'universo esterno alla coscienza.

La comunicazione dell'arte non è la trasmissione di un messaggio o di significati né la trasposizione di senso. L'arte si arroga il diritto di riconoscere come valore unico e assoluto, in tutto omologo a quello della esistenza storica della persona, perfino il disarticolato gioco di colori e di segni che il "fare" arte inevitabilmente può produrre. Ciò che si realizza è opera, e ciò che accade si tramuta in scheggia e testimonianza della condizione unica dell'esistere. Ciò che l'artista realizza è documento storico. Il messaggio, la comunicazione è già dentro il movimento delle cose che accadono.

L'arte non ha questo compito, l'arte non è una parola logica, è una parola analogica, e in quanto analogica e segno, non appartiene al dominio della ragione (l'Occidente infatti ha sempre inteso il logos come conduttore di senso). La parola non deve produrre senso: in Oriente anche il segno è conduttore di un senso inscritto dal puro movimento della mano senza intenzioni progettuali. Nel XX° secolo l'artista non si lascia più dominare dalla sua razionalità nel fare l'opera, ma si lascia guidare dall'opera. L'opera si tramuta nel divenire opera.

Essere poeti della luce (pittori) significa vivere in dissimetrico e conflittuale rapporto con l'epoca del mondo, con il compito e gli scopi che il mondo persegue, significa farsi straniero che si accampa ai limiti di ogni accadimento. Restare sospesi sulla soglia degli eventi, vivere la condizione dello *zwischen sind wir*, come scriveva

(or drawing) language in twentieth-century art. It became the mark and manifestation of consciousness. Even an unintentional trace of the hand, a sketch, was an event indicative of a person's unique and absolute worth as a subject of history, considered the ultimate foundation of every other value.

An artist does not paint because he has something to say, or to do, to the world, but because he exists. His mark, his touch of paint, is the revelation of his definitive worth, the foundation of all others, and of the absolute uniqueness of his person together with unrepeatability of his adventure in the face of history.

Painting with the pulsating freedom of unintentional, non-preconceived, physical gestures is a sign of the supremacy and priority of existence as a physical quality, and even the importance of the body explodes as a value and unrepeatable symptom and as an absolute asset. As such, the act of painting is no longer related to the world or to historical interpretation, nor to designs regarding understanding and will, nor to the morality of a political-social tension whose aim is to communicate values or send messages. The artist accomplishes his work not to say something, but because his "doing" is an expression of his existence, one unique and unrepeatable, in history.

What does change with this new awareness, the difference which happens on this new horizon of awareness, is well-defined in Alice's words to her kitten: "Because, you see, what is, in my world, is not; and what is not, is" (Lewis Carroll, Alice in Wonderland). Lines, marks and even sketches are the expression of the unrepeatability and uniqueness of an artist's state of historical existence as a person.

The twentieth-century painting universe turned its focus toward what the body did, produced, described and made happen with a beating, pulsating hand and what that hand wrote and left us, without obeying a preconceived idea or rational intentions. Art which turns history into something different from what it was before a hand transcribed the signs that the body produced in the rhythm of a dropping arm motivated by instinctive corporeal pulsations. Consequently, a new universe appeared, neither proportional nor related to the external universe of our awareness.

Communication of art is not the transmission of a message or of meanings nor the transposition of reasoning. Art claims the right to recognize even the dislocated play of colors and marks that "making" art inevitably may produce as the unique and absolute value, in all ways equal to that of a person's historical existence. That which is executed is a work, and that which takes place is handed down in as a splinter, a testimony of the unique state of existing. What an artist executes is a historical document. Its message, its communication, is already contained in the movement of the things that take place.

Communication is not the task of art. Art is not a logical but an analogical word, and as it is both analogical and a sign, it does not belong to the realm of reason (in fact, the Western world has always thought of the logos as a conduit of meaning). The word itself is not meant to produce meaning: in the Orient, the sign is also the conduit of an inherent meaning inscribed by the pure motion of a hand, without any other design. In the twentieth century an artist no longer let his rationality dominate him when executing a work, but was guided by the work itself. The work turned into a becoming a work.

The fact of being poets of light (painters) means living in an unsymmetrical and conflictual relationship with one's era and with the task and aims pursued by one's world.

Hölderlin, significa guardare ogni fatto (memoria storica o evento reale nel tempo presente, battuto di furtive percezioni cui lo sguardo del cuore o le ragioni della mente danno forma rendendole racconto e storia) come in una nebbia. Significa percepire forme in movimento costante che assumono, come in un altalenato alla moviola, nuove configurazioni e subito dopo si tramutano in altre figure, immagini e segni. L'opera consente alla coscienza di vedere il mondo e tutto ciò che vi abita, anche l'abisso della storia personale della coscienza.

E tuttavia l'arte non è ancora il vero mondo della riconciliazione avvenuta, del volto a volto, quando potremo vedere faccia a faccia: "nunc videmus in aenigmatibus: nunc autem facies ad faciem" (I Cor. 13,12).

I pittori, come i poeti, realizzano il rapporto con il mondo come se esso fosse battuto autobiografico dell'esperienza e della totalità del progetto di economia della salvezza, perché il tempo della pittura è tempo di salvezza per la coscienza della nostra epoca e della nostra storia, nell'esperienza artistica.

Scrivete Martin Heidegger: "Essere poeta del tempo della povertà", (di cui parla Hölderlin nell'elegia Pane e Vino), "significa, cantando, ispirarsi alla traccia degli dei fuggiti. Ecco perché nel tempo della notte del mondo il poeta canta l'Eterno". Perciò il pittore del tempo della povertà deve espressamente dipingere l'essenza della pittura. Ma ciò che l'artista dipinge, non è ciò che è nel mondo. La pittura è solo ciò che è, senza essere rivelazione di ciò che già è visibile.

La struttura architettonica della pittura dei secoli precedenti franò, e su questo incipiente e vacillante tentativo di una pittura libera dalla forma e articolata secondo una scompaginata scacchiera di colori, il secolo scorso pose le sue fondamenta verso il nuovo e il futuro. La pittura non avrebbe più obbedito a forme armoniche e a composizioni-modello dell'universo culturale dei secoli precedenti, ma sarebbe divenuta lo spazio di libertà interpretativa della coscienza dell'artista dinanzi al mondo, espressione e rivelazione della propria visione interiore. Il colore diveniva epifania della luce del cuore, soggiogato da suggestioni teologiche dinanzi al creato.

"Cos'altro fare se non scommettere su una speranza?" si chiedeva François Mitterand nel 1981 a proposito della cultura.

Anche nell'universo dell'arte l'interrogazione è costante, e percuote la nostra coscienza. La speranza non è cosa vana, aleatoria, dilata nel futuro. Essa germoglia e diventa storia nei "segni dei tempi", che bisogna discernere, decifrare e coltivare.

Ritengo l'opera di Paolo Gubinelli, artista raro, di delicatissima intelligenza e qualità, di intellettuale coraggioso e inattuale, fedele alle sue radici, la cui opera pullula di aristocratici segni che alludono all'Oriente ma che edifica prendendo la "lezione di gloria" (E.Montale) da Klee, Kandinskij e dalla sublime avventura irripetibile del Bauhaus, ritengo l'opera di Gubinelli "un segno dei tempi" in questa stagione arida e secca da trottola di luna-park della pittura contemporanea.

Negli ultimi decenni la grande ricerca di un'arte lirica e ascetica non abita più il nostro presente artistico-culturale. Oggi la grande avventura del Bauhaus appare inattuale. Una malattia della mente impedisce alla cultura europea la riattualizzazione del recente passato. Urge scongiurare "il sonno della memoria" di cui parla Barbara Spinelli nel suo libro storico-politico. Scrive la giornalista: "Più la memoria viene evocata, più si ossifica fino a rasentare la sterilità. Più se ne lamenta l'assenza, più gli appelli suonano invani. Il divario tra le meditazioni sul passato

This means that one becomes a foreigner lingering on the fringes of each and every event.

Remaining suspended on the threshold of events, experiencing the condition of someone in the middle, as Hölderlin wrote, means watching each thing that happens [historical memory or real event in the present time, a beat of furtive perceptions like the heart's regard or the reasons of the mind lend them form, making them into stories and history] as if through a fog. It means perceiving forms in constant motion, like those see-sawing on a movie editing table, which assume new shapes that immediately turn into other figures, images and signs. A work allows the conscience to see the world and everything inhabiting it, even the chasm of one's personal history of the conscience.

Yet art is still not the true world of an achieved reconciliation, from one face to another, when we could see face to face: "for now we see through a glass darkly; but then face to face[...]" (Corinthians I, 13,12).

Painters, like poets, treat their relation with the world as if it were an autobiographical beat of the experience and totality of an economic plan for salvation, because the time of painting is the time of salvation for the conscience of our era and our history, in an artist's experience.

Martin Heidegger wrote: "Being a poet in times of poverty" [enumerated by Hölderlin in his elegy "Bread and Wine"] "means, singing, to be inspired by the traces of the gods who have fled. That is why in the nighttime in the world, the poet sings Eternity." So a painter of times of poverty must deliberately paint the essence of painting. But what the artist paints is not that which exists in the world. Painting is only that which is, without being a revelation of that which is already visible.

The architectonic structure of painting from previous centuries fell apart, and on that incipient and vacillating attempt of painting liberated from form and articulated according to a disordered chessboard of colors, the past century laid its foundations directed toward what was new and future. Painting no longer obeyed harmonious forms and model-compositions of the cultural universe of previous centuries, but became the space of liberation to interpret the conscience of the artist vis-a-vis the world, an expression and revelation of his own inner vision. Color became an epiphany of the heart's light, subjected to theological suggestions in the face of creation.

"What else can we do other than betting on hope?" wondered François Mitterand in 1981 about the cultural situation.

The same question persists in the universe of art, perturbing the psyche. Hope is not as vain, uncertain, dilated in the future. It germinates and becomes history in the "signs of the times," making it necessary for us to discern, decode, and cultivate it.

I find the work of Paolo Gubinelli, an artist of rare delicate intelligence and quality, of courageous and remote intellect, faithful to his roots, whose work pulses with aristocratic signs alluding to the Orient but constructed on Montale's "lesson of glory," from Klee, Kandinsky and from the sublime, unrepeatably adventure of the Bauhaus. Gubinelli's work is "a sign of the times" in this dry, arid season of contemporary art, reminiscent of an amusement park spinning top.

Great work in lyrical and aesthetic art have abandoned our current artistic-cultural milieu over the past few decades. The great adventure of the Bauhaus seems remote these days. A mental illness impedes European culture from reinvigorating its recent past. There is urgent need to overcome "the slumber of memory" as the journalist

e la prassi, tra l'invito a ricordare e l'incapacità di agire non può essere più palese" (B. Spinelli, *Il sonno della memoria*, Milano 2001).

Paolo Gubinelli ha il coraggio e non il culto della memoria. Nella sua opera scivolano - come un rivolo costante delicato e sottile - gli orizzonti e i paesaggi di tutta la più nobile delicata e raffinatissima arte del XX° secolo. Con la sua ricerca Gubinelli impedisce al tempo presente di stagnare, rendendolo movimento. Egli cade nel tempo e lo riconosce, dando alla sua ricerca il senso del suo tempo. Guarda il presente dalle spalle dei giganti dell'arte del secolo scorso, e dall'alto delle loro spalle vede e guarda lontano riattualizzando le grandi conquiste degli artisti più raffinati del '900 europeo, con sguardo particolare ai maestri del Bauhaus.

L'opera di Gubinelli è un libro, un'unica opera che racconta una stagione storica della ricerca artistica attraverso un percorso autobiografico.

I fogli disseminati di questa autobiografia sono parte di un unico rotolo, ove in ogni frammento, in ogni pagina, Gubinelli - con spirito ascetico - narra il paesaggio del suo sguardo sull'arte, trasmuta in frammento un Cantico che è solo il suo personale commento all'avventura artistica del '900, prediligendo la ricerca intenta a ridurre l'armonia ultima dell'universo in filamenti di segni e optando per la geometria piuttosto che per la ruvida materia, trasforma il racconto in eco che si dissolve in una vaga rimembranza delle origini matematiche dell'universo.

Le sue opere sono brani ed echi di una poesia che appartiene a un unico corpo: quello della sottrazione, dell'eliminazione della materia per cogliere solo la luce. Tutto nella sua ricerca è architettura di segni, ove "un segno corregge un altro segno" (P.P. Pasolini, in *Teorema*).

Lo sguardo di Gubinelli guarda l'universo e lo decifra nei segni-disegni riconducendo il cosmo in armonia. Il suo paesaggio si dissolve in ritmi, formule geometriche, proporzioni numeriche, ipotesi alchemiche di sentieri indecifrabili. L'universo dell'artista ci spinge a ricercare il centro. Ma oggi si può ricercare il centro? In sintonia con la ricerca scientifica e filosofica del XX° secolo, con la poesia più raffinata di poeti alessandrini come Edmond Jabès, e con la vertigine oscura della mistica, si può affermare che per l'artista (come per Paul Klee in "Strade principali e strade secondarie" e in quasi tutta la sua opera), il centro è la lontana periferia, la dispersione frantumata, l'assenza divenuta coscienza, l'oblio del sapere, la liturgia dell'anamnesi trasmutata in amnesia.

Queste sue opere non hanno centro, e senza centro non c'è né margine, né dorso, né forma, né sigillo, solo la vaghezza di una traccia luminosa di acqua colorata, solo velle che rinvolge e allude.

Questi fogli registrano orme, tracce fragili per un cammino nel deserto. Queste opere di P. Gubinelli custodiscono la grazia del vuoto, così come richiede lo Zen, e così come la pittura orientale insieme alla calligrafia dell'ordine cino-giapponese testimoniano. Sono opere che esprimono un annuncio senza parole. Su di esse c'è solo l'altito della vita dell'artista, il mormorio del fragile e pudico giovare-oscillare della sua mano. Una vita che si adagia sulle pagine che l'artista dipinge, che tenta di estendere un velo acquatico al fine di non sfiaciare, custodire e proteggere il tessuto della speranza del suo sguardo.

E se memoria appare è soltanto quella di ciò che non è più. Queste opere sono sempre tempio di silenzio, di vuoto, di primordiali paesaggi di malinconia, armonie che rinviavano al cominciamento di ogni universo.

Tutta la ricerca di Gubinelli rinvia al cammino, alla sua vera passione che è il ricercare nello spirito la strada

Barbara Spinelli calls it in her historical-political book. She writes: "The more memory is evoked, the more it is ossified, to the point of verging on sterility. The more its absence is mourned, the more appeals have an empty ring. The gap between reflecting on the past and procedures, between an invitation to remember and the incapacity to react, cannot be clearer." (B. Spinelli, *Il sonno della memoria*, Milan 2001).

Paolo Gubinelli is courageous and is no victim of the cult of memory. Horizons and landscapes of all the most noble, delicate and refined art of the XX century flow into his work - like a delicate and subtle stream.

Gubinelli, with his studies, prevents the present time from stagnating by turning it into movement. He drops into time and recognizes it, thereby lending his studies a sense of his times. He regards the present from behind the giants of art of the past century, and from above their backs he gazes far into the distance, reinvigorating the great conquests of the most refined Novecento artists of Europe, with a particular accent on the masters of the Bauhaus. Gubinelli's work is a book, a single work recounting a historical period of studies in art by means of his own autobiographical path.

The scattered pages of this autobiography are part of a single roll, in whose every fragment, every page, Gubinelli - with an ascetic outlook - narrates the landscape of art as he sees it and turns a Song into a fragment that is only his personal comment on the Novecento artistic adventure, in which he gives precedence to studies aimed at reducing the ultimate harmony of the universe into filaments of signs and, by choosing geometry over any rough material, he transforms the recount into an echo which dissolves into a vague recollection of the mathematical origins of the universe.

His works are excerpts and echoes of poetry which belongs to a single body: that of subtraction, of the elimination of material to make room only for light. Everything in his studies is architecture of signs in which "one sign corrects another sign" (P.P. Pasolini, in *Teorema*).

Gubinelli's regard turns towards the universe and deciphers it in signs-disigns, guiding the cosmos back into harmony. His landscape dissolves into rhythms, geometrical formulae, numerical proportions, alchemistic theories about indecipherable paths. The artist's universe prompts us to seek the center. But is seeking a center possible these days? In tune with twentieth-century scientific and philosophical research, with the most refined poetry of such Alexandrian poets as Edmond Jabès, and with the obscure spiral of mysticism, it is clear that for this artist (as for Paul Klee in "Highroad and Byroads" and in almost all his work), the center is the distant outskirts, shattered dispersion, absence turned into awareness, the oblivion of knowledge, the ritual of anamnesis transformed into amnesia.

These works of his have no center, and without a center there is no margin nor backbone nor form nor seal; there is only that vagueness of a luminous trace of colorful water, only an enveloping and alluding veil.

These sheets record footprints, fragile tracks for a tracing a path in the desert. These works by Gubinelli safeguard the charm of a void, as required by Zen, and therefore are the same sort of testimony as Oriental painting coupled with Chinese-Japanese sorts of calligraphy. They are works expressing an message without using words. They are simply grazed by the life breath of the artist, the murmur of the fragile and modest wandering-oscillating of his hand. A life that rests on the pages painted by the artist, who tries to diffuse a watery veil to check

"dell'in sù e dell'in giù" (come dice un frammento di Eracito), un pellegrinare labirintico e indecidibile. Il racconto dei suoi disegni attraversa le contrade del colore preaurorale.

Fragili fogli o supporti delicati di materia, questi quadri sono mantello in cui l'artista avvolge le sue delicate e fragili architetture realizzate da filiere di segni. Ogni suo acquerello, ogni pagina di questo libro racconta il paesaggio del suo mondo, ogni foglio è uno schermo ove – come in un fotogramma – l'artista proietta e registra, come su una matrice, la sua immaginazione e il suo dialogo con il mondo.

Paolo Gubinelli guarda, scruta, mette a fuoco, ascolta, spia come un veggente-poeta, trasmuta il suo ricercare in un lirico racconto di linee fasciate di luce, occultata in tremula acqua colorata. Foglio dopo foglio, pagina su pagina, l'artista è intento a scorgere e descrivere "il sole di candida luce nel mezzo della notte" (Apuleio, Favola di Amore e Psiche).

Roma, Settembre 2002  
Ed. L'Arte Grafica Gubbio  
Comune di Ferrara 2002  
Istituto di Cultura "Casa Cini"  
Poesia inedita di Maria Luisa Spaziani

### CARMINE BENINCASA 2003

Roma, 18.02.2003

Caro Gubinelli,  
sempre più di frequente mi pullula all'orizzonte della coscienza un pensiero felice della e sulla Sua opera.

Sì, il Suo lavoro mi è entrato nel cuore, abita la mia anima, e la Sua voce è in intatta armonia dissimmetrica con ciò che Lei fa per ricamare il mistero del quotidiano vivere. Ricorda i quattro versi di F. Hölderlin?

Scriveva il dolente malinconico poeta: "Le linee della vita sono varie, come vie – come arli di montagna. Ciò che qui avviamo un Dio può portare a termine, nell'armonia, nell'eterno compenso, nella pace".

(Was hier wir sind, Kann dort Ein Gott ergänzen mit Harmonie und...)

Armonie sono le linee della vita della Sua opera, armonie svelate da sottili graffi, piccole tenere ferite nel e del tempo della storia, germogli di rivelazione della stagione della Gloria, oggi nei giorni dell'uomo ancora mistero per una epifania di luce. Stradine graffiate sul biancore della carta con turgidi grumi, briciole non di sangue piuttosto sassolini per quietare l'innocenza di un grido: la vita. La vital Grazie.

Suo  
CARMINE BENINCASA

Ed. L'Arte Grafica Gubbio  
Palazzo Mediceo  
Comune di San Leo 2003  
Opere e Poesie inedite di Paolo Gubinelli

the unraveling and to safeguard and protect the hopeful fabric of his regard.

And if memory surfaces, it only refers to that which no longer exists. These works are always temples of silence, of voids, of primordial melancholic landscapes, harmonies that refer back to the beginning of each and every universe.

All of Gubinelli's studies refer to a path, his true passion, a pursuit of "the ups and downs" (as it was called in a excerpt by Hericlitus) of a street in the spirit, a labyrinth-like, inconclusive pilgrimage. His drawings recount their story by use of outlying districts of pre-dawn color.

Fragile sheets or delicate material supports, these paintings are the mantle in which the artist encloses his delicate, fragile architectures executed by spun threads of signs. Each of his watercolors, each page of this book recounts a landscape of his world, each sheet is a screen where – as in a frame – the artist projects and records, as if on a matrix, his imagination and his communication with the world.

Paolo Gubinelli looks, scrutinizes, puts into focus, listens, spies like a soothsayer-poet, turns his studies into a lyrical tale of lines swathed in light, concealed in vibrating colored water. Sheet after sheet, page after page, the artist focuses on discerning and describing "the sun of bright light in the middle of night" (Apuleius, The Tale of Cupid and Psyche).

Rome, September 2002  
Pub. L'Arte Grafica Gubbio  
Municipalità di Ferrara 2002  
"Casa Cini" Cultural Institute  
previously unpublished by Maria Luisa Spaziani

### CARMINE BENINCASA 2003

Rome, 18.02.2003

Dear Gubinelli,  
Pleasant thoughts about your work surface more and more often on the horizon of my awareness.

Yes, your work has found its way to my heart, dwells in my soul, and your voice is in intact, unsymmetrical harmony with everything you do to weave and embellish the mystery of everyday life. Do you remember those four verses by F. Hölderlin? Where that suffering, melancholic poet wrote: "The lines of life are various – like roads – like the rims of mountain ranges. What we are starting here a God can finish, harmoniously, in eternal compensation, in peace."

(Was hier wir sind, Kann dort Ein Gott ergänzen mit Harmonie und...)

Harmonies are the life lines of your work, harmonies revealed by subtle marks, small tender wounds in and of the time of history, revelations of the time of Glory germinating, in these days of man still mysterious to a ritual of light. Tracks scratched on the white paper with distended clots, crumbs not of blood but of gravel to soothe the innocence of a cry: life. Life!

Yours,  
CARMINE BENINCASA

Pub. L'Arte Grafica Gubbio  
Palazzo Mediceo  
Municipalità di San Leo 2003  
Previously unpublished Work and Poems by Paolo Gubinelli

Paolo Gubinelli è un artista di sottile vena poetica, che privilegia l'evanescenza, la sottigliezza, la trasparenza, lavorando sui tratti minimali, sugli scartamenti molecolari, intervenendo quello stretto necessario per lasciare un'impronta significativa e creare un evento visivo carico di potenziale energetico, in una dilatazione del concetto di astrazione che diventa intuizione d'infinito, spargimento di essenze della visibilità, come una virtuosa polvere di stelle.

Si viene a connotare uno scenario imprevedibile, un set da sogno, in un attraversarsi reciproco che richiama la visionarietà dello scambio simbolico, come dato d'atmosfera espressiva, pur in assenza di ogni richiamo esplicito ad un sistema storico, definito.

C'è un inseguirsi, un intriguarsi di segni e di sbramenti cromatici in una solidità nebulosa fatta di scansioni ritmiche che richiamano un'armonia non prestabilita, sempre in fieri, ma via via raggiunta come tappa costitutiva di un universo, di un sui generis espandersi di pulviscoli segnici e cromatici dove protagonista è la luce che ora più, ora meno, penetra, compenetra, attraversa, diffondendo la leggerezza, conforme al suo essere e sentirsi in sospensione, in assenza di condizione gravitazionale, per una sfuggolezza ed una imprevedibilità intrinseca.

Una pura spazialità di luce e di colore svincolata da ogni referenzialità, da ogni seduzione del corporeo e delle sue valenze mitiche e narrative, quindi senza appesantimenti di significati rigidi, che in maniera imprevedibile reagiscono a sollecitazioni che vengono da molteplici direzioni, a vibrazioni che sono date da un invisibile scontro di molecole. Come in un sogno ad occhi aperti, dove le coordinate linguistiche sono autonome da ogni sensibilità comune nel mondo avventuroso dei colori e non trovano equilibrio, precario e momentaneo, se non nella resistenza del foglio, del supporto che traduce il "fantastico" in "reale", che è la manifestazione e l'espressione dell'eterno contrasto tra materia e spirito.

Perché poi il bello è questo, che si tratta di piccoli gesti della mano su supporti poveri, che "subiscono" il trattamento in chiave alchemica, facendo dimenticare quello che sono in origine, per quello che appaiono al termine del trattamento, forme dello spazio, più che forme nello spazio, vissute in una chiave sperimentale che vuole giungere ad uno stato di quiete, d'infinita contemplazione, rimanendo in continua sospensione, possibile appunto per questo suo raggiunto stato per la sua matericità-non-matericità, attenta alla lezione di spazialità che viene da quegli artisti che hanno azzerato il senso quantitativo della rappresentazione come interno ed esterno di un luogo preciso, ma con una sua ben precisa connotazione d'identità che ne fa uno specifico, una sospensione sublime delle capacità dicendi del linguaggio verbale, nella sua inarrestabile, vortice, contaminazione, con quello immaginario.

Gubinelli è un regista attento dell'invisibilità, che nelle sue mani si trasforma in tensione informale, in attraversamento trasversale e contaminante di tutte le poetiche del minimalismo che vengono dai tagli di Fontana e dagli spaccialamenti dell'espressionismo astratto per ritrovarsi in un diverso congegno pittorico, che è figlio del concettualismo, ma libero di estrinsecarsi ad infinitum, passando per tutte le sfumature e gli automatismi che questo orizzonte aperto propone al libero scambio tra essere e non essere, contaminando l'uno con l'altro.

Le piegature del supporto, che chiamano le combinazioni

Paolo Gubinelli is an artist with a fine poetic vein particularly evanescent, subtle and transparent. His work consists of minimal traces, molecular wastes, with interventions only where strictly necessary for leaving a significant mark and creating a visual event charged with energetic potential by dilating the idea of abstraction which turns into an intuitive infinity and by dispersing the essences of what is visible, as if it were virtuous stardust.

What we perceive is an unpredictable scenario, a dream-like set, in a reciprocal crisscrossing recalling the visionary capacity of a symbolical exchange, with an expressive atmospheric quality yet lacking all explicit links with a defined historical system.

This constitutes a pursuit, a intrigue of signs and disengaged chromatic fibers in a nebulous solidity made of rhythmic articulations like those of a spontaneous harmony, always in the making but accomplished little by little like stages in the construction of a universe, a unique expansion of fine specs of signs and colors dominated to differing extents by light which penetrates and compenetrates, traverses, diffusing its characteristic weightlessness and seemingly suspended in a gravitational void, thanks to its intrinsic fleeting and elusive nature.

Pure spatiality of light and color free of any and all possible references, of all seduction of a bodily nature and of its mythical and narrative qualities and, therefore, devoid of weighty rigid significance, which react unpredictably to stimulations coming from numerous directions, to vibrations imparted by an invisible clash of molecules. As if in a daydream where the linguistic coordinates, independent of common sensitivities in the adventurous world of colors, are unable to reach a precarious or temporary equilibrium other than that of the resistance of the paper, of the support that translates the "fantastic" into "reality," which is the manifestation and expression of the eternal conflict between mind and matter.

For its strong point is precisely the fact of small gestures of the hand on "poor" supports which are "subjected" to a somewhat alchemical treatment which deletes their origins from the mind in favor of what they appear to be at the end of the treatment, forms of space rather than forms in space. These subsist in an experimental key which seeks to attain a state of calmness, of infinite contemplation while always still suspended, a state made possible precisely by having attained a materiality/non-materiality, having learned the lesson of spatiality from those artists who annulled the quantitative sense of representation as being inside and outside a precise place, yet retaining a precise connotation of identity which makes it a specific one, a sublime suspension of the capacities, the rhetoric, of verbal language, in its unstoppable, whirling contamination, with that of the imagination...

Gubinelli is a director attentive to the invisible which, in his hands, is transformed into informal tension, into diagonal, contaminating traversing of all the poetics of Minimalism originating with Fontana's slashes and the drippings of Abstract Expressionism and ending up in a different pictorial mechanism, an offspring of Conceptualism but open to ad infinitum expression, passing by way of all the nuances and automatisms that such an unfettered horizon allows as free exchange between being and not being, each contaminating the other.

The folds of the support, reminiscent of combinations by Bonalumi, Castellani, Simeati, act as faint maps of the voyage of the spirit (Ioniato) undertaken to avoid any

di Bonalumi, Castellani, Simeti, si comportano come esili mappe di un viaggio dell'anima (Ioniato) fatto per non incontrare ostacoli se non in se stessi, come brani di un monologo interiore che si svolge come un *secretum* in cui l'io incontra se stesso in una atmosfera narcisistica e propone un poema senza parole e senza forme del contenuto, perché tutto è aurorale, quasi edenico e in questo senso universale, legato ad un farsi del linguaggio che deve scontare le essenze e le fenomenologie della tradizione, comprendendole in uno slancio verso il nuovo, l'inedito, in scambievole corrispondenza con l'originalità ricca, di una nuova genesi, possibile, quanto necessaria.

Gubinelli conferisce a questo suo impegno di lavorare con una lingua edenica in questo nostro mondo babelico, dove perdita di verità e perdita di unicità, diventano spirito e materia della moltiplicazione, dell'erranza che precede l'architetturalità, il senso e il progetto della costruzione, come coniugazione e sintassi dei pieni e dei vuoti, come tracciamento di un percorso, là dove prima c'era la distesa indefinita della possibilità, di un nuovo inizio.

Paolo Gubinelli, in questa sua scrittura segreta di un libro sul mondo, sul suo modo, fragile e poetico, apprende dai segni tanto quanto dà ai movimenti del suo istinto di vita, tradotti in una personale interpretazione dei sogni della contemplazione e dell'attraversamento, come in un non esserci e in un esserci, praticando la virtù estrema del silenzio e dell'indicibile, come essenza di un monologo interiore che è *secretum* di uno specchio a cui confessare i volti dell'enigma e le aspirazioni dell'ermetismo.

C'è una ricerca della poesia in luce, all'origine di ogni svolgimento verbale, nella sollecitazione dello stupore, in una dialettica asimmetrica tra dionisiaco e apollineo, in cui la propensione per l'impalpabilità e la filtrazione luminosa fanno da oriente per il secondo, come emozione purificante.

La trattazione dell'argomento si presta ad una apertura continua, imprevedibile, dagli svolgimenti liberi ad che non può includere un termine preciso, scontabile, in quanto non si dimostra mai una tesi precisa, ma si sviluppa una teoria in senso etimologico (come in Mario Nigro), come un'opera aperta, un'architettura del desiderio, una filosofia del sentimento, dove architettura e filosofia si specchiano in desiderio e sentimento, combinando una catastrofe del senso comune.

Tutto, in questo lavoro, si presta ad una aggiunta imprevedibile, ad una spaziantezza poematizzata dell'astrazione, che coincide con gli elementi dello stupore per l'opera prima, ignota anche a se stessa, perché apparsa all'improvviso come effetto del sistemarsi delle virtù dell'aria e della materia, mentre spira un vento di genesi e incombe un presagio d'apocalisse.

Sicilia Aprile 2003

Ed. L'Arte Grafica Gubbio

Comune di Rimini, Musei Comunali

Galleria dell'Immagine, 2003

Poesia inedita di Maurizio Cucchi

## INCONTRI DI BRUNO CORÀ 2003

Quella che segue vuol essere una breve storia di incontri come la raccolta di Paolo Gubinelli propizia. Tempo fa, in un crepuscolo romano festivo e chiassoso

obstacle not residing in the self, like scraps of an inner monologue taking place like a *secretum* in which the Ego encounters itself in a narcissistic atmosphere and offers a wordless poem whose content lacks form since everything is dawn-like, almost Eden-like and in that sense, universal, tied to the making of a language which pays penance to the essence and phenomenology of tradition yet includes them in its thrust toward what is new, unseen, in a reciprocal correspondence with the rich originality of a new genesis, as possible as it is necessary.

Gubinelli endows his commitment to working with an Eden-like language in our Babelish world, where the loss of truth and of originality become the soul and matter of multiplication, of the drifting preceding the nature of architecture, with a sense and design of construction, such as the conjugation and syntax of solids and voids, such as tracing a route where previously there was an indefinite expanse of potential, of a new beginning.

Paolo Gubinelli, in his secret writing of a book on the world, on his fragile, poetic way, learns from his signs to the same extent that he bestows his instinct for life on his movements, translated into a personal interpretation of dreams of contemplation and traversing, as if in an absence and a presence where he accomplishes the extreme virtue of silence and the unspeakable, were it the essence of an inner monologue which is the *secretum* of a mirror to which he confesses the facets of an enigma and the aspirations of a Hermetic.

A study of poetry in luce is at the origin of all verbal elaboration, when inciting wonder, in an asymmetric dialectic between the Dionysiac and the Apollinian inclined toward the impalpable and luminous filtering oriented toward the latter, as a purifying emotion.

His treatment of this lends itself to continuous, unexpected, apertures, his practices unencumbered by the slightest discountable term, for his work is not intended to reveal a precise idea but to develop an idea in an etymological sense (see Mario Nigro), like an open work, an architecture of desires, a philosophy of feelings, where architecture and philosophy reflect desire and feelings and have a catastrophic effect on common sense.

Everything in this work welcomes any ulterior and unexpected addition, an unsettling poetics of abstraction, which coincides with elements of amazement toward an initial work unknown even to itself, for it may have suddenly appeared as an effect of the arrangement of the qualities of air and matter, brushed by a wind of genesis and a threatening premonition of an Apocalypse.

Sicily, April 2003

Pub. L'Arte Grafica Gubbio

Comune di Rimini, Musei Comunali

Galleria dell'Immagine, 2003

Previously unpublished

Poem by Maurizio Cucchi

## ENCOUNTERS BY CORÀ 2003

The following is intended as short account of a few encounters auspicious to the exhibition of Paolo Gubinelli's work.

come quello del borgo leopardiano, mi capitò di osservare tra Piazza di Spagna e Largo Mignanelli, passante tra molti eppure solitaria, Maria Luisa Spaziani. Così in quel modo, nell'andamento assorto ma di abituale quotidianità una tra gli infiniti atti della sua vita, senz'altro riscontro consapevole esterno che il mio sguardo. Vinsi, infatti, in quel frangente, lo stesso mio desiderio di tentare un incontro, interrompendo quel suo cammino, anche per pochi istanti. Resta così in me semplice ma vivida l'immagine della poetessa in un giorno qualunque della sua vita. Diversamente, con Maurizio Cucchi avvenne che una sera di pioggia, a Firenze, dopo l'apertura di una mostra a cui egli partecipava offrendo una propria poesia posta su una parete accanto all'opera di un artista, ci trovammo a salire sulla stessa automobile accettando un passaggio per essere accompagnati davanti a un albergo in piazza Ognissanti. Una querula quanto insistita profferita di conversazione, subito dal poeta durante il vernissage ad opera di un'ammiratrice, lo aveva messo in agitazione dandomi l'opportunità di raccogliere durante il tragitto tra la galleria di via del Porcellana e il Grand Hotel il suo giustificato sfogo per il fastidio sopportato.

Con Luzi e Orengo gli incontri, seppur diversi, sono avvenuti in circostanze di letture compiute in pubblico, seduti a un tavolo, in confronti serenamente ragionati, in presenza del suono dei loro versi, della loro voce, ma anche di opere d'arte che, in circostanze alterne, ognuno di noi aveva a cuore di evocare. Luzi, che accolse un mio invito a Prato, nel Centro di Arte Contemporanea, si spese generosamente in una visita nelle sale del Museo e in un dibattito successivo nella biblioteca. Orengo, che avevo conosciuto precocemente a Torino, su segnalazione di Giulio Paolini, di cui era amico, lo riebbi davanti quando al Castello di Brunnburg, ospiti di Mary de Rachewitz, figlia di Pound, si trattò di introdurre le sue poesie congiunte alle incisioni di Claudio Parmiggiani, per una mirabile nuova opera recante il poundiano titolo di *A Lume Spento*. E poi ancora, dopo quella, altre preziose volte.

L'impatto con Cesare Vivaldi, oltre che di persona, avvenne spesso sulle pagine non solo di critica d'arte, ma anche della sua produzione poetica. Dotato di un misurato e pacifico eloquio, il suo sorriso discreto e bonario lasciava presumere grandi margini di possibilità per tutto, non certo incline al fatalismo, ma sapientemente tollerante. Un testimone dell'arte che, assieme a pochissimi altri, mi è parso sempre attendibile. Ora, queste poche parole dedicate soprattutto a chi ho fisicamente sfiorato nei miei percorsi, non esauriscono certo una memoria ancora attiva e possibile per altri incontri a venire, quali quelli già incipienti con i poeti autori degli altri poemi raccolti con tenacia da Gubinelli.

Questi miei, perciò, sono semplici ricordi, velocemente tratteggiati per non rubare tempo e spazio al lettore, dunque pretesti. Come gli stessi disegni di Gubinelli, mercuriali pollicromi tracciati, per favorire l'intreccio tra muse diversamente dotate. Quanto al *deus ex machina* di questo episodio originalissimo, tra le molte considerazioni e i pensieri relativi ai suoi acquerelli e incisioni, si tengano d'occhio in particolare quegli umori orizzontali, quelle distese umidità cromatiche, attraversate da gesti ora diagonali, ora sinuoidali, ora incrociati come pioggia, come vento, come vaporoso contrastato andamento. Lievi come versi i suoi cieli, o le simmetriche lande lacustri ove immaginare turbolente turneriane o dilatate luminosità

Some time ago, on a noisy, festive Roman evening like those in Leopardi's village, I happened to see Maria Luisa Spaziani between the Spanish Steps and nearby Largo Mignanelli, a passerby among the many, yet solitary at the same time. Evidently engrossed in her own thoughts while performing one of the infinite number of her daily routines, she made me realize how utterly extraneous my stare was to her life. In fact, I mastered my desire to attempt an encounter, to interrupt her stroll even momentarily, under the circumstances. I was left with the simple but vivid image of the poetess on an ordinary day of her life.

To the contrary, it happened one rainy evening in Florence that I found myself climbing into a car with Maurizio Cucchi, thanks to someone who had offered us a ride to our hotel in Piazza Ognissanti following the opening of an art exhibition in which his participation consisted in hanging one of his poems on the wall to accompany the work of an artist. The occasion gave the poet a chance to complain about a lady admirer who had insistently tried to engage him in conversation during the opening. The episode had profoundly irritated him and his justified outburst during the trip between the via Porcellana gallery and the Grand Hotel was a clear sign of his agitation.

My encounters with Luzi and Orengo, while different, took place while we were seated in front of an audience for readings of their poems. It was an atmosphere of serene and intelligent confrontation, but the sound of their poetry, of their voices, kept us from discussing the works of art which we all felt deeply should have been discussed had the circumstances been otherwise. Luzi accepted my invitation to come to Prato, to the Centro di Arte Contemporanea, and once there spent a generous amount of time visiting the rooms of the Museum and, later, in a debate held in the library. I ran into Orengo again, whom I had met previously in Turin thanks to Giulio Paolini, a mutual friend, at the Brunnburg Castle when we were both guests of Mary de Rachewitz, Ezra Pound's daughter. I was there to introduce Pound's poetry in terms of its implications in an admirable new work by Claudio Parmiggiani called *A Lume Spento* in honor of the poet. And, then again, on many other precious occasions.

The impact with Cesare Vivaldi, other than on a personal level, often took place on the pages of publications of art criticism, but also those regarding his work as a poet. Gifted with a measured and pacific eloquence, his discreet, well-meaning smile left a great margin of potential for everything and, certainly not fatalistic, it expressed the tolerance owed to his knowledge and wisdom. A witness to art who, together with very few others, I have always considered credible.

These few words, dedicated above all to those I physically grazed over the course of my work, in no way exhaust an active memory, wide open to other future encounters such as those already initiated with other poets, the authors of other poems tenaciously collected by Paolo Gubinelli.

My own are, therefore, only simple recollections quickly delineated in order to avoid wasting the reader's time and space, and therefore they are pretexts. Just as Gubinelli's own drawings are mercurial multicolor depictions for facilitating an intermingling of variously gifted muses. As for the *deus ex machina* of this highly original series, among the numerous considerations and thoughts about Gubinelli's watercolors and etchings, we need to take a particular look at those horizontal surges, those expansive chromatic washes traversed by gestures sometimes diagonal, sometimes synodical, or else intersecting like rain or wind in vaporous, conflicting progression. His skies, as

rofkiane. Sono questi gli atti di ciascuno e di tutti gli autori oggi tra loro ravvicinati, che lasciano presumere la segreta intesa:

C'è un orizzonte comune  
tra la pittura e la poesia  
linea infinita ma conclusa  
circolare dove  
ut pictura poesis  
e viceversa  
luogo di incanti.

Roma - Marzo - 2003  
BZF - Ed. Vallecchi - Comune di Firenze 2004

## ANGELO DRAGONE 2004

GUBINELLI - TRA RIGORE E FANTASIA  
Segni di pieghe e tagli con colori

Paolo Gubinelli, nato a Matelica nel 1945, formatosi nell'Istituto d'Arte di Macerata dove si è iniziato alla pittura, e' stato poi grafico pubblicitario, designer e progettista di architettura. Per i suoi studi, d'altra parte, era stato a Milano, Roma e Firenze, scoprendo giovanissimo la spaziale concettualità di Lucio Fontana.

Può intendersi così come, per idee e propositi, questi lavori possano essere accostati a quelli di Bruno Munari, o alle architetture di Giovanni Michelucci, alle ripetitive fantasie di Enrico Castellani per ritrovarsi in Piero Dorazio come nella visione di Alberto Burri. con valori ch'erano stati anche di Agostino Bonalumi, di Mario Nigro, di Emilio Scanavino, di Edgardo Mannucci con preziosismi cromatici già attivati da Giuseppe Uncini e da Sol Lewitt.. La sua opera, peraltro, ha continuato ad interessare numerosi noti critici tra i quali Giulio Carlo Argan, Carmine Benincasa, Enrico Crispolti e Claudio Cerritelli ed ancora Luciano Caramel, Paolo Fossati e Mario Luzi con Lara Vinca Masini ed altri protagonisti della critica militante come Pierre Restany, Tommaso Trini e Marcello Venturoli, Cesare Vivaldi e Francesco Vincitorio. Risalendo alle prime sue opere colpisce subito il rigore dell'esecuzione ma anche certe forme antitradizionali con la presenza di materiali dissuati che finiscono per caratterizzare le sue piu' tipiche manifestazioni: basti vedere come abbia piegato il suo interesse per la "carta" ben presto diventata per lui il più suggestivo e probabilmente congeniale mezzo espressivo. Si va infatti dai morbidi cartoncini bianchi cui approdo' agli inizi dei suoi lavori, così ricettivi all'incidenza della luce come attraverso segni annuali di pieghe oppure dovuti ad una lama, per trasferire altrove il tutto anche su carte trasparenti e colorate ricavate da fogli piani o con rotoli come fossero papiri, dove quei segni percettibili a fatica si propongono come immagini d'una poesia visiva.

Se si guarda poi alla più recente sua espressione creativa, può vedersi come geometria e rigore cedano il passo ad una più libera manifestazione che si vale del colore dei pastelli in cui sembra di poter cogliere gli imprevedibili moti d'una percezione in grado di coinvolgere una coscienza dettata dalla sua sensibilità lirica e musicale. Si ha allora quasi l'impressione che per lui la carta sia non solo materia prima, ma il medium del tutto elettivo come tra i suoi colori il bianco e' la proiezione di un autentico stato d'animo. Ma il più delle volte di fronte alle opere di Gubinelli, vi e' da fare attenzione a certe trasparenze

buoyant as poems, or his symmetrical lacustrine moors where one can imagine the turbulence of a Turner or the dilated luminosity of a Rothko. These are the acts of each and every author today who all share ties, who allow us to suppose their secret but mutual understanding:

There is a common horizon  
shared by painting and poetry  
an infinite but completed  
circular line where  
ut pictura poesis  
and viceversa  
domain of bewitchment.

Rome, March 2003  
BZF - Pub. Vallecchi - City of Florence 2004

## ANGELO DRAGONE 2004

GUBINELLI - BETWEEN DISCIPLINE AND IMAGINATION  
Creases and cuts with colors

Paolo Gubinelli, born in Matelica in 1945, studied painting at the Art Institute in Macerata before becoming a graphic designer in advertising and, later, an architectural designer. His studies took him to Milan, Rome and Florence and, while still young, led him to discover Lucio Fontana's concept of space.

We can easily see how such work, in terms of ideas and subjects, can be related to that of Bruno Munari, to the architectural designs of Giovanni Michelucci, to the repetitive fantasies of Enrico Castellani and, subsequently, to Piero Dorazio and to the visionary substance of Alberto Burri's work; moreover, Gubinelli also shared certain values with Agostino Bonalumi, Mario Nigro, Emilio Scanavino, Edgardo Mannucci in his highly treasured chromatrics, those already practiced by Giuseppe Uncini and Sol Lewitt.

Gubinelli's work has also been of continuous interest to many eminent critics, among whom Giulio Carlo Argan, Carmine Benincasa, Enrico Crispolti, Claudio Cerritelli, as well as Luciano Caramel, Paolo Fossati and Mario Luzi, together with Lara Vinca Masini and other outstanding militant critics such as Pierre Restany, Tommaso Trini, Marcello Venturoli, Cesare Vivaldi and Francesco Vincitorio.

Looking back at Gubinelli's earliest works, the strict discipline of their execution is just as immediately striking as certain anti-traditional forms in unusual materials which, in the long run, became the most typical characteristics of his work. His focus on "paper" quickly became the most suggestive and probably the most congenial means for his creative expression.

In fact, in his early works he used soft white cardboard, so susceptible to impressions of light or to annual creases or cuts made with a blade, to later transfer all this to another surface, even to flat sheets or papyrus-like rolls of transparent and colored paper, where those barely perceptible signs seem to be the images of a visual poem. His more recent creative expression appears more geometric and severe, yet yields to a freer style making use of pastel colors in which it seems possible to grasp the unpredictable perceptive movements of a lyrical, musical sensitivity.

Thus we almost have the impression that paper, for Gubinelli, is not only his primary material, but his wholly elective medium, just as white, among his various colors, is the projection of his genuine state of mind.

Most often, while observing this artist's works, one must

cariche di allusioni. Il fatto è che affiorano come segni di un'immagine nota, linee e punti che si sgranano sotto gli occhi dello spettatore con iterazioni percorse da uno sfumato cui son dovuti certi effetti di spaziali profondità. Altre volte basta un incurvarsi di una linea per creare un certo senso prospettico che in varie maniere l'Artista riesce a far collimare con quel suo spirito della geometria che alimenta più fine sua ricerca formale.

Il dato materico, a quel punto, assume il valore di quelle spazialità cui è sufficiente evocare le forme di una geometria allusiva in grado di formulare delle vere e proprie sequenze di immagini. Che a dominare sia la ricchezza preziosa dei colori o la monocromia del bianco che potrebbe apparire quasi ossessiva, facendosi cielo ed acque se non inesplorate profondità del mare.

Si può ricordare anche che in una pagina dei suoi "Diari" (1905) Paul Klee aveva avvertito: "Dipingere col bianco costituisce un modo di dipingere proprio della natura. Se esco dal rigoroso specifico campo grafico dell'energia nera, mi rendo conto di entrare in una vasta zona nella quale in un primo tempo troverò difficile orientarmi. Ed è questo terreno incognito ad impaurirmi".

Ma nei suoi "Diari" del 1910 e ancora Klee ad aver spiegato "A rendere la luce con toni chiari è cosa risaputa. Renderla attraverso il movimento del colore ha già del nuovo. Ora sento di rendere la luce semplicemente come espressione di energia". E aveva aggiunto chiarendo sino in fondo il suo pensiero: "Applicazioni di chiazze di colore unite in complessi liberamente colti dalla fantasia, può divenire [per l'Artista] l'impegno principale, inafferrabile ed essenziale".

Dopo G. Carlo Argan che per Gubinelli aveva parlato di "spazialità senza volume - luce senza raggio" nel 1993, sulle carte dell'Artista, ormai quarantottenne, Pier Restany, afferma che l'Artista può rivendicare come un primato quello della "carta spaziale". Restany si domanda: "Sarà lui l'ultimo degli spazialisti o, tenendo conto di una certa sua dichiarazione, il pioniere di un secondo spazialismo?".

Poca importanza ha per Gubinelli la domanda a fronte della "insistenza ostinata del discorso su spazio - luce". Egli cede anzi in quella "fluidità energetica e la sua limitata flessibilità un impegno quasi eroico nel momento che oggi viviamo mentre si fa apprezzare l'aurea via battuta da Fontana, Manzoni e soprattutto da Yves Klein. In quel suo frammento di "energia cosmica" finiscono per esserci l'intero dramma esistenziale e l'impeto poetico che Gubinelli traduce in un fatto di pura sensibilità". Ecco in fondo, come in questo quadro si facciano sentire più ancora del nuovo, l'attualità dell'opera di Gubinelli in sintonia con il continuo divenire della Storia e non soltanto della storia dell'Arte. Proprio nel confronto delle tecniche impiegate con fini figurali, l'Artista si rivela significativamente nell'espressione incisoria come nei dipinti su carte trasparenti, nei vari tipi di installazioni e nei loro colori, come nel bianco e nero dove, aggiungendo una loro propria valenza: nella pagina singola come nelle sequenze di partiture spaziali più o meno rigide, a volte in progressioni analitiche decisamente interattive. Tra forme acquerellate e quei motivi plastici che raggiungono i valori di certe vere e proprie sculture, giungono a calarsi i suoi significati originali: dalle immagini scribbolari cui si alternano certi effetti di linee che serbano la libertà dei loro orientamenti: giungono così a percorrere quegli spazi già quasi modellati dalle tonalità di colore con i loro traccianti verticali o orizzontali, a volte arcuati o in più precise sequenze lineari. In tal modo il suo diventa un tipo di presenza esistenziale in cui s'era subito fatto notare una sorta di tensione informale, tipica di un espressionismo astratto che rasenta il concettualismo, tra

pay attention to certain transparencies flooded with allusions. These surface as signs of a well-known image, lines and points that open the observer's eyes to iterations traversed by a gradation dependency on certain effects of spatial profundity. In other cases, it is the curve of a line to create a certain perspective effect which the artist, in various ways, harmonizes with that sense of geometry on which his sophisticated formal research is based.

At that point, the material data develops into that spatial sense which evokes forms of allusive geometry capable of creating true sequences of images.

That which dominates is the precious wealth of his colors or the monochrome factor of his white which may even seem obsessive, turning into sky and water, or even unexplored depths of the sea.

Suffice it to recall Paul Klee's warning in one of his Diaries (1905): "Painting in white constitutes a way of actually painting nature. If I quit the rigorous, specific graphic field of black energy, I realize that I enter a vast area in which it is hard for me, initially, to find an orientation. And it is that unknown territory which frightens me."

But in his 1910 Diaries, Klee explains: "Rendering light in soft, light colors is common knowledge. Rendering it by the movement of color lends it a new quality. I now wish to render light simply as an expression of energy." And he added, making his thoughts perfectly clear: "The applications of areas of color joined in freely imagined complexes can become (for the artist) the principal, elusive and essential task."

After G. Carlo Argan spoke of "spatiality without volume - light without rays" in 1993 with reference to Gubinelli, Pierre Restany stated that the artist, then 48 years old, could claim supremacy in the use of "spatial paper," in reference to his works in that medium. Restany wondered: "Will he be the last of the spazialists or, in light of one of his declarations, the pioneer of a second spazialism?" Little does the question matter to Gubinelli, faced with the "obstinate insistence of the space-light issue." To the contrary, he yields to that "fluidity" of energy and its limited flexibility ... a nearly heroic commitment in our times when the golden path cut by Fontana, Manzoni and, above all, Yves Klein, has become so highly valued.

That fragment of "cosmic energy" of his contains the entire existential drama and poetic impetus that Gubinelli translates into a matter of pure sensitivity."

Basically, as in this painting, even more than a newness, we feel the topicality of Gubinelli's work in tune with a continuous development of History and not only the History of Art.

It is precisely in the confrontation between his techniques and his figural intent that we discover the artist, in his expression by incisions as in his paintings on transparent paper, in the various types of installations and in their colors, or in white and black where they contribute a quality of their own: on the single sheets as in the sequences of more or less rigid spatial scores, or, at times, in decisively interactive analytic progressions.

The original meanings lie deep in the area between his watercolor forms and those plastic motifs with a sense of true sculpture: from the calligraphic images in which certain effects of the lines harbor the freedom of their orientations, they succeed in traversing those spaces already shaped by the tones of color with their vertical, horizontal or curved traces, if not in more precise linear sequences.

Thus this becomes a sort of existential presence in which we immediately notice something of an informal tension typical of an abstract expressionism bordering on conceptualism, between the automatism and the more suggestive, premonitory evocations.

automatismi e le più suggestive, presaghe evocazioni. Sarebbe strano se tutto questo non fosse approdato ad una precisa espressione formale. Così sul più semplice foglio di carta dunque le sue pieghe, se non un solo tratto di matita destinato a svelare in quelle sue forme digradanti l'armonia e la profondità di un paesaggio quando non è l'acquerello ad offrire le più sottili suggestive figurazioni di un mondo essenzialmente grafico, nel quale proprio si individua il senso delle sue figurazioni che a volte possono sviluppare una morbida ricettività dovuta persino alla semplice incidenza della luce, rivelando così la preziosa sua fragilità che, in quel mezzo stesso, trova i più variati suoi valori dovuti ad un semplice ma preciso taglio manuale o a quella piega che traduce in una autentica progressione ritmica quel segno capace di risolversi in una sola traccia, in grado di coinvolgere lo stesso supporto mentre conserva l'eloquente evocazione dell'intervento che l'ha generato.

Torino, marzo 2004

Ed. Fabbrica Arte

Musei Civici - Galleria d'Arte Moderna, Comune di Gaviate, Provincia di Varese - 2004

#### MARIA LUISA SPAZIANI 2004

Roma, febbraio 2004

Un filosofo francese del Novecento sostiene che l'organo più profondo del corpo umano è l'epidermide. Questo paradosso mi si è imposto, attraverso un gioco di sinapsi, guardando gli acquerelli di Paolo Gubellini che avrebbero accompagnato dieci mie poesie inedite. Capita, sì, più sovente di quanto si creda, che un giudizio, o almeno una possibile definizione si imponga su una sensazione o impressione di base non ancora elaborata dal senso critico. In poesia avviene, talvolta, come ci dice Dante e come ripete Eliot.

Ma anche a mente meno emotiva, più fredda, la verità del mondo di Gubellini "affiora" riflettendo le luci del fondo. Gli acquerelli chiari o lunari hanno la carnalità madreperlacea di una pelle, sono un sottile alabastro posto contro un tessuto di braci o una tempesta di neve, hanno una straordinaria levità, una grazia tanto evidente quanto difficile da irretire in parole. La parola è lo strumento del poeta, forse la sua materia prima.

Ma qui l'artista traccia segni mentali in un'atmosfera di favola. Si tratta di un'astrazione lirica musicale poetica dove lo "spazio-luce" è protagonista.

Ringrazio comunque Paolo Gubellini per avermi presa per mano alla ricerca di un sogno con i suoi segni catturati tra le nebbie e i suoi paesaggi o colori che si rappresentano in ritmi, dove la geometria si sottrae a dogmi classici o novecenteschi. Qui mi limito a pochi acquerelli della sua lunga carriera, ma voglio dirgli quanto ammiri il suo lavoro e con quanto affetto gli auguri che la sua buona fortuna continui.

Ed. Palazzo Albrizzi

Comune di Venezia - Palazzo Albrizzi, 2003

Associazione Culturale Italo-Tedesca

Onlus VENEZIA

Comune di S. Benedetto del Tronto

Palazzina Azzurra 2004

Opere inedite di PAOLO GUBINELLI

Poesie di MARIA LUISA SPAZIANI

It would have been implausible had this not turned into a precise formal expression. So his creases, if not his single pencil traces on a simple sheet of paper, were destined to reveal the harmony and depth of a landscape in those sloping forms. That is, when it was not the watercolors to provide the subtlest suggestive figures of an essentially graphic world in which we discern the sense of his figures, at times developing a soft receptivity through a simple effect of light capable of revealing its precious fragility. That fragility itself is the means by which he achieves a range of qualities owed to a simple but precise manual cut, or to a fold, which translate that sign, resolved even by a single trace, into an authentic rhythmic progression linked to its own support while, at the same time, preserving the eloquent evocation of the act by which it was generated.

Turin, March 2004

Pub. Fabbrica Arte

Musei Civici - Galleria d'Arte Moderna, Comune di Gaviate, Provincia di Varese - 2004

#### MARIA LUISA SPAZIANI 2004

Rome, February, 2004

A twentieth-century French philosopher maintained that the most profound organ of the human body is the epidermis. Through a certain play of synapses, this paradox particularly struck me while gazing at the selection of Paolo Gubellini's watercolors due to accompany ten of my unpublished poems. Sometimes, and more often than one might think, it happens that a judgment, or at least a possible definition, becomes superimposed over an underlying sensation or impression yet to be made clear by critical sense. This happens in poetry, at times, as Dante told us and Eliot reiterated.

Even when feeling less emotional, more detached, the truth of Gubellini's world "surfaces" as reflections of its deep-seated lights. His pastel or astral watercolors possess the nacreous carnality of a skin, are a thin sheet of alabaster placed against a fabric of embers or of a snowstorm, have an extraordinary lightness, a grace as evident as it is hard to capture in words. Words are the instrument and possibly the raw material of a poet.

Yet here we have the artist drawing traces of the mind in a fable-like atmosphere. This is a lyrical musical poetical abstraction where "space-light" plays the leading role.

And would like to thank Paolo Gubellini for having led me by the hand in search of a dream through his traces grasped amongst mists and his landscapes or colors which gel into rhythms, where geometry steers clear of classical or typical twentieth-century dogmas. I am limited here to a small number of the many watercolors created over his long career, but I want to tell him how very much I admire his work and so affectionately wish that his good fortune may continue.

Pub. Palazzo Albrizzi

Venice City Hall - Palazzo Albrizzi - 2003

Italo-German Cultural Association,

Onlus VENEZIA

San Venedetto del Tronto City Hall

Palazzina Azzurra 2004

Unpublished works by PAOLO GUBINELLI

Unpublished poems by MARIA LUISA SPAZIANI

## ANTONIO PAOLUCCI 2004

*Nunc videmus per speculum et in enigmate...*, aveva detto San Paolo. Vediamo come attraverso uno specchio e sotto forma di enigma. Un giorno vedremo in verità e splendore.

Ma intanto, che fare? Se il mondo visibile è lo specchio del mistero, come può la poesia in parole o la poesia in figura (*ut pictura poesis*, vale ancora e varrà sempre l'antica equivalenza, questo catalogo ce ne fornisce persuasiva testimonianza) come può la poesia sciogliere l'enigma? O, per meglio dire, come può tentare di avvicinarsi alla soluzione dell'enigma? Aprite un qualsiasi manuale di storia dell'arte e vi accorgete che i modi tentati dai pittori per attraversare lo specchio paolino sono innumerevoli; dai graffiti rupestri del Sahara agli sberleffi Dada, dagli affreschi di Piero della Francesca ai sacchi di Burri. Non è dato a nessun artista, sotto il cielo, sciogliere l'enigma ma nessuno merita l'arduo e scomodo titolo di artista se non ci prova.

Paolo Gubinelli ci ha provato e ci prova con asctica pazienza ma anche (mi si perdoni l'ossimoro) con una specie di furiosa determinazione.

Cosa sono le sue ermetiche carte trasparenti, le sue criptiche incisioni, le sue piegature esatte melodiose e misteriose, simili ai segni che le onde lasciano sulla sabbia?

Sono icone del disordine (Venturoli) o piuttosto di un ordine sepolto che un giorno ci sarà dato comprendere? Sono i crittogrammi di un alfabeto incognito che allude ai segreti della "razionalità induttiva" (Argan). Oppure sono, le carte di Gubinelli, i segni di "un poeta nel tempo della povertà", come ha detto con una bella immagine Carmine Benincasa? Io non so rispondere. So però che - se privilegio e destino dell'artista è ascoltare il mistero del mondo e mettere in figura le chiavi della interpretazione possibile - Paolo Gubinelli è un artista vero.

Antonio Paolucci  
Soprintendente per il Polo Museale Fiorentino  
Febbraio 2004

Ed. Nuova Grafica Fiorentina

Comune di Scandicci 2004  
Abbazia di S. Salvatore a Settimo  
Comune di Firenze 2004  
Limonaia di Villa Strozzii  
BZF - Vallecchi - Comune di Firenze 2004  
Poesie inedite dei maggiori Poeti

## SANDRO PARMIGGIANI 2005

Amica carta

Nell'ormai lungo cammino d'artista di Paolo Gubinelli si sono a lui affiancati, con testi critici e testimonianze poetiche, molti autorevoli nomi della storia dell'arte e protagonisti di prima grandezza della poesia italiana, così che chi, oggi, si trovi, come me, a cercare di distillare alcune parole, di dire ciò che prova davanti al suo lavoro, si sente, anche per il tempo minimo concessogli dalle vicende immediate della vita, inadeguato a afferrare tutti i fili che s'affollano davanti a lui,

## ANTONIO PAOLUCCI 2004

*Nunc videmus per speculum et in enigmate...*, Saint Paul told us.

We see things as if through a mirror and as enigmas. The day will come when we shall see them as splendid as they really are.

What are we to do in the meantime? If the visible world is a mirror of the mystery, how can poetry in words or poetry in images (*ut pictura poesis*, an ancient and forever valid equivalence to which the present catalogue persuasively testifies), how can poetry solve the enigma? Or, better yet, how can it best endeavor to approach a solution of the enigma? Open any history of art manual and you will see the countless ways attempted by painters to cross through that mirror of Saint Paul's; from the Sahara rock graffiti to the Dada pranks, from Piero della Francesca's frescoes to Burri's famous sack paintings. No artist under the sun has the ability to solve the enigma, but an artist who does not even try does not deserve to be called an artist, as arduous and inconvenient as the title may be.

Paolo Gubinelli has consistently tried, with his ascetic patience, and even with (excusing the oxymoron) a sort of furious determination.

What else are those hermetic transparent works of his on paper, his cryptic incisions, his musical and mysterious, yet exact, folds, reminiscent of the marks incoming waves leave on a sandy seashore?

Are they "icons of disorder" (Venturoli) or else a buried order which we shall be allowed to understand one day? Are they cryptograms of an unknown alphabet alluding to the secrets of the "inductive method of reasoning" (Argan), or are Gubinelli's works on paper the signs of "a poet in times of poverty," as Carmine Benincasa described them in a particularly fine image? I wouldn't know how to answer that. But I do know - if it is the privilege and destiny of an artist to sound out the mystery of the world and to transpose the keys of a possible interpretation into images - that Paolo Gubinelli is a true artist.

Antonio Paolucci  
Superintendent for the Museum Axis of the City of Florence  
February 2004

Pub. Nuova Grafica Fiorentina

Scandicci 2004  
St. Salvador in Settimo  
Firenze 2004, Villa Strozzii  
Winter Lemon Tree Storehouse  
BZF - Vallecchi - City of Florence 2004  
Previously unpublished works by major poets

## SANDRO PARMIGGIANI 2005

Paper, a Friend

So many prestigious names in art history and so many outstanding Italian poets have accompanied the long career of the artist, Paolo Gubinelli, with their critical essays and poetic testimonies that anyone, today, would be in the same position as I am, trying to distill certain words, to say what I feel when observing his work, feeling, even for the bare minimum of time allowed by life's immediate events, not up to the task of grasping all the threads teeming before him, to adequately accomplish

a svolgerli compiutamente. Mi limiterò dunque - "le promesse vanno mantenute", e in questo caso si tratta di un duplice impegno, verso Gubinelli e verso gli amici della Biblioteca Panizzi dove il suo lavoro approda - a qualcosa delle impressioni, dei pensieri e dei sentimenti che la sua opera suscita in me.

La prima cosa che sento di dovere dire è che i lavori di Paolo Gubinelli sono uno schiaffo salutare soprattutto a tanto collezionismo "medio" italiano, che non "vede" le opere su carta - dalle incisioni ai disegni, dagli acquerelli ai pastelli - e le concepisce come qualcosa di minore e fugace, di fragile ed effimero, sia come essenza espressiva che come durata nel tempo. Non sono pochi i collezionisti che addirittura ritengono che le opere su carta siano, per la loro intrinseca natura, destinate a chi abbia limitate possibilità economiche; quelli che "possono", finiscono dunque per affidarsi alle opere su tela - non parlo delle sculture, giacché anch'esse sono "viste" da pochi eletti -, magari arrivando alla fine a circondarsi di coloratissimi, vacui dipinti, talvolta di grandi dimensioni. Purtroppo lo schiaffo di Gubinelli farà male a pochissime guance, poiché siamo circondati da tanti sordi che non vogliono sentire.

E tuttavia questo suo operare da sempre con il solo strumento della carta, il suo materiale elettivo, ci dice che ciò che lui va cercando in un supporto è qualcosa che, per la sua intima struttura, sia congeniale alla sua poetica, ne sia, insieme, il grembo e lo specchio ideale. Tutto l'operoso affannarsi di Gubinelli si svolge intorno a variazioni, a trasalimenti, a battiti di ciglia, a sentimenti subitanei che s'affacciano alla superficie e subito tornano a essere inghiottiti dal profondo

da cui erano emersi, a luci che affiorano e s'affermano e subito dopo si volgono in ombra, incamminandosi verso un'oscurità che magari potrà essere penetrata solo mutando la posizione da cui le si osserva. Insomma, sente, l'artista, di potere trasferire il nucleo vitale della propria poetica, ciò che va cercando

nel farsi stesso dell'opera, e di riuscire a specchiare i suoi sentimenti solo sulla carta, su questo apparentemente fragile, e invece tenace e duraturo,

strumento che costituisce, nei suoi diversi, pressoché infiniti, modi di essere (il cartoncino, il semplice foglio di carta, il lucido semitrasparente per disegni, la carta velina) il luogo più intimo, caldo e nascosto che può naturalmente accogliere le sue tensioni espressive.

C'è un grande rispetto nel modo in cui Gubinelli si pone davanti alla carta, l'affronta - del resto, a che cosa potrebbe altrimenti congiungersi la sua visione? Anche quando la piega o vi traccia dei tagli superficiali si sente che egli sa di trovarsi di fronte a un corpo, a una carne che può solo essere amata.

Mi vengano alla mente le parole di una poesia di un grande poeta canadese del Novecento, Leonard Cohen, più conosciuto come cantautore, *As the mist leaves no scar*: "Come la bruma non lascia sfregi / Sul verde cupo della collina / Così il mio corpo non lascia sfregi / su di te, né mai lo farà."

Gubinelli pare intento, da sempre, a evocare, attraverso le infinite possibilità di questo supporto, visioni spaziali, coloristiche o luminose. Le piegature realizzate negli anni Settanta, dopo che il cutter aveva inciso la pelle della carta, risentivano di una tensione geometrica, in cui non era indifferente,

nella percezione dell'opera, l'elemento dell'iterazione di linee che sveltano parallele o s'incrociano, e che paiono evocare le velature e il bosco di piani

di Lyonel Feininger. Successivamente, Gubinelli ha introdotto segni incisi e colori all'acquerello e al pastello,

them. So I will limit myself - "promises are made to be kept," and in this specific case that means a dual commitment, towards Gubinelli and towards the friends at the Biblioteca Panizzi where his work is about to embark - to a few of the impressions, thoughts and feelings that his work arouses in me.

The first thing I feel is the need to say that Paolo Gubinelli's works are a healthy slap in the face to all that "average" Italian sense of collecting for which works on paper - from watercolors to pastels - are "invisible," and conceives them as something minor and fleeting, fragile and ephemeral, both as an expressive essence and in their ability to last over time. There are many of them who even think that works on paper are, by their intrinsic nature, destined to those with limited financial possibilities; those who "are able to," end up entrusting themselves to works on canvas - not to even mention sculptures which are "seen" only by an elite few - and often surround themselves with highly-colored, vacuous paintings, often of large dimensions. Unfortunately, Gubinelli's slap in the face will hurt very few cheeks since we are surrounded by so many deaf people with no desire to hear.

Yet his way of having always worked with paper as his only instrument, his chosen means, tells us that what he is looking for in a support is something that, because of its intimate structure, is congenial to his poetics and, together, is its bosom and its ideal mirror. All of Gubinelli's industrious labor takes place in variations, startling acts, a blinking of eyes, sudden feelings which surface and then are immediately engulfed by the depths from whence they came, to lights that surface and are confirmed, then immediately afterwards are cloaked in shadow on their paths towards a darkness that might only be penetrated by changing the point of observation. In short, the artist feels that he can transfer the vital nucleus of his own poetics, what he is pursuing, into the very execution of the work, and can successfully reflect his feelings only on paper, on that apparently fragile, yet actually tenacious and long-lasting instrument which constitutes, in its multiple, almost infinite states of being (cardboard, simple sheets of paper, semi-transparent onion skin drawing paper, tracing paper), the most intimate, warm and hidden place to naturally receive his expressive tensions.

There is great respect in the way Gubinelli addresses, puts himself in front of paper - besides, what else could be combined with his vision, otherwise? Even when he folds it or makes superficial cuts in it, you can feel that he is conscious of being in front of a body, of a flesh that can only be loved.

What comes to mind are the words of a poem by a great 20<sup>th</sup>-century Canadian poet, Leonard Cohen, better-known as a folk-singer: "As the mist leaves no scar / On the dark green hill / So my body leaves no scar / On you, and never will."

Gubinelli has always seemed intent on, evoking spatial, coloristic or luminous visions through the infinite possibilities offered by this support. The folds he made in the Seventies, after the cutter had engraved the skin of the paper, had the feeling of a geometrical tension in which, in the perception of the work was not indifferent, the element of an interaction of lines that loomed parallel or crossed, and which evoke the veiling and the forest of those planes by Lyonel Feininger. Gubinelli subsequently added incisive marks and colors in watercolor and pastel, evoking a cosmic spatiality in which the mesh of two very great poets of Italian art, Osvaldo Licini and Fausto Melotti, taught us that everything can be said in a mark, in a stroke, with the slightest trace of a line. But Gubinelli's voyage was not over. After his works on

evocando una spazialità cosmica in cui s'intravedeva il retaggio di due grandissimi poeti dell'arte italiana, Osvaldo Licini e Fausto Melotti, che ci hanno insegnato che tutto può essere detto con un segno, con un tratto, con una linea appena. Ma il viaggio di Gubinelli non era affatto concluso. Dopo le carte trasparenti, in cui veniva concretamente evocata, attraverso la forma e il colore, l'idea di un velo, di una bandiera accarezzati ed estenuati dal vento, negli ultimi anni l'artista ha accentuato e addensato il colore, cui fanno da contrappunto, senza mai naufragarvi, i segni dell'incisione, in un alternarsi di saquari di serenità e di cumuli d'angosce. Ritornano, e si fanno più squallidi, le sonorità tonali e le pulsazioni ritmiche di Melotti, che confermano un amore antico e duraturo, assieme alla scrittura cromatica embrionale di Jean Fautrier, con quel suo senso di una felicità tragica della visione e di una scoperta della sua genesi segreta non ancora completamente perdute. Non è certo giunto il momento, per Gubinelli, di sostare. Ancora lunga è la strada che lo attende; lui, ne siamo certi, continuerà a intravedere e tracciare sui suoi fogli le rotte segrete di un'anima, la sua, che sa da tempo che una qualche lettera o una qualche parola dei suoi diari già si trovano incritte sulla superficie, tra le fibre, di quell'antico, nobile supporto che è la carta.

Reggio Emilia, 24 maggio 2005  
Ed. Biblioteca Panizzi, Comune di Reggio Emilia  
Donazione opere inedite accompagnate da 12 poesie inedite di Franco Loi

#### ANTONIO PAOLUCCI 2006

Entrare nell'arte di Paolo Gubinelli è operazione ardua e rischiosa; come una scalata di sesto grado superiore. Occorrono cuore fermo, mente serena, saldo allenamento, sperimentata consuetudine dentro i labirinti della contemporaneità. Ed occorrono agganci sicuri sui quali costruire, con metodo, il percorso. Al termine dell'ascesa, arrivati in vetta, gli sforzi saranno compensati (se la metafora alpinistica mi è ancora consentita) dalla argomentata e gratificante conoscenza di un artista che è da considerare tra i più geniali e originali dei nostri giorni. Ma intanto occorre partire e bisogna farlo scegliendo fin dall'inizio punti d'appoggio solidi e affidabili. Comincerò - l'avevo già fatto l'amico Bruno Corà - da una affermazione del giovane Gubinelli, all'epoca agli inizi della carriera. "Il concetto di struttura-spazio-luce si muove nell'ambito di una ricerca razionale, analitica in cui tendo a ridurre sempre più i mezzi e i modi operativi in una rigorosa ed esigente meditazione" (Autopresentazione, ed. Galleria Indiano Grafica, Firenze 1977). Una trentina di anni or sono l'artista aveva già chiaro il progetto e il percorso. Nelle poche righe che ho citato si parla di "ricerca razionale", di "meditazione" rigorosa ed esigente, di sforzo analitico. E si parla anche di minimalismo, di "pauperismo" nella scelta dei mezzi espressivi. Lo storico dell'arte contemporanea dirà che il Gubinelli del '77 si colloca nella linea analitica di Balla, di Fontana, di Dorazio; quella linea analitico-speculativa (i suoi precedenti storici stanno nei prospettivi e nei teorici del Quattrocento) che puntava alla combustione, alla dissoluzione degli alfabeti per arrivare (nella riduzione all'essenziale dei materiali dei modi e dei mezzi) alla compressione

transparent paper in which he used form and color to concretely evoke the idea of a veil, of a flag careased and weathered by the wind, for the past few years the artist has been accentuating and densifying his color, countered without being dashed by the marks of his incisions, in an alternation of slivers of serenity and heaps of anguish. The tonal sonorities and rhythmic pulsations of Melotti return to mind and become sharper, and confirm an ancient, long-lasting love, together with Jean Fautrier's embryonic chromatic writing, with that sense of the tragic happiness of the vision and the discovery of its secret, not yet completely lost genesis. It is certainly not time for Gubinelli to interrupt his work. The path awaiting him is still long and we can be sure that he will continue to glimpse and trace onto his sheets of paper the secret routes of a spirit, his own, aware for some time that some letter or word from his diaries are already written on the surface, among the fibers of that ancient, noble support constituted by paper.

Reggio Emilia, May 24, 2005  
Pub. Biblioteca Panizzi, City of Reggio Emilia  
Presentation of unpublished works accompanied by 12 unpublished poems by Franco Loi

#### ANTONIO PAOLUCCI 2006

Entering Paolo Gubinelli's art is an arduous and risky operation; like a climbing of sixth superior degree. Are necessary still heart, serene mind, firm training, well-learned custom inside the labyrinths of the contemporaneity. And safe hooks on which build, with method, the way are necessary. At the end of the ascent, arrived in top, the efforts will be rewarded (if the alpine metaphor is still allowed to me) by the argued and satisfactory knowledge of an artist who is to be considered one of the most ingenious and original of our days. But meantime you need to start choosing since the beginning solid and reliable support points. I would start, the friend Bruno Corà had already done it, from an affirmation of the Gubinelli young man, to the epoch of the beginnings of his career. "the concept of structure-space-light moves in the context of a rational research , analytical, in which I always tend to reduce more the means and the operating manners in a strict and demanding meditation" AutoIntroduction, ed. (Galleria Indiano Grafica, Florence 1977). About thirty years ago the artist already clearly had the project and the way. In the few lines which I mentioned one talks about "rational search", "strict and demanding meditation", analytical effort. And one talks also about "minimalism, pauperism" in the choice of the expressive means. The historian of the contemporary art will say that the Gubinelli of '77 places himself in the analytical line about Dorazio, Fontana, Balla; that analytical-speculative line (his historical precedents are in the perspectives and theoreticians of the fifteenth century) that was aiming to the combustion, the dissolution of the alphabets to reach (in the reduction to the essential one of the materials,

per via meditativa, razionale, del vero visibile. La pittura come discorso mentale quindi, la relazione struttura-spazio-luce (questo e non altro è il vero visibile, l'universo che ci circonda e che abita fuori e dentro di noi) indagata e rappresentata sub specie intellettuale, razionale.

Attenzione però, perché questo è un passaggio davvero insidioso. Parlare dell'arte di Gubinelli in termini di astrattismo razionalista è fuorviante. Rischiamo di andare fuoristrada e di non capire più niente. La aveva inteso benissimo, quasi al termine della vita, il grande Giulio Carlo Argan. Quella del nostro autore – scriveva Argan nel '91 – è una razionalità non deduttiva e logica, ma induttiva. L'osservazione è preziosa ed è fondamentale. A mio giudizio è la chiave d'accesso decisiva per entrare nelle opere di Gubinelli; nelle sue ermetiche carte trasparenti, nelle sue criptiche incisioni, nelle piegature esatte, melodiose e misteriose, simili ai segni che le onde lasciano sulla sabbia.

Esiste una razionalità deduttiva che si snoda sul filo della consequenzialità e poi c'è una razionalità induttiva che potremmo definire "metalogica" perché sta al di sopra dei processi mentali, governati dal rapporto causa-effetto, che conosciamo e abitualmente pratichiamo. Si può arrivare a una "spazialità senza volume", a una "luce senza raggio" e agli altri squisiti ossimori, taglienti come lame, che Argan elenca nell'opera di Gubinelli? Così da toccare, attraverso di loro, quella "tensione lirica garbatamente severa" di cui parla Enrico Crispolti (1989)? Naturalmente si può – l'opera dell'artista sta lì a dimostrarlo – ma per riuscirci bisogna saper utilizzare quella "logica intuitiva" che consente fulminei colpi di mano sull'universo figurabile e assemblaggi vertiginosi e rischiosi di categorie antinomiche.

L'obiettivo di Paolo Gubinelli è "una spazialità sensibile, percepibile all'occhio attento e al tatto desideroso, quello suo e dei suoi estimatori" (B. Corà, 2004). Ma il suo obiettivo è anche quello – almeno così a me è sembrato e ne ho scritto in una pubblicazione edita da Vallecchi nel 2004 – del superamento o almeno del confronto con il mistero ontologico che sovrasta tutte le cose. Le sue opere sono "icone del disordine" (Venturoli) o piuttosto presagi di un ordine sepolto che un giorno ci sarà dato comprendere? Sono i crittogrammi di un alfabeto incognito ai più, ma perfettamente praticabile da chi conosce e domina i tortuosi algoritmi della arganziana "razionalità induttiva"? Oppure sono, le carte di Gubinelli, i segni di "un poeta nel tempo della povertà", come ha detto con una bella immagine Carmine Benincasa? Io non saprei rispondere. So però che non esiste nel panorama dell'arte italiana contemporanea, un pittore che abbia saputo, come Gubinelli, accettare per azzardo e chiudere con successo, il confronto con la poesia. Intendo il confronto nel senso tecnico del termine. In lui il mezzo espressivo, diciamo così, "professionale" e cioè la pittura, si affina, si discinca, si consuma, diventa trasparente e leggero come una foglia. L'opera di Gubinelli porta all'estremo confine del possibile il rispecchiamento pitturo-poesia fino a sfiorare l'equivalenza. Il suo "ut pictura poesis" è così rarefatto da dare le vertigini ma è anche l'esperienza intellettuale ed estetica più affascinante che ai nostri giorni ci sia dato conoscere.

Antonio Paolucci  
Soprintendente per il Polo Museale Fiorentino  
Gennaio 2006

Ed. Grafostil - Comune di Matelica  
Museo Piersanti - Museo Civico Archeologico

manners and means) to the comprehension through a rational, mediative way, of the true one visible. Therefore painting as mental speech, the structure-space-light relation (this and not other is the true one visible, the universe that surrounds us and what lives outside and inside us) investigated and represented subspecies intellectual, rational.

Attention however, because this is a really tricky passage. Talking about Gubinelli's art in terms of rationalist abstract art is misleading. We risk to go astray and not to understand anything more. The big Giulio Carlo Argan had understood him well, almost at the end of the life. That of our author-as Argan wrote in '91- it is a not deductive and logical, but inductive rationality. The observation is precious and is fundamental. It is the decisive access key to enter Gubinelli's works in my opinion; in his cryptic transparent papers, in his hermetic cuts, in the precise folds, melodious and mysterious, reminiscent of the marks incoming waves leave on sandy seashore.

A deductive rationality which winds itself on the thread of the consequence exists and then there is an inductive rationality that we could define "metalogical" because it is beyond the mental processes, governed by the cause-effect relationship, which we know and habitually we practise. Can you reach a "spatiality without volume", a "light without rays" and other exquisite oxymora, as sharp as blades, which Argan lists in Gubinelli's work? So to touch, through them, that "lyric tension gracefully severe" about which Enrico Crispolti talks (1989)? Naturally one can, the artist's work is to show it there, but to succeed in it one needs to use that "intuitive logic" which allows flashing blows of hand on the represented universe and dizzy, risky assemblies of contrasting categories.

Paolo Gubinelli's aim is "a sensitive spatiality, perceivable to the careful eye and desirous touch, that his and some admirers of him" (P. Corà, 2004). But his aim is also that, at least so to me it seemed and I wrote in a published publication from Vallecchi in 2004, of the overcoming or at least the comparison with the ontological mystery which dominates all the things. Are his works "icons of the disorder" (Venturoli) or rather signs of a buried order which we shall be allowed to understand one day? Are the cryptograms of an alphabet unknown to most people, but perfectly feasible from who knows and dominates the tortuous algorithms of the "inductive rationality" – as Argan wrote? Or are Gubinelli's works on paper, the signs of "a poet in times of poverty", as Carmine Benincasa described them in a particularly fine image?

I could not answer. However I know that it does not exist, in the view of the contemporary Italian art, a painter, as Gubinelli, who is able to accept for risk and to close successfully the comparison with poetry. I mean the comparison in the technical sense of the term. In him the expressive mean, say like that, "professional" that is painting, refines, disembodies, fades, becomes transparent and light as a leaf. Gubinelli's work leads to the extreme border of the possible the reflection painting-poetry so much that it skims the equivalence. His "ut pictura poesis" is so rarefied as to give the dizziness but it is also the most charming intellectual and aesthetic experience that we are allowed to know nowadays.

Antonio Paolucci  
Superintendent for the Museum Axis of the City of Florence  
January 2006

Pub. Grafostil - City of Matelica  
Museo Piersanti - Museo Civico Archeologico

Anche la poesia è una particolare forma di incisione, e lo è a diversi livelli. Vi è quello immediato, cromatico e spaziale, del nero su bianco, del vario e particolare modo con cui le parole "si accampano" sulla pagina, come diceva Ungaretti. Ed ogni testo ha una sua propria immagine, una peculiare visività. Anche la bella serie di poesie inedite dei più accreditati poeti italiani che Paolo Gubinelli ha raccolto la dimostra egregiamente. Non solo si individuano nettamente i due regimi che da sempre presiedono all'"obrar" poetico, il respiro strofico (con tutte le sue varianti tra Majorino, Parronchi, Riccardi, Spaziani e altri) e il verso continuo, ma anche all'interno dei particolari ritmi del verso una cosa risulta il calibro d'"incisione" del verso lungo, come ad esempio "dove qualcuno ci fondò esattamente" di Milo De Angelis, altra cosa i miniversi come "la diga d'aria e luce dell'estate" o "e implacabili bacche rosse", rispettivamente nelle poesie di Luzi e di Zanzotto. Nel primo caso ad esempio il verso di De Angelis suona con una misura epigrafica, è perentorio, ma anche senza relazione, mentre certamente a modalità di irraggiamento sono quelli di Luzi e Zanzotto, tra loro comunque diversi, nel timbro assoluto del primo e in quello di ponte e passaggio del secondo. Se volessimo mimeticamente tradurre in ritmo grafico, è evidente che la linea avrebbe sempre sia configurazioni, sia ispessimenti diversi. E la varietà dei ritmi è anche segno grafico, dal verso magro di Erba ai distici a scalino di Conte, alla diversa pausa strofica di Sovente e De Signaribus, in primo ben sigillato nella chiusa della frase, il secondo consegnato ad uno smorire della parola nei puntini, a suggerire una fragile ed effimera concrezione del linguaggio.

Mi sembra per questo in qualche modo inevitabile l'attrazione che la poesia ha esercitato sull'arte di Paolo Gubinelli e sulle sue lievi carte incise. L'artista coglie perfettamente l'imprescindibile valenza del ritmo, con la sua cangianza, che il verso perpetuamente suggerisce attraverso il libero e leggero gioco di segni e colori.

Ma primo grado di incisione è naturalmente quello della sua memoria e della sua cattura di lettore, giacché per quanto aggregazioni di piena libertà, mi pare di ravvisare con nettezza la qualità davvero non comune d'interpretazione del testo, che sia i segni, sia i colori trasmettono. La sinergia di questi elementi risulta quanto mai suggestiva, penso ad esempio, per rimanere sui nostri classici, Luzi e Zanzotto, all'affine e diverso impasto di celeste, il primo solare, il secondo lunare, rispettivamente innestati su incisioni nelle (curve e rette) e miste (geometriche e incerte): un gioco di innesti che si mostra in perfetta sintonia con quei testi. Ovvero si pensi al color caldo dell'immagine connessa con la poesia di Cesare Vivaldi, incentrata su un "cogliere fiori sul prato del Colle".

Potrà il visitatore-lettore liberamente ripercorrere il gioco delle corrispondenze tra versi e immagini, acquistando con ogni probabilità intelligenza dal reciproco dialogo di tali diverse modalità di espressione. E non mancherà di riportare nell'incisione della propria memoria l'incrociarsi dei colori e delle forme delle parole, con le emozioni e i significati riposti nelle immagini.

Stefano Verdino  
Docente Letteratura Italiana Università di Genova  
gennaio 2006  
Ed. Grafostil - Comune di Matelica  
Museo Piersanti - Museo Civico Archeologico

Also poetry is a particular cut form, and it is at various levels. There is the immediate one, chromatic and spatial, of black on white, of the various and particular way with which the words "encamp" on the page, as Ungaretti was saying. And every text has an its own image, a characteristic visibility. Also the fair series of unpublished poetries of the more credited Italian poets whom Paolo Gubinelli gathered eminently shows it. Not only the two regimes which from always chair are definitely identified to poetic 'obrar', the stanzaic breath (through all his changes among Majorino, Parronchi, Riccardi, Spaziani and others) and the continuous line, but also inside the particular rhythms of the line a thing turns out the calibre of 'cut' of the long line, as for instance "where someone founded us exactly" of Milo De Angelis, other thing the mini-lines as "the dam of air and light of the summer" or "and implacable red berries", respectively in the Luzi and Zanzotto poetries. In the first case for instance the line of De Angelis sounds with an epigraphic measure, it is peremptory, but also without relation, while certainly to illumination mode they are those of Luzi and Zanzotto, between them however unusual, in the absolute timbre of the first and that of bridge and passage of the second.

If we mimetically wanted to translate in graphic rhythm, it is clear that the line would always have configurations, and various thickenings. And the variety of the rhythms is also graphic sign, from the thin line of Erba to the step distich ones of Conte, to the stanzaic different pause of Sovente and De Signaribus, in first sealed well in the conclusion of the sentence, the second delivered to the vanishing of the word in the dots, to suggest a fragile and ephemeral concrection of the language.

It seems therefore unavoidable to me the attraction that poetry exercised on Paolo Gubinelli's art and his light engraved papers. The artist catches the inexorable valence of the rhythm, with his change, which the line perpetually suggests through the free and light game of signs and colours perfectly.

But first cut degree is obviously that of his memory and of his capture of reader, because for aggregations of full freedom, I seem to recognize with cleanness the really not common quality of interpretation of the text, which the signs, and the colours transmit. The synergy of these elements turns out as much as never striking. I think for instance, to remain classical on ours of, Luzi and Zanzotto, to the similar and different melody of sky-blue, the first solar, the second lunar, respectively inserted on net (bent and straight) and mixed cuts (geometrical and unsure): a game of junctions which shows himself in perfect harmony with those texts. That is please think of the hot colour of the image connected to poetry of Cesare Vivaldi, centred on a "picking some flowers on the meadow of the Hill".

The visitor-reader will be able freely to recover the game of the correspondences between lines and images, acquiring intelligence with every probability from the reciprocal dialogue of such various expression modes. And it will not fail to take back in the cut of its memory the crossing of the colours and the forms of the words, with the emotions and the meanings put back in the images.

Stefano Verdino  
Professor of Italian Literature in the University of Genoa  
January 2006  
Pub. Grafostil - City of Matelica  
Museo Piersanti - Museo Civico Archeologico

## STRALCI CRITICI

### GIULIO ANGIUCCI 1982

Personale, Ed. galleria del Falconiere, Ancona, 1982  
Arie from nowhere - Arie da nessun luogo.

### FLAVIO BELLOCCHIO

Segnalato - Flash Art, n. 158, ott. -nov., 1990.

### GOFFREDO BINNI 1984

(...) Gubinelli inventa il gioco della costruzione lirica e usa solo la luce o meglio crea per la luce un gioco nuovo fatto a volte di niente perché conosce che la luce è tale anche se attorno a sé ha il vuoto assoluto; creazioni fragili solo all'apparenza ma di un rigido formale assoluto ove nulla è lasciato al caso, all'improvvisazione.

Macerata, Ottobre 1984

Ed. Galleria Labirinto, Macerata, Gennaio 1984

### MARIO GIANNELLA 1991

Rettore Università di Camerino

Le carte di Paolo Gubinelli. Antiche tecniche di popoli lontani, divenute familiari alle genti delle nostre terre, ci consegnano queste carte in cui distendere i nostri pensieri e confessare i nostri sentimenti. La penna insegue le parole, a volte le sorpassa incalzata dall'ardore delle intime passioni; altre volte indietreggia, corregge, modifica, si ferma pensierosa, afflitta da dubbi ed incertezze. Lentamente le lettere si deformano e, perdendo i loro contorni divengono macchie, bizzarre figure, incerte sfumature, ambigui chiaroscuri. Il tratto scorre ora più incisivo, ora si perde tra i mille colori, si tuffa sottile nella gioia dell'arcobaleno, sfugge alla presa perdendosi nelle tonalità più profonde ritorna in alto più intenso e si arrampica a fatica accecato da solari chiarori. In questa mappa segnata dai tormenti di tagli e piegature, ammorbida dal tenero pastello, scavata dalle ombre di freddi grigiari si scoprono nicchie, cavità, variopinti recettori; in essi si nascondono piccoli armoni il cui abbraccio riservato trasmette in superficie un fremito simile ad un fucage respiro.

Camerino, Settembre 1991

Ed. Università degli Studi di Camerino, Palazzo Ducale.

### ARMANDO GINESI 1989

(...) poi la volta di un marchigiano di Toscana (nato a Matelica, vive e lavora a Firenze), Paolo Gubinelli il lirico cantore di delicati giochi lineari e cromatici che i segni autonomi tracciano sulle carte trasparenti. Giustamente è stato detto che i suoi lavori [felice connubio di delicatezze materiali, segniche e cromatiche] rappresentano bellissime poesie non verbali.

Jesi, Aprile 1989

Ed. Palazzo delle Esposizioni  
Comune di Civitanova Marche, 1989

## CRITICAL EXCERPTS

### GIULIO ANGIUCCI 1982

Personale, Pub. Galleria del Falconiere, Ancona, 1982  
Arias from nowhere - Arie da nessun luogo.

### FLAVIO BELLOCCHIO

Mention - Flash Art, no. 158, Oct.-Nov. 1990.

### GOFFREDO BINNI 1984

(...) Gubinelli invents the game of lyrical construction and uses only light or rather, creates for light a new game. A game at times made of nothing because he knows that light is such, even when surrounded by absolute void. They are fragile creations only in appearance but of an absolute formal rigor where nothing is left to chance or improvisation.

Macerata, October 1984

Pub. Galleria Labirinto, Macerata, 1984.

### MARIO GIANNELLA 1991

Rettore Università di Camerino

The papers of Paolo Gubinelli. Ancient techniques of distant peoples, familiar to the people of our lands, have come to us in these works where thought can relax and sentiments be confessed. The brush follows words and at times, pursued by the ardour of intimate passions, surpasses them; or it takes a step backward, corrects, modifies, pauses in thought, afflicted by doubts and uncertainties. The letters slowly deform and, losing their outlines, become spots, bizarre figures, uncertain sfumature, ambiguous chiaroscuro. The stroke glides incisively, dips into a thousand colours, then is subtly immersed in a joyous rainbow, slips away in deeper shades to then return more intense, climbing to heights of solar brightness. Marked by the torments of cuts and folds, softened by gentle pastels and traversed by cold grey shadows, this map reveals niches, cavities, receptors of many colours where the reserved embrace of hormones sends to the surface a shudder similar to a quick breath.

Camerino, September 1991

Pub. University of Camerino, Palazzo Ducale

### ARMANDO GINESI 1989

(...) And then the Tuscan Paolo Gubinelli (born in Matelica in the Marches, he lives and works in Florence), lyrical cantor of delicate linear and chromatic games which autonomous signs trace on transparent paper. It has been said, and rightly so, that his works [wonderful encounter between delicate materials, signs and colours] represent beautiful non-verbal poetry.

Jesi, April 1989

Pub. Palazzo delle Esposizioni  
City of Civitanova Marche, 1989

## ELVERIO MAURIZI 1978

[...] Le carte dell'artista, insomma, si rivelano come prodotti di un'attenta meditazione, non soltanto sulle motivazioni affioranti dal profondo, ma anche sul bagaglio di idee stratificatosi nell'autore alla lettura di un preciso filone dell'astrattismo europeo e statunitense. Il verificare successivamente, sul piano della concretezza realizzativa, la specularità di quella ricerca nella quale si riconoscono cadenze personali, qualificate da un indubbio senso pragmatico, evidenzia i contributi culturali accennati, illustrando, nel contempo, l'autonomia e l'incisività del linguaggio.

Scrivete Carlo Belli che "l'arte non deve essere sensibile, ma suscitare sensibilità". Paolo Gubinelli adopera le proprie emozioni in maniera maieutica, le trascrive secondo un ritmo armonico amplificato da quei principi di verità e di logica scelti come sostegno dell'azione e le propone come occasione di attenta riflessione. La loro lettura non facile richiede, quindi, una meditata disponibilità "per mediare contenuti, motivazioni e stimoli di ricerca". Per raggiungere tale scopo l'autore utilizza persino le valenze luministiche del foglio, sentite come incontaminato riflesso di una summa cromatica in grado di racchiudere nel bianco, spesso addirittura abbinata della carta, l'integrità contemplativa di una "quieta e chiarificante" purezza immaginativa, strumentalizzata dall'intuitiva dinamica della comunicazione.

Macerata, Ottobre 1978  
Personale, Ed. Pinacoteca Comunale  
Comune di Macerata, 1978

## CARLO MELLONI 1984

[...] Chi voglia decifrare il linguaggio/messaggio di Gubinelli con mezzi assolutamente personali (ricorrendo cioè ad una interpretazione nella quale prevale l'emozione), individua una sua chiave di lettura, che gli rivela un microcosmo, nel quale coesistono e la proposta di dare un ordine razionale alle nostre aspirazioni senza alcuna regola che ne condizioni il libero espandersi sul filo dell'esistenza.

Ascoli Piceno, Aprile 1984  
Ed. Centro D'arte L'Idioma, Ascoli Piceno, 1984.

## EUGENIO MICCINI

Fondazione Comune di Papaiano, 1979.

## ROBERTO PINTO

Segnalato - Flash Art, n. 164 - ott.-nov. 1991  
Segnalato - Flash Art, n. 168 - giu.-lug. 1992  
Segnalato - Flash Art, n. 170 - ott.-nov. 1992  
Segnalato - Flash Art, n. 178 - ott.-nov. 1993  
Segnalato - Flash Art, n. 184 - mag.-giu. 1994  
Segnalato - Flash Art, n. 190 - feb.-mar. 1995

## GIULIANO SERAFINI 1984

[...] Era il periodo dei cartoncini bianchi che il bisturi intaccava in sottili nervature parallele, di reticoli e pen-

## ELVERIO MAURIZI 1978

[...] The artist's papers, in brief, prove to be products of a careful meditation, not only on motivations surfacing from the deep, but also on the ideas stratified in the author in interpreting a precise vein of European and American abstractism. In realisation, the reflection of that search in which personal cadences are recognised, qualified by certain pragmatic sense, the successive verification evidences the aforementioned cultural contributions, at the same time illustrating the autonomy and incisiveness of language.

Carlo Belli wrote that "art does not have to be sensitive, but instead arouse sensitivity." Paolo Gubinelli uses his emotions maieutically, transcribes them following a harmonic rhythm amplified by those principles of truth and logic chosen as support of action, and proposes them as occasion for careful reflection. Their interpretation therefore requires a meditated disposition "to meditate content, motivations and stimuli." To reach this goal, the author even utilises the luminous values of the sheet, considered as uncontaminated reflection of a chromatic summa capable of enclosing in the white, often dazzling paper, the contemplative integrity of a "quiet and clarifying" imaginative purity, instrumentalised by the dynamic intuitiveness of communication.

Macerata, October 1978  
Personale, Pub. Pinacoteca Comunale,  
City of Macerata, 1978.

## CARLO MELLONI 1984

[...] The person attempting to decipher Gubinelli's language/message employing totally personal means (resorting to an interpretation in which emotion prevails) finds a key that reveals a microcosm in which they coexist, along with the proposal to give a rational order to our aspirations without any rule conditioning free expansion on the edge of existence.

Ascoli Piceno, April 1984  
Pub. Centro d'Arte Idioma, Ascoli Piceno, 1984.

## EUGENIO MICCINI

Fondazione Comune di Papaiano, 1979

## ROBERTO PINTO

Mention - Flash Art, no. 164 - Oct.-Nov. 1991  
Mention - Flash Art, no. 168 - June-July 1992  
Mention - Flash Art, no. 170 - Oct.-Nov. 1992  
Mention - Flash Art, no. 178 - Oct.-Nov. 1993  
Mention - Flash Art, no. 184 - May-June 1994  
Mention - Flash Art, no. 190 - Feb.-Mar. 1995

## GIULIANO SERAFINI 1984

[...] It was the time of white paper which the scalpel cut with subtle parallel nervures, fences and pentagrams,

tagrammi, di estroflessioni al limite della percezione, a riprova di una fabrilità spasmodica, tesa e perfino autopunitiva, nel momento in cui implicava la coincidenza tra fattore estetico e morale del fare.

Già da allora appariva difficile catalogare il lavoro di Gubinelli: sicuramente una ricerca di tipo gestaltico, come è stato scritto, ma non si dimentichi quel suo denotante logico-analitico che insinuava lo specifico progettuale delle sequenze geometriche rivelate dalla luce.

(...) Sembra così aperta, per Gubinelli, dopo quella "fisica" della luce e dello spazio, la fase che conduce ad una dimensione liberata. Il passaggio avviene attraverso il colore e nel colore: conquista estrema, canto contrapposto al pensiero, segnale significante per antonomasia. Di qui tutta una costellazione di ideogrammi, dal "Mandala" al labirinto, l'emergere di energie biomorfiche che si inverano in punti, spirali, in forme nucleari e percorsi cosmici. Il gesto porta al graffito, all'innocenza della pratica magica, ad un automatismo per il quale anche le striature del bisturi diventano tagli, seguono tracciati più avventurosi dietro il ritmo centrifugo del segno che ancora stenta a rivelarsi nelle basse indicazioni delle cere e dei pastelli; o disegnano sezioni curvilinee, campiture triangolari al cui interno le suggestioni di Mirò e Twombly vengono assorbite, come in un diminuendo, si intensiscono nel gioco delle stratificazioni: dal momento costruens, Gubinelli è giunto ora al racconto, al poema lirico.

Città di Castello, Gennaio 1984  
Ed. Galleria Il Pozzo, Città di Castello, 1984  
Ed. Galleria La virgola, Fabriano, 1986

#### PATRIZIA SERRA 1985

(...) Allora il segno graffiato e sottile come una venatura, non più al servizio dell'organico svilupparsi nello spazio di una compiuta definizione ritmica, esso dilaga nervoso ed elegante, ma ambiguo, in un vuoto che si scopre sempre nuovo, nelle trasparenze profonde e distorte che si svelano a chi guarda come uno specchio concavo. L'opera si rivolge ad un profondo arricchirsi della lettura, si fa frammento del corso di un pensiero, si carica di evocazioni, note dallo spezzarsi dei ritmi, dal dedicare ogni energia a fermare l'istante della percezione, ed a volerla alla sua stessa allusività. Tanto i rotoli, in cui si stendono su strati percettivi diversi le molte diverse annotazioni di colore venate e segnate dalle strutture, che il segno incisivo e concitato spezza per aree irregolari, quanto i frammenti, in cui diversi ritagli si assemblano nell'equilibrio sospeso delle forme, forniscono un esempio di come dalla sottigliezza e dalla trasparenza si evocano, provocando fino in fondo la capacità di percepire, molte e divergenti esperienze istantanee, che subito riassorbite dal continuo trascorrere dell'opera, lasciano il luogo ad altre. Il tempo e lo spazio concorrono a delimitare l'area intuitiva, all'interno della quale si esercita l'intenzionalità dell'artista, che concepisce il loro rapporto fuori dall'ottica della sequenza e della definizione.

Milano, Novembre 1985  
Ed. Galleria Spazio Temporaneo, Milano, 1985  
Ed. Galleria 8 + 1, Mestre, Venezia, 1986  
Ed. Galleria Miralli, Viterbo, 1987

movement at the limit of perception, to prove a spasmodic restlessness, tense and self-afflicting, in the moment in which it implied the coincidence between aesthetic and moral factor.

Even then it appeared difficult to catalogue Gubinelli's work: Without a doubt a Gestalt-type study, as has been written, but let us not forget his logical-analytic denotation insinuating the design specific of the geometric sequences revealed by light.

(...) Thus after the "physical" phase of light and space, another phase leading to a liberated dimension opens for Gubinelli. The passage occurs by means of colour and in colour: extreme conquest, song opposed to thought, significant signal by antonomasia. Hence ensues a constellation of ideograms, from the "Mandala" to the labyrinth, the emergence of biomorphic energies which become true in dots, spirals, nuclear shapes and cosmic routes. Gesture leads to graffiti, to the innocence of magical practice, to an automatism by which even scalpel strokes become cuts and follow more adventurous courses behind the centrifugal rhythm of the sign still partially concealed in the lower indications of waxes and pastels; or they design curvilinear sections, triangular fields within which the suggestions of Mirò and Twombly are absorbed; as in a diminuendo, they soften in the game of stratifications: from construens, Gubinelli has now reached the tale, the lyrical poem.

Città di Castello, January 1984  
Pub. Galleria, Il Pozzo, Città di Castello, 1984  
Pub. Galleria, La Virgola, Fabriano, 1986

#### PATRIZIA SERRA 1985

(...) Then the sign, scratched and subtle as a vein, no longer in the service of the organic development into space of a computed rhythmic definition, unfolds nervous and elegant, ambiguous, in an ever new void, in deep and distorted transparencies unveiled to the viewer as though in a concave mirror. The work is directed at a profound enhancement of interpretation, becoming a fragment in the course of a thought, taking an evocations born from rhythms breaking, from devoting all energy to capturing the instant of perception and directing it at its own allusiveness. In the rolls, varying levels of perception receive many different annotations of colour, veined and marked by structures, which the incisive and excited mark breaks into irregular area. In the fragments, various scraps [cuttings] are assembled in the suspended equilibrium of forms, furnishing an example of how subtlety and transparency can evoke, enhancing perception, many divergent and instantaneous experiences which, again caught up in the work's becoming, give rise to other experiences. Time and space contribute to delimiting the area of intuition where the artist exerts his intention; he perceives their relation outside the optics of sequence and definition.

Milan, November 1985  
Pub. Galleria Spazio Temporaneo, Milan, 1985  
Pub. Galleria 8 + 1, Mestre, Venice, 1986  
Pub. Galleria Miralli, Viterbo, 1987

## MARIA GRAZIA TORRI 1986

[...] In questa panoramica quanto meno inquietante si situa la produzione "astratta" di Paolo Gubinelli, pittore fedele da sempre al proprio sentire al di là delle mode e delle epidermiche sollecitazioni dei tempi e di "costumi" dell'arte di oggi. Ricordo che già quattro anni fa, in piena proliferazione di transavanguardia, mi sottoponeva, con la stessa convinzione odierna, quelle carte ferite e tagliate, invase di luce bianca prima ancora che di altro. L'avevo catalogato allora come un pittore anomalo, un cane sciolto tra le schiere e i gruppi organizzati e vincenti e mi aveva lasciato quanto mai perplessa quella sua forza sottile, quasi "debole" di intervenire sul foglio, incidendo segni impalpabili color pastello. Erano mondi nuovi, orizzonti inesplorati, astrazioni liriche e gentili, giochi celesti e acquatici di trasparenze, sensazioni delicate e leggere quasi impossibili da definire, e come il Poeta sostenne ardui da "significar per verba". Qualcosa che fa pensare ad una Toscana antica, un po' al paradiso di Dante e un po' a Petrarca, alle levità impalpabili del colore e del foglio amate e vagheggiate sopra ogni cosa e ad una carne sfatta come una geografia scomposta dove non si riesce più a leggere il nome dei luoghi e dei corsi d'acqua, nutrita di petrarchesca risonanza ed inquietudine. Umanista e stilinovista, paradisiaca e terrestre, il suo è un modo comunque "diverso" e nuovo di parlare delle cose, di evocare la pittura ed il terreno pur sempre sconfinato ed imprevedibile delle sue possibilità.

Verona, Febbraio 1986

Paolo Gubinelli, Ed. Segno, n. 54, Aprile 1986

Galleria La Virgola, Fabriano

Paolo Gubinelli, Ed. Flash Art, n. 143

Marzo-Aprile 1988, Palazzo dei Diamanti Ferrara

## FRANCESCO VINCITORIO

Segnalato - L'Espresso, sett. 1977

Segnalato - La Stampa, nov. 1989

Segnalato - La Stampa, mag. 1991

## FRANCO PATRUNO 2002

(direttore Casa Cini - Ferrara)

[...] Paolo Gubinelli, attraversando molteplici supporti e sperimentando emergenze e smorzature sempre nuove, rimane fedele a questa che non è solo un'esplicitazione di poetica come l'intesero i concettuali; i quali, come ricordiamo, riflettevano sull'opera smitizzando l'opera stessa nella convinzione, dopo aver malamente meditato Hegel, che l'arte in quanto esperienza formale avesse non solo fatto il suo tempo, ma addirittura si potesse cantarne la silente di morte. La levità di Paolo testimonia un sentire non eclatante, quello che ancora ci accompagna nell'odierna accelerazione storica che, per grazia di Dio, non attenua le costanti della leggerezza.

Ferrara, Novembre 2002

Comune di Ferrara - Ed. Casa Cini

## MARIA GRAZIA TORRI 1986

[...] In today's disquieting artistic panorama appears the "abstract" production of Paolo Gubinelli, painter faithful to his own feeling past fashion and dermal solicitations of the times and "customs" of art today. I remember four years ago when in the full trans-avantgarde movement, with the same conviction of today, I was introduced to his works on paper, cut and wounded, invaded by white light before all else. At that time, I catalogued him as an unusual painter, a lone wolf among organised groups and arrays; I was perplexed by his subtle, almost "weak" effort of intervening on the paper, cutting impalpable pastel-coloured signs. They were new worlds, unexplored horizons, lyrical and gentle abstractions, heavenly and aquatic games of transparencies, light and delicate sensations almost impossible to define, as the Poet affirms, so arduous as "da significar per verba." Something reminiscent of an ancient Tuscany, Dante's paradise, Petrarca, impalpable lightness of colour and support over all else, a substance like a geographical map, nurtured with Petrarchian resonance and disquiet, where one can no longer read the names of places or waterways. Humanist and "stilnovist," paradisiacal and terrestrial, he employs a "different" way, a new way to speak of things, to evoke painting and the unlimited, unforeseeable terrain of its possibilities.

Verona, February 1986

Paolo Gubinelli, Pub. Segno, n. 54, April 1986

Galleria La Virgola, Fabriano

Paolo Gubinelli, Pub. Flash Art, no. 143

March-April 1988, Palazzo dei Diamanti, Ferrara

## FRANCESCO VINCITORIO

Mention - L'Espresso, Sept. 1977

Mention - La Stampa, Nov. 1989

Mention - La Stampa, May 1991

## FRANCO PATRUNO 2002

(Director, Casa Cini - Ferrara)

[...] Paolo Gubinelli, having experimented with various supports, projections and ever new intensities and paling of tones, remains faithful to that which is not only a clarification of poetics as the conceptual school intended it; it was they who reflected on a work while demystifying it, convinced, after having misinterpreted Hegel, that art as a formal experience was not only old-fashioned but could even be sung and declared extinct. Paolo's sense of lightness testifies to his faulty sense of hearing, that which accompanies us in today's acceleration of history that, thank God, does not dispel the constant essentials of weightlessness.

Ferrara, November 2002

City of Ferrara - Published by Casa Cini

## DEBORA FERRARI 2004

L'opera di Paolo Gubinelli è una testimonianza di libertà. Forza d'animo e energia creativa pure prendono forma nella leggerezza del suo segno e nella liquida eleganza del suo colore. La sua storia parla da sé; l'esperienza storica con altri grandi nomi dell'arte contemporanea del Novecento come l'amicizia con i maggiori poeti italiani viventi fanno cogliere l'abbraccio fervido e fecondo che il pittore fiorentino sa donare alla società che lo circonda. Gubinelli ama l'incontro umano così come la luce ama il colore: tensione della sua opera verso questa luce –umana e artistica. La sua ricerca ha una poetica di fedeltà all'immaginario interiore dell'artista declinato secondo una coerenza del segno e del gesto, del colore e della forma, che pur continuando a evolversi nel corso dei decenni mantiene intatta la radice del suo essere. (...)

Gavirate, Marzo 2004

Comune di Gavirate, Provincia di Varese  
Chiostro di Valtorre - Ed. Fabbrica Arte

## NEVIA PIZZUL CAPELLO 2003

Presidente Ass. Culturale Italo-Tedesca Onlus,  
Palazzo Albrizzi di Venezia

Fragilità e flessibilità sono gli agili elementi dell'opera di un artista che vive consapevolmente le contraddizioni della nostra epoca.

Anche la luce, in Gubinelli, ha una funzione catartica ed espone in one's iris with the most delicate tones of his colour, while his white heads towards the purity of a geometrical abstraction. A subtle compositional equilibrium organizes the elements in space and emphasizes the coherence and lasting research of an artist who knows no compromise and is able to put himself in the jeopardy of doubt, who accepts the challenge of rejection in order to explore uncontaminated expressive horizons and ever new poetic universes.

Venezia, Aprile 2003

Comune di Venezia – Ed. Palazzo Albrizzi

## OSVALDO ROSSI 2004

Le tracce poetiche di Paolo Gubinelli

(...) I segni incisi su fondi di colore di Gubinelli sono esperienze di confine, gesti di sfida e sottrazione continua nella luce del colore, rarefatte presenze che, tra il ritirarsi e il manifestarsi, ricollocano lo spazio nel suo punto genetico. Ciò rivela un'attitudine concettuale nel procedere di Gubinelli che, in "una pagina colorata dai riflessi della luce" trasmette e raccoglie tutti i segni dell'orizzonte, che mostrano nell'eranza del gesto, l'inquietudine di una creazione. (...)

San Benedetto del Tronto, giugno 2004

Comune di San Benedetto del Tronto Palazzina Azzurra  
Ed. Edigrafital (PROSPETTIVA)

## DEBORA FERRARI 2004

Paolo Gubinelli's work is a testimony to freedom. A force of spirit and creative energy while, at the same time, being shaped in the lightness of his strokes and in the liquid elegance of his colors. His profile speaks for itself; his historical experience with other great names of 20<sup>th</sup>-century contemporary art, such as his friendship with the greatest living Italian poets, make us receptive to the fervid and fecund embrace that this Florentine painter knows how to offer the people around him. Gubinelli takes to human encounter just as light takes to color: a tension in his work directed towards that very light – human and artistic. There is a poetics of a faithfulness to the artist's inner imagination in his experimentation that is elaborated according to his coherent hand and gestures, by his color and form which, although in constant evolution over time, nevertheless maintains the roots of its existence intact (...)

Gavirate, March 2004

City of Gavirate, (Varese) - Chiostro di Valtorre  
Published by Fabbrica Arte

## NEVIA PIZZUL CAPELLO 2003

President, Italo-German Non-Profit Cultural Association,  
Palazzo Albrizzi, Venice

Fragility and flexibility are the agile elements of the work of an artist living the contradictions of our era, but with a particular awareness.

In Gubinelli, even light has a cathartic function and explodes in one's iris with the most delicate tones of his colour, while his white heads towards the purity of a geometrical abstraction. A subtle compositional equilibrium organizes the elements in space and emphasizes the coherence and lasting research of an artist who knows no compromise and is able to put himself in the jeopardy of doubt, who accepts the challenge of rejection in order to explore uncontaminated expressive horizons and ever new poetic universes.

Venice, April 2003

City of Venice – Published by Palazzo Albrizzi

## OSVALDO ROSSI 2004

Paolo Gubinelli's Poetic Traces

(...) The marks engraved on Gubinelli's colored backgrounds are experiences of confines, of gestures of challenge and continual subtraction in the light of colour, rarefied presences which, between retreating and being manifested, evoke space in its genetic place. This reveals a conceptual attitude in Gubinelli's process that, in "a page colored by the reflections of light," transmits and gathers all the signs of the horizon, that shows the agitation of a creation in the uneasiness of the gesture (...)

San Benedetto del Tronto, June 2004

City of San Benedetto del Tronto, Palazzina Azzurra  
Published by Edigrafital (PERSPECTIVE)





**Paolo Gubinelli**, nato a Matelica (MC) nel 1945, vive e lavora a Firenze. Si diploma presso l'Istituto d'arte di Macerata, sezione pittura, continua gli studi a Milano, Roma e Firenze come grafico pubblicitario, designer e progettista in architettura.

Giovanissimo scopre l'importanza del concetto spaziale di Lucio Fontana che determina un orientamento costante nella sua ricerca: conosce e stabilisce un'intesa di idee con gli artisti e architetti: Giovanni Michelucci, Bruno Munari, Agostino Bonalumi, Alberto Burri, Enrico Castellani, Piero Dorazio, Umberto Peschi, Emilio Scanavino, Edgardo Mannoni, Mario Nigro, Sol Lewitt, Giuseppe Uncini, Zoren. Partecipa a numerose mostre personali e collettive in Italia e all'estero.

Sono stati pubblicati cataloghi e riviste specializzate, con testi di noti critici: Giulio Carlo Argan, Giovanni Maria Accame, Mirella Bandini, Carlo Belloli, Vanni Bramanti, Carmine Benincasa, Luciano Caramel, Claudio Cerritelli, Bruno Corà, Giorgio Cortenova, Enrico Crispolti, Roberto Daolio, Angelo Dragone, Alberto Fiz, Paolo Fossati, Francesco Gallo, Mario Luzi, Lara Vinca Masini, Bruno Munari, Antonio Paolucci, Sandro Parmiggiani, Pierre Restany, Maria Luisa Spaziani, Carmelo Strano, Toni Toniato, Tommaso Trini, Marcello Venturoli, Stefano Verdino, Cesare Vivaldi.

Hanno scritto di lui: Giulio Angelucci, Flavio Bellocchio, Goffredo Binni, Nevja Pizzul Capello, Debora Ferrari, Mario Giannella, Armando Ginesi, Elverio Maurizi, Carlo Melloni, Eugenio Miccini, Franco Patruno, Roberto Pinto, Osvaldo Rossi, Giuliano Serafini, Patrizia Serra, Maria Grazia Torri, Francesco Vincitorio.

Sono stati pubblicati cataloghi di poesie inedite dei maggiori poeti italiani: Alberto Bevilacqua, Libero Bigiarelli, Franco Buffoni, Alberto Caramella, Giuseppe Conte, Maurizio Cucchi, Milo De Angelis, Eugenio De Signoribus, Luciano Erba, Vivian Lamarque, Franco Loi, Mario Luzi, Giancarlo Majorino, Alda Merini, Roberto Mussapi, Giampiero Neri, Nico Orengo, Alessandro Parronchi, Antonio Riccardi, Tiziano Rossi, Mario Santagostini, Michele Sovente, Maria Luisa Spaziani, Cesare Vivaldi, Andrea Zanzotto.

Nella sua attività artistica è andato molto presto maturando, dopo esperienze pittoriche su tela o con materiali e metodi di esecuzione non tradizionali, un vivo interesse per la "carta", sentita come mezzo più congeniale di espressione artistica: in una prima fase opera su cartoncino bianco, morbido al tatto, con una particolare ricettività alla luce, lo incide con una lama, secondo strutture geometriche che sensibilizza al gioco della luce piegandola manualmente lungo le incisioni.

In un secondo momento, sostituisce al cartoncino bianco, la carta trasparente, sempre incisa e piegata; o in fogli, che vengono disposti nell'ambiente in progressione ritmico-dinamica, o in rotoli che si svolgono come papiri su cui le lievissime incisioni ai limiti della percezione diventano i segni di una poesia non verbale.

Nella più recente esperienza artistica, sempre su carta trasparente, il segno geometrico, con il rigore costruttivo, viene abbandonato per una espressione più libera che traduce, attraverso l'uso di pastelli colorati e incisioni appena avvertibili, il libero imprevedibile moto della coscienza, in una interpretazione tutta lirico musicale.

Oggi questo linguaggio si arricchisce sulla carta di toni e di significati acquistando una più intima densità di gesti.

**Paolo Gubinelli**, born in Matelica (province of Macerata) in 1945, lives and works in Florence. He received his diploma in painting from the Art Institute of Macerata and continued his studies in Milan, Rome and Florence as advertising graphic artist, planner and architectural designer.

While still very young, he discovered the importance of Lucio Fontana's concept of space which would become a constant in his development: he became friends with such artists as B. Munari, A. Burri, E. Castellani, P. Dorazio, G. Uncini, E. Scanavino, M. Nigro, Sol Le Witt as well as with G. Michelucci, A. Bonalumi, U. Peschi, E. Mannoni and Zoren, and established a communion of ideas and work.

His work has been discussed in various catalogues and specialized reviews by such prominent critics as: Giulio Carlo Argan, Giovanni Maria Accame, Mirella Bandini, Carlo Belloli, Vanni Bramanti, Carmine Benincasa, Luciano Caramel, Claudio Cerritelli, Bruno Corà, Giorgio Cortenova, Enrico Crispolti, Roberto Daolio, Angelo Dragone, Alberto Fiz, Paolo Fossati, Francesco Gallo, Mario Luzi, Lara Vinca Masini, Bruno Munari, Antonio Paolucci, Sandro Parmiggiani, Pierre Restany, Maria Luisa Spaziani, Carmelo Strano, Toni Toniato, Tommaso Trini, Marcello Venturoli, Stefano Verdino, Cesare Vivaldi. Many others have also written about his work: Giulio Angelucci, Flavio Bellocchio, Goffredo Binni, Nevja Pizzul Capello, Debora Ferrari, Mario Giannella, Armando Ginesi, Elverio Maurizi, Carlo Melloni, Eugenio Miccini, Franco Patruno, Roberto Pinto, Osvaldo Rossi, Giuliano Serafini, Patrizia Serra, Maria Grazia Torri, Francesco Vincitorio.

His works have also appeared as an integral part of books of previously unpublished poems by major Italian poets: Alberto Bevilacqua, Libero Bigiarelli, Franco Buffoni, Alberto Caramella, Giuseppe Conte, Maurizio Cucchi, Milo De Angelis, Eugenio De Signoribus, Luciano Erba, Vivian Lamarque, Franco Loi, Mario Luzi, Giancarlo Majorino, Alda Merini, Roberto Mussapi, Giampiero Neri, Nico Orengo, Alessandro Parronchi, Antonio Riccardi, Tiziano Rossi, Mario Santagostini, Michele Sovente, Maria Luisa Spaziani, Cesare Vivaldi, Andrea Zanzotto. He participated in numerous personal and collective exhibitions in Italy and abroad. Following pictorial experiences on canvas or using untraditional materials and techniques, he soon matured a strong interest in "paper" which he felt the most congenial means of artistic expression. During this initial phase, he used a thin white cardboard, soft to the touch and particularly receptive to light, whose surface he cut with a blade according to geometric structures to accent the play of light and space, and then manually folded it along the cuts. In his second phase, he substituted thin white cardboard with the transparent paper used by architects, still cutting and folding it, or with sheets arranged in a room in a rhythmic-dynamic progression, or with rolls unfurled like papyrus on which the very slight cuts challenging perception became the signs of non-verbal poetry. In his most recent artistic experience, still on transparent paper, the geometric sign with its constructive rigor is abandoned for a freer expression which, through the use of colored pastels and barely perceptible cuts, translates the free, unpredictable motion of consciousness in a lyrical-musical interpretation. Today, he expresses this language on paper with watercolor tones and gestures which lend it a greater and more significant intensity.



## MOSTRE PERSONALI E ANTOLOGICHE

1977

Show rooms Tecno, Ancona  
Studio OS, testo di L. V. Masini  
Galleria il Pozzo, Città di Castello  
Galleria il Punto, Calice Ligure, testo di L. V. Masini

1978

Galleria Indiano grafica, Firenze, autopresentazione  
Galleria Margherita, Porto Potenza Picena (MC), testo di C. Melloni  
Pinacoteca Comunale, Macerata, testo di E. Maurizi

1979

Galleria Comunale, Forte dei Marmi

1982

Galleria del Falconiere, Ancona, testo di G. Angelucci

1983

Galleria il Moro, Firenze

1984

Galleria L'Idioma, Ascoli Piceno, testo di C. Melloni  
Dada, Comune di Tovarnelle, Firenze  
Galleria il Pozzo, Città di Castello, testo di G. Serafini  
Galleria il Labirinto, Macerata, testo di G. Binni

1985

Galleria AXA, Firenze  
Galleria Spazio Temporaneo, Milano  
C.C. Magazine, Comune di Prato, testo di B. Munari

1986

Galleria la Virgola, Fabriano, testo di G. Serafini  
Galleria Fumagalli, Bergamo  
Galleria B+I, Venezia Mestre, testo di P. Serra

1987

Galleria Miralli, Viterbo, testo di P. Serra  
Palazzo dei Diamanti, Comune di Ferrara,  
testi di L. V. Masini e B. Munari, Antologica

1988

Caffè Valtire, Firenze

1989

Galleria S. Croce, Comune di Cattolica, testo di R. Daolio  
Palazzo dei Consoli, Comune di Gubbio, testo di E. Crispolti,  
Antologica  
Palazzo dal Podestà, Comune di Fabriano, testo di E. Crispolti,  
Antologica

1990

Palazzo dei Priori, Comune di Perugia, testo di V. Bramanti

1991

Atelier dell'arte, Sciocca, testi di L. V. Masini, B. Munari,  
E. Crispolti, R. Daolio, V. Bramanti  
Pinacoteca Comunale, Loggetta Lombardesca,  
Comune di Ravenna, testo di C. Vivanti  
Progetto arte giovane, Chiesa di S. Chiara,  
Repubblica di S. Marino, a cura di G. C. Argan e R. Daolio  
Palazzo Ducale, Università degli studi di Camerino  
(a cura del Rettore M. Giannella),  
testi di G. C. Argan e M. Venturini, Antologica

1992

Logge del Palazzo Pretorio, Comune di Volterra,  
testo di P. Fossati  
Chiesa di S. Agostino, Comune di Civitanova Marche,  
testo di C. Belloli, Antologica

1993

Chiesa di S. Francesco, Comune di Gualdo Tadino,  
testi di G. M. Accame, M. Bandini, P. Restry, C. Strano  
Casa di S. Ubaldo, Comune di Gubbio,  
testi di G. M. Accame, M. Bandini, P. Restry, C. Strano  
Sala 90 del Museo Palazzo Ducale,  
Soprintendenza per i beni artistici e storici, Comune di Mantova,  
testi di G. M. Accame, M. Bandini, P. Restry, C. Strano

1994

Musei di Spoleto Monte di Pietà, Palazzo Comunale  
Comune di Spoleto, testo T. Trini  
Palazzo Pretorio, Comune di Prato, testo di L. Caramel

1996

Fortezza di Girifalco - Comune di Cortona, testo di Marcello Venturini

1997

Musei Civici, Pinacoteca Comunale, Loggetta Lombardesca,  
Comune di Ravenna, Dieci poesie inedite di Cesare Vivaldi  
Palazzo Albertini, Comune di Forlì,  
testo di Pierre Restany, Antologica

1998

Museo Comunale, Città di Praia a Mare, CS,  
testo di G.C.Argan

1999

Galleria Comunale Ex Pescheria, Cesena, FO,  
testo critico di Giorgio Cortenova

2000

Atrio Comunale, Comune di Recanati, MC,  
Introduzione all'opera di M. Luzi  
Centro Nazionale di Studi Leopardiani, Recanati, MC,  
Introduzione all'opera di M. Luzi  
Centro Studi Licini, Comune di MonteVidoneCarrado, AP  
Introduzione all'opera di M. Luzi - M. Venturini

2001

Palazzo Carrer, Comune di Venezia,  
Istituto Rumeno di Cultura e Ricerca Umanistica  
Quattro poesie inedite di A. Zanzotto

2002

Villa Pomini, Città di Castellanza, testo di A.Fiz  
grasa poetica inedita di T. Rossi  
Comune di Ferrara, Casa Cini Istituto di Cultura,  
testo di C. Benincasa, poesia inedita di M.L.Spaziani

2003

Biblioteca Centrale Nazionale di Firenze,  
Ministero per i Beni e le Attività Culturali,  
testo di C. Carratelli  
5 Poesie inedite di M. Luzi (donazione)  
Palazzo Albrizzi - Comune di Venezia,  
Associazione italo-tedesca,  
testo di T. Toniato, 12 poesie inedite di M. L. Spaziani  
Palazzo Mediceo - Comune di San Leo,  
introduzione all'opera di C. Benincasa,  
opere e poesie inedite di P. Gubellini  
Comune di San Mauro Pascoli,  
Premiazione Internazionale di Poesia  
(donazione 4 opere ai maggiori poeti),  
Y. Bonnefoy, T. Baldassari, F. Buffoni, M. Gualtieri  
Palazzo dei capitani - Comune di Ascoli Piceno,  
testo di B. Corà, poesie inedite dei maggiori poeti  
Palazzo Panciatichi - Regione toscana, Comune di Firenze,  
testo di C. Benincasa, poesia inedita di N. Oranga  
Musei Civici - Galleria dell'Immagine - Comune di Rimini,  
testo di F. Gallo, poesia inedita di M. Cucchi

2004

Limonaia di Villa Strozzi - Comune di Firenze,  
testi di B. Corà, poesie inedite dei maggiori poeti  
BZF - Ed Vallecchi, Comune di Firenze,  
testi di B. Corà, poesie inedite dei maggiori poeti  
Abbazia di Badia a Settimo - Comune di Scandicci (Firenze),  
testi di B. Corà, poesie inedite dei maggiori poeti  
Chiosato di Volterra, Musei Civici - Galleria d'Arte Moderna,  
Comune di Gavorrè, (VA), testi di A. Dragone e B. Ferrarini,  
poesie inedite di M. Cucchi, F. Loi, M. Luzi, N. Oranga, M. L. Spaziani  
Fondazione il Fiesco - Comune di Firenze,  
testi di B. Corà, poesie inedite dei maggiori poeti  
Comune di Genova, Festival Internazionale della Poesia,  
Associazione Satira, testi di B. Corà, poesie inedite dei maggiori poeti  
Castello degli Agolanti, Comune di Riccione,  
introduzione all'opera di M. Luzi

2005

Comune di Firenze, Villa Vogel, testo di L. V. Masini  
Biblioteca Panizzi, Comune di Reggio Emilia,  
testo di S. Parmiggiani, 12 poesie inedite di F. Loi (donazione)

2006

Comune di Matelica, Museo Civico Archeologico, Museo Piersanti  
testo di B. Corà, A. Paolucci, S. Verdino  
poesie inedite dei maggiori poeti

Edizioni Grafostil  
Finito di stampare Febbraio 2006  
Tipo-Litografia Grafostil Matelica

Studio  
Paolo Gubinelli  
via Reginaldo Giuliani, 525  
50145 Firenze

via Beato Gentile Finaguerra, 11  
62024 Matelica (Mc)