DOPPIOZERO

# Giulio Paolini. Opere su carta

Ilaria Bernardi
5 Novembre 2017

**1. Lacerare**

"Qualora non sia necessario delimitare con precisione un margine, ossia tracciare una riga dritta sul foglio oppure scontornare una figura con la forbice, mi sembra più corretto appropriarmi di un frammento di carta, toccandola, sentendone la consistenza, lasciandola dialogare con la mano che la strappa e a cui fa resistenza." Così Paolini definisce il gesto intrinseco alla tecnica del collage: l'appropriazione di un elemento preesistente (un foglio di carta, oppure un particolare desunto da materiali a stampa) che dichiara di essere stato parte di qualcos'altro proprio attraverso il proprio margine strappato.

Il frammento lacerato può perciò dirsi concettualmente similare al motivo iconografico paoliniano delle rovine antiche, in quanto, come queste, evoca un vuoto: a essere rilevante non è ciò che resiste al gesto della lacerazione oppure alla consunzione dettata dal tempo, ma la parte invisibile, assente, irrimediabilmente perduta. Se Arnheim teorizza la capacità dell'occhio di colmare un'assenza sulla base di esperienze passate Paolini la evidenzia mediante il contorno consunto delle rovine e il margine strappato del foglio lasciato sempre ben in vista. Da qui la differenza con gli autori (si pensi ad esempio agli esponenti della Poesia visiva) che parallelamente si cimentano nel *collage* e nel *decollage* di elementi d'immagine strappati da quotidiani e riviste. Paolini non è interessato all'attualità dei soggetti strappati, bensì al dechirichiano "sentimento della preistoria" che esprimono, ossia alla loro preesistenza.

Non solo. Associa spesso il gesto dello *strappare la carta* (cfr. par. 1.1.) a quello del ritagliarla con la forbice. Si tratta di due gesti opposti e complementari: il primo implica precisione e distanza (l'artista non tocca il foglio con le mani, ma utilizza la forbice), fissa i confini, è prevedibile (dato lo strumento utilizzato, sarà tendenzialmente rettilineo); il secondo implica al contrario approssimazione e rapporto diretto/aggressivo col foglio, interrompe lo spazio circoscritto da quest'ultimo, ed è indeterminabile. Posti in dialogo, i due gesti tra loro antifrastici rivelano l'essenza della superficie utilizzata: l'essere uno spazio vergine destinato a immagini innumerevoli e persino contrapposte.

Paolini non concepisce tuttavia il lacerare come un atto del tutto istintivo, casuale e involontario, in quanto è sempre guidato da un pensiero: "Attraverso la lacerazione rompo la regolarità dell'immagine o dei margini del foglio bianco, ma cerco sempre di disegnare un contorno che contrasti, oppure che in parte segua, quello dell'immagine o della superficie di partenza." La lacerazione non evoca la volontà di ferire né di distruggere alcunché; si limita ad alludere a una prosecuzione mancata, un venir meno di uno spazio e di una totalità originari, oppure a un volontario *(cor)rompere l'immagine* (cfr. par. 1.2.) mediante la sua scomposizione e/o parziale ricomposizione: la separazione di un dettaglio dalla superficie di cui faceva parte potenzia sia il frammento che assume maggior rilevanza, sia la superficie che fa resistenza allo strappo operato dalla mano.

Il gesto del lacerare può dirsi onnipresente nella produzione su carta dell'artista forse perché, più degli altri, sottende il postulato paoliniano per cui l'opera è destinata a non trovare una forma compiuta in quanto sempre in divenire, nonché mancante di qualcosa rispetto all'Assoluto da cui trae origine. Da qui la figura retorica della sineddoche, ossia il *prelevare un frammento per il tutto* (cfr. par. 1.3.): è l'irregolarità del

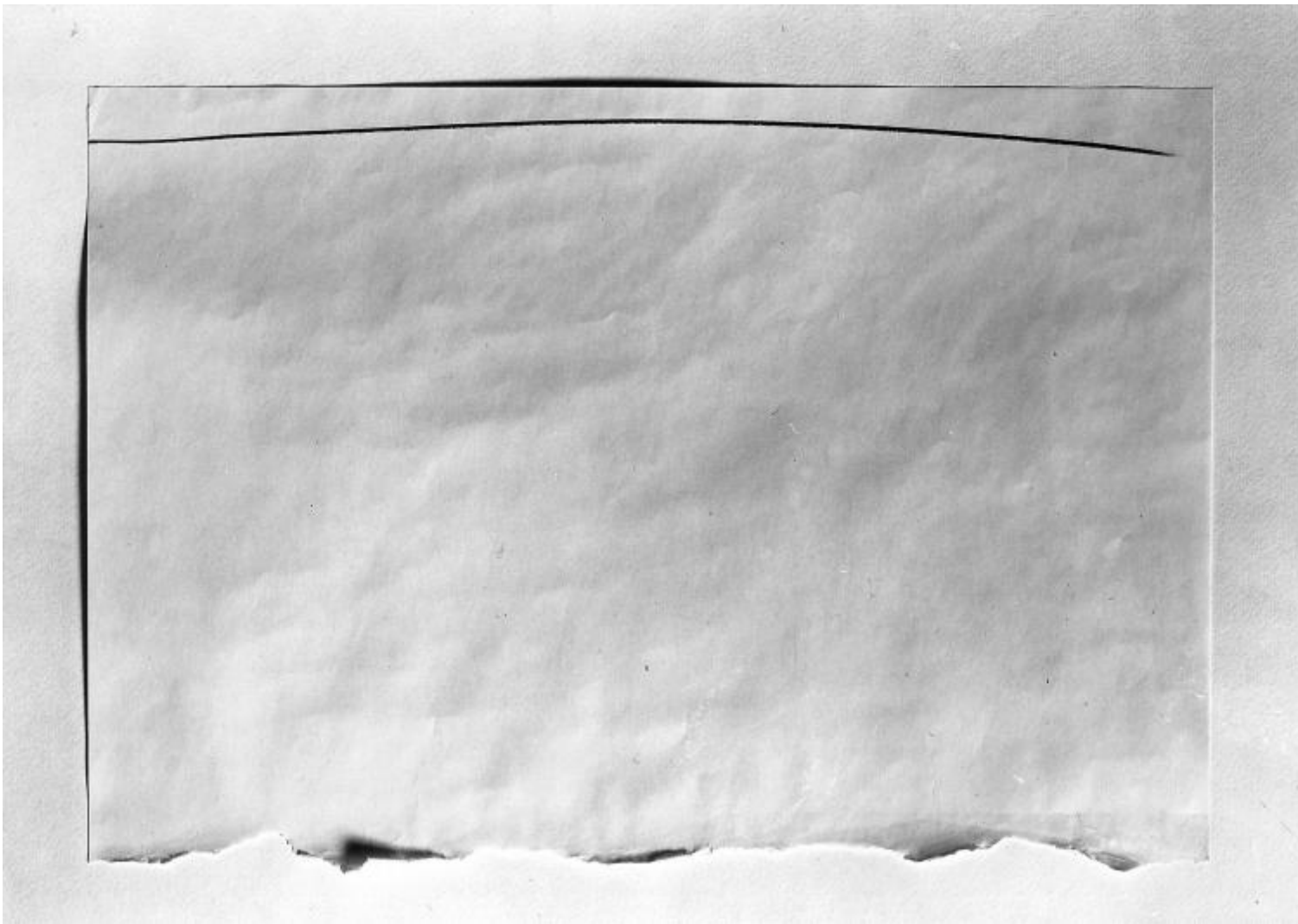
margine dell’elemento lacerato e applicato sul supporto a rendere quel brandello “simile a un meteorite che provenendo dallo spazio assoluto e infinito dell’universo, si conforma in modo casuale durante il tragitto per poi cadere sulla terra in un punto preciso”.

La lacerazione corrisponde dunque a constatare l’impossibilità di una stabilità e interezza da parte dell’immagine, colta nel suo continuo divenire. Riconducibile inoltre alla riflessione sulla percezione visiva, corrisponde al gesto bipolare per eccellenza: da un lato implica un toccare con mano il foglio da parte dell’autore, dall’altro sottende l’intento di preservare lo status originale della superficie mediante un atto dichiaratamente appropriativo, scevro da qualsiasi conato espressivo; da una parte attesta la presenza dell’artista che lo ha realizzato, dall’altra evidenzia la preesistenza di quell’elemento cartaceo. Paolini, attraverso la lacerazione decostruisce/interrompe una superficie o una figura, ma attraverso l’applicazione del frammento lacerato su un supporto (ri)costruisce/(ri)delinea quell’immagine conferendole nuova forma e significato.

Dagli anni Settanta giunge addirittura a ridurre in frammenti riproduzioni di suoi lavori precedenti, per poi ricomporli in una nuova opera che conserva le tracce di quelle passate. Tale meccanismo bipolare è dettato da una riflessione metafisica sulla possibilità di contemplare la potenziale (ma perduta) perfezione di una forma, intesa come configurazione di un’immagine. Seppur decomposta, nei collages la forma prevale sempre: gli elementi lacerati che sembrano caduti sul foglio in modo casuale, rispondono invece a un preciso ordine compositivo volto a rendere l’irregolarità e il caos elementi che non disturbano l’occhio ma lo magnetizzano sulla superficie.

### 1.1. *Strappare la carta*

Il primo lavoro su carta a oggi conosciuto propone lo strappo quale elemento attorno al quale ruota l’intero suo significato.

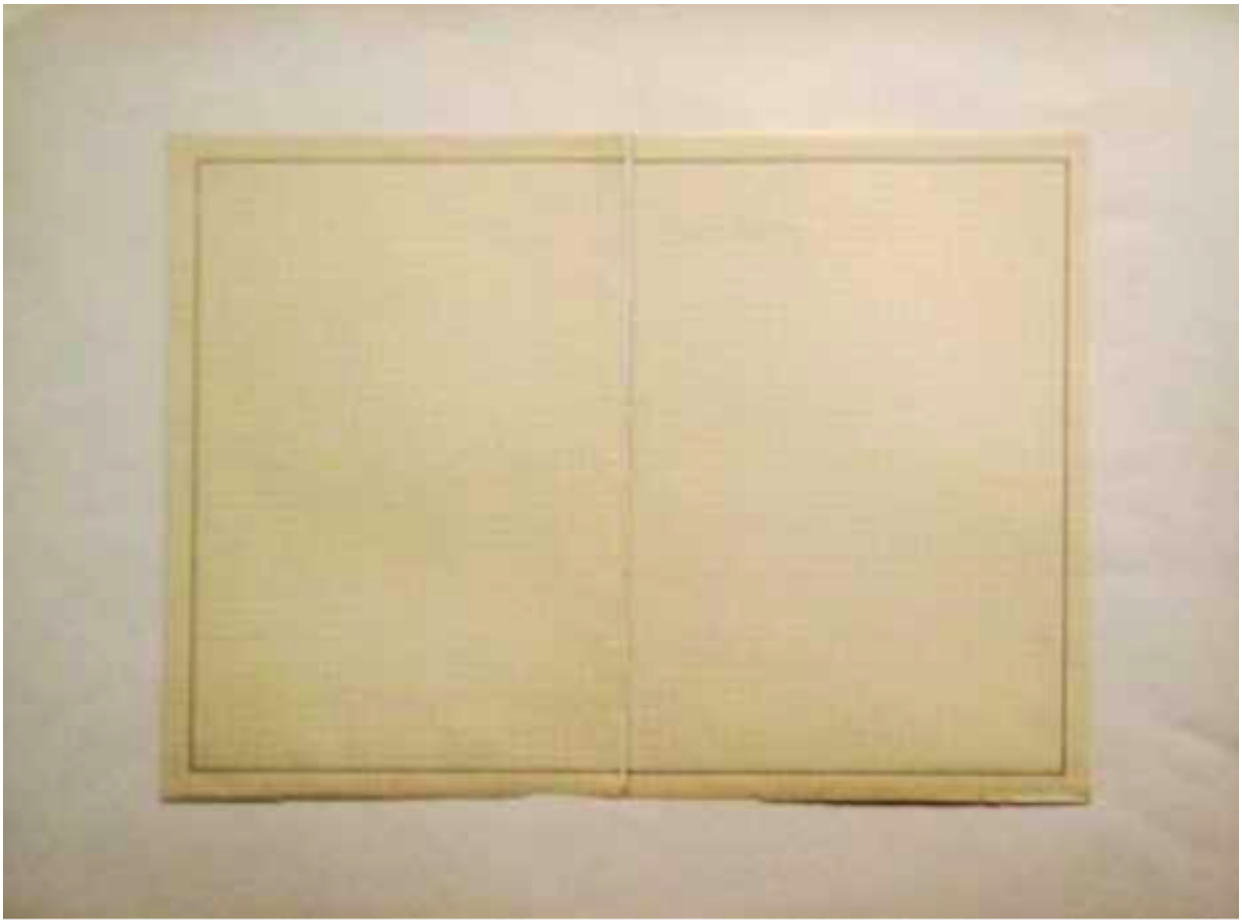


*Senza titolo, 1960, matita su carta strappata, 35 x 50 cm.© Giulio Paolini. Foto courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino*

L’artista lacera un foglio di carta bianca lungo il margine inferiore e lo applica, in corrispondenza dei suoi due angoli superiori, su un più ampio ma analogo foglio che funge da supporto. La superficie originaria è dunque trattata in due modi diversi, mediante gesti tra loro antitetici: “Se c’è un bordo regolare e rettilineo, può esserci, al di sotto, un’incollatura fissativa; se invece c’è uno strappo, non posso fermare con la colla il margine strappato perché lo strappo interrompe, non fissa.” Paolini è dunque presente e al contempo assente: da un lato, l’astensione dall’azione (il lasciare cioè il margine superiore del foglio rifilato come in origine) è seguita da un intervento che, seppur limitato a due punti di colla, fissa il foglio al supporto, conferendogli duchampianamente lo statuto di opera d’arte; dall’altro, il gesto “invasivo” della lacerazione, è seguito da un venir meno della presenza di chi lo compie, che lascia il margine lacerato completamente libero dal supporto. Essendo applicata solo in corrispondenza dei due angoli superiori, la superficie risulta in parte mobile: sottende la possibilità di essere alzata e abbassata come un sipario su un palcoscenico. L’artista interviene inoltre sul foglio delineando un tratto a matita centinato, che non riesce però a circoscrivere del tutto lo spazio di cui vorrebbe costituire un limite. Assume così una valenza operativa e “simbolica”, in quanto evoca l’idea di misura alla stregua del gesto della lacerazione. Se quest’ultimo “è un constatare la lunghezza del foglio, il tratto a matita è constatarne la finibilità, cioè l’esistenza di un bordo”. A due modi di misurare corrispondono altrettante eventualità di mostrarsi della carta: quanto il foglio di supporto è liscio, ortogonale e ben stirato, quanto il foglio *ivi* applicato è stropicciato, convesso e vissuto. Ancora una volta siamo di fronte alla polarità di azione/non azione. La linea incurvata del disegno, inoltre, richiamando quella altrettanto irregolare della lacerazione, ribadisce la contrapposizione tra i due margini superiore (diritto) e

inferiore (non rettilineo). Vicino alla ricerca tesa all'azzeramento della superficie pittorica avviata da Piero Manzoni e dal gruppo Azimuth, il bianco su bianco di Paolini assume quali soggetti principali gli elementi cartacei che lo costituiscono, indagandone i limiti materiali e le potenzialità percettive. Parimenti a quanto effettuato nel suo primo quadro intitolato *Disegno geometrico* (1960), Paolini nel suo primo collage cerca di delimitare lo spazio della rappresentazione per qualificarlo come neutro e universale. Per farlo, abbandona l'aulica e oggettiva squadratura geometrica a inchiostro di quella tela, in favore di un tratto libero a matita che, pur non toccando il margine destro del supporto cartaceo, segnala l'esistenza di uno schermo capace di lasciare ancora una qualche libertà/soggettività all'autore ponendosi tra casualità, oggettività e assoluto.

In un'opera di poco successiva, il gesto della lacerazione è di nuovo associato a quello del rifilare/squadrare una superficie, ma assume la valenza ben più forte di "ferita".

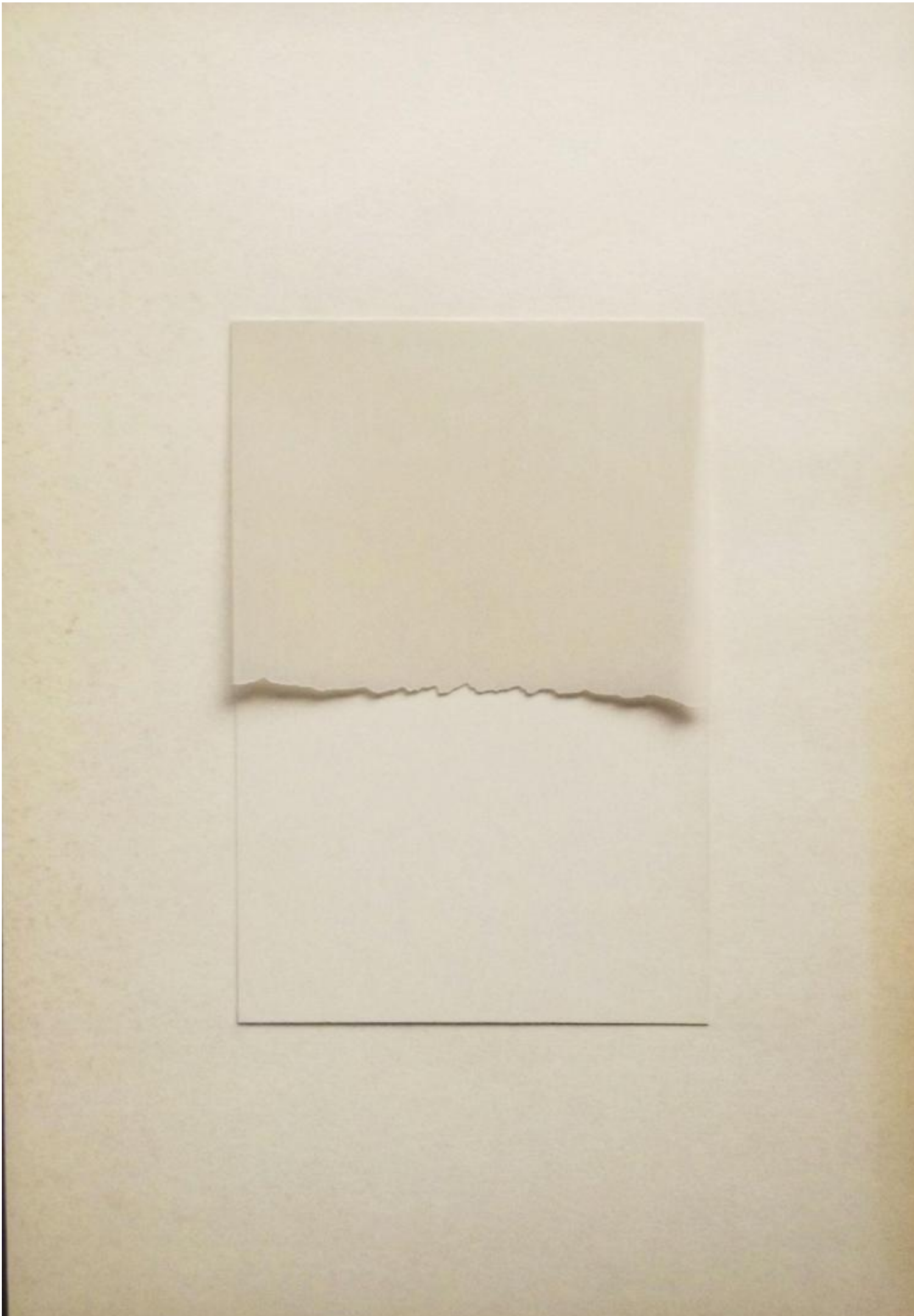


*Senza titolo, 1961, inchiostro su carta quadrettata, 35 x 50 cm. © Giulio Paolini. Foto courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino*

L'intento è evocare/ricomporre la doppia pagina del quaderno a quadretti da cui sono stati tratti i due fogli applicati a breve distanza l'uno dall'altro al centro del supporto. Alla "decostruzione" del quaderno segue la sua "ricostruzione", ma alquanto potenziata, giacché la lacerazione dal margine interno delle due pagine e l'intervallo lasciato tra queste, mettono in tensione le due parti. Anziché attraverso il ritaglio e la giustapposizione, l'immagine del quaderno originario si ricostituisce davanti ai nostri occhi con maggior evidenza mediante la lacerazione stessa dei due fogli, posta in risalto dallo spazio che li divide. Come nell'opera precedente, i margini interni strappati si contrappongono a quelli esterni rifilati e al tracciato a inchiostro nero *ivi* delineato: "La ferita dello strappo è medicata attraverso un filetto che, pur essendo interrotto in corrispondenza dell'interruzione tra i due fogli, incornicia e trattiene le due parti, fungendo da

limite (o presa di coscienza) della superficie del foglio.” Sebbene attui un taglio/ferita apparentemente analogo a quello inferto alle tele da Fontana e ai sacchi da Burri, Paolini “cancella” la pulsione che potrebbe sembrare averlo dettato attraverso materie e azioni del tutto impersonali: le due pagine strappate sono prestampate, geometriche e regolari (in quanto quadrettate), e vengono ricollocate/rilegate a doppia pagina dal filetto nero. Il collage indaga quindi il modo corretto con cui dovrebbero manifestarsi gli elementi che costituiscono un’opera: non dovrebbero nascondere il supporto, ma lasciarlo sempre intravedere.

Fa altrettanto un *Senza titolo* del 1962, in cui un riquadro di carta da lucido, lacerato in basso, copre per metà la superficie rettangolare bianca sulla quale è parzialmente sospeso (il margine superiore è ripiegato e trattenuto al verso del rettangolo bianco).



*Senza titolo, 1962, carta da lucido strappata applicata su carta bianca, 34 x 23,3 cm. © Giulio Paolini. Foto Mario Sarotto. Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino*

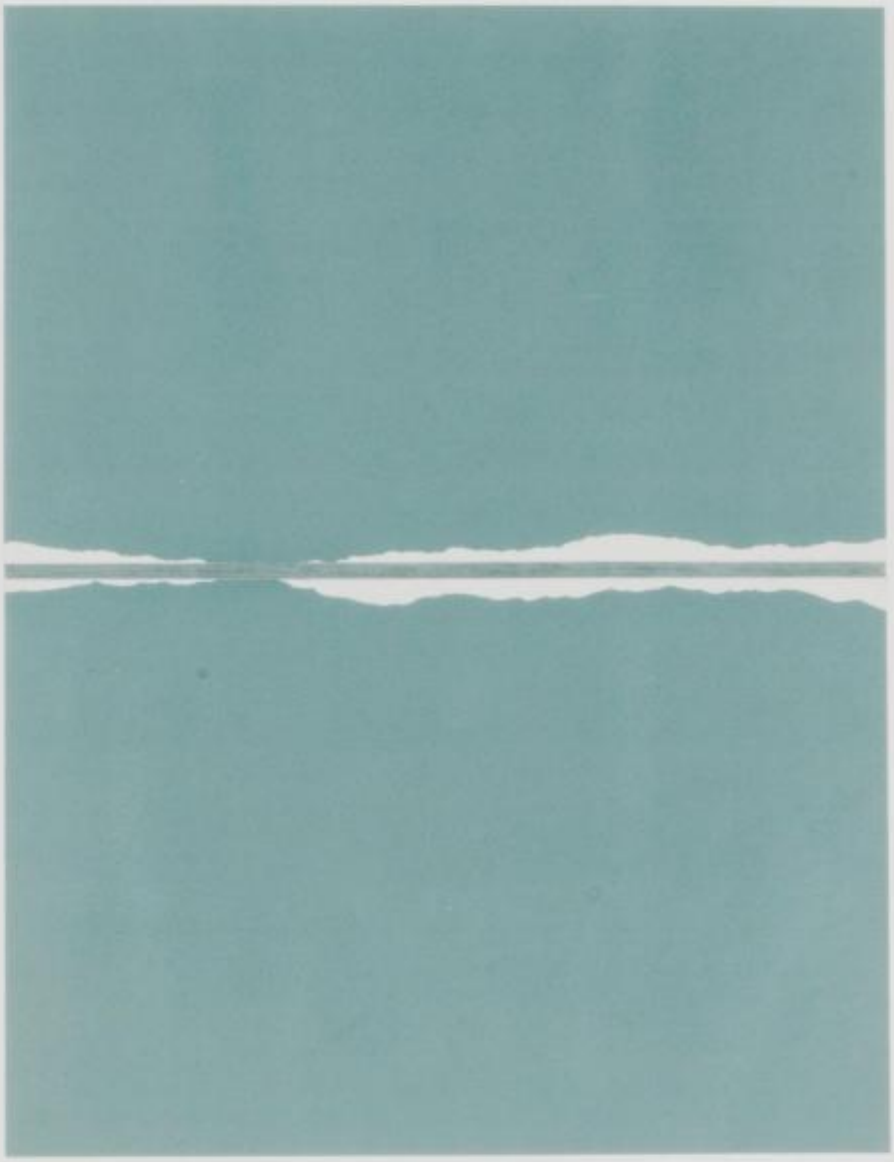
Come l'elemento semitrasparente, anche quello bianco è trattenuto solo in alto sulla superficie di supporto. Il soggetto del collage è di nuovo l'assolutezza della superficie interrotta dalla lacerazione e dunque il bipolarismo alluso dai margini inferiore (irregolare) e superiore (rifilato). Analogo al *Senza titolo* (1960) per la mobilità intrinseca al foglio lacerato, il collage rende ancora più evidente come lo strappo sia sempre concepito da Paolini quale segnalatore di un'assenza: è una traccia capace di far immaginare ciò che manca per ritrovare l'originaria completezza (la superficie del foglio non utilizzata per l'opera). In linea con la teoria durandiana delle polarità contrapposte, la visibilità della metà del foglio di carta da lucido adoperata, implica l'invisibilità della metà del foglio bianco sottostante, così come l'invisibilità della metà del foglio di carta da lucido gettato via comporta la visibilità della metà inferiore del supporto, prima nascosto: "Tra il gesto del nascondere e quello del rivelare, l'opera sottende due eventualità: da un lato, una superficie rettangolare bianca integralmente *coperta* dalla carta da lucido e quindi invisibile; dall'altro, una superficie rettangolare bianca totalmente *scoperta* e dunque verificabile."

Più complessa è invece la valenza della lacerazione che emerge dal *Senza titolo* (1963).

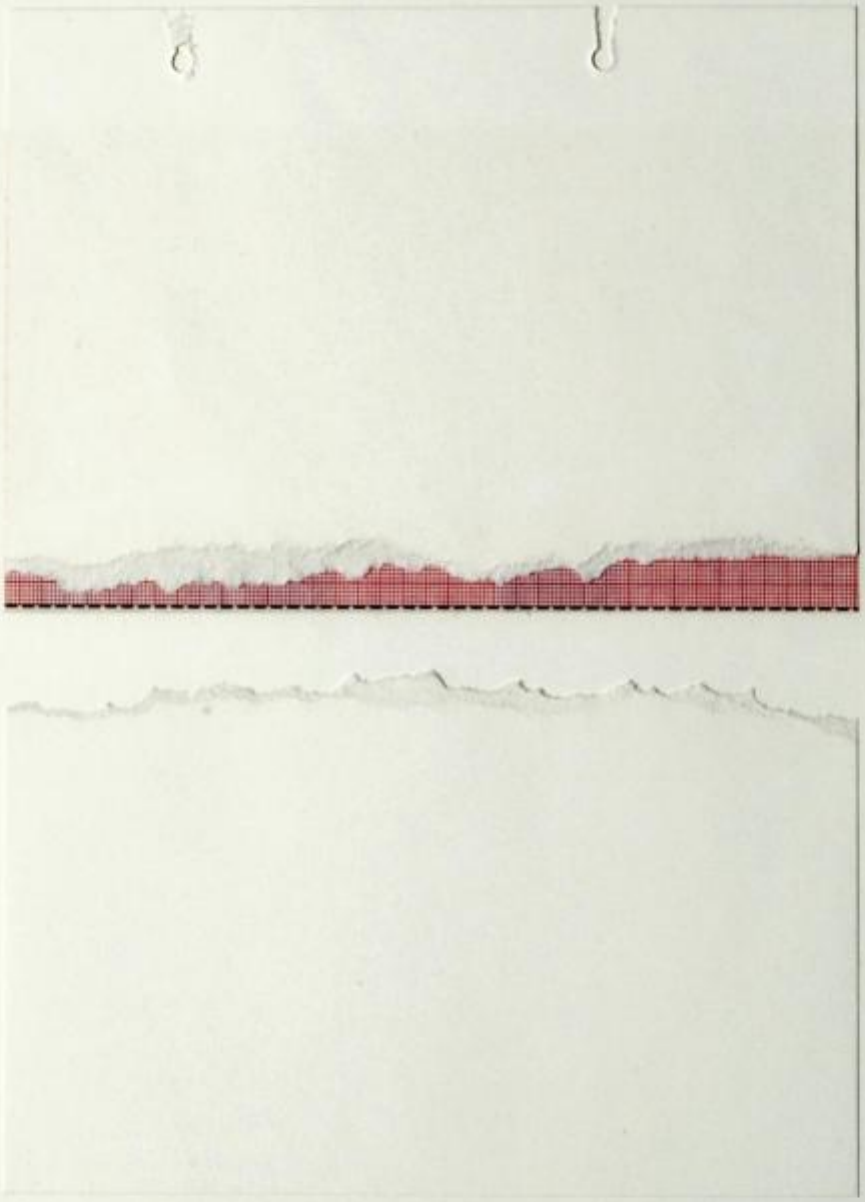
*Senza titolo, 1963, carta piegata e lacerata, punti metallici, 33,5 x 25,5 cm. © Giulio Paolini. Foto Mario Sarotto. Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino*

Un foglio di carta bianca, strappato in corrispondenza dei due bordi laterali, piegato in otto parti e poi ridisteso, si presenta leggermente lacerato anche lungo le piegature. I margini laterali del foglio vengono ripiegati verso il suo interno e trattenuti in quella posizione mediante quattro punti metallici (uno in alto e uno in basso per ognuno dei due margini). “Le piegature lacerate e i margini strappati non permettono di capire se si tratti di uno o più fogli ripiegati, confondendosi le une negli altri. L’opera rinvia all’idea di come un foglio possa nascondere le peripezie alle quali è stato senza senso sottoposto.” Il *nonsense* duchampiano che sembra informarla, in verità, è solo apparente: la lacerazione è volta a rendere percepibile lo spessore della carta e ad attivarne la superficie (o la pelle) come se fosse un corpo autonomo ma inerte che l’artista ha solo il dovere di rianimare. L’attivazione della superficie mediante segni regolari (le piegature verticali) richiama, non a caso, le superfici estroflesse di Castellani e Bonalumi, ma anche le ricerche cinetico-programmate che proprio in quell’anno venivano presentate alla mostra, visitata dallo stesso Paolini, tenutasi presso il negozio Olivetti di Milano. Il gesto del ripiegare un foglio di carta anticipa inoltre l’idea di disegno (cfr. cap. III), formulata in seguito dall’artista, come superficie contenitrice che cela qualcosa allo sguardo e al contempo come schermo atto ad accogliere un gesto.

Negli anni Settanta la lacerazione quale indicatrice della consistenza/esistenza della carta e dunque dello spazio vergine destinato alla visione, trova sviluppo in due collages tra loro similari.



*Senza titolo, 1975, collage su carta, 50,2 x 35 cm. © Giulio Paolini. Foto courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino*



*Senza titolo, 1975, collage su carta, 48 x 35 cm. © Giulio Paolini. Foto courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino*

In entrambi, le due metà di un foglio di carta (verde nel primo e bianco nel secondo), strappato lungo l'asse mediano orizzontale, sono applicate al centro del supporto a breve distanza l'una dall'altra. Come nel *Senza titolo* (1961), lo strappo è ricucito mediante il collaggio di una striscia verde in corrispondenza dello spazio bianco che divide le due metà (nel primo), oppure attraverso la riproduzione di un foglio di carta millimetrata incollata al di sotto della metà superiore del foglio bianco strappato in modo da lasciarne intravedere il margine inferiore (nel secondo). Il tratteggio stampato sulla riproduzione del foglio millimetrato ribadisce che, nonostante la metà superiore del foglio strappato abbia ritrovato (mediante tale inserimento) un margine inferiore rifilato, è pur sempre la parte incompleta di una superficie. Fanno lo stesso i due buchi lacerati visibili lungo il bordo superiore della stessa metà: "I due buchi, essendo presenti su una superficie e non sull'altra, denunciano la loro comune origine (un unico foglio)".

In altre parole, quando la lacerazione è utilizzata come unico elemento d'immagine, la riflessione è sempre circoscritta alla superficie che subisce lo strappo: la pelle della carta è posta in risalto dall'intervento apparentemente "aggressivo" dell'artista che in realtà è volto alla "costruzione" dell'aura attorno a quest'ultima, in quanto è la tensione intrinseca allo strappo a catturare il nostro sguardo e a permetterci di *vedere*.

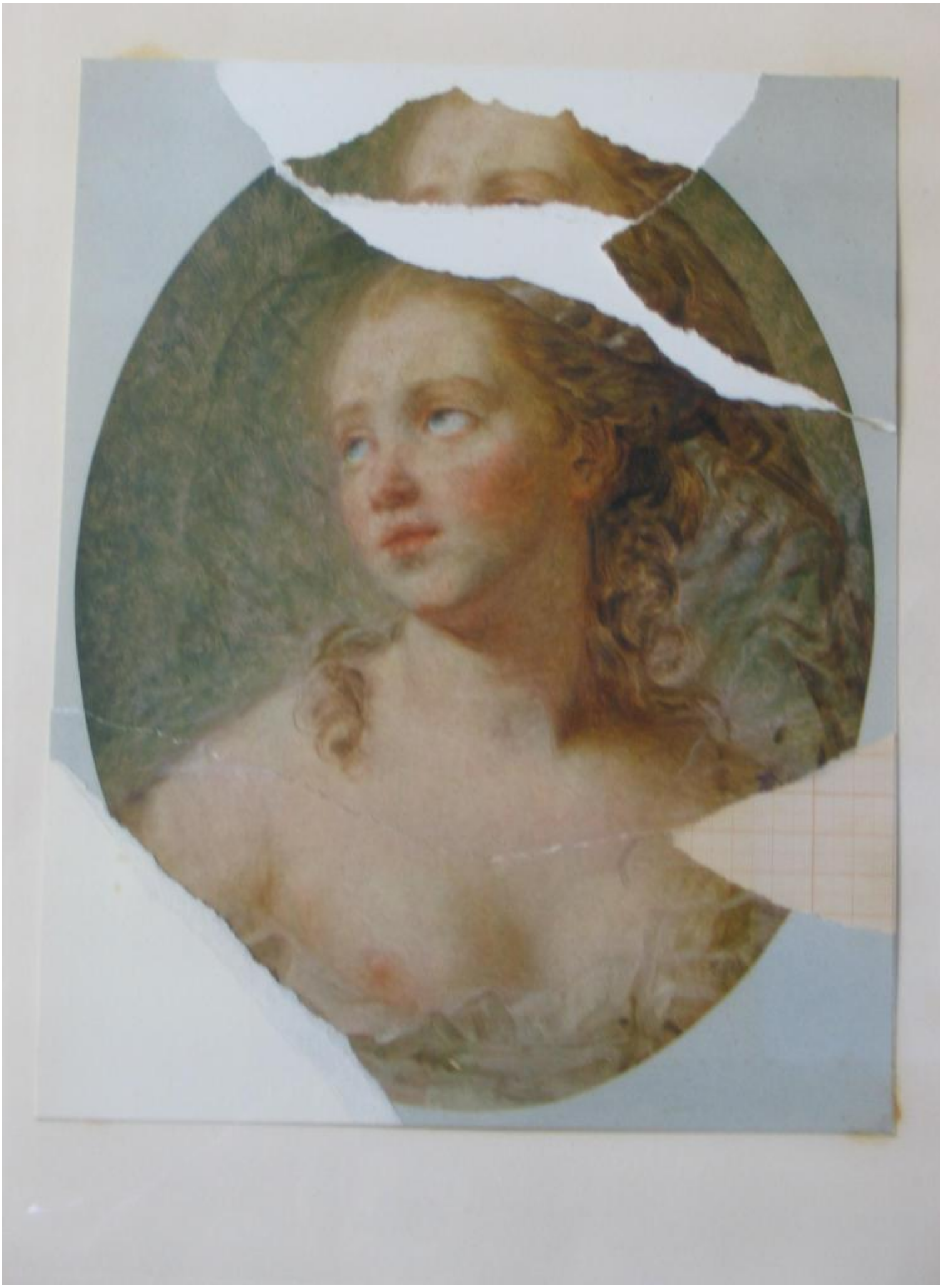
### 1.2. *(Cor)rompere l'immagine*

A subire il gesto della lacerazione non è solo il foglio di carta vergine, ma sono soprattutto illustrazioni tratte da riviste, libri e quotidiani. Qualora non associato a ulteriori artifici, lo strappo rivela la volontà di *(cor)rompere* (ossia, rendere illeggibile) l'immagine originaria suddividendola in tanti piccoli frammenti. Lo scopo è "l'associazione incongrua di frammenti, atta a complicarne la natura e l'aspetto. Lacerare la riproduzione di un'opera del passato o un'inserzione pubblicitaria non è un gesto iconoclasta, ma equivale a ridipingerla e a ricomporla".

Numerosi sono i collages che rientrano nella tipologia gestuale qui analizzata, ma, a differenza di quanto accade per i lavori esemplificativi dell'azione di strappare la carta (cfr. II.1.1.), essi non apportano alcuna variazione o specifica declinazione alla valenza inizialmente attribuita al gesto del (cor)rompere l'immagine. Di seguito, ne saranno pertanto menzionati soltanto due a titolo esemplificativo.

*Senza titolo, 1969, collage su carta, 34 x 48 cm. © Giulio Paolini. Foto Mario Sarotto. Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino*

Nel *Senza titolo* (1969), al centro del cartoncino di supporto (a oggi ingiallito), sono applicati i tre frammenti di una fotografia lacerata che riproduce su fondo nero una busta bianca vista di sbieco, probabilmente tratta da una rivista dell'epoca, attualmente non identificabile. I tre reperti sono disposti in modo da rispettare i margini, la forma e la misura della fotografia originaria: inquadrano un'immagine resa irriconoscibile e lo spazio necessario alla sua ipotetica (s)comparsa, ma evocano al contempo il profilo della riproduzione di partenza tentandone una parziale ricomposizione.



*Senza titolo, 1975, collage su carta, 50 x 35 cm. © Giulio Paolini. Foto courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino*

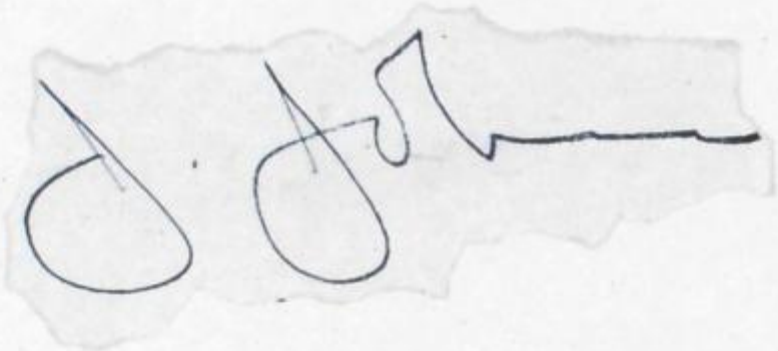
Lo stesso succede in un *Senza titolo* del 1975, ma in questo caso con un soggetto di ambito storico-artistico. Dall'immagine di una figura femminile, tratta probabilmente da un dipinto di Fragonard e applicata su un foglio bianco, Paolini sottrae gli angoli inferiore sinistro e superiore destro, nonché l'intera metà inferiore. Cerca in seguito di ricomporre il perimetro ovale entro cui la figura si mostrava attraverso due frammenti: l'uno corrisponde a una parte del medesimo angolo superiore lacerato, l'altro a un dettaglio di una seconda copia dell'immagine originaria. Tenta inoltre di ridare unità all'intera figura, giustapponendo alla sua metà superiore parte di quella inferiore mancante e un triangolo di carta millimetrata lungo il margine sinistro. "La riproduzione subisce una lacerazione, per poi ricomporsi e proporsi, anziché come copia di qualcosa di esistente (il quadro), come immagine nata *hic et nunc*."

A interessare Paolini non è quindi un determinato quadro o elemento a stampa, ma il suo valore iconico, la sua superficie e potenzialità di corruzione e conseguente rielaborazione.

### 1.3. *Prelevare un frammento per il tutto*

L'interesse per i segni minimi è una delle caratteristiche precipue della poetica paoliniana. Qualora si tratti di singoli frammenti lacerati da libri o da riviste, posizionati al centro di un foglio bianco come particolari di un tutto maggiore, essi svolgono la medesima funzione della sineddoche in letteratura: una figura retorica, tra l'altro, già applicata al tema della visione da Raymond Roussel, Alain Robbe-Grillet e dagli esponenti del *Nouveau roman* (Michel Butor, in particolare). Alla stregua di questi scrittori a lui cari, Paolini dal 1966 utilizza la sineddoche, ma per identificarsi e/o rendere omaggio ad artisti del passato. Il dettaglio prescelto per evocare il "tutto" (ovvero la figura e poetica di quegli artisti) è sovente la loro firma, in quanto, poiché Paolini desidera rinunciare al suo nome/ruolo di autore, la sua firma può essere considerata intercambiabile con quella degli altri autori, suoi simili.

La scelta di associare alla firma il gesto della lacerazione non è casuale: "Lo strappo attesta il suo essere stata strappata da un contesto preesistente (il quadro), rivelando che si tratta di una vera e propria appropriazione d'identità." L'atto dello strappare, inoltre, se da un lato priva il quadro originario del suo autore, dall'altro potenzia sia l'autore medesimo, isolandone la firma, sia la sua opera, di cui rimane una traccia nel brandello di riproduzione utilizzato. Applicando la firma al centro del foglio di supporto, Paolini inverte il tradizionale rapporto tra il tutto e la parte. La firma, posta di solito a margine di un quadro ad autenticare l'identità dell'autore, perde la propria funzione per divenire unico soggetto dell'opera, certificato d'autenticità di sé medesima, nonché dimostrazione dell'equivalenza tra parola e immagine.



*Senza titolo, 1966, collage su carta, 42 x 33 cm. © Giulio Paolini. Foto courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino*

Nel *Senza titolo* del 1966 l'artista si identifica con Jasper Johns, applicando la riproduzione fotografica lacerata della sua firma in posizione centrale su un foglio di carta bianca. Ad accomunarlo all'artista americano è l'indagine attorno alla pittura come linguaggio e agli strumenti a essa impliciti o preliminari.

Due anni dopo, un'analoga sineddoche trova sviluppo attraverso frammenti lacerati da un volume in francese, recanti il nome e il cognome di un artista di volta in volta diverso, scritti con caratteri tipografici. Si tratta di tre opere del 1969, il cui comune denominatore è l'applicazione al centro di un foglio bianco da disegno del frammento lacerato di una riproduzione fotografica a colori, che presenta il dettaglio di un quadro e parte della relativa didascalia: "ROUSSEAU Henri, dit le Douanier, 1844-1910", "MANET Edouard, 1832-1883", "LEGER Fernand, 1881-1955".

*Senza titolo, 1969, collage su carta, 24 x 34 cm. © Giulio Paolini. Foto Centre de documentation du MNAM, Parigi. Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino*

*Senza titolo, 1969, collage su carta, 24 x 34 cm. © Giulio Paolini. Foto Centre de documentation du MNAM, Parigi. Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino*

A essere messa in scena è una situazione antifrastica e paradossale: se l'immagine del quadro risulta indecifrabile, l'identità anagrafica del suo artefice, oltre a essere leggibile, diviene il soggetto principale dell'opera. Appare perciò invertito il tradizionale rapporto di priorità tra il quadro e la sua didascalia, alla stregua di quanto accade in una delle *Verifiche* di Ugo Mulas. "L'opera è una sorta di impronta digitale: fa corrispondere una porzione autentica, benché riprodotta, di un dipinto ai dati anagrafici del suo autore. Significativa non è la scelta dei tre quadri né dei rispettivi autori, ma l'identità tra reperto e nome". In realtà i riferimenti non sembrano casuali: la scelta dei tre dipinti (il *Portrait de Pierre Loti* di Rousseau del 1891; *Le Déjeuner dans l'atelier* di Manet del 1868; *Le mécanicien* di Léger del 1920) potrebbe essere stata dettata da una ragione ben precisa: essi hanno in comune l'inverosimiglianza illusionistica delle scene che rappresentano e l'assoluta piattezza pittorica. Nella prima, Loti è raffigurato mentre fuma una sigaretta, come se fosse inconsapevole di essere ritratto, mentre il gatto che lo affianca si mostra "in posa" su un piedistallo. Nella seconda, Manet sembra riflettere sul dipingere stesso piuttosto che sullo specifico soggetto rappresentato: i personaggi sono dichiaratamente messi in posa per fare un quadro dove è la perfezione della pittura a far da padrona. Nella terza, il meccanico di Léger, alla stregua di Loti, fuma e si rivolge da tutt'altra parte rispetto all'artista che lo ritrae. I tre dipinti sembrano trovare la propria ragione di essere nella rappresentazione fatta per nessun altro scopo se non per se stessa, proprio come accade nell'intera produzione di Paolini. La scelta di lacerare da essi quei tre dettagli anziché altri, è invece dettata soltanto dalla rispettiva posizione; ovvero dalla necessità da parte dell'artista di utilizzare la prima parte di ogni didascalia, corrispondente alle notizie anagrafiche dell'autore del quadro sopra riprodotto.

Il gesto della lacerazione, associato alla figura retorica della sineddoche, assume quindi la funzione di rendere tangibile il percorso effettuato da un artista che, mutuando i nomi altrui, desidera inserirsi all'interno di una specifica dinastia: quella della storia dell'arte.

*Da* Giulio Paolini. Opere su carta: un lboratorio gestuale per la percezione dell'immagine*, prinpp 2017. Artissima 2017, I salotti di Edra, domenica 5 novembre ore 14. Intervengono Ilaria Bernardi, Elio Grazioli, Andrea Villani, Denis Viva.*

---

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

---

*LEGER Fernand, 1881 – 1955*