

STUDI di SCULTURA

Età moderna e contemporanea

6/2024

AP
pericarti
EDIZIONI

STUDI*di*SCULTURA

Età moderna e contemporanea

6/2024

con una sezione dedicata al tema

Scultura e Fotografia

parte prima

STUDI di SCULTURA

Età moderna e contemporanea

Rivista fondata e diretta da

Isabella Valente

Pubblicazione periodica a cadenza annuale

Anno VI - Numero 6/2024

riconosciuta dall'ANVUR in classe A per l'area 10 - settore B1

Comitato Editoriale

Leticia Azcue Brea (*Museo del Prado, Madrid*)

Maria Grazia Messina (*Università degli Studi, Firenze*)

Tomaso Montanari (*Università per Stranieri, Siena*)

Antonello Negri (*Università degli Studi, Milano*)

Alfonso Panzetta (*Accademia di Belle Arti, Bologna*)

Mariantonietta Picone Petrusa (*Università Federico II, Napoli*)

Claudio Zambianchi (*Università degli Studi La Sapienza, Roma*)

Comitato Scientifico

Francesco Caglioti (*Scuola Normale Superiore, Pisa*)

Giovanna Capitelli (*Università degli Studi Roma Tre*)

Anne-Lise Desmas (*J. Paul Getty Museum, Los Angeles*)

Stefano Grandesso (*studioso indipendente*)

Anne Markham Schulz (*Brown University, Providence*)

Claudio Pizzorusso (*Università degli Studi Federico II, Napoli*)

Giorgio Zanchetti (*Università degli Studi, Milano*)

Redazione Scientifica

Gianluca Amato, Sandro Morachioli,

Paolo Parmiggiani, Augusto Russo, Michela Tarallo

Redazione Editoriale

Alberto Pirro, Fedela Procaccini, Luisa Sefora Rosaria Puca

Segreteria di Redazione

Carlotta Laviano, Rosa Esmeralda Partucci

Progetto grafico e impaginazione

Angelo Chianese

Con il patrocinio di

Università degli Studi di Napoli Federico II

Dipartimento di Studi Umanistici



In questo numero è presente la prima sezione dedicata al tema *Scultura e Fotografia*

L'associazione PERLEARTI E.T.S. ringrazia gli autori e gli studiosi che hanno collaborato gratuitamente alla realizzazione di questo numero al fine di diffondere i risultati della loro ricerca scientifica, fornendo anche i materiali iconografici. L'associazione si dichiara inoltre disponibile al riconoscimento di eventuali diritti fotografici.

Stampa

Tipografia Grafiche Zaccara, Lagonegro (PZ)

per conto della PERLEARTI E.T.S.

© PERLEARTI E.T.S.

Napoli

www.perlearti.it - edizioni@perlearti.it

ISSN 2704-9981

ISBN 979-12-985293-8-0

CONTRIBUTI

La rivista «Studi di Scultura. Età Moderna e Contemporanea» accetta esclusivamente testi originali, non pubblicati in altre forme editoriali (cartacee e on line), né proposti contemporaneamente in altre sedi. I contributi sono soggetti alla revisione double-blind di referees anonimi. Soltanto quelli destinati alle rubriche (*Focus, Incontri, Recensioni, Report, Voci dal contemporaneo*), occupando un'area *extra moenia*, non sono soggette a referaggio.

Oltre alla lingua italiana, è possibile consegnare testi in inglese, francese e spagnolo. I materiali andranno inviati in files .doc, compreso l'elenco delle didascalie (in un file a parte), le fotografie a risoluzione minima di 300 dpi preferibilmente in formato tiff. Non saranno accettati articoli con corredo fotografico di bassa o cattiva qualità. Sono richiesti anche un abstract in italiano e in inglese (di 1000 caratteri ciascuno), un breve profilo biografico in inglese (massimo 1000 caratteri) e un indirizzo di posta elettronica da rendere pubblico per eventuali contatti.

CONTRIBUTIONS

The journal «Studi di Scultura. Età Moderna e Contemporanea» only accepts original articles, not previously published elsewhere (in print or online) or concurrently submitted to other venues.

Contributions are subject to double-blind peer review by anonymous referees. Only texts intended for columns (*Focus, Incontri, Recensioni, Report, Voci dal contemporaneo*), which occupy an *extra moenia* section, are exempt from peer review. In addition to Italian, it is possible to propose articles in English, French or Spanish. Materials should be sent in .doc format and include a list of captions (in a separate file) and photographic reproductions, preferably in tiff format at a minimum resolution of 300 dpi. Articles illustrated with low – or poor – quality photographs will not be accepted. Abstracts in Italian and English of 1000 characters each, a short biographical profile in English (1000 characters maximum), and an e-mail address to be published along the article for potential contacts are also required.

L'indirizzo cui inviare testi e immagini è il seguente:

redazione.sds@gmail.com



Le norme redazionali sono scaricabili dal sito della rivista: studidiscultura.net



Strappare una foto. Le *Cariatidi* di Giulio Paolini

Il pittore e le sue sculture

Giulio Paolini è stato definito pittore – non scultore – da persone a lui vicine e che ne hanno raccolto direttamente il parere, in almeno due casi, emblematici e lontani tra loro nel tempo. Nel 1975 l'amico Italo Calvino scriveva:

Tutto il lavoro del nostro pittore parte dal presupposto che la pittura sia un tutto compiuto e definitivo, un edificio a cui egli non pretende d'aggiungere nulla. In un'epoca in cui è facile fare gli iconoclasti, egli si contraddistingue per il rispetto che porta alla pittura, per la fedeltà al mestiere di pittore nei suoi più umili elementi, per la modestia e insieme per la sicurezza con cui allinea nuove opere nel margine strettissimo che resta a un'attività creativa ridotta all'analisi di se stessa.¹

Vent'anni più tardi la studiosa Maddalena Disch, responsabile dell'Archivio Paolini e curatrice del catalogo ragionato delle sue opere, intitolava un'antologia di scritti e interviste di Giulio Paolini – certo con il consenso dell'artista, se non per suo espresso desiderio – *La voce del pittore*.²

Dirsi pittore, senza che peraltro la pittura costituisca la tecnica più frequente e caratteristica del proprio lavoro, non implica una rinuncia ad altre forme espressive, e Paolini non è estraneo alla scultura, che ha praticato spesso ricorrendo a calchi in gesso o frammenti di essi per comporre una parte o la totalità di diverse opere. Non è peregrino interrogarsi sulla pertinenza della definizione di sculture per molti suoi lavori, e d'altronde non lo sarebbe neppure, in punta di dizionario,

porsi un'analogha domanda sul versante della pittura. Il suo essere pittore si rivela soprattutto nell'interesse analitico ai meccanismi della visione, oltretutto nell'evo- cazione di alcuni degli artisti del passato a lui più cari e rispetto ai quali sembra volersi porre in continuità.³ E la rivendicata identità di pittore ha a che vedere anche con la necessità di prendere le distanze da sé, programmaticamente, e sottolineare come le proprie opere non siano l'espressione di personali sentimenti interiori, ma un'indagine, una serie di domande senza risposte, sull'arte stessa. Paolini manifesta, tuttavia, una significativa attenzione anche per lo spazio, il rapporto tra volumi e la relazione tra le due e le tre dimensioni in installazioni ricche di elementi diversi, tra cui anche la fotografia, spesso presente – come i calchi – in forma di frammento.

Occorre tenere a mente che Paolini vive il contesto della dematerializzazione dell'opera d'arte, cui naturalmente non è immune. Gli studi hanno vieppiù evidenziato come la ripresa della scultura negli anni Sessanta e Settanta, rispetto ai due decenni precedenti, sia stata caratterizzata da un notevole allargamento del campo d'azione. Nel contesto di radicale messa in discussione delle forme tradizionali d'arte da parte delle pratiche performative, la scultura si è in molti casi integrata con il paesaggio, risolta nell'azione effimera o smaterializzata a favore del concetto.⁴

Non stupisce quindi, pure nel caso di un acuto frequentatore del canone classico come Paolini, che materiali eterogenei – il disegno e la fotografia – costituiscano il corpo stesso della scultura. È il caso, ad esempio, di un gruppo di tre opere rea-

1. Giulio Paolini, *Cariatide*, 1979, matita su carta, calchi in gesso. Due calchi h cm 182 x Ø 25,5 ciascuno; foglio di carta mm 1050x2050; misure complessive cm 182x120, fotografia di Paolo Mussat Sartor. Parigi, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou



2. Giulio Paolini, *Cariatide*, 1980, matita su carta, collage su carta e su parete, calco in gesso; calco h cm 182; misure complessive cm 182x900, fotografia di Paolo Mussat Sartor. Collezione privata, in deposito presso Gand, Museum Van Hedendaagse Kunst

lizzate tra il 1979 e il 1984, tutte ugualmente intitolate *Cariatide*.

La prima tra queste è costituita da due calchi in gesso di una colonna corinzia, alti poco più di un metro e ottanta centimetri, attorno ai quali è arrotolato un foglio di carta, i cui margini superiore e inferiore presentano profili irregolari, essendo stati strappati e non tagliati. Su un lato del foglio è tracciato il contorno di una figura maschile di profilo la cui mano, disegnata sull'altro lato, viene fatta combaciare con il braccio avvolgendo la carta alle colonne nel punto corretto (fig. 1). Il disegno è tratto dallo studio di Pierre-Paul Prud'hon, *Jeune homme, marchant, de profil à droite*, riprodotto nel catalogo di una mostra che si svolse al Louvre all'inizio del 1979. Rispetto al modello si presenta però stilizzato, essendo solo un contorno, e privato delle estremità per via degli strappi del foglio.⁵ La seconda *Cariatide* venne realizzata nel

1980 utilizzando un solo calco di colonna attorno al quale si arrotola l'estremità di un foglio lungo nove metri. Anche il disegno della figura è il medesimo, e nello stesso modo la mano viene fatta combaciare al braccio. Il lungo foglio è fissato alla parete retrostante da alcuni frammenti di riproduzioni fotografiche di dipinti antichi, mentre altri frammenti sono sparsi sulla superficie del foglio stesso (fig. 2). Alla citazione di Prud'hon se ne aggiungono dunque altre, che l'artista non rammenta⁶ e che la qualità della fotografia dell'opera non consente di identificare, se non per un frammento tratto dalla *Danae* di Correggio della Galleria Borghese, raffigurante Cupido, o forse Imeneo.

L'ultima opera di questo ciclo, del 1984, presenta di nuovo le due colonne corinzie in gesso, ma questa volta il foglio di carta con il profilo d'uomo disegnato è sostituito da una fotografia di analoghe



Nella pagina
precedente

3. Giulio Paolini,
Cariatide, 1984,
calchi in gesso,
stampa fotografica a
colori lacerata;
due calchi
h cm 182 ciascuno;
misure complessive
cm 182x124x57.
Collezione privata,
in deposito presso
Roma, Galleria
Nazionale d'Arte
Moderna e
Contemporanea

dimensioni, che riproduce in scala di poco inferiore al vero la prima delle tre *Cariatidi*. Arrotolato a entrambe le colonne, il foglio di carta fotografica è strappato in altezza, lasciando vuoto il centro dell'opera, e in larghezza, separando il busto dalle gambe del disegno dell'uomo di profilo dell'opera del 1979 (fig. 3). La fotografia della prima *Cariatide* è la stessa che viene utilizzata ai fini documentari come immagine d'archivio, ma sviluppata al contrario invertendo i lati destro e sinistro, semplicemente rovesciando il negativo, ed è resa più intensa e drammatica dall'aumento del contrasto tra luci e ombre.⁷

La scelta del titolo *Cariatide* – spiega Paolini a proposito delle prime due opere – «soverte la nozione abituale del termine, secondo la quale un elemento plastico funge da supporto a una struttura architettonica. Qui, al contrario, è l'architettura a fornire un opportuno sostegno all'immagine disegnata».⁸ La lacerazione della fotografia della prima opera nella realizzazione della terza sembra invece negare la possibilità di un supporto – i lembi della fotografia pendono liberi verso il centro – sovvertendone nuovamente il significato.

Il tema della cariatide è declinato da Paolini anche in un'altra opera dello stesso periodo, un grande collage fotografico stampato su due tele che prende il titolo di *Hermaphrodito* (1982), in cui l'*Amazzone ferita* dei Musei Capitolini incorniciata da due colonne corinzie sorregge, a mo' di cariatide, l'*Ermafrodito dormiente* del Louvre. La sovversione qui è data dallo sfondo: una fotografia delle rovine della Biblioteca di Pergamo, in cui il suolo è coperto di frammenti scultorei, è girata sottosopra, producendo l'effetto di un cielo come esploso in frantumi (fig. 4).⁹

I ribaltamenti a specchio, le inversioni e i rimandi reciproci fanno parte del vocabolario paoliniano da prima (basti pensare al celebre *Giovane che guarda Lorenzo*

Lotto), ma qui, e in particolare con le *Cariatidi*, questi sovvertimenti di ruolo e di senso sembrano quasi voler indicare un gioco di rapporti tra scultura e architettura da un lato e disegno e fotografia dall'altro.

Didier Semin ha scritto che spesso l'opera di Paolini è stata considerata più alla stregua dell'architettura che non della scultura, poiché muove dal desiderio di rendere intelligibile lo spazio; e ha aggiunto che nella storica *querelle* tra partigiani della linea e del colore, la sua ammirazione per artisti come Ingres, Poussin e David non sembra lasciare dubbi sul suo schieramento, leggendo sostanzialmente la *Cariatide* del 1979 come una celebrazione del primato del disegno.¹⁰ Il disegno sembra in effetti esserne la chiave di volta, poiché l'opera non può dirsi realizzata se non quando esso si completa e la mano si congiunge al braccio. Tuttavia Paolini è anche uomo del suo tempo, capace di riferimenti eterogenei che pure non ne intaccano la coerenza stilistica, e la citazione da Prud'hon, autore in tensione tra le istanze neoclassiche e quelle romantiche, non sembra in questo senso delineare un'unica e precisa direzione.¹¹

Non bisogna poi dimenticare che le *Cariatidi* sono tre e che, seppure la prima è con ogni probabilità nata indipendentemente dalle successive, oggi non possiamo fare a meno di guardarle l'una alla luce delle altre, includendo dunque la fotografia.¹²

«il punto di riferimento più frequente»

Se si mette da parte l'evidente legame dato dal titolo, le tre *Cariatidi* sono a ben vedere tenute insieme dalla fotografia, e si presentano come un cerchio chiuso, con l'ultima che evoca la prima.

«Mi sto rendendo conto che nel mio lavoro la fotografia è il punto di riferimento più frequente e costante», disse Paolini



nel corso di un'intervista nel 1984, anno della terza *Cariatide*.¹³

Stampata su tela emulsionata, la fotografia compare nel suo lavoro quasi vent'anni prima, nel 1965, con due opere (fig. 5) che riproducono la tela stessa, fotografata e stampata sul supporto che rappresentano, e con una serie di opere in cui Paolini compare di persona, sfocato, di spalle o parzialmente nascosto, dunque visibile ma non immediatamente riconoscibile (fig. 6).¹⁴ «Forse solo un pittore fotografato può considerarsi un pittore impersonale», avrebbe commentato Calvino dieci anni più tardi.¹⁵

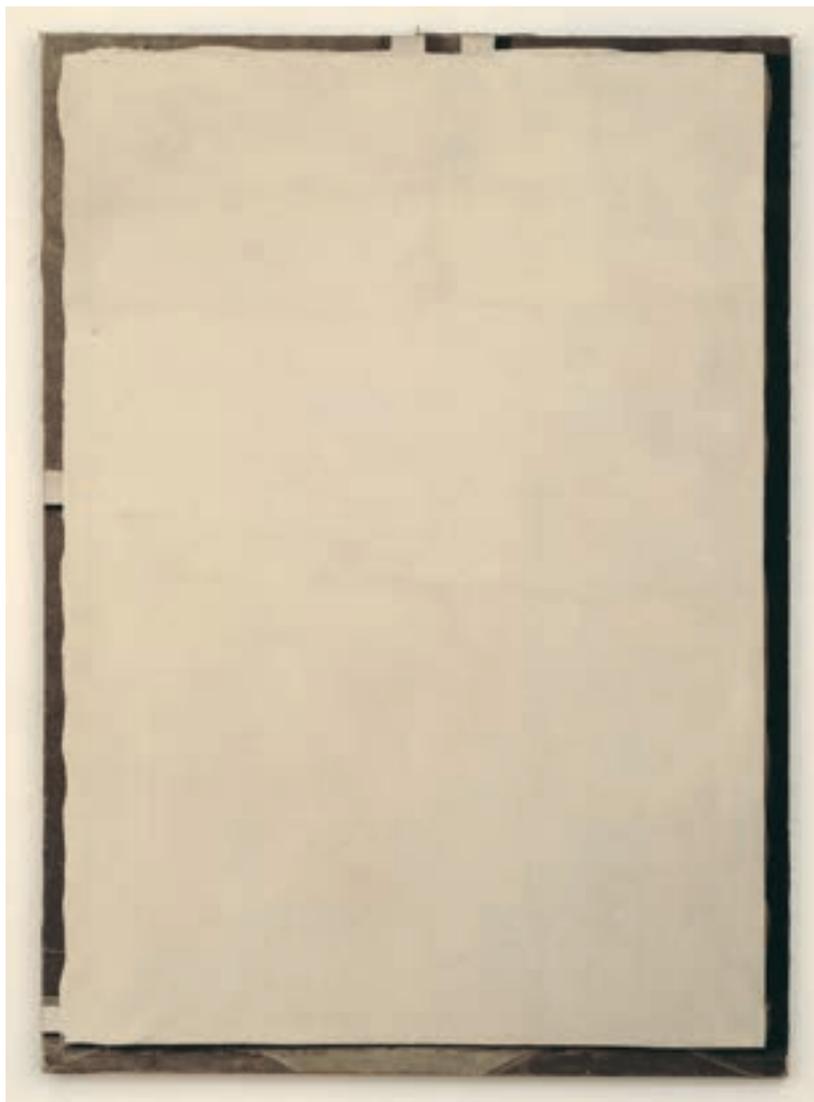
Nonostante gli permetta di rappresentare se stesso, la fotografia è infatti anche un modo per prendere una certa distanza rispetto al problema della rappresentazione.¹⁶ «Attraverso l'uso del mezzo fotografico – spiega l'artista – mi inoltro ancor più nella mia vocazione, più che di autore o di pittore, di spettatore in attesa:

con la fotografia [...] cambio identità, da spettatore travestito da pittore mi ritrovo autore travestito da spettatore».¹⁷

Soltanto un anno dopo la realizzazione di queste prime opere fotografiche, Cesare Brandi avrebbe scritto, a proposito dell'utilizzo della fotografia da parte degli artisti, che questa era possibile perché essi avevano rinunciato alla «posizione privilegiata di autore unico, per passare dalla parte dello spettatore».¹⁸

Paolini non adopera scatti propri. La fotografia della prima *Cariatide* utilizzata nella terza è di Paolo Mussat Sartor, da tempo compagno di strada degli artisti torinesi già nel novero dell'Arte povera.¹⁹ Questo non significa – o comunque non significa fino in fondo – che Mussat Sartor sia il co-autore della terza *Cariatide*: lo scatto gli fu richiesto come documentazione dell'opera di cinque anni prima, e la decisione di riutilizzarlo si deve poi alla sola volontà autoriale di Paolini. Ma

4. Giulio Paolini, *Hermaphrodito*, 1982, fotografia su tela emulsionata, mm 1370x2040, due elementi mm 1370x1020 ciascuno. Casale Monferrato, collezione privata



5. Giulio Paolini, *Dal vero*, 1965, fotografia di autore anonimo su tela emulsionata, mm 1250x900, fotografia di Giorgio Mussa. Collezione privata

la particolare attenzione impiegata da Paolini nel sottolineare il proprio ruolo più della propria identità anagrafica sembra rispondere all'interesse sostanzialmente concettuale che lo porta ad analizzare l'oggetto-quadro, i meccanismi e le implicazioni della visione, insieme alla funzione di autore e, in ultima analisi, al rapporto tra l'immagine e la rappresentazione. In relazione soprattutto ai reciproci rimandi al lavoro di Calvino e sullo sfondo del dibattito sulla morte dell'autore innescato dalle opere di Barthes e Foucault tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio del decennio successivo, la critica ha interpretato l'astrazione da sé in Pao-

lini, insieme all'impiego di immagini non proprie, come la tensione verso un'autorialità impersonale e molteplice.²⁰

Già da tempo gli artisti utilizzavano la fotografia, propria o altrui, da sola o come componente di opere d'arte più complesse: esempio precoce sono alcuni dei *combine* di Robert Rauschenberg, fotografo egli stesso.²¹ Con la generazione successiva e con la Conceptual Art in particolare la fotografia è spesso diventata il supporto per una meta-riflessione sui meccanismi che presiedono la realizzazione e la fruizione delle opere stesse: si pensi a *Nine Polaroid Portraits of a Mirror* (1967), in cui William Anastasi è immortalato riflesso in uno specchio nell'atto di scattare una serie di autoritratti che, man mano, coprono completamente la superficie riflettente. Un'opera per molti aspetti simile è quell'*Authorization* di Michael Snow (1969, esposta l'anno seguente alla Biennale di Venezia) che Philippe Dubois avrebbe scelto come esergo figurato al volume *L'atto fotografico* del 1983, la cui tesi è che la fotografia implica necessariamente una riflessione su se stessa.²²

L'attenzione diffusa per questa pratica trova eco in alcune mostre cui lo stesso Paolini prese parte, come *Combattimento per un'immagine* del 1973 o *Aphoto e L'occhio meccanico*, entrambe del 1977.²³

Nel catalogo di quest'ultima, Renato Barilli sottolineava il «potere di indice, di ostensione, di ritaglio epifanico»²⁴ della fotografia, dimostrando un aggiornamento in tempo reale sui dibattiti in corso. Sono di quello stesso anno gli articoli di Rosalind Krauss *Notes on the Index*, ma già quattro anni prima Umberto Eco aveva messo l'accento sulla «capacità indicale della fotografia»,²⁵ nello stesso momento in cui Susan Sontag pubblicava la raccolta di articoli *On Photography*. Nel corso degli anni Settanta, e poi ancor di più nel decennio successivo, si sviluppò un dibattito sulla fotografia che vide coinvolti filosofi, semiologi e critici d'ar-



te e che si concentrò sulla natura stessa della fotografia, sull'impatto sociale e la crescente proliferazione di questo particolare tipo di immagini, e sul suo rapporto con le arti visive.

Oltre al «potere di autenticazione»²⁶ (tendiamo a credere alle fotografie) e di oggettivazione,²⁷ se ne analizzava – ancora sulla scorta di Benjamin – la riproducibilità, come uno dei fattori determinanti nel consentire alla fotografia di incrinare l'unità di tempo e di spazio. Essa sottrae il soggetto allo scorrere del tempo, genera il paradosso di un “qui” che rappresenta un evento passato e, stando alla lettura che ne diede Barthes, il fatto che

ogni fotografia rappresenti un “è stato” implica non solo che essa abbia a che vedere con lo scorrere del tempo, ma che il tempo ne sia il suo autentico soggetto.²⁸ Questo rapporto particolare con il passato, cui lo stesso Paolini ricorre,²⁹ la rende veicolo di nostalgia, capace di tenere insieme «una pseudopresenza e l'indicazione di un'assenza»,³⁰ alla stregua di un simulacro, o «Spectrum»,³¹ del proprio referente.

In relazione all'oggetto, alla persona o al paesaggio immortalati, se Barthes, Krauss e poi Dubois sottolineano la funzione indicale della fotografia,³² Eco insiste maggiormente sull'idea di traccia, «come il

6. Giulio Paolini, *Diaframma 8*, 1965, fotografia su tela emulsionata, mm 800x900. Collezione privata



7. Giulio Paolini, *Elegia*, 1969, calco in gesso con frammento di specchio, cm 15x15x11. Opera realizzata in tre esemplari

cerchio umido del bicchiere lasciato sul tavolo»,³³ evidenziando un rapporto di causa-effetto tra la fotografia e il suo referente, e Sontag la considera alla stregua di un «prolungamento» del soggetto che immortala.³⁴

Lo stesso Dubois avrebbe poi descritto gli anni Ottanta come «the decade of the *photographique*»³⁵ riferendosi al dibattito suscitato soprattutto da *La camera chiara* di Barthes e teso a considerare la fotografia come oggetto teorico. Il concetto di “*photographique*” come categoria autonoma venne utilizzato per distinguere le caratteristiche proprie della fotografia rispetto a quelle di immagini più o meno antiche o nuove, ferme o in movimento, realistiche o stilizzate, per esempio della pittura e del cinema.³⁶ Sono queste le premesse per analizzare la doppia natura di immagine e oggetto della fotografia, dotata certo di una propria fisicità, ma molto più spesso considerata come superficie e supporto per la rappresentazione di altri oggetti: l'intrinseca ambiguità della fotografia consisterebbe quindi nel proporsi come mero supporto del refe-

rente, lasciando in secondo piano le proprie caratteristiche fisiche di oggetto.³⁷ Nonostante Paolini non sembri essere stato particolarmente coinvolto da questo dibattito – che resta in ogni caso una parte non marginale del contesto in cui si muoveva – egli ne lesse tempestivamente uno dei contributi più densi e fecondi, *La camera chiara*, appunto, nel quale Barthes individua, oltre a quelli già citati, due concetti chiave anche per il lavoro di Paolini: la piattezza della fotografia e quindi la sua evidenza di immagine, che in Paolini risponde alla predilezione per «immagini trasparenti, consapevoli di non essere altro che immagini»,³⁸ e la tautologia, che è un asse portante del lavoro dell'artista, rintracciabile per esempio in quei primi *Senza titolo* in cui la fotografia della tela veniva riprodotta sulla tela stessa.³⁹

È quindi possibile che un simile dibattito, insieme agli stimoli che dovettero derivargli dalle occasioni espositive e dal proprio stesso lavoro sulla fotografia, gli abbia permesso di mettere a fuoco con maggiore chiarezza le ragioni sottese a pratiche già da tempo in corso. È infatti a partire da questi anni che si fanno più precise e frequenti le sue dichiarazioni sulla fotografia.

Calchi e frammenti, impronte e simulacri

La prima opera di Paolini realizzata con un calco è, non a caso, un'opera che “guarda indietro”: *Elegia*, del 1969 (fig. 7), la cui pupilla di specchio costituiva lo sguardo che aveva visto le opere precedenti. «*Elegia* vuole essere la trasfigurazione oggettuale di un fenomeno, il vedere, che rifiuta l'oggettivazione: il calco dell'occhio è di gesso e la pupilla è di specchio, diventa cioè copia e simulacro di un fenomeno che è al di fuori dell'oggetto», spiega l'artista.⁴⁰

Nella trasfigurazione oggettuale di qualcosa che rifiuta di farsi oggetto,⁴¹ e nella

copia come simulacro, leggiamo parole che si attagliano ugualmente bene all'uso che Paolini fa del calco, come della fotografia: tecniche che utilizza – avrebbe spiegato più avanti – come «riproduzioni dette “esatte”», ma che in realtà sono «l'illusione del vero».⁴² In questo sta la chiave per comprendere l'uso della fotografia e del calco come tecniche che producono copie, impronte, simulacri.

Un esempio di come a volte in Paolini le fotografie e i calchi rispondano a effetti e scopi simili è il raffronto tra il già citato cielo in frantumi di *Hermaphrodito* del 1982 (fig. 4) e la serie di *Selinunte*, in particolare *Selinunte II* del 1978 e *III* del 1979-80 (fig. 8). Sembra quasi che il collage fotografico riprenda un'idea già sviluppata in precedenza: un cielo ribaltato, in frantumi, contro il quale si staglia una colonna – a evocare l'idea di classici-

tà – che non può reggerlo. C'è qualcosa di irrecuperabile, e quindi di nostalgico e melanconico, nei frammenti di calchi di Paolini che, di nuovo, li avvicina alla fotografia.

Nel suo *On Photography* Susan Sontag, che sottolineava il portato nostalgico della fotografia, scriveva tra l'altro di come essa avesse diffuso il gusto per le rovine tipico degli intellettuali settecenteschi.⁴³ E Claudio Zambianchi prende in prestito una distinzione di Friedrich Schlegel per spiegare il rapporto di Paolini con i frammenti: dove la rovina alluderebbe all'irrecuperabile bellezza del passato, nell'anelito al proprio completamento il frammento conterrebbe invece una tensione verso il futuro. «Nell'opera di Paolini – scrive Zambianchi – esistono, in diversa misura, entrambe le cose».⁴⁴ Calchi e fotografie sono spesso usati da

8. Giulio Paolini, *Selinunte (II)*, 1978, calco in gesso intero, calco in gesso in frantumi, lastra di plexiglas; calco h cm 66; lastra di plexiglas cm 140x140; misure complessive cm 82x170x170. Milano, collezione privata





9. Giulio Paolini,
Studio per
Cariatide, 1980,
collage su carta.
Collezione privata

Paolini per evocare genericamente un passato classico o convocare episodi precisi soprattutto della storia dell'arte. Senza che momenti diversi siano interscambiabili, in alcuni casi gli episodi citati concorrono forse più all'evocazione del passato *tout court* che non a momenti particolari. La seconda *Cariatide*, la cui figura dà le spalle al passato che sta srotolando, oltre al dipinto di Correggio ne cita altri con evidenti differenze stilistiche. Esiste uno studio per quest'opera, sempre del 1980, cui l'artista doveva tenere al punto da sceglierlo come copertina del catalogo di una sua mostra che si svolse quell'anno ad Amsterdam e a Oxford (fig. 9):⁴⁵ qui il disegno di Prud'hon è ancora una fotocopia ritagliata e chiaramente riconoscibile, mentre l'immagine di un paio di labbra tra i frammenti fotografici farebbe pensare che essi siano stati tratti da una o più immagini pubblicitarie, come se non fossero fondamentali precisi ritagli di passato ai fini dello studio dell'opera. Lo era però il giovane uomo di Prud'hon, come lo era l'ordine corinzio della colonna. Si nota poi che, nello studio, l'elemento che sembra avere maggiore rilievo plastico è la carta che fa le veci del lungo foglio e che, volutamente stropicciata, assume maggiore consistenza rispetto agli altri elementi. Si vede qui, forse ancor più

di quanto non emerga dall'opera finita, come i ritagli fotografici costituiscano una sorta di prelievo, in cui riecheggiano pratiche delle avanguardie storiche, poi riprese da tanta neoavanguardia.⁴⁶

Come si è visto, né i calchi né le fotografie si trovano esclusivamente in forma di frammenti nelle opere di Paolini; tuttavia, la presenza di frammenti sembra essere aumentata nel tempo, crescendo negli anni Settanta e diventando ancor più importante nel decennio successivo.

All'analisi, al rigore, alla geometria delle mie prime opere è seguita la teatralità, la messa in scena – che non dimentica le radici analitiche, ma che pone diversamente le domande senza risposta dell'arte. In un primo tempo ho fatto numerosi lavori sequenziali: era la costruzione di un discorso frazionato, in modo più o meno regolare, in momenti successivi. Nei miei lavori recenti, invece, ho sostituito a un procedimento di questo tipo l'inverso: l'esplosione, che rompe l'ordine della sequenza e dei suoi limiti fino a toccare lo spirito stesso della rappresentazione. In questo senso la messa in scena è la manifestazione di un'impazienza.⁴⁷

In queste parole di Paolini, ancora del 1984, non possiamo non vedere il cielo

esploso in frantumi del collage fotografico di due anni prima, ma già anche la miriade di frammenti di *Vedo (l'opera completa di Édouard Manet come decifrazione del mio campo visivo)* del 1974, e molte altre.

Quella che forse non avviene come una svolta repentina è un'esigenza che sembra accompagnare una più frequente e intensa collaborazione con Carlo Quattucci («la messa in scena» di cui parla Paolini potrebbe essere intesa anche in senso letterale) e sembra però essere, soprattutto, la reazione a un cambiamento culturale intorno a sé.

Se il «ritrovamento dell'immagine»⁴⁸ è avvenuto per Paolini già tra il 1963 e il 1965, e se la citazione delle opere d'arte del passato è una pratica connaturata al suo lavoro, quest'«esplosione», che è soprattutto un'esplosione di frammenti, potrebbe essere intesa anche come una risposta alle istanze postmoderne, o costituirne una personale elaborazione.

Per le proprie caratteristiche, quindi, la fotografia (e il calco, quasi come un suo omologo a tre dimensioni) è particolarmente congeniale a Paolini ed è forse ciò che meglio gli permette di giocare con la *mise en abîme*, espediente retorico fondamentale in larga parte della sua produzione che si inverte nella ripetizione di un'immagine come dettaglio di una identica, potenzialmente all'infinito. È la vertigine di un dettaglio che corrisponde al tutto in un continuo rimando reciproco e, stando alla definizione che ne diede Georg Cantor, è ciò che più si avvicina alla trasposizione figurata dell'infinito.⁴⁹

Spesso in Paolini la fotografia sembra servire questo scopo, insieme all'evocazione del passato accompagnata da una certa tensione verso il futuro, e alla funzione di impronta, o simulacro. Grazie alle impronte, spiega Didi-Huberman, l'adesso e il già stato si aggrovigliano: tempi diversi si fondono nella stessa immagine.⁵⁰ Tornando alle *Cariatidi*, potremmo forse spingerci a considerare anche il profilo

d'uomo come una traccia: se non un'impronta, la sua evocazione. È troppo noto il brano della *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio per non pensare alla leggenda che vuole che il primo disegno sia stato tracciato sul muro da una ragazza che seguiva i contorni dell'ombra del ragazzo amato e in procinto di partire, per scongiurare l'imminente assenza e conservare una traccia fisica della sua presenza. Sarebbe nato così il disegno – e, per estensione, la rappresentazione bidimensionale – come il risultato di una proiezione luminosa: non proprio una foto, ma una sua antenata, sembra far intendere Dubois.⁵¹ La leggenda narra ancora che il padre della ragazza avrebbe sviluppato una forma d'argilla partendo da quel contorno, dando vita così anche alla prima scultura. Non possiamo dire se tali fossero le intenzioni di Paolini al momento di stilizzare il giovane uomo di Proud'hon, ma possiamo trovare traccia, nelle prime due *Cariatidi*, di una malinconia cui anche quest'ipotesi potrebbe non essere estranea, e il vocabolario dell'artista consente per lo meno di non escluderla.

Un'altra storia che narra di una perdita e di come l'immagine cerchi di porvi rimedio può essere utile a definire le *Cariatidi*: *L'avventura di un fotografo* di Italo Calvino, il cui protagonista, prima recalcitrante, si lascia convincere a scattare fotografie con l'intento dichiarato di voler scoprire l'essenza stessa della fotografia, ma mosso anche dall'amore per una donna, che diventa il suo unico e ossessivo soggetto e che, per questo, si allontanerà da lui. La reazione di Antonino all'abbandono è di mettersi a fotografare tutto, comprese le fotografie, tenendo una sorta di diario fotografico della propria disperazione per poi ridurlo in frantumi. Così si conclude il racconto:

Forse la vera fotografia totale, – pensò, – è un mucchio di frammenti d'immagini private [...]. Piego i lembi dei giornali in un enorme involto per buttarlo nella spazza-

10. Giulio Paolini, *Saffo*, 1968, stampe fotografiche montate tra sagome di plexiglas, supporto di plexiglas, cm 146x116,5x35. Collezione privata

tura, ma prima volle fotografarlo. Dispose i lembi in modo che si vedessero bene due metà di foto di giornali diversi che nell'involto si trovavano per caso a combaciare. Anzi, riaprì un po' il pacco perché sporgesse un pezzo di cartoncino lucido d'un ingrandimento lacerato. Accese un riflettore; voleva che nella sua foto si potessero riconoscere le immagini mezzo appallottolate e stracciate e nello stesso tempo si sentisse la loro irrealtà d'ombre di inchiostro casuali, e nello stesso tempo ancora la loro concretezza d'oggetti carichi di significato, la forza con cui s'aggrappavano all'attenzione che cercava di scacciarle. [...] Esaurite tutte le possibilità, nel momento in cui il cerchio si chiudeva su se stesso, Antonino capì che fotografare fotografie era la sola via che gli restava, anzi la vera via che lui aveva oscuramente cercato fino allora.⁵²

Se nei lembi che combaciano si potrebbero ravvisare la prima e la seconda *Carriatide* con il braccio che combacia se si srotola correttamente il foglio, e se la conclusione può evocare la terza *Carriatide*, tuttavia l'artista spiega che non c'è un legame preciso tra queste parole e le sue tre opere.⁵³ Si riconosce qui piuttosto il filo rosso di un'affinità tra Calvino e Paolini, che tocca anche il tema della fotografia.⁵⁴ L'«irrealtà» delle immagini fotografiche fa da contraltare e complemento alla «loro concretezza di oggetti» che emerge tanto più quando le si lacera. Diversi anni dopo le parole di Calvino, come si è accennato, gli studi avrebbero evidenziato la dualità della fotografia, la sua natura di immagine e oggetto, contrapponendo le inestricabili dimensioni di superficialità e profondità. Quella che viene spesso indicata come ambivalenza della fotografia induce a guardare ciò che essa rappresenta senza soffermarsi sul supporto fotografico: una sorta di trasparenza (anche se occorre cautela nell'utilizzo di questo termine, soprattutto in relazione a Paolini che intende per immagini trasparenti quelle che denunciano

la propria natura di immagini e non che tendono a metterla in secondo piano in favore dell'oggetto rappresentato).⁵⁵ Se la fotografia tende a occultare la propria natura di oggetto, i lacerti strappati di Paolini sono paradossalmente una ricucitura, una sintesi di questa dualità, poiché evidenziano la fisicità delle fotografie. Prova di quanto e quanto precocemente Paolini fosse consapevole di questa doppia natura della fotografia è un'opera come *Saffo*, del 1968-69 (fig. 10), in cui due fotografie uguali di una scultura (la *Saffo abbandonata* di Giovanni Duprè) sono montate, verso contro verso, tra due sagome di plexiglas, con una base che permette di esporle in piedi, a imitazione della scultura originale: piattezza dell'immagine e tridimensionalità dell'oggetto trovano qui un equilibrio che sembra, in ultima analisi, il vero soggetto dell'opera. Nonostante a questa altezza strappi e fratture non facessero ancora pienamente parte del vocabolario paoliniano, *Saffo* sembra già sintomatica di un interesse anche per gli aspetti più materiali della fotografia, del suo ingombro e, appunto, della possibilità di considerarla quasi alla stregua di una scultura essa stessa. Anni dopo, forse con maggiore consapevolezza, strappi e fratture, appunto, sarebbero diventati funzionali a far emergere la fisicità dei materiali in contrapposizione alla rappresentazione che si pretendeva reale:

Per me il calco di gesso e la fotografia sono equivalenti, perché rappresentano due tecniche che riproducono dei modelli di immagini. Nonostante siano materiali diversi, svolgono la stessa funzione – quella di produrre un simulacro. Una fotografia e un calco di gesso tendono a dare un'illusione assoluta di qualcosa, ma io ho sempre provveduto a rivelare il materiale in quanto tale. La fotografia è una pelle, un diaframma che offre questo miracolo della rappresentazione di qualcosa ma è anche soltanto un pezzo di carta. Lo stesso vale



per il calco, che può riprodurre un originale greco, ma il gesso è anche un materiale tangibile e quindi quando si rompe si rivela per ciò che è diventando un'immagine non tanto di quello che rappresenta, ma di quello che autenticamente è.⁵⁶

È così che, in particolare nella terza *Cariatide*, la fotografia della prima – suo simulacro – strappata, rivela la propria

natura, producendo non una negazione, ma la negazione di una negazione, diventando così contemporaneamente rappresentazione della prima opera e materiale scultoreo per la terza. La fotografia si fa oggetto, si fa corpo, assume consistenza nel pendere dei lembi morbidi verso il centro dell'opera e, come in un paradosso tipico del lavoro di Paolini, diventa essa stessa scultura.

Ringrazio Gloria Antoni, Fabio Cafagna, Laura Iamurri, Franca Varallo e Claudio Zambianchi per i consigli e i confronti, sempre preziosi. Durante le ricerche per questo articolo, ho potuto porre alcune domande a Giulio Paolini e ho avuto una conversazione con Paolo Mussat Sartor: sono molto grata a entrambi loro e a Bettina Della Casa per la disponibilità.

Note

- ¹ I. CALVINO, *La squadratura*, in G. PAOLINI, *Idem*, Einaudi, Torino 1975, pp. VII-XIV, in part. XII.
- ² M. DISCH, *Giulio Paolini. La voce del pittore. Scritti e interviste 1965-1995*, ADV Publishing, Lugano 1995.
- ³ M.G. MESSINA, *Strade parallele di Marisa Volpi e di Giulio Paolini, 1968-1973*, «Ricerche di storia dell'arte», n. 124, 2018, pp. 100-109, in part. 193.
- ⁴ L. LIPPARD, *Six years. The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Praeger, New York 1973; R. KRAUSS, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Bruno Mondadori, Milano 2000, pp. 245-288 (ed. orig. 1981).
- ⁵ *Dessins français du XIXe siècle du Musée Bonnat à Bayonne. LXIX exposition du Cabinet des Dessins*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 2 febbraio - 30 aprile 1979), Editions de la Réunion des musées

- nationaux, Paris 1979, p. 82, tav. 112; M. DISCH, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato 1960-1999*, Skira editore, Milano 2008, vol. I, cat. n. 418, p. 426.
- ⁶ Ho potuto porre una serie di domande a Giulio Paolini e ho ricevuto le sue risposte il 30 marzo 2024 [d'ora in avanti, Risposte di Paolini].
- ⁷ Conversazione con Paolo Mussat Sartor, 20 marzo 2024.
- ⁸ DISCH, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato*, cit., p. 426.
- ⁹ Ivi, p. 487.
- ¹⁰ D. SEMIN, *Arte povera*, Éditions du Centre Pompidou, Paris 2016, p. 56.
- ¹¹ L'artista mi ha scritto di considerare quel disegno una scelta obbligata, poiché ne cercava uno la cui mano di profilo, alzata, potesse afferrare qualcosa; è tuttavia possibile, a mio avviso, che la ricerca si fosse svolta entro un preciso arco cronologico, magari anche complice la contemporanea mostra al Louvre.
- ¹² Non tra le più studiate della vasta produzione di Paolini, le tre opere

non sono mai state esposte (e, per quanto è stato possibile verificare, neppure riprodotte) insieme, e questo non ne ha facilitato l'interpretazione come un unico corpus. La prima era stata acquistata da Pontus Hulten per il Centre Pompidou nel 1980-81, in occasione della mostra *Identité italienne*, e da allora non ha più lasciato la Francia ed è stata esposta raramente; grosso modo nello stesso periodo, lo S.M.A.K. Museum di Gand acquistava la seconda *Cariatide*, di ritorno dalla personale di Paolini ad Amsterdam e Oxford, dopo la quale è stata esposta soltanto tre volte, tutte nel corso degli anni Ottanta; la terza opera di questo ciclo, in collezione privata, è stata esposta recentemente a Milano ed è in deposito presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Si vedano DISCH, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato*, cit., pp. 426, 431, 527; S.M.S. CAMMARATA, *Identité italienne 1981. Storia e significati di una mostra*, «L'Uomo

- Nero», a. XVII, nn. 17-18, febbraio 2021, pp. 280-307, in part. 284-285.
- ¹³ *Intervista di S. Taylor*, in DISCH, *Giulio Paolini. La voce del pittore*, cit., pp. 195-202, in part. 199.
- ¹⁴ Si ravvisano pochissime eccezioni in tutta la sua produzione, tra queste *To L. F.* (1967) e *Autoritratto* (1970): si veda DISCH, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato*, cit., pp. 163, 212. Come prelievo di stampe “già pronte” e utilizzate nelle sue opere, la fotografia compare già come una sorta di “ritorno al museo” due anni prima. Si veda C. ZAMBIANCHI, *Riflesso nel tempo. Note sul senso della storia nell'opera di Giulio Paolini*, in S. BANN et al., *Giulio Paolini. Il passato al presente*, Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino, Corraini, Mantova 2016, pp. 7-42, in part. 8-13.
- ¹⁵ CALVINO, *La squadratura*, cit., p. X.
- ¹⁶ *Intervista di M. Bourel*, in DISCH, *Giulio Paolini. La voce del pittore*, cit., pp. 255-262, in part. 256-257.
- ¹⁷ *Per un verso o per l'altro e altro ancora*, Edizioni L'obliquo, Brescia 2007, pp. 11-32, in part. 16.
- ¹⁸ C. BRANDI, *Le due vie*, Laterza, Bari 1966, p. 148.
- ¹⁹ M. MIRAGLIA, *Il '900 in fotografia e il caso torinese*, Hopefulmonster-Fondazione De Fornaris, Torino 2001, pp. 122-123.
- ²⁰ ZAMBIANCHI, *Riflesso nel tempo*, cit., pp. 15-17; D. VIVA, *Molteplicità e ritratto: sovrapposizioni autoriali fra Italo Calvino e Giulio Paolini*, «California Italian Studies», n. 12, 2023, pp. 1-21.
- ²¹ *Robert Rauschenberg. Fotografie 1949-1962*, a cura di N. Cullinan, Johan & Levi, Monza 2011.
- ²² P. DUBOIS, *L'atto fotografico*, a cura di B. Valli, Edizioni QuattroVenti, Urbino 1996 (ed. orig. 1983).
- ²³ *Combattimento per un'immagine. Fotografi e pittori*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, marzo-aprile 1973), a cura di L. Carluccio, D. Palazzoli, Amici dell'arte contemporanea, Torino 1973; *L'occhio meccanico. L'artista e la fotografia*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Casorati, 27 maggio - 19 giugno 1977), a cura di A. Gilardi, R. Barilli, Unione Culturale, Torino 1977; *Aphoto. Fotografia come superficie*, catalogo della mostra (Milano, Studio Marconi, 30 novembre 1977 - gennaio 1978; Anversa, ICC International Cultureel Centrum; Roma, Galleria Seconda Scala, giugno - luglio 1978), a cura di R. Peccolo, Edizioni del Centro culturale Studio Marconi, Milano 1977.
- ²⁴ R. BARILLI, Testo senza titolo, in *L'occhio meccanico*, cit., p. n.n.
- ²⁵ U. ECO, *Introduzione*, in P. CONSAGRA, U. MULAS, *Fotografare l'arte*, Fabbri, Milano 1973, pp. 7-12, in part. 12.
- ²⁶ R. BARTHES, *La camera chiara*, Einaudi, Torino 1980, pp. 87-90 (ed. orig. 1980).
- ²⁷ S. SONTAG, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 1978, p. 20 (ed. orig. 1973); R. ARNHEIM, *On the Nature of Photography*, «Critical Inquiry», settembre 1974, vol. I, n. 1, pp. 149-161, in part. 153-154.
- ²⁸ BARTHES, *La camera chiara*, cit., pp. 95-96.
- ²⁹ MESSINA, *Strade parallele*, cit., p. 106.
- ³⁰ SONTAG, *Sulla fotografia*, cit., p. 20.
- ³¹ BARTHES, *La camera chiara*, cit., p. 11.
- ³² Per la nozione di indice comune a questo dibattito, *Semiotica. Charles Sanders Peirce. Testi scelti*, a cura di M.A. Bonfantini, L. Grassi, R. Grazia, Einaudi, Torino 1980, p. 140 (ed. orig. 1931).
- ³³ ECO, *Introduzione*, cit., p. 12.
- ³⁴ KRAUSS, *Notes on the Index I e II*, «October», nn. 3-4, primavera e autunno 1977, poi in EAD., *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, a cura di E. Grazioli, Fazi Editore, Roma 2007, pp. 209-234 (ed. orig. 1985); SONTAG, *Sulla fotografia*, cit., p. 133. Segnalo anche R. LINDEKENS, *Éléments pour une sémiotique de la photographie*, Didier, Paris 1971.
- ³⁵ DUBOIS, *Trace-Image to Fiction-Image: The Unfolding of Theories of Photography from the '80s to the Present*, «October», vol. CLVIII, 2016, pp. 155-166, in part. 158 (il corsivo è dell'autore).
- ³⁶ Ivi, pp. 157-158.
- ³⁷ R. CASATI, *L'immagine. Introduzione ai problemi filosofici della rappresentazione*, La Nuova Italia, Firenze 1991, pp. 7-14.
- ³⁸ G. PAOLINI, *Il fronte del Moderno*, «L'Espresso», 1° ottobre 1989, p. 149, in DISCH, *Giulio Paolini. La voce del pittore*, cit., p. 13.
- ³⁹ BARTHES, *La camera chiara*, cit., pp. 7, 106-107; Risposte di Paolini, cit.
- ⁴⁰ G. PAOLINI, cit., in G. CELANT, *Giulio Paolini*, catalogo della mostra (New York, Sonnabend Gallery, 25 novembre - 16 dicembre 1972), Sonnabend Press, New York 1972, p. 84.
- ⁴¹ ZAMBIANCHI, *Riflesso nel tempo*, cit., p. 19.
- ⁴² *Intervista di C. Grenier*, in DISCH, *Giulio Paolini. La voce del pittore*, cit., pp. 188-193, in part. 188.
- ⁴³ SONTAG, *Sulla fotografia*, cit., p. 71.
- ⁴⁴ ZAMBIANCHI, *Riflesso nel tempo*, cit., p. 25.
- ⁴⁵ *Giulio Paolini*, catalogo della mostra (Amsterdam, Stedelijk Museum, 10 aprile - 26 maggio 1980; Oxford, The Museum of Modern Art), The Museum of Modern Art, Oxford 1980.
- ⁴⁶ ZAMBIANCHI, *Riflesso nel tempo*, cit., pp. 25-26.
- ⁴⁷ *Intervista di C. Grenier*, in DISCH, *Giulio Paolini. La voce del pittore*, cit., p. 188.
- ⁴⁸ *Ibidem*.
- ⁴⁹ Per Cantor si dà l'infinito quando un sottoinsieme corrisponde al suo insieme, cioè quando una parte equivale al tutto: G. CANTOR, *La filosofia dell'infinito. Scritti scelti (1884-1888)*, a cura di E. Ferrario, P. Pozzi, Mimesis Edizioni, Milano, Udine 2021, pp. 112-118. Sulla *mise en abîme* in Paolini, si veda D. VIVA, *La storia in abisso. Letteratura, fotografia e passato*, in S. BANN et al., *Giulio Paolini. Il passato al presente*, cit., pp. 43-79.
- ⁵⁰ DIDI-HUBERMAN, *La somiglianza*, cit., p. 289.
- ⁵¹ DUBOIS, *L'atto fotografico*, cit., pp. 115-119.
- ⁵² I. CALVINO, *L'avventura di un fotografo*, in ID., *Gli amori difficili*, Mondadori, Milano 1993 (ed. orig. 1970, per il singolo racconto: 1955).
- ⁵³ Risposte di Paolini, cit.
- ⁵⁴ Sul rapporto tra Calvino e Paolini rimando all'ultimo contributo: VIVA, *Molteplicità e ritratto*, cit.
- ⁵⁵ T. SERENA, *La profondità della superficie. Una prospettiva epistemologica per 'cose' come fotografie e archivi fotografici*, «Ricerche di storia dell'arte», n. 106, 2012, pp. 51-67, in part. 52-55.
- ⁵⁶ *Intervista di S. Taylor*, in DISCH, *Giulio Paolini. La voce del pittore*, cit., p. 200.



Finito di stampare
nel mese di dicembre 2024



In questo numero hanno scritto:

Francesco Caglioti, Silvia Maria Sara Cammarata,
Irene Caravita, Davide Colombo, Manuela D'Agostino,
Marco Fagiani, Clara Gelao, Alessandro Oldani,
Paolo Parmiggiani, Alberto Pirro, Greta Plaitano,
Augusto Russo, Agnese Sferrazza, Fabio Speranza,
Isabella Valente

€ 75.00

ISSN 2704-9981

ISBN 979-12-985293-8-0

ISBN 979-12-985293-8-0



9 791298 529380