

Adachiara Zevi
memoria come dissonanza
memory as dissonance

memoria come dissonanza

Con la presentazione dell'inedito *L'ordine al caos* di Eliseo Mattiacci, un disco di titanio e alluminio sospeso nello spazio, e del catalogo «Arteinmemoria2», la rassegna è al suo terzo appuntamento: il 16 ottobre 2002, negli scavi di Ostia, la prima edizione impegna la Sinagoga e le rovine adiacenti, accompagnata dal convegno omonimo i cui atti sono pubblicati l'anno successivo; il 27 gennaio 2005, sette artisti occupano la sola Sinagoga. Ci piace pensare che, come a Pulheim in Germania, dove dal 1990 ogni anno un artista si avvicenda nella piccola *schola* ottocentesca sopravvissuta al nazismo, anche «Arteinmemoria» possa sfuggire la trappola dell'evento, dell'episodico, del contingente, per proporsi come appuntamento annuale.

Ma, oltre a una breve storia, «Arteinmemoria» custodisce una memoria: due opere donate da altrettanti artisti al luogo per il quale sono state concepite e realizzate. Sono emblematiche di due modi di intendere la memoria, il suo rapporto con la storia, di questa con l'attualità, in relazione allo spazio architettonico e ambientale. Il ricorso di entrambe a materiali consoni al sito, come i mattoni, anziché ridurre, esalta e radicalizza differenze e dissonanze. L'artista portoghese Pedro Cabrita Reis si attesta nel 2005 sulla collina adiacente la Sinagoga, dove, due anni prima, sventolava la bandiera bianca di Fabio Mauri. Erige, intorno alla possente quercia, un paesaggio di rovine: ventuno colonne grezze di mattoni e cemento con qualche inserzione sporadica di frammenti lignei. E spiega: «Possono o non possono aver fatto parte di una costruzione e, vedendole, non è chiaro se siano state fatte da un muratore esperto e poi abbiano subito qualche evento

memory as dissonance

“Arteinmemoria” reached its third edition with the presentation of Eliseo Mattiacci’s new work L’ordine al caos, a disc of titanium and aluminum suspended in space, and the catalogue “Arteinmemoria2”. The first, inaugurated on 16 October 2002 at the archeological site of Ostia Antica, involved the synagogue and nearby ruins and included a conference with the same title, the proceedings of which were published the following year. The synagogue alone was occupied by seven artists on 27 January 2005. We like to think that as in the German town of Pulheim, where a different artist has taken over every year since 1990 in a small nineteenth-century synagogue that survived the Nazi pogroms, “Arteinmemoria” too can avoid the trap of the episodic, the contingent, the one-off event, and present itself as an annual appointment.

In addition to a short history, however, “Arteinmemoria” also preserves a memory, namely two works donated by their respective creators to the place for which they were conceived and produced.



They encapsulate two different ways to understand memory, its relationship with history, and the relationship between the history and the present with respect to

architectural and environmental space. While both make use of materials appropriate to the place, like brick, this in no way reduces but rather accentuates and radicalizes the differences and dissonances. The Portuguese artist Pedro Cabrita Reis took up his position in 2005 on the hill beside

brutale o siano state semplicemente vittime del trascorrere del tempo. O, forse, queste 21 colonne, fragili nella loro rozzezza, sono sempre state un relitto: uscite dalle mani dei loro costruttori alle soglie della vita hanno vissuto l'agonia della violenza e della speranza, nel tentativo di ricostruire un luogo e di reinventare la loro stessa memoria (opposta alla storia)»¹. Parole inquietanti ed enigmatiche. Morte naturale o violenta di un insediamento? Oppure rovine *ab origine*, di provenienza ignota, con cui edificare un luogo? Nella seconda ipotesi, saremmo al cospetto non di una costruzione in rovina, vittima del trascorrere del tempo, ma di una costruzione di rovine; la rovina, cioè, quale materiale costruttivo, metodologia progettuale, metro poetico. Con una sola certezza: che la memoria, di cui il luogo sarebbe espressione, è «opposta alla storia». Se infatti quest'ultima, prosegue Cabrita Reis, è «una carovana nel deserto»², con una rotta precisa e un sistema astronomico di riferimento, la memoria sono i suoi detriti, abbandonati lungo il tragitto, con cui l'artista costruisce un'altra storia, ondivaga e spaesata, precaria e temporanea. Tant'è che: «L'osservatore pensa di riconoscere quello che vede ma è incapace di determinare con precisione i contorni di ciò che riconosce. Restando con la sensazione di "mi sembra di conoscerlo"»³.

Se dalla collina di Cabrita Reis puntiamo ora lo sguardo verso il mare, verso Porta Marina, ci imbattiamo in altre rovine: quelle dell'insediamento ostiense, coeve alla Sinagoga, distribuite lungo la via Severiana che costeggia entrambe, e *Untitled* di Sol LeWitt, depositata nel 2002 ma, dopo tre anni, lì da sempre. Se nessun dubbio grava sulle prime, prede del tempo e della storia, il caso di LeWitt è più complesso. Da americani che si rispettano, detesta le rovine ma, come ebreo, sa che



the synagogue, where the white flag of Fabio Mauri had flown two years before, and erected a landscape of ruins around a massive oak: 21 roughly fashioned columns of brick and concrete with the odd insertion of wooden fragments.

*As he explains, "They may or may not have been part of a construction and, on seeing them, it is not clear whether they were made by a skilled mason and then involved in some destructive event or simply victims of the passing of time. Then again, these 21 columns, fragile for all their roughness, may always have been a ruin, perhaps leaving the hands of their builders on the threshold of life only to experience the agony of violence and hope in an attempt to reconstruct a place and reinvent their own memory (the opposite of history)."*¹ *Unsettling and enigmatic words. The natural demise or violent death of a constructed complex? Or ruins from the very outset, of unknown origin, serving for an attempt to reconstruct a place? In the second case, we would be faced not with a building in ruins, a victim of the passing of time, but a building of ruins, i.e. the ruin adopted as construction material, architectural planning methodology, and poetic yardstick. With only one certainty, namely that the memory of which the place would be an expression is the "opposite of history". If, as Cabrita Reis continues, history is in fact a "caravan in the desert"*² *with a precise route guided and astronomical system of reference, memory is the remnants it leaves along the way, with which the artist constructs another history, hazy and out of place, precarious and temporary. "Observers think they recognize what they see but are unable to pinpoint the outlines of what they recognize with any precision and are left with a feeling of familiarity."*³ *If we now turn our gaze from the hill of Cabrita Reis toward Porta Marina and the sea, we find some more ruins, those of the settlement of Ostia, coeval with the synagogue and scattered along the Via Severiana, which runs past both. We also find Sol LeWitt's work Untitled, erected in 2002 but a permanent presence after just three years. If there is no doubt about the first group of ruins, the prey of time and history, the case of LeWitt is more complex.*

quelle del Tempio, verso cui volge ogni Sinagoga della diaspora, sono il più sacro dei luoghi. Sceglie allora il cuore della Sinagoga, riservato alla custodia dei Rotoli della Legge, per ricostruirlo. Non si mortifica, però, nel mero ripristino filologico: assume infatti forma e dimensioni dell'originale per restituirlo con materiali e tecnica attuali. Non solo. Trasferendo il setto murario curvo all'esterno del recinto sacro, ne traduce la natura funzionale in quella artistica. Se allora le rovine della Sinagoga sono approdo naturale della sua storia, se LeWitt le rifiuta per ricostruire quella storia, Cabrita Reis assume la rovina come simbolo di «ciò che la storia sarebbe potuta essere ma non è stata»⁴, per configurare cioè una «archeologia del futuro» che, memore del passato, guardi avanti.

Due fattori distinguono «Arteinmemoria2» dall'edizione precedente. La data, in primo luogo: non più il 16 ottobre, anniversario della deportazione degli ebrei dal ghetto di Roma, ma il 27 gennaio, data dell'abbattimento dei cancelli di Auschwitz, stabilita nel 2000 Giorno della Memoria da una legge dello Stato. Cosa e come ricordare: il dibattito è aperto e accesissimo, anche per le ambiguità contenute nel testo di legge. A proposito del primo punto, infatti, esso non si limita alla Shoah ma parla di tutte le vittime della persecuzione nazista e della deportazione: politici, militari, cittadini, ebrei e non, anche «i giusti» che hanno sacrificato la vita per proteggere i perseguitati. Un'estensione spesso vista con sospetto da quanti temono la messa in discussione dell'unicità della Shoah. Come ricordare è conseguente. La stessa legge suggerisce infatti cerimonie, iniziative, incontri, «su quanto è accaduto al popolo ebraico e ai deportati militari e politici italiani nei campi nazisti in modo da conservare nel futuro dell'Italia la memoria di un tragico e oscuro periodo della storia nel nostro paese e in Europa, e affinché simili esempi non possano mai più accadere»⁵. Il passo è di cruciale importanza perché coinvolge la relazione fra storia e memoria. Affermare il valore di

While he detests ruins, like every self-respecting American, he knows as a Jew that those of the Temple, toward which every synagogue of the Diaspora faces, are the holiest of places. He therefore chose to reconstruct the very heart of the synagogue, the ark where the scrolls of the Torah are kept. Being a contemporary artist of great stature, however, he could not stoop to mere scholarly restoration. While the shape and measurements are those of the original, the materials and techniques used are wholly modern. Moreover, the moving of the curved wall outside the sacred enclosure transforms its nature from functional to artistic. Now then, if the ruins of the synagogue are the outcome of its history, and if LeWitt rejects them in order to reconstruct that history, Cabrita Reis assumes the ruin as a symbol of "what history could have been but was not"⁴ in order to shape an "archeology of the future" that is mindful of the past but looks ahead.

Two factors distinguish "Arteinmemoria2" from the previous edition. The first is the date: no longer October 16, the anniversary of the deportation of Jews from the ghetto in Rome, but January 27, the date on which the gates of Auschwitz were knocked down, established in 2000 as the Day of Memory under Italian law. What and how to remember: the debate is open and very intense, not least because of the ambiguities in the wording of the law. As regards the first point, it does not in fact confine itself to the Holocaust but refers to all the victims of Nazi persecution and deportation: political figures, soldiers and citizens, both Jew and Gentile, as well as the "righteous" who sacrificed their lives to protect those persecuted. This extension is often viewed with suspicion by those who fear that the unique nature of the Shoah will be brought into question. The question of "how" follows accordingly. The law suggests ceremonies, initiatives and meetings "about what happened to the Jewish people and to the Italian military and political deportees to the Nazi camps so as to preserve in the future of Italy the memory of that dark and tragic period in the history of our country and of Europe, and so that such things

quest'ultima come mezzo di conoscenza, infatti, dunque di prevenzione, vuol dire conoscere le cause e il contesto del suo oggetto, mentre ricordare affinché ciò che è stato non abbia più a ripetersi significa riconoscerne i sintomi sotto mentite spoglie, in altri luoghi, epoche e circostanze, oggi, intorno a noi. È accaduto, quindi può riaccadere, ammonisce Primo Levi, anche un unicum come la immane tragedia della Shoah. Nel rivendicare il valore etico e creativo della diversità, la cultura, di cui l'arte è punta di diamante, gioca un ruolo decisivo e insostituibile. Di qui il valore di «Arteinmemoria» negli Scavi di Ostia. Se la Sinagoga è simbolo dell'esilio, dunque di sofferenza e pericolo, l'accoglienza riservata dall'insediamento romano circostante conferma che la convivenza tra realtà etniche, religiose, culturali diverse è possibile. Aggiornarne oggi le tradizionali funzioni di studio e ospitalità significa quindi ribadire l'identità nel dialogo con un'altra minoranza quale è l'arte contemporanea. Una convivenza non facile e non sempre indolore: se alcuni artisti rifiutano infatti di esporre, forse vittime della persistente confusione tra ebraismo, Israele e sionismo, alcuni membri della comunità ebraica giudicano dissacrante la presenza di lavori eretici nei suoi luoghi sacri.

«Memoria opposta alla storia», opina Cabrita Reis. Ci permettiamo di dissentire. La testimonianza individuale, infatti, nel cui novero è quella artistica, è il nutrimento primo della memoria. Per natura unilaterale, parziale, ondivaga e lacunosa, è un alleato prezioso della storia: vitalizza e umanizza l'indagine scientifica, impedendole di scadere in fredda e distaccata analisi di eventi concatenati. Ma non può sostituirsi a essa. «Ritengo che un'opera d'arte per esistere come tale, debba nascere da una necessità storica, vivere una situazione storica e costituirsi come linguaggio irrinunciabile in quel momento», sentenza Jannis Kounellis⁶. Si assiste invece da tempo, e con crescita esponenziale negli ultimi quindici anni, a un allarmante scollamento tra storia e memoria, il cui esito è l'inevitabile deriva di entrambe. All'«eccesso»

*may never happen again.*⁵ *This passage is of crucial importance, as it involves the relationship between history and memory. Asserting the value of the latter as a means of knowledge and therefore prevention means knowing the causes and the context of its object, while remembering so that what has been may never be repeated means recognize its dissimulated symptoms in other places, circumstances and eras, today, all around us. As Primo Levi warned, it has happened and therefore it can happen again, even with such a unique event as the appalling tragedy of the Holocaust. In asserting the ethical and creative value of diversity, a crucial and irreplaceable role is played by culture, of which art is the spearhead. Hence the value of "Arteinmemoria" at the archeological site of Ostia Antica. If the synagogue is the symbol of exile and therefore of suffering and danger, its historical acceptance in the surrounding Roman settlement confirms the possible coexistence of different ethnic, religious and cultural realities. Updating its traditional functions of study and hospitality today means asserting its identity in a dialogue with another minority, as contemporary art is today. Such coexistence is not easy and not always painless, While some artists refuse to exhibit, victims perhaps of the persistent confusion between Judaism, Israel and Zionism, some members of the Jewish community view the presence of heretical works in its holy places as desecration.*

Cabrita Reis refers to memory as "the opposite of history". We venture to disagree. Individual testimony, which includes the artistic, is in fact the primary source of sustenance for memory by virtue of its one-sided, partial, erratic and incomplete nature. As such, it can be a precious ally of history in vitalizing, humanizing and dynamizing scientific investigation, preventing it from degenerating into a cold and detached analysis of related events. It cannot, however, take its place. "I think that if a work of art is to exist as such, it must be born out of an historical necessity, experience a historical situation, and establish itself as indispensable language in that moment." This is the view of Jannis Kounellis.⁶ For some time now, however, and with exponential growth over the last

di memoria, testimoniato dal moltiplicarsi forsennato di musei, memoriali, commemorazioni, pubblicazioni, corsi universitari e di specializzazione, dedicati più che all'oggetto della memoria alla memoria stessa assurta a valore assoluto, si accompagna, sul versante storico, un processo revisionistico di grande portata che ridimensiona, parifica, pacifica diversità, identità, culture, come spiega con grande competenza Claudio Pavone su queste pagine. Come se la caduta del Muro di Berlino nel 1989 avesse azzerato ogni capacità di giudizio storico ed etico, rendendoci inabili a distinguere tra bene e male, tra vittime e carnefici, tra vincitori e vinti. «Sussiste a tutt'oggi non un difetto ma un eccesso di memoria... La memoria sembra dissociarsi dalla storia, strutturandosi come un complesso di narrazioni unificate dalla riflessione sullo statuto di vittima ed espungendo dal campo visuale e analitico quanto da quest'ultimo esula o residua... Questo fenomeno si incrocia, non casualmente, con l'inflazione di discorsi vittimistici che intasano la comunicazione politica odierna, laddove tutti ambiscono a qualificarsi come destinatari delle altrui vessazioni, sovrapponendo le proprie storie a quella storia. Il risultato è una cacofonia comunicativa, una babele di messaggi dove le vicende e i soggetti si fanno indistinti e indistinguibili, creando nessi di equivalenza che annullano aprioristicamente i diversi livelli di esperienza e quindi la comprensibilità della storia»⁷. Quale il rimedio? «Ripristinare il rapporto tra consapevolezza storica e coscienza civile... Ciò richiede il recupero del gusto alla critica radicale, la non acquiescenza intellettuale, l'inquietudine culturale, morale e politica poiché una società indifferente e "pacificata" deflette da quella funzione di trasmissione culturale tra generazioni che è alla base della sua stessa continuità»⁸. Se un manipolo di storici coraggiosi si batte per difendere la verità dei fatti e la scientificità del procedimento storico, se quello più sparuto di storici dell'arte contrasta il processo analogo che investe arte e architettura nel tentativo di equiparare avanguardia e transavanguardia, eresia linguistica e riesumazione storicistica, modernità e clas-

fifteen years, there has instead been an alarming split between history and memory, the result of which is to set both inevitably adrift. The "excess" of memory-as attested by the wild proliferation of museums, memorials, commemorations, publications, and degree and postgraduate courses devoted more to memory itself, assumed as an absolute value, than to the object of memory-is accompanied on the historical side by a large-scale revisionist process that plays down, equates and pacifies diversity, identity and cultures, as Claudio Pavone explains with great clarity in these pages. As though the fall of the Berlin Wall in 1989 had erased any capacity for historical and ethical judgment, leaving us unable to distinguish between good and evil, victims and executioners, the victorious and the defeated. "There still exists not a deficit but a surfeit of memory. Memory seems to separate itself from history, structuring itself as a complex of narratives unified by reflection on the status of the victim and eliminating whatever is unrelated or residual to this from the visual and analytical field [...] It is no coincidence that this phenomenon intersects with the glut of 'victimistic' discourse clogging present-day political communication, whereby all parties seek to present themselves as the victims of other people's persecutions, superimposing their own history on that history. The result is communicational cacophony, a Babel of messages where the events and those involved become indistinct and indistinguishable, creating nexuses of equivalence that eliminate a priori the different levels of experience and hence the comprehensibility of history."⁷ What is the remedy? "Restoring the relationship between historical understanding and civil awareness [...]. This entails regaining a taste for radical criticism, intellectual non-acquiescence, and cultural, moral and political concern, because an indifferent and 'pacified' society turns aside from the function of cultural transmission between generations that is the cornerstone of its own continuity."⁸ If a handful of courageous historians, fight to defend the truth of the facts and the scientific character of historical inquiry, if a smaller handful of art historians combat the analogous process taking place in art

sicismo accademico, spetta agli artisti declinare in modo originale e spregiudicato il nesso storia-memoria, rispettosi della prima ma impegnati ad attualizzarne fulcri poetici e problematici in esiti inediti, liberi da vincoli di obiettività, cronologia, fedeltà alle fonti. Perché «pagare un grandissimo debito alla storia», compito, secondo Kounellis, dell'artista contemporaneo, non significa riproporre soluzioni pensate per altre epoche e contesti ma ricercare «nei frammenti (emotivi e formali) la storia dispersa. Ricerca in modo drammatica l'unità, seppure difficile a cogliere, seppure impossibile e perciò drammatica»⁹. Come i detriti di Cabrera Reis. Il frammento che anela all'unità senza raggiungerla è come la memoria che guarda alla storia con autonomia e distanza.

Per questo, nel catalogo della prima edizione di «Arteinmemoria», abbiamo ipotizzato che il procedere degli artisti e degli architetti contemporanei, disinvoltato nell'accostare linguaggi poeticamente congrui anche se temporalmente distanti, teso a rivivere il passato con spirito contemporaneo, fosse simile a quello della memoria ebraica, mirabilmente esplicitato da Yosef H. Yerushalmi in *Zakhor*. Nonostante la memoria sia componente fondamentale dell'identità ebraica, spiega, la sua custodia e trasmissione non è mai affidata alla storia. Laddove quest'ultima mira a una ricostruzione totale del passato, colmando ansiosamente lacune, reperendo prove, moltiplicando nessi e dettagli, la memoria è selettiva, frammentaria, sconnessa; assembla liberamente e tematicamente, incurante di successioni e cronologie; è, insomma, «storicamente scorretta». «I rabbini giocano a loro piacimento con il Tempo, espandendolo o contraendolo: mentre la specificità storica è un tratto distintivo delle narrazioni bibliche, qui la coscienza del tempo e del luogo cede il passo al più sfacciato e forse inconsapevole anacronismo»¹⁰. L'osmosi tra passato e presente è continua: gli eventi contemporanei sono interpretati alla luce di quelli trascorsi; quelli passati, rivissuti e vivificati dal presente. Esempio il racconto di Pasqua quando la famiglia, riunita intorno al desco

and architecture and aimed at equating avant-garde and transavant-garde, linguistic heresy and historicist exhumation, modernity and academic classicism, it is the task of artists to interpret the nexus of history and memory in an original and unconventional way, respecting history but committed to updating its poetic and problematic fulcrums in unprecedented results freed from constraints of objectivity, chronology, and fidelity to the sources. Because "paying an enormous debt to history", which Kounellis regards as the task of the contemporary artist, does not mean putting forward solutions devised for other ages and other contexts but instead, like Cabrera Reis with the waste from the caravan, searching for "scattered history in fragments (emotive and formal). I search in a dramatic way for unity, though difficult to capture, though impossible and therefore dramatic."⁹ The fragment that yearns for unity without attaining it is like memory that gazes on history with autonomy and distance.

It is for this reason that we suggested in the catalogue of the first "Arteinmemoria" a procedural similarity between contemporary artists and architects-uninhibited in combining languages that are poetically congruent though temporally remote, intent on reliving the past in a contemporary spirit-and the Jewish memory, as admirably elucidated by Yosef H. Yerushalmi in Zakhor. Although memory is a fundamental component of the Jewish identity, he explains, its safekeeping and transmission is never entrusted to history. While the latter aims at total reconstruction of the past, anxiously filling in the gaps, gathering evidence, multiplying links and details, memory is selective, fragmentary, and disconnected. It assembles elements freely and thematically, regardless of successions and chronologies. It is, in short, "historically incorrect". "The rabbis play with time as they please, expanding it or contracting it. While historical specificity is a distinctive feature of the Biblical narratives, here the awareness of time and place gives way to the most brazen and perhaps unconscious anachronism."¹⁰ There is continuous osmosis between past and present. Contemporary events are interpreted in the light of past

imbandito con i cibi rituali, recita: «Che ogni persona, in ciascuna generazione, consideri se stesso come se fosse personalmente uscito dall'Egitto». Nell'annullamento del tempo storico, nel privilegiare il significato e il valore simbolico sul contesto, ogni evento è contemporaneo. Lo stesso accade per il digiuno del 9 di Av a ricordo della distruzione del Tempio. Se a Pasqua, creazione, esodo, consegna della Legge, permanenza nel deserto, sono evocati come fossero contemporanei, il 9 di Av accomuna la distruzione dei due Templi, la cacciata dalla Spagna, persino la Shoà, nel giorno della memoria della sofferenza. E una dotta disputa rabbinica è in corso dal 1997 sull'opportunità di inserire anche il Rituale della Rimembranza nel racconto di Pasqua. Non stupisce allora che alla vivacità del rito, del racconto, della trasmissione orale, molti contrappongano la pietrificazione della memoria in musei e memoriali o la sua riduzione a commemorazione annuale.

quale monumento

La disputa, a ben vedere, è riconducibile nuovamente alla relazione tra storia e memoria. Se per Roberto Della Rocca e Dario Calimani, fautori della memoria, il monumento è espressione della storia perché fossilizza, raffredda, esilia i sentimenti ed estetizza l'orrore, Schmuel Trigano¹¹, Tzvetan Todorov¹² e altri, polemizzano con pari convinzione, ma dalla parte della storia. «Lo sterminio viene privato della sua qualità di prodotto di una volontà affermatasi politicamente e quindi storicamente identificabile. Poiché destra e sinistra si equivalgono, non esiste una politica come arena di conflitti tra soggetti contrapposti; semmai è data una tecnica della politica e null'altro. La Shoah è allora ridotta al problema del "come" – delle tecniche di attuazione appunto – e non del "perché"»¹³, opina Claudio Vercelli a proposito di quella che definisce «via americana alla Shoah». E, ancora: «La memoria di Auschwitz si offusca via via che all'evento storico viene sostituito un

events, which are instead relived and therefore revitalized by the present. A good example is the Passover recitation, when the family, reunited around a table laid with ritual foods, recite the words: "Let it be for everyone in every generation as though they had personally been delivered from Egypt," In the annulment of historical time, in the priority accorded to symbolic value and meaning over context, every event is contemporary. The same thing happens for the fast of Av 9 in memory of the destruction of the Temple. While the creation, exodus, delivery of the Law, and wandering in the desert are evoked at Passover as though they were contemporary, the Ninth of Av brings together the destruction of the two temples, the expulsion from Spain, and even the Holocaust on the day of the remembrance of suffering. And a learned rabbinical dispute has been underway since 1997 on whether the Ritual of Remembrance should also be included in the story of Passover. It is therefore hardly surprising that many should compare and contrast the vivacity of ritual, recitation, and oral transmission with the fossilization of memory in museums and memorial or its reduction to one day a year.

What kind of monument

Closer examination shows that this juxtaposition can be traced again to the relationship between history and memory. Advocates of memory like Roberto Della Rocca and Dario Calimani regard the monument as coinciding with history because it reworks horror aesthetically, fossilizing, cooling down, objectifying, and distancing the sentiments. Schmuel Trigano,¹¹ Tzvetan Todorov¹² and others instead argue with equal conviction but on the side of history. As Claudio Vercelli observes with respect to what he calls "the American way to the Holocaust", "The slaughter is deprived of its quality as the product of politically asserted and therefore historically identifiable will. Since left and right are equivalent, politics does not exist as an arena of conflict between opposing parties. If anything, there is a technique of politics, nothing

complesso museale e visivo chiamato "Olocausto", il quale rimuove ogni sforzo di rimemorazione, di riflessione e di comprensione critica, sostituendovi una crescente condensazione emotiva. Il cuore diventa, in questo caso, il surrogato di un'introspezione critica del tutto assente»¹⁴, incalza Enzo Traverso. Il monumento, dunque, alternativamente congelamento delle emozioni e ricettacolo delle stesse. La soluzione non è certo l'abolizione di musei, monumenti, memoriali, giornate o settimane alla memoria, ma la verifica della possibilità di opere e organismi architettonici sufficientemente autonomi da vietare la delega ma sufficientemente aperti da coinvolgere i destinatari. Per questo abbiamo sempre omesso quelli retorici e celebrativi e privilegiato quelli dinamici, inquieti, scattanti, che non rassicurano ma problematizzano e interrogano. Nella convinzione che: più l'arte e l'architettura sono evocative, descrittive, mimetiche, meno sono disponibili a una declinazione della memoria al presente. «Memoria come anti-podo di nostalgia»¹⁵, spiega efficacemente Cabrita Reis. Oppure: «L'arte si propone di accrescere l'intelligenza, non di indulgere. Non mi interessa illustrare sensazioni, ansie o piccoli momenti di felicità. Porto nel mio lavoro il mio silenzio. Voglio solo offrire alla gente la possibilità di ascoltare meglio i "suoni" che emergono dal loro "silenzio"»¹⁶. In occasione della rassegna del 2002 ne abbiamo offerto un'ampia casistica, dividendoli in europei, americani, israeliani. Abbiamo annoverato tra i primi i «contromonumenti» tedeschi, rispondenti al duplice e contraddittorio impulso a ricordare e dimenticare eccidi perpetrati dallo stesso paese chiamato a commemorarli, e lo straordinario Museo ebraico progettato da Daniel Libeskind a Berlino. Abbiamo rilevato invece che, laddove deportazioni e stermini hanno avuto effettivamente luogo, rimozione, sublimazione e distacco sono interdetti: ricordare è rivivere l'orrore; la memoria coincide con la storia. Anomalo il caso delle Fosse Ardeatine a Roma: il memoriale coincide in parte con le cave di pozzolana dove trecentotrentacinque antifascisti sono stati barbaramente trucidati nel 1944 ma le loro spoglie sono custodite in un

*else. The Holocaust is thus reduced to the problem of 'how'-the techniques of implementation-and not of 'why'.*¹³ Enzo Traverso insists: "The memory of Auschwitz grows gradually dimmer as the historical event is replaced with a visual, museum complex called 'Holocaust', which eliminates any effort of remembrance, reflection and critical understanding, replacing them with increasing emotive condensation. In this case, the heart becomes the surrogate of a critical introspection that is wholly absent."¹⁴ The monument is thus alternatively seen as freezing the emotions and providing a receptacle for the same.

The solution is certainly not to abolish museums, monuments, memorials, and days or weeks devoted to memory but to ascertain the possibility of architectural works and organisms that are sufficiently autonomous to preclude delegation but sufficiently open to involve those they are aimed at. It is for this reason that we have omitted the rhetorical and celebratory to focus on the dynamic, unsettled and animated-those that offer problems and questions, not reassurance-in the conviction that the more evocative, descriptive and mimetic art and architecture are, the less capable they are of interpreting memory in the present. "Memory as the diametrical opposite of nostalgia,"¹⁵ as Cabrita Reis effectively explains. "Art seeks to increase intelligence, not to indulge. I am not interested in illustrating feelings, anxieties or brief moments of happiness. I instill my



only want to offer people the opportunity to listen more clearly to the 'sounds' emerging from their own 'silence'."¹⁶

In 2002 we offered one broad range of cases studies divided into works by European, American and Israeli artists. The first group included German "counter-monuments", responding to the dual, contradictory impulse to remember and forget the massacres perpetrated by the very country commemorating them, and Daniel Libeskind's

unico sacrario coperto da una lastra sospesa. Il percorso consente così di passare dal massimo dell'immedesimazione al massimo del distacco. Quanto agli Stati Uniti, lo scopo del moltiplicarsi di musei e memoriali è duplice: rendere credibili eventi occorsi altrove e saldarli alla storia americana,



decisiva per gli stessi. Emblematico il caso del United States Holocaust Memorial Museum di Washington: la documentazione, oltremodo spettacolare, prende le mosse dall'ultimo atto, cioè la liberazione dei campi, per retrocedere alla distruzione della diaspora e concludersi con la redenzione americana. Mentre il Museo è nel cuore del Mall, a fianco del National Museum of American History. Israele, infine, monumento vivente alla Shoah, in duplice accezione: lo Stato come salvezza e rifugio per gli scampati e il monumento di Yad Vashem come opera *in progress* che ne accompagna la storia sin dal 1953.

Nel ribadire la stessa distinzione territoriale, aggiorniamo la mappa precedente, a partire proprio dal memoriale alle Twin Towers a New York. Per la prima volta l'America, prodiga nel commemorare le altrui vittime, più restia con quelle da lei stessa causate, come prova l'iter doloroso del monumento ai caduti in Vietnam a Washington, è chiamata a ricordare in quelle dell'11 settembre le vittime della propria vulnerabilità. Le ipotesi oscillano tra afasia e desiderio di rivalsa, in termini politici ma anche culturali e dunque architettonici. *Ricordare la vita con la vita*, titola James Young il suo intervento al convegno «Arteinmemoria» nel 2002. «Tutte le culture sono solite conservare frammenti e resti, perché ricordino le distruzioni del passato. Ma gli americani non hanno mai fatto delle rovine la loro casa, né hanno mai permesso loro di definire, di plasmare il loro futuro. Il potere delle rovine è innegabile. Ma se può essere opportuno preservare un frammento

extraordinary Jewish Museum in Berlin. We then moved on to the places of deportation and massacre, where suppression, sublimation and detachment are forbidden. Remembering means reliving the horror; memory coincides with history. The Fosse Ardeatine in Rome constitutes an anomalous case. While the memorial partly coincides with the quarries where 335 antifascists were barbarously slaughtered in 1945, their remains are held in a single shrine covered by a suspended slab. The pathway thus makes it possible to go from the utmost identification to the utmost detachment. As regards the United States, the proliferation of museums and memorials serves a dual purpose: to make events that took place elsewhere credible and to link them with the history of America, which played a crucial role. The Washington Holocaust Museum is emblematic in this respect. The spectacular documentation starts with the last act, namely the liberation from the camps, and then goes backward to the destruction of the Diaspora to end with the American redemption. The Museum is located in the heart of the Mall next to the National Museum of American History. Israel is instead a living monument to the Holocaust in two senses: the State as salvation and shelter for those who escaped and the Yad Vashem monument as a work in progress that has accompanied its history since 1953.

We shall confine ourselves to updating this map with the same territorial distinctions, starting from the memorial to the victims of the Twin Towers in New York. Extravagant in commemorating the victims of others but loath to recognize its own, as demonstrated by the painful course of events regarding the monument in Washington to the fallen in Vietnam, America is called upon for the first time to remember the defenseless victims of its vulnerability. The reactions oscillate between bewilderment and a desire for revenge in political but also cultural and therefore architectural terms. "Remembering life with life" was the title of James Young's address at the "Arteinmemoria" conference in 2002: "All cultures preserve bits of relics and ruins as reminders of past destructions. But Americans have never made ruins their home or allowed ruins to define – and

delle torri gemelle come omaggio alla distruzione, sarebbe un errore fermarsi a quel gesto, lasciando che si erga da solo al posto delle vite ricche e diversificate che sono andate perdute»¹⁷. Attitudine analoga a quella di Sol LeWitt. Parimenti da evitare il vuoto lasciato dalla rimozione delle rovine, come pure una soluzione competitiva con quella precedente l'attentato.



Cosa propone dunque Young, membro della giuria di concorso? Nutrire e coltivare la memoria giorno dopo giorno, piantando nei tre luoghi degli attentati tanti alberi quante sono le vittime, sull'esempio dei 6 milioni piantati in Israele o dei 300.000 in ricordo dei morti del terremoto di Kobe nel 1995. Inoltre: rendere permanente il miraggio delle Torri di luce degli artisti Julian Le Verdere e Paul Myoda ed erigere edifici, luoghi di sosta e di intrattenimento. Con una preziosa raccomandazione: che questi ultimi adottino «quel linguaggio modernista per aver sposato il quale gli assassini ci odiano»¹⁸ e che, come a Washington, si integrino alle icone del paesaggio di Lower Manhattan, dalla Statua della Libertà a Ellis Island, dai War Memorials di Battery Park al Museum of Jewish Heritage. Cosa è accaduto invece? Le rovine sono state rimosse ma il vuoto da loro lasciato attende ancora la torre di Libeskind, la cui altezza è irresponsabilmente ben maggiore di quella delle Twin Towers: coincide infatti retoricamente con la data dell'indipendenza americana. Mentre lo stesso Libeskind, alle prese con *Memoria e luce* a Padova, si limita a disporre in diagonale una trave della Torre Nord sulla pagina sinistra di un grande libro di vetro e acciaio. L'auspicio di Young si avvera invece nel memoriale *Reflecting Absence* realizzato nel 2004. Concepito dall'architetto israelo-americano Michael Arad in collaborazione con il paesaggista Peter Walker, esprime già nel titolo gli intenti progettuali. Vincitore del concorso

*thereby shape – their future. The power of ruins is undeniable, and while it may be fitting to preserve a shard or piece of the towers' facade as a gesture to the moment of destruction, it would be a mistake to stop with such a gesture, and allow it alone to stand for all those rich and varied lives that were lost.*¹⁷ *The attitude is similar to that of Sol LeWitt. Equally to be avoided are the void left after the removal of the ruins and an edifice competing with the one prior to the attack. So what did Young propose as a member of the jury for the memorial competition? To cherish and sustain memory day after day by planting in the three places attacked as many trees as there were victims, following the example of the six million in Israel or the 300,000 in memory of the deaths of the Kobe earthquake in 1995; to make permanent the mirage-like towers of light created by the artists Julian Le Verdere and Paul Myoda; to erect buildings and places for collective life. With one precious recommendation: that these should adopt "precisely the modernist vernacular that the killers hate us for embracing"*¹⁸ *and that, as in Washington, they should be integrated with the icons of the landscape of Lower Manhattan, from the Statue of Liberty to Ellis Island, from the war memorials of Battery Park to the Museum of Jewish Heritage.*

And what happened? The ruins have been removed but the void they left now awaits Libeskind's tower, irresponsibly designed to be far taller than the Twin Towers and coinciding rhetorically with the date of American independence. While Libeskind himself, working on Memoria e luce in Padua, confines himself to laying a girder from the North Tower diagonally across the left-hand page of a huge book of glass and steel. Young's hopes were



instead realized in the Reflecting Absence memorial erected in 2004. Designed by the Israeli-American architect Michael Arad in collaboration with the landscape architect Peter Walker, its intentions are already expressed in the title. The

che per otto mesi impegna una commissione di artisti, architetti, rappresentanti delle famiglie delle vittime a giudicare oltre cinquemila elaborati da sessantatré nazioni, il progetto di Arad ha il pregio di essere moderno, nient'affatto retorico e spettacolare: non ripristina ma evoca, esibisce lo strappo ma lo traduce in luogo di vita. Due enormi vasche quadrate, situate alla profondità di 30 piedi, corrispondono esattamente alle impronte delle Torri Gemelle e affondano in un prato. Cave al centro, sono perennemente alimentate da cascate d'acqua che, nello sgorgare, vivificano i nomi delle vittime scritti lungo i bordi, con la stessa casualità con cui sono stati colpiti: 2752 a Ground Zero, 224 al Pentagono e in Pennsylvania, 6 nell'attentato del 1993 a Ground Zero. Fiancheggiano le vasche le rampe che conducono al memoriale, un gigantesco parallelepipedo di pietra nera, centrato e illuminato dall'alto. Allo stesso livello giacciono i reperti: un muro delle fondazioni originarie delle Torri, i resti di un'auto pompa dei vigili del fuoco e travi spasmodicamente contorte della seconda torre. Come provano i tempi lunghi del concorso, dissensi e polemiche, scatenate soprattutto dalle famiglie delle vittime, non hanno la meglio su una soluzione coraggiosa che, però, la stragrande maggioranza giudica fredda, astratta, inadatta a rappresentare l'orrore. Nulla di nuovo. Esattamente sessant'anni fa, le stesse polemiche infuriarono, avvelenarono, dilazionarono, l'iter del capolavoro delle Fosse Ardeatine a Roma.

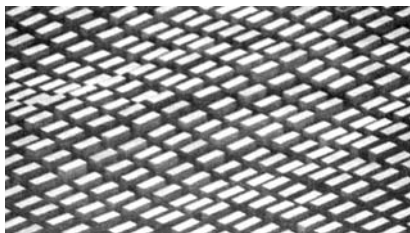
Quattro episodi, ora, in Europa. Il primo è il Memoriale alla Shoah, a firma di Peter Eisenman, inaugurato in maggio 2005 a Berlino. Ne abbiamo raccontato il lungo e travagliato iter progettuale, dal 1989, attraverso due concorsi internazionali e oltre cinquecento partecipanti. Una difficoltà non solo poetica ma politica. La proposta di un memoriale alle vittime della Shoah si è infatti scontrata sin dall'inizio con quella di un memoriale a tutte le vittime della guerra e dei bombardamenti, unendo così, in una tragica prospettiva pacificatoria, vittime e carnefici. La questione è in questi termini: dalla pubblicazione nel 1997 del libro di Winfrid G. Sebald *Storia naturale della*

winner of a competition that kept a committee of artists, architects, and representatives of the victims' families occupied for eight months assessing over 5,000 proposals from 63 different countries, Arad's project has the merit of being modern and in no way rhetorical or spectacular. It does not restore but evokes; it exhibits the rent but transforms it in place for living and use. Two huge square voids corresponding exactly to the footprints of the Twin Towers are sunk to a depth of 30 feet in a field. The recessed pools at the bottom are perennially fed by a cascade of water that runs around the edges over the names of the victims written there in the same random fashion as they were struck down: 2,752 at Ground Zero, 224 at the Pentagon and in Pennsylvania, 6 in the attack of 1993 at Ground Zero. The ramps surrounding the pools lead to the memorial, a gigantic block of black stone centrally positioned and illuminated from above. The preserved artifacts are at the same level: a wall of the original foundations, the remains of a fire engine, and twisted girders from the second tower. While the prolonged course of the competition and the dissent and controversy unleashed above all by the victims' families have not prevailed over this courageous project that is regarded by the overwhelming majority as cold, abstract, and incapable of expressing the horror of the attack. This is nothing new. Exactly 60 years ago the raging of much the same controversy poisoned and delayed the construction of the masterpiece of the Fosse Ardeatine in Rome.

Let us now consider four works in Europe. The first is the Holocaust Memorial in Berlin designed by Peter Eisenman and inaugurated in May 2005. We have already recounted the long and tormented course of events stretching from 1989 through two international competitions with over five hundred participants. The difficulty was not only poetic but also political. The proposal for a memorial to the Holocaust victims clashed from the very outset with calls for a memorial to all the victims of the war and the bombs, thus placing victims and executioners on the same footing in a tragic perspective of pacification. The issue can be stated as

distruzione, una messe di testimonianze e pubblicazioni sul «dolore dei tedeschi» vittime dei bombardamenti pone sul tappeto una realtà ingiustamente rimossa. Ma, se sul piano umano tutte le vittime sono parimenti degne di rispetto, su quello storico le cause della loro morte non possono essere equiparate.

Come spiega Claudio Magris: «I tedeschi morti nel bestiale bombardamento di Dresda non sono



meno degni di memoria e rispetto dei caduti americani e inglesi ma ciò non può eliminare, in una conciliazione truffaldina in cui come nella notte tutte le vacche sono nere, la sostanziale differenza tra l'Inghilterra di Churchill e la Germania di Hitler»¹⁹. Il dibattito è infuocato, coinvolge le foibe e la Repubblica di Salò, non a caso nel sessantesimo anniversario della Liberazione. Ne rimandiamo nuovamente il commento al saggio di Pavone. Tornando al memoriale di Eisenman, questa la sua prerogativa: non un oggetto, arte o architettura, ma un brano di città. Due ettari, nell'ex giardino della Cancelleria di Hitler, tra la porta di Brandeburgo e Potsdamer Platz, sono impegnati da 2751 monoliti di cemento variamente orientati e scanditi da percorsi claustrofobici e ondeggianti. Né un nome né una data evocano fatti o persone: «Non è un cimitero... Il progetto è l'assenza stessa di significato. Ho cercato di fare qualcosa senza centro e senza bordi, che fosse muto. In tutta Berlino non c'è una sola cosa che sia muta», spiega Eisenman. E ne racconta la genesi: camminando in un campo di mais nello Iowa, dopo 100 metri perde di vista la via d'uscita. «Ho avuto paura. Ci sono momenti in cui ci si sente persi nello spazio. Ho cercato di ricreare quell'esperienza, quel fremito, quel qualcosa che non si può dimenticare mai»²⁰. Immensa griglia deformata e sbilenca, ossessiva e indifferenziata, mette in guardia dall'attitudine, tipica

*follows. Since the publication of W.G. Sebald's Natural History of Destruction in 1997, a flood of witness accounts and publications on the "sufferings of the Germans" under the bombing has finally brought to light a reality unjustly suppressed. But if all victims are equally entitled to respect in human terms, the causes for which they died cannot be equated in historical terms. As Claudio Magris explains: "The German who died in the horrendous bombing of Dresden are no less worthy of remembrance and respect than the fallen of the United States and Great Britain. This cannot, however, be used to justify a fraudulent reconciliation lumping everything together and denying the substantial difference between Churchill's Britain and Hitler's Germany."*¹⁹ The debate is heated and in Italy also involves the issues of the massacres in the "foibe" near Trieste and the Republic of Salò, rekindled deliberately to coincide with the sixtieth anniversary of the Liberation. Readers are referred to the article by Claudio Pavone in this catalogue.

*To return to Eisenman's memorial, it has the peculiar characteristic of not being an object of art or architecture but a part of a city. An area of two hectares in the old garden of the Hitler's chancellery between the Brandenburg Gate and Potsdamer Platz is filled with 2,751 concrete pillars facing in different directions with winding, claustrophobic paths running through them. There is neither a name nor a date referring to people or events. As Eisenman explains, it is not a cemetery and the project reflects the very absence of meaning. He tried to make something with no center and no edges, something silent in Berlin, where there not is a single thing that is silent. He got the idea when walking in a field of corn in Iowa and losing sight of the way out after a hundred yards. He was afraid. It was one of those moments when you feel lost in space. He tried to recreate that experience, those shivers, the something you can never forget.*²⁰ An immense grid misshapen and skewed, obsessive and undifferentiated, Eisenman's field is a warning against the tendency to blend in, an attitude typical of non-religious Jews, in which category he includes himself. Diversity is a precious value, he tells us, like the minute differences between the blocks.

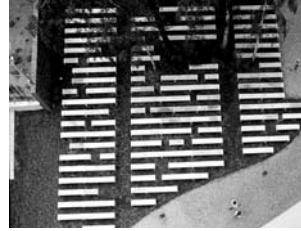
dell'ebreo laico, come lo stesso Eisenman si considera, a mimetizzarsi. La diversità è un valore prezioso, ci avverte, come quella, pure impercettibile, tra le steli.

Anche *The Memorial Site* a Lindenstrasse a Berlino punta all'*understatement* espressivo. Frutto della collaborazione tra l'architetto israeliano Zvi Hecker e gli artisti Micha Ullman ed Elya Weizmann, è, come quello di Eisenman, a livello stradale: ci si imbatte in esso senza cercarlo. Inedito il tema: ricordare non un evento tragico né le sue vittime, ma un luogo, una Sinagoga distrutta dal nazismo. Quali le alternative? Ricostruire l'edificio così com'era, «in stile», sulla base di disegni e documenti: la più ovvia. Erigere nello stesso luogo un edificio con la stessa funzione di preghiera, studio e riunione, ma con linguaggio moderno, dissonante: la più eretica. Il team di Hecker opta per la più originale: ricordare non l'edificio ma i suoi frequentatori. Una sequenza di panche rettangolari in pietra evoca quelle lignee su cui sedevano i fedeli; occupano lo stesso spazio di allora ma recano il segno del tempo: si interrompono infatti qua e là per lasciar spazio agli alberi cresciuti nel mentre, oppure per consentire al percorso sinusoidale che punta allo scrigno dei Rotoli della Legge di seguire il suo corso. Un buon test di memoria, dunque: radicato nella storia, ma libera espressione di un architetto e di due artisti contemporanei il cui linguaggio è però memore di quanto lo precede: il succedersi di elementi modulari che si ripetono secondo una legge di variazione imprevedibile ma non casuale, evoca, dall'alto, le linee intere e spezzate del *Libro dei Mutamenti* cinese, ripreso a sua volta dal land artista americano Walter De Maria in *360° I Ching 64 Sculptures*, originale interpretazione dei sessantaquattro esagrammi del testo con tutte le possibili combinazioni di linee yin e yang.

Altri due casi europei ora: un museo dalla forte impronta architettonica e un memoriale mimetizzato tra la folla.

Shalom, il piccolo museo ebraico nel cuore di Copenhagen, è anch'esso a firma di Daniel Libeskind. Documenta quattrocento anni di storia degli ebrei danesi

The Memorial Site on the Lindenstrasse in Berlin again opts for expressive understatement. The result of collaboration between the Israeli architect Zvi Hecker and the artists Micha Ullman and Elya Weizmann, it is at street level, like



Eisenman's work. You stumble across it without looking. Its unprecedented feature is the remembrance not of a tragic event or its victims but a place, a synagogue destroyed by the Nazis. What were the

*alternatives? The most obvious was to reconstruct the building as it was, in the style of the period, on the basis of drawings and documents; the most heretical, to erect a building on the same site with the same functions of prayer, study and meeting but couched in a modern, dissonant vocabulary. Hecker's team instead chose the most original: to remember not the building but its users. A series of rectangular stone benches evokes the wooden ones on which the faithful once sat. They occupy the same space as then but bear the signs of time in the gaps left here and there to make room for the trees that have grown in the meantime and for the winding path that leads to the ark with the scrolls of the Torah to follow its course. A good test of memory, rooted in a historical event, it is the free expression of an architect and two contemporary artists whose language is in turn mindful of what came before. Viewed from above, the field of modular structures reiterated in accordance with a law of unpredictable but not random variation recalls the complete and interrupted lines of the Chinese Book of the Changes, a work also addressed by the American land artist Walter De Maria in *360° I Ching 64 Sculptures*, an original interpretation of the book's 64 hexagrams of the text with all the possible combinations of yin and yang lines.*

The other two European works are a museum with a strong architectural imprint and a memorial that blends into the crowd.

e, nello stesso tempo, celebra un paese di Giusti che, consentendo agli stessi di riparare nel 1943 nella neutrale Svezia durante l'occupazione nazista, ne garantisce la sopravvivenza. Nonostante le dimensioni assai più ridotte di quello di Berlino – il museo danese si ambienta nei sotterranei della biblioteca reale esistente – la poetica che ne informa le scelte progettuali è analoga. Percorsi labirintici, muri diagonali, pavimenti in salita, saette di luce, confermano la propensione per spazi sincopati e scattanti, disagiati e inquietanti, alieni da rassicuranti parallelismi, allineamenti, simmetrie. Si esce dal museo letteralmente con il mal di mare, lo stesso sofferto dai clandestini in fuga su precarie barche da pesca, evocate dall'uso massiccio di legno di quercia e betulla.



«Qui abitava Berta Salomon, nata nel 1893, deportata nel 1943 ad Auschwitz». Così è scritto su un sampietrino del marciapiede di fronte a quella che è, fino al 1943, la casa di Berta Salomon a Berlino. Le dimensioni sono standard, dieci centimetri per dieci, ma la superficie su cui è incisa la scritta è di ottone lucente. Opera di Günter Demnig, è una delle tremila *Stolperstein* (pietre d'inciampo) in cui ci si imbatte in molte città tedesche, a Berlino, dove ne sono state collocate duemila, a Colonia, dove ce ne sono seicento, ma anche ad Amburgo, Stoccarda, Düsseldorf. L'«inciampo» non è fisico, perché la piastrina di metallo coincide con il livello stradale, ma visivo e mentale. L'installazione del sampietrino speciale è annunciata agli inquilini da una lettera del municipio che così recita: «All'inizio del mese verrà collocata una "pietra d'inciampo" sul marciapiede, in corrispondenza del suo numero civico. Il progetto "pietre d'inciampo" vuole ricordare abitanti del suo quartiere uccisi e perseguitati dai nazisti, deportati, perseguitati politici, vittime del criminale programma di "eutanasia", o oggetto di perse-

Shalom, a small Danish Jewish museum in the heart of Copenhagen, is the work of Daniel Libeskind. It documents four hundred years of history of Danish Jews and, at the same time, celebrates a country of the righteous that ensured their survival by allowing them in 1943 to seek refuge in neutral Sweden during the Nazi occupation. Though housed in the basements of the royal library and much smaller than the one in Berlin, the Danish museum is informed by the same artistic vision. Maze-like pathways, diagonal walls, sloping floors, and darts of light confirm the architect's penchant for spaces that are contracted and dynamic, awkward and unsettling, alien to any reassuring parallelism, alignment or symmetry. Visitors leave the museum feeling as seasick as the refugees who took flight in precarious fishing boats, an allusion to which is contained in the large-scale use of oak and birch.

“Here lived Berta Salomon, born in 1893, deported to Auschwitz in 1943.” This is written on a cobblestone laid in the paving of the sidewalk in front of what was Berta Salomon's home in Berlin until 1943. The measurements are the standard ten centimeters by ten but the surface on which the words are imprinted is of gleaming brass. It is one of the three thousand Stolpersteine (“stumbling blocks”) made by Günter Demnig, born in Berlin but settled in Cologne, and laid in many German cities: 2,000 in Berlin, 600 in Cologne, and others in Hamburg, Stuttgart, and Düsseldorf. The “stumbling” is not physical, as the metal plate is flush with the street level, but visual and mental. The installation of the special cobblestone is announced to the present tenants in a letter from the city council in the



following terms: “A Stolperstein will be laid in the sidewalk in front of your building at the beginning of the month. The aim of the Stolperstein project is to commemorate

cuzione perché omosessuali». Nonostante l'avvertimento, il progetto è tutt'altro che indolore. Un avvocato di Colonia ha sporto infatti denuncia perché si sente «coartato»; sostiene che i due sampietrini piazzati davanti a casa sua, dedicati a Richard Katzenstein e alla moglie Martha, deportati nel 1942 a Thereseinstadt, gli provocano uno «stress psichico». Il giurista ha l'impressione di abitare in una casa bollata con un «marchio d'infamia» e lamenta che i bambini del vicinato già parlino di «casa dell'omicidio». Altrove, le reazioni sono invece positive e curiose, e pretendono risposte. L'idea degli *Stolpersteine* nasce nel 1993, quando Demnig presenta a Colonia un'installazione sulla deportazione di mille rom e sinti. Di fronte all'obiezione di un'anziana signora: «Qui da noi non hanno mai abitato gli zingari», l'artista sente il dovere morale di documentarne esistenza e scomparsa, senza enfasi, semplicemente con nome e indirizzo. Le prime «pietre» fanno la loro comparsa a Colonia nel 1995; l'anno successivo ne vengono sistemate cinquantacinque a Berlino e nel 2000, dopo tre anni di tira e molla, il comune di Colonia ne autorizza seicento. Sono finanziate da sottoscrizioni private: ognuna, installazione compresa, costa tra 75 e 95 euro. La presenza è discreta ma inquietante; attivando un processo mnemonico quotidiano, ogni volta che si entra e si esce di casa, impedisce qualsiasi rimozione o delega. Somiglia per certi aspetti, nella continua sovrapposizione di passato e presente, a *The Writing on the Wall* dell'artista americano Shimon Attie: la proiezione delle immagini di una realtà scomparsa sui luoghi, oggi dimentichi, a cui le immagini appartenevano. Suscita infatti le stesse reazioni di fastidio e rifiuto. Ma l'invenzione di Demnig, meno spettacolare e meno virtuale, è più forte ed efficace.

Contestualmente al memoriale di Berlino, inaugura, nel complesso di Yad Vashem a Gerusalemme, il grandioso Museo della Storia della Shoah, a firma di Moshe Safdie, l'architetto israeliano conosciuto internazionalmente per l'Habitat di Montreal del 1967, un grappolo di cellule abitative cubiche potenzialmente aggregabili all'infinito.

inhabitants of your neighborhood who were deported and murdered by the Nazis, persecuted for their political views or homosexuality tendencies, and victims of the criminal 'euthanasia' program." Despite the notification, the project is anything but painless. A lawyer of Colony filed a suit because he felt "coerced", claiming that the two cobblestones laid in front of his house to commemorate Richard Katzenstein and his wife Martha, deported to Thereseinstadt in 1942, caused him "mental stress". He said it was like having his home shamefully "branded" and complained that the children of the neighborhood referred to it as the "murder house". Elsewhere the reactions are instead positive and curious, and demand answers. The idea of the Stolpersteine was born in 1993, when Demnig presented a work in Cologne on the deportation of 1,000 gypsies and was told by an older woman that none had ever lived there. He felt the moral duty to document their existence and death but with no undue emphasis, just the name and address. The first stumbling blocks were laid in Cologne in 1995 followed by 55 in Berlin the next year. In 2000, after 3 years of wrangling, the Cologne city council authorized 600. They are funded by private subscription. Each one costs between 75 and 95 euros, including installation. Their presence is unobtrusive but unsettling. By triggering the process of memory on a daily basis, every time you enter and leave the house, they prevent any suppression and any form of delegation to a distant monument or a prearranged date and place of remembrance. Their constant superimposing of past and present is similar in some respects to The Writing on the Wall by the American artist Shimon Attie, which involves projecting images of a vanished reality on the now oblivious places to which they belonged. The reactions of annoyance and rejection are indeed the same, but Demnig's invention, less spectacular and less virtual, is stronger and more effective.

The great Museum of the History of the Holocaust was inaugurated in the Yad Vashem complex in Jerusalem at the

Una stecca di cemento a sezione triangolare taglia la collina rispettandone la conformazione orografica. È un segno architettonico prepotente che non deturpa però né incombe sulla natura. Invisibile nel tratto centrale, ipogeico, riemerge con forza all'estremità aprendosi come una bocca spalancata verso la vallata. Se, a livello del terreno, percorsi pedonali lo attraversano consentendo allo stesso tempo la visione dall'alto e il collegamento con gli altri episodi museali, all'interno, ai lati della stecca ipogeica illuminata da un lucernario lungo 180 metri, si distribuiscono le sale espositive orbe di luce naturale. Vere e proprie trincee a zig-zag le collegano in modo impervio, vietando ogni visione frontale. La straordinaria documentazione si conclude nella Sala dei Nomi, a forma tronco-conica: la metà superiore, emergente, tappezzata di seicento fotografie e testimonianze delle vittime che hanno un «nome» e un «luogo», la metà sommersa destinata agli ignoti, che ora hanno almeno un luogo. Dalla rampa di uscita, una passerella collega il museo allo sconvolgente Monumento alla deportazione, progettato dallo stesso Safdie nel 1995. Un muro lungo oltre 60 metri è interrotto da un ponte ferroviario – riproduzione di uno esistente in Polonia – troncato da un'esplosione: su di esso procede un vagone, in bilico sul vuoto della vallata.



same time as the Berlin memorial. It is the work of Moshe Safdie, the Israeli architect internationally known for the Montreal Habitat of 1967, a cluster of cube-shaped residential units susceptible of indefinite expansion.

A concrete slab of triangular cross-section cuts into the hill following the lay of the land. It is an overpowering architectural landmark that in no way, however, mars or defaces the surrounding countryside. While the buried middle section remains invisible, the end resurfaces forcibly like a gaping mouth over the valley. It is crossed at ground level by footpaths offering a view of the complex from above and leading to the other museum buildings. Galleries receiving no natural light run along either side of the



underground section fitted with a skylight 180 meters in length.

They are connected by trench-like corridors laid out in a zigzag pattern to prevent any frontal view and present an extraordinary wealth of documentation that ends in the cone-shaped Hall of Names. The upper half, projecting above ground, is lined with 600 photographs and accounts of victims who have a "name" and a "place". The buried half is devoted to the unknown ones, who now have at least a place. There is a walkway running from the exit ramp that connects the museum with the harrowing Deportation Monument designed again by Safdie in 1995: a wall over 60 meters long interrupted by a blown-up railway bridge (a reproduction of one existing in Poland) with a cattle-car poised on the edge of the severed track over the valley.

Finally, great interest attaches to the mourning in Latin America and especially Buenos Aires for the desaparecidos, the thousands of men, women, and children kidnapped, tortured, and thrown alive into the River Plate by the bloody-thirsty military dictatorship. The Park of Memory stretching along that river, the city's symbol and pride,

quentano che quel luogo ameno è stato teatro di atrocità indicibili. Ma, al di là della memoria fermata nella pietra, al di là delle commemorazioni ufficiali di rito che concernono soprattutto la storia passata, dall'indipendenza dalla Spagna alla proclamazione della repubblica, c'è la memoria attiva e militante della storia recente, dal 25 marzo 1976, inizio della dittatura militare al ritorno della Repubblica nel 1983 all'attentato alla sede ebraica dell'AMIA nel 1994. Una memoria che assume la forma di presidio di Plaza de Mayo, centro dell'identità di Buenos Aires, luogo di fondazione della città, sede del governo nella Casa Rosada. Qui, Madres, Abuelas «vere e proprie Antigoni del mondo contemporaneo»²¹, e Hijos dei desaparecidos, si danno convegno ogni giovedì pomeriggio con il capo coperto da fazzoletti bianchi e con i cartelli con su scritti i nomi dei parenti scomparsi. Una prassi seguita, in un altro giorno, da Memoria Activa, associazione dei parenti delle vittime dell'attentato del 1994, e, più in generale, da quanti protestano contro crisi economica, povertà e ingiustizie.

gli artisti

Il secondo elemento che distingue «Arteinmemoria2» è il numero degli artisti: sette, da Stati Uniti, Germania, Portogallo, Italia, tutti ospiti della Sinagoga con un lavoro realizzato appositamente. Una mostra più concentrata, dunque, più intensa, forse, come i tempi richiedono.

Abbiamo detto di **Pedro Cabrita Reis**. Nato nel 1956, ha tredici anni nel 1968 e diciannove nel 1974, quando la rivoluzione democratica libera il Portogallo dalla dittatura militare, politica e culturale. Appartiene cioè alla prima generazione di artisti aperta alla sperimentazione e a una dimensione internazionale: se nel lavoro si riscontrano, pur in esiti assolutamente originali, influenze che spaziano dal costruttivismo all'espressionismo astratto, dal minimalismo alla *process art*, da Beuys all'*arte povera*, esso è fortemente radicato in quella temperie. Di

contains sculptures and installations produced through an international competition with a huge number of entries. It reminds the hundreds of thousands of Argentines who go there that the delightful setting was once the scene of unspeakable atrocities. But above and beyond the memory enclosed in stone, above and beyond the ritual official commemorations concerned above all with past history, from independence from Spain to the proclamation of the republic, there is a form of active, militant memory that regards recent history from 25 March 1976, the beginning of the military dictatorship, to the return of the Republic in 1983 and the attack on the offices of the Jewish AIMA organization in 1994. This memory takes the form of a permanent presence in the Plaza de Mayo, the focal point of the identity of Buenos Aires, the place where the city was founded and the location of the Casa Rosada, the seat of government. It is here that the mothers and grandmothers – “authentic Antigones of the contemporary world”²¹ – and children of desaparecidos gather every Thursday afternoon with their heads covered by white scarves, holding placards with the names of their vanished loved ones. The same practice is followed on another day by Memoria Activa, the association of the families of victims of the attack in 1994, and in general by all those protesting against economic crisis, poverty and injustice.

The Artists

The second element distinguishing “Arteinmemoria2” is the number of the artists. There are seven, from the United States, Germany, Portugal, and Italy, each with a work specially designed for the synagogue. The exhibition is thus more concentrated and perhaps more intense, in keeping with present-day demands.

*We have mentioned **Pedro Cabrita Reis**. Born in 1956, he was 13 in 1968 and 19 in 1974, when the democratic revolution freed Portugal from the military, political, and cultural dictatorship. He thus belongs to the first generation*

statura imponente, con gli occhi spiritati che scrutano a tutto campo, Cabrita Reis ha una vitalità inesauribile e una creatività in ebollizione. Anche se i titoli dei lavori sembrano organizzarli in serie coerenti, dalle «case» agli «ospedali» alle «città cieche», gli esiti spaziano dalla pittura, piatta su superfici vitree o fremente nei dittici che compongono *Cabinet d'amateur* del 1999, alla scultura, all'architettura. Già nei *Lisbon Gates* del 1997, le asettiche stesure monocrome su vetro si appoggiano a telai di alluminio recuperati o, in *A Cor da Qualidade*, si contaminano con legno, cartone usato, nastro adesivo. Materiali poveri e dismessi sono assemblati in modo precario, imperfetto, sommario, a evocare qualcosa di conosciuto e familiare, una casa, un tavolo, una sedia, una porta, una finestra, un muro in costruzione, senza descriverlo, come se emergesse dalla memoria in forma di rovina. «Sono un raccoglitore di memorie... di misteri, di segni. È come essere in un uragano che risucchia tutto: case, tetti, macchine, cani e gatti. E quando il vento si placa, deposita tutta quella roba e va da un'altra parte, lasciando una sorta di sito archeologico... che noi ricostruiamo e formiamo nuovamente... Il mio lavoro non ha nulla a che vedere con l'autenticità, con l'essere se stessi, con l'unicità. È su ciò che rimane... Un desiderio profondo di sopravvivere, forse»²². Quale commento migliore al lavoro nella Sinagoga di Ostia sopravvissuta a 2000 anni di storia? Se le installazioni – pensiamo alla straordinaria serie delle *Cidades cecas* – ricordano, in assemblaggi precari e materiali poveri, la desolazione delle bidonville, *Estrada das Lagrimas* del 1997, un infisso i cui vetri sono tenuti insieme da nastro adesivo, è il nome di una via nella favela di São Paulo. Non si tratta però solo di denunciare disperazione, miseria, ingiustizia; il carattere frammentario e silente degli agglomerati, la loro impraticabilità, concernono non tanto «ciò che uno realmente vede ma l'atto stesso di osservare». Dirottare lo sguardo dall'esterno all'interno per acquisire un nuovo punto di vista, è l'ossessione di Cabrita Reis. «Essere cieco implica una grande capacità di vedere. Per

of artists open to experimentation and an international dimension. While influences can be detected in his work ranging from Constructivism to Abstract Expressionism, from minimalism to process art, from Beuys to Arte Povera, albeit with wholly original results, it is strongly rooted in that atmosphere. Imposing in stature with flashing eyes that take everything in, Cabrita Reis possesses inexhaustible vitality



and bubbling creativity. Even though the titles of his works seem to be organized in coherent series, from “houses” to “hospitals” and “blind cities”, the results range from painting – flat on sheets of glass or vibrant in the diptyches of Cabinet d'amateur (1999) – to sculpture, and

architecture. His aseptic monochromatic works on glass, however, are already set in salvaged aluminum frames in Lisbon Gates (1997) or contaminated with wood, used cardboard, and adhesive tape in A Cor da Qualidade. Shabby, disused materials are assembled in precarious, imperfect, and summary fashion to suggest something known and familiar – a house, a table, a chair, a door, a window, a wall under construction – but without describing it, as though it emerged from the memory in ruined form. “I am a gatherer of memories (...) of mysteries and signs. It is like being in a hurricane that sucks everything up: houses, roofs, cars, cats and dogs. And when the wind changes, it drops all that stuff and goes off somewhere else, leaving an archeological site (...) that we rebuild and make again. (...) My work has nothing to do with authenticity, with being oneself, with uniqueness. It is about what remains (...). A deep-rooted desire to survive, perhaps.”²² What better comment on the work in the synagogue of Ostia, the survivor of 2000 years of history? While the installations – consider the extraordinary series of Cidades cecas – recall the desolation of shantytowns in their precarious assemblages and shoddy materials, Estrada das Lagrimas (1997), a window frame with panes held in place by adhesive tape, is the name of street in the slums of São Paulo. This is not,

guadagnare una nuova visione del mondo, devi diventare cieco, abbandonare un sapere intellettualmente accertato e apprendere la precisione di un registro differente»²³. Alla chiarezza della geometria, alla visione prospettica che organizza il mondo in sistema unitario, urge allora sostituire il caos, l'inintelligibile, il frammento, l'ispirazione, i sensi. Non è certo un caso se la cecità che, come una peste, infetta progressivamente tutti gli abitanti di un paese, sia il titolo dell'angosciato e ossessivo libro di José Saramago, tra i maggiori scrittori portoghesi viventi. Così, le «città cieche», i cui muri di cartone segnati da graffiti si snodano senza aperture, sormontati da torri di controllo altrettanto cieche, somigliano a lager, carceri, luoghi di costrizione e reclusione. «Le sentinelle sono incarcerate, perpetuano il sistema di oppressione e vigilano su ogni possibile deviazione dal regime dittatoriale»²⁴. Posti di osservazione, inaccessibili o impraticabili, sono ricorrenti. Se *Atlas Coelestis IV* del 1994 è una scala di legno dai gradini coperti da lastre di vetro cui sono appesi impermeabili e caschi di protezione contro gli infortuni sul lavoro, altrove, scale si arrampicano sui muri come quelle di sicurezza contro gli incendi, porte aprono sul nulla, panche e tavoli sono impraticabili, case essenziali, archetipiche, rigorosamente bianche, sono composte di parallelepipedi, cubi, cilindri, connessi da condotti e canali. «Mi vedo nei luoghi che conosco quotidianamente, c'è ancora il sole, la brezza ma sono completamente vuoti, sospesi nel tempo, come se fossero tutti morti da lungo tempo e io mi trovo lì, completamente solo, sordo in un mondo senza suoni, fermo al centro della strada. Ho sempre pensato che un lavoro d'arte potesse essere questo. Qualcosa di silente, prossimo al nulla, che pone lo spettatore in continua allerta»²⁵. Solo qualche riferimento poetico. Nel 1991 Cabrita Reis licenzia *Referindo a G.M.C.*, un omaggio al grande e sovversivo artista franco-americano Gordon Matta-Clark: una scala al muro e una mensola di legno che supporta un parallelepipedo di gesso. Le misure sono quelle del catalogo di una retrospettiva di Matta-

*however only a protest against desperation, misery, and injustice. The silent, fragmentary character of these agglomerates, their impracticability, is concerned not so much with "what you actually see as the very action of observing". And Cabrita Reis is obsessed with diverting the gaze from the outside to the inside in order to acquire a new viewpoint, "to accommodate what we cannot bear". "Being blind involves a great capacity to see. In order to gain a new vision of the world, you must become blind, abandon intellectually ascertained knowledge, and learn the precision of a different register."*²³ *The clarity of geometry and the perspective vision that organizes the world into a unified system must be replaced with chaos, the unintelligible, the fragment, inspiration, and the senses. It is certainly no coincidence if the blindness that gradually strikes all the inhabitants of a country like a plague is the title of an anguished and obsessive book by José Saramago, one of the greatest living Portuguese writers. The "blind cities", whose graffiti-scrawled walls of cardboard unfold with no openings, surmounted by equally blind watchtowers, thus resemble concentration camps, prisons, places of constriction and confinement. "The sentries are imprisoned. They perpetuate the system of oppression and watch out for any possible deviation from the dictatorial regime."*²⁴ *Observation posts, inaccessible or impracticable, are a recurrent theme. Atlas Coelestis IV (1994) consists of workers' accident-prevention helmets and raincoats hanging from a wooden staircase, the steps of which are covered with sheets of glass. Elsewhere the stairs climb up walls like fire escapes, the doors open onto nothing, the benches and tables are unusable, the houses are stark, archetypal, rigorously white, composed of blocks, cubes and cylinders connected by conduits and canals. "I see myself in the places I am familiar with every day. The sunshine and the breeze are still there but they are completely empty, suspended in time, as if they had all died long ago. And I find myself there, completely alone, deaf in a world with no sound, standing still in the middle of the street. I have always thought that a work of art could be this. Something silent,*

Clark, conservato da Cabrita Reis come un cimelio. Il confronto tra i due artisti è quanto mai stimolante: se li accomuna intensità, passione, intelligenza e radicalità, l'iter progettuale è antitetico. Laddove Matta-Clark interviene con strappi, tagli e lacerazioni su edifici suburbani fatiscenti, destinati alla demolizione, legando il destino del suo lavoro a quello dell'edificio, Cabrita Reis parte da quelle rovine per costruire architetture precarie, non finite, *cheap*, latrici di un monito etico più che di un messaggio estetico e formale. Viene ancora in mente il grande Jean Prouvé, i cui progetti di case prefabbricate per sinistrati bellici rimangono lettera morta ma i cui prototipi, abbandonati all'ingiuria del tempo, sono inquietanti ruderi della modernità. E gli assemblaggi di fibra di vetro, gesso e legno di Bruce Nauman, come *Model for Tunnel Made Up of Leftover Parts of Other Projects* e, soprattutto, le sculture angosciate dell'artista americana Eva Hesse, dove tubi, canali, teche, strumenti chirurgici evocano sofferenza e oppressione, come gli «ospedali» di Cabrita Reis. La capacità di far proprio il dolore del mondo traducendolo in linguaggio artistico moderno ed eretico, privo di inflessioni retoriche e moraliste, è ciò che fa di Cabrita Reis un artista autentico e all'opposizione.



Oltre la via Severiana, ancora fuori della Sinagoga ma addossato al suo muro di cinta più alto, è *Die Zukunft Einer Illusion*, (L'avvenire di un'illusione) di **Elisabetta Benassi**. Su una base di ferro si innalzano una trave in verticale di colore giallo e una torre di lamiera zincata lucida, alte entrambe 6 metri. All'interno della torre è celato un meccanismo a tempo: il suo azionamento è automatico e imprevedibile. Il suono assordante prodotto all'interno della torre da un tonfo è l'elemento chiave dell'opera. «Altezza, forza e accelerazione di gravità, caduta, rumore, schianto, pausa, silenzio, silenzio, risalita, pausa. E ancora il tempo continuamente variato,

close to nothingness, that places the viewer in a constant state of alert."²⁵ *There is nothing to add, except perhaps some poetic reference. In 1991 Cabrita Reis produced Referindo a GMC, a tribute to the great and subversive French-American artist Gordon Matta-Clark: a staircase against a wall and a wooden shelf supporting a block of plaster. The measurements are those of the catalogue of a retrospective exhibition of works by Matta-Clark, preserved by Cabrita Reis like a relic. The comparison between the two artists is extremely stimulating. They share the same intensity, passion, intelligence and radical views but are diametrically opposed in terms of approach. While Matta-Clark hacks and lacerates dilapidated suburban buildings scheduled for demolition, binding the destiny of his work to the fate of the building, Cabrita Reis uses the same ruins as a basis for construction: precarious, unfinished, cheap structures endowed with an ethical warning more than an aesthetic and formal message. We are reminded of the great Jean Prouvé, whose designs of prefabricated housing for those made homeless by war remained a dead letter but whose prototypes, abandoned to the elements, are unsettling ruins of modernity. And Bruce Nauman's assemblages of plaster, fiberglass and wood, e.g. Model for Tunnel Made Up of Leftover Parts of Other Projects, and above all the anguished sculptures of the American artist Eva Hesse, where tubes, conduits, showcases, and surgical instruments suggest suffering and oppression, just like the "hospitals" of Cabrita Reis. The ability to make the suffering of the world his own, translated into a modern and heretical artistic language devoid of rhetorical and moralistic accents, is what makes Cabrita Reis an artist authentically in opposition.*

On the other side of the Via Severiana, still outside the synagogue but leaning against the highest boundary wall, is Die Zukunft Einer Illusion (The Future of an Illusion) by Elisabetta Benassi. A vertical yellow girder and a tower of gleaming galvanized sheet metal, both six meters tall, are erected on an iron base. Hidden inside the tower is a timer mechanism triggered automatically and unpredictably. The

asincrono, rovesciato, disperso... la campana guasta della storia»²⁶, commenta. Per aggiungere: «Uso immagini note solo per farle diventare imprevedibili, in modo che suscitino sorpresa, spaesamento, e rovescino le aspettative... Il mio lavoro degli ultimi anni è una risposta alla necessità di misurarmi con l'eredità culturale e con l'attualità, con la mia storia personale e l'identità collettiva»²⁷; perfettamente in tema, dunque. Verifichiamo l'assunto su due video: *You'll Never Walk Alone* del 2000 e *Tutti morimmo a stento*, di quattro anni dopo. Il primo, brevissimo – tre minuti e mezzo –, è una partita di calcio tra Bettagol, alter ego di Benassi, e Davide Leonardi, sosia di Pier Paolo Pasolini; lo scenario è uno stadio deserto ma colmo delle voci eccitate di tifosi invisibili. Una anomalia, quasi una stonatura, desta il nostro interesse: un giocatore d'eccezione perde la partita a vantaggio di una sfidante donna che ricopre però un duplice ruolo maschile: come giocatore, appunto, e alla guida della motocicletta con cui la coppia giunge allo stadio. La partita è lenta, amichevole, un po' surreale, più adatta a un campetto condominiale che a un grande stadio. Parimenti, l'incontro tra una giovane e un personaggio mitico come Pasolini sembra del tutto normale, privo di retorica e di accenti celebrativi, quasi, suggerisce Benassi, avvenisse in un girone dantesco. «Pasolini visto con i miei occhi, senza nostalgia e con l'intensità di un'esperienza reale. Riportato qui, al mio presente, e insieme al suo passato»²⁸. Un confronto con la storia senza traumi e senza drammi, distaccato, piuttosto ironico e giocoso, mai dissacrante: il sosia, del resto, vive una doppia vita, la propria e quella del personaggio di cui è memoria. In occasione della Biennale di Berlino del 2001 Benassi produce una seconda versione del video, *Timecode*: le proietta entrambe, alternativamente, nello stesso ambiente, su due pareti affacciate, costringendo lo spettatore a girarsi continuamente su se stesso. *Timecode* è complementare a *You'll Never Walk Alone*; si conclude infatti dove quest'ultimo inizia: i due sfidanti percorrono in moto una Roma deserta, dalle parti tra

*deafening noise produced inside the tower by something dropping is the key element of the work. "Height, gravitational force and acceleration, fall, noise, crash, pause, silence, silence, new ascent, pause. And time still continually varied, asynchronous, reversed, dispersed (...) the broken bell of history," comments the artist.*²⁶ *She continues: "I use known images only in order to make them unforeseeable, so that they arouse surprise and disorientation, dashing all expectations (...) My work of the last few years is a response to the need to address the cultural legacy and the present, my personal history and the collective identity."*²⁷ *All perfectly in line. We can follow the undertaking in two videos: You'll Never Walk Alone (2000) and Tutti morimmo a stento, made four years later. The first is very short, just three and a half minutes, and shows a game of soccer between Bettagol, Benassi's alter ego, and Davide Leonardi as Pier Paolo Pasolini. The setting is a deserted stadium filled with the excited voices of invisible supporters. An anomaly, almost a false note, arouses our interest: an exceptional player loses the game to a female adversary who performs a dual male role in playing and in driving the motorcycle on which the couple arrive at the ground. The game is slow, friendly, and slightly surrealistic, more in keeping with a local playing field than a huge stadium. Similarly, the meeting between a young woman and a legendary figure like Pasolini seems to be a completely normal event devoid of any rhetorical and celebratory accents, almost as though, Benassi suggests, it were taking place in one of Dante's circles. "Pasolini seen with my own eyes, with no nostalgia and with the intensity of a real experience. Brought back here to my present and at the same time to his past."*²⁸ *History is addressed in terms that are detached, non-traumatic and non-dramatic, somewhat ironic and playful, never iconoclastic. In any case, the alter ego lives a double life, his own and that of the figure whose living memory he constitutes. Benassi produced a second version of the video, Timecode, for the Berlin Biennial of 2001 and showed them both alternately on opposite walls of the same room, forcing the viewers to turn round constantly. Timecode complements You'll Never Walk*

Testaccio e Ostiense, riconoscibili dal gasometro, il Tevere, il ponte di ferro, per approdare quindi allo stadio. Apre accarezzando con sensualità i dettagli brillanti della moto: tubi cromati, contachilometri, specchietto retrovisore, manubrio, uno scampolo rosso del giubbotto di pelle di Bettagol, per allargare poi progressivamente l'obiettivo sui personaggi prima e sul contesto poi. Il sonoro del primo video è tratto da *Uccellacci e Uccellini*, diretto da Pasolini nel 1966, anno di nascita di Benassi, «un film sulla fine delle ideologie e sul disincanto»²⁹. Nel secondo, invece, Totò e il figlio Ninetto camminano mentre il corvo li interroga sulla loro meta. Come per Bettagol-Pasolini, il confronto tra Totò e Ninetto è tra due generazioni, fra un grande del cinema e un giovane attore.

Tutti morimmo a stento, del 2004, non ha i tempi brevi e sincopati dei precedenti; non racconta una storia lineare ma procede circolarmente, indugiando lungamente sui dettagli. La macchina sfiora inizialmente le mani, gli occhi accecati, i bastoni che legano insieme i personaggi della notissima *Parabola dei ciechi* di Peter Bruegel, straordinaria rappresentazione di un corteo di non vedenti destinati a franare rovinosamente uno sull'altro. Sulla «citazione» storica s'innesta bruscamente la realtà attuale: non meno tragica e cieca, popolata di relitti di macchine, cimiteri di motorini, magazzini di specchietti retrovisori e di «motomen», uomini avvinghiati alle moto al punto da divenirne parte integrante e dividerne il destino: i loro sguardi vuoti sono gli stessi delle figure di Bruegel, mentre il corteo dipinto si aggiorna nel mucchio inestricabile di corpi e pezzi meccanici. In quel contesto immobile e spettrale si aggira l'addetto al sollevamento e allo schiacciamento delle lamiere, alla cieca, però, come un automa, indossando occhiali le cui lenti sono frammenti di fari di motorini. Sovrasta il paesaggio di rovine un corvo nero. Come in *You'll Never Walk Alone*, la storia, qui il quadro di Bruegel, è presente come «sospesa», cioè come memoria: il poster tirato dall'originale, appeso nell'ufficio dello sfasciacarrozze a fianco a un

Alone, ending where the latter begins. The two adversaries ride their motorcycle to the stadium through a deserted part of Rome between Testaccio and Ostiense, identifiable from the gasometer, the Tiber, and the iron bridge. It opens by lingering sensually over the gleaming parts of the motorcycle – the chrome-plated pipes, the odometer, the rearview mirror, the handlebars, a red section of Bettagol's leather jacket – and then gradually expands to include the characters and the setting. The soundtrack of the first video is taken from the film Uccellacci e Uccellini, directed by Pasolini in 1966, the year Benassi was born, "a film about the end of ideologies and disillusionment".²⁹ In the second, Totò and Ninetto walk along with a crow asking them where they are going. As with Bettagol-Pasolini, the meeting between Totò and Ninetto is between two generations, a great figure of cinema and a young actor.

Tutti morimmo a stento (2004) does not have the short, syncopated rhythms of the previous videos. It does not tell a linear story but moves in a circle, lingering on the details. The camera initially lingers on the hands, the blind eyes, and the staffs held by the figures in Pieter Brueghel's famous Parable of the Blind, an extraordinary depiction of a line of blind men falling one after the other. Present-day reality is abruptly grafted onto the historical "citation": no less tragic and blind, populated by wrecked automobiles, motorbike cemeteries, warehouses full of rearview mirrors, and "motomen" so intimately entwined with their motorcycles as to become an integral part of them and share their fate. Their gaze is as



empty as that of Brueghel's figures and the painted procession is updated as the inextricable tangle of bodies and mechanical parts. The machine operator responsible for hoisting and crushing the

scrap bodywork moves around in this static and spectral setting but blindly, like a robot, wearing goggles whose lenses are pieces of motorcycle headlights. A black crow flies

calendario con donne nude. Se Benassi pensa che «con l'arte si possa esprimere un pensiero critico e politico, anche se in modo del tutto diverso rispetto al passato. Il mio è un approccio personale, intimo e leggero»³⁰, sia in Bruegel sia in *Tutti morimmo a stento*, il messaggio è l'ineluttabile destino della fine.

Come non pensare nuovamente, al cospetto di tante rovine, all'«anarchitetture» di Gordon Matta-Clark? *Day's End* del 1975 è una delle sue opere più note: dal pavimento e dalle pareti di un gigantesco relitto industriale in una delle zone più neglette di New York, il Pier 52 sul fiume Hudson, Matta-Clark sottrae porzioni di lamiera, spesso in forma semicircolare, consentendo alla luce di penetrare nell'organismo in punti diversi a seconda delle ore del giorno.

Benassi adotta lo stesso titolo per un video girato nel 2000 all'interno dell'ascensore dell'Empire State Building di New York, simbolo di modernità e progresso. Il viaggio inizia nella lobby, dall'enorme tabellone su cui sono vergati centinaia di nomi corrispondenti agli utenti dell'edificio; procede quindi in altezza, all'interno della cabina dell'ascensore, lungo tutti gli interminabili ottantaquattro piani. L'immagine dei viaggiatori si alterna e mescola a quella dei numeri elettronici corrispondenti ai piani, mentre le loro voci si sommano e confondono con quella automatica che annuncia le singole fermate. Anche *Splitting* del 2005 è ispirato all'opera omonima di Matta-Clark del 1974: un taglio verticale che spacca una casa esattamente a metà. Quello operato da Benassi è invece su ventinque dischi a 33 giri, poi reincollati, insieme alle copertine, in modo dissonante, a volte voluto, altre casuale. I dischi funzionano perfettamente ma la musica cambia continuamente epoca e registro. Come la casa di *Splitting*, sono fruibili ma con circospezione. Li espone nella mostra «Loop», all'interno di una scuola romana abbandonata, occupata da giovani che, in una ciclofficina, mettono a disposizione



over the ruined landscape. As in You'll Never Walk Alone, history (the painting by Brueghel in this case) is present as a "double", i.e. as memory, a poster of the original hanging in the junkyard office beside a calendar. If Benassi thinks that "a critical and political thought can be expressed through art, even though in a completely different way from the past. Mine is a personal, intimate, and light approach",³⁰ both in Brueghel's work and in Tutti morimmo a stento, the message is the inescapable destiny of the end. Faced with so many ruins, how can we fail to be reminded of Gordon Matta-Clark's "anarchitecture"? In Day's End (1975), one of his best known works, often semicircular sections of sheet metal were removed from the floor and walls of a huge disused factory in one of the most derelict areas of New York, namely Pier 52 on the Hudson River, thus allowing light to penetrate at various points depending on the hour of day. Benassi adopted the same title for a video made in 2000 inside an elevator of the Empire State Building in New York, a symbol of modernity and progress. The journey starts in the lobby at the huge board with the hundreds of names of the building's users. It then continues upwards, inside the elevator, past all of the interminable 84 floors. The image of the people in the elevator alternates and mixes with the electronic display numbers of the floors; their voices intermingle and overlap with the automatic message announcing the individual stops. Splitting (2005) is again based on a Matta-Clark work of the same name, produced in 1974 and featuring a house cut vertically in half. Benassi instead cut through 25 LPs and their sleeves and then glued the pieces back together so as to clash, sometimes deliberately and sometimes at random. The discs work perfectly but the music changes constantly in period and style. Like Matta-Clark's house, it can be used, but only with caution. She showed her work at "Loop", an exhibition held inside a disused school in Rome occupied by young people who had set up a workshop offering the public used bicycle parts for customized reassembly. "My name for this project is Anne O'Neame or ANON. It is

del pubblico pezzi di biciclette usate per costruirne di nuove e personalizzate. «Il mio nome per il progetto è Anne O’Neame o ANON. Proviene dall’origine delle culture e per questo tocca il sé e l’ignoto o la parte ignota di sé. La mia presenza non è necessaria», spiega **Maria Nordman**. E continua: «Una fuga. Un progetto per musicisti, da quattro a otto, appartenenti a diverse culture: siedono in circolo e intrecciano composizioni e testi sulla genesi della vita. La musica inizia sotto il cielo, vicino a un luogo che la storia racconta essere sacro, per essere ripetuta in altri luoghi di Roma o in altre città, anche al chiuso, preferibilmente in scuole e auditorium, in almeno tre luoghi producendo alla fine una sorta di partitura...»³¹. Così è stato: nella mattina freddissima del 27 gennaio, resa ancor più suggestiva da alcuni fiocchi di neve, cinque musicisti, seduti nella Sinagoga intorno al tappeto musivo romano, nello stesso luogo abitato due anni prima dalla gabbia di Kounellis colma di uccelli, suonano in alternanza simmetrica brani di musica persiana, yiddish, turca, ebraico sefardita e rom. Attacca quello seduto più a est, verso Gerusalemme; gli altri si aggiungono a intervalli cadenzati e prestabiliti, originando una partitura per quel momento e per quel luogo, *site e time specific*. Irripetibile, il concerto non è né registrato né fotografato né pubblicato. Resta nella memoria di chi lo ha ascoltato. Per lo stesso motivo, Nordman rifiuta di catalogare e sistematizzare il suo lavoro fino al 1986, quando pubblica *De Sculptura*, un libro-scultura di testi, disegni, diagrammi, collage, pagine di colore e di materia. Con questa premessa: «Il libro è dedicato alle persone che hanno aiutato a rendere i lavori possibili. E alle persone che devo ancora incontrare. Considero le persone conosciute e quelle sconosciute co-costruttori del lavoro, e la voce parlante supporto alla sua realizzazione. Parlare è (può essere) costruire»³². Se nei vent’anni precedenti il lavoro è trasmesso via memoria orale, i libri/scultura – si aggiungeranno nel tempo *De Civitate*, *De Musica*, *De Theatro* – traducono sulla carta quella vivacità, poliedricità, precarietà. Così, realizzate in

*coming from the origins of touching cultures and therefore touches the self and the unknown or unnamed self. It would also work without my presence,” explains **Maria Nordman**. “A fugue, a project for musicians of four to eight different cultural heritages: a circle of musicians of different cultures interweave compositions & culturally transmitted texts having to do with the genesis of life. Intercomposing interperforming. the music could start under the sky next to a place having the history of being named sacred and then start to be performed in other sites of Rome and other cities also indoor sites such as school auditoriums in at least three chosen places producing for the whole a sort of score.”³¹*

*And thus it was. On the bitterly cold morning of January 27, made more atmospheric by a fall of snow, five musicians seated in the synagogue around the Roman mosaic, in the same place occupied two years earlier by Kounellis’s bird-filled aviary, played pieces of Persian, Yiddish, Turkish, Sephardic, and Romany music in symmetrical alternation. The one seated in the easternmost position, toward Jerusalem, began and the others joined in gradually at prearranged rhythmic intervals to create a score for that moment and that place, site-specific and time-specific. An unrepeatable experience, the concert was neither recorded nor photographed nor published. It remains in the memory of those who heard it. For the same reason, Nordman refused to arrange and catalogue her work until 1986, when she published *De Sculptura*, a sculpture/book of writings, drawings, diagrams, collage, and pages of color and material. With this foreword: “This book is dedicated to the persons who have helped to make these and other works possible. And to persons whom I am still to meet. I see the known and unknown person as the co-constructors of the work, and the talking voice as a supporter of its building. Speaking is (can be) constructing.”³² While the work of the previous twenty years had been transmitted through oral memory, the sculpture/books – including *De Civitate*, *De Musica*, and*

tempi diversi per luoghi specifici, «le opere sono sempre attuali, anche grazie alla memoria»³³ che riconosce nel presente l'attualità del passato. Il tempo, spiega ancora in *De Musica*, è «memoria in costante variazione, attiva nel presente; il lettore non troverà nella sequenza delle pagine l'aspetto gerarchico della cronologia»³⁴. Due i precedenti dell'intervento a Ostia. Nel 1986, in occasione della rassegna di scultura che impegna l'intera città di Münster, concepisce una serie di lavori con la gente nei quartieri dove questa vive e lavora. Chiede di incontrare persone che non abbiano ancora imparato a scrivere ma che abbiano una qualche esperienza di gruppo. Così, cinque bambini di cinque anni si incontrano e lavorano insieme su un prato. «Il progetto è realizzato dal timbro della voce in relazione alle condizioni che si vengono a creare tra le persone in un prato»³⁵; tra gli alberi, un ruscello e la posizione del sole alle 14.30 del 6 ottobre 1986. Due anni dopo, al Museo Kröller-Müller di Otterlo, l'intervento consiste invece nell'incontro di otto persone che parlano tre lingue diverse: di età tra i sei e gli otto anni, camminano alle 3 del pomeriggio e intrecciano l'intensità e il timbro delle loro voci.

Nata a Görlitz nella ex Germania orientale nel 1943, Nordman ha una formazione scientifica. Studia infatti al Max Planck Institute di Stoccarda. Sulle orme dell'architetto Richard Neutra, di cui sarà assistente editoriale a Los Angeles, Nordman si trasferisce dalla Germania a Santa Monica. Tra il 1961 e il 1967 studia scultura, cinema e fotografia alla University of California. Il primo lavoro, *Eat* del 1966, ha già *in nuce* il percorso successivo. È ambientato in una stanza dove due persone mangiano sedute a un tavolo. Una macchina da presa fissa riprende la scena automaticamente, mentre un'altra, in movimento, mette a fuoco alcuni dettagli: un bicchiere alzato, lo sguardo tra gli attori, una forchetta che sta per infilzare il cibo, l'accensione di una sigaretta. Proietta quindi le due serie su una parete separata da un muro; quella con i dettagli, a destra, si muove liberamente, non sincronizzata con l'altra. Il divisorio costituisce il primo

De Theatro – capture its vital, multi-faceted and precarious character on paper. Created at different times for specific places, “the works are still within the present – also by force of memory”,³³ which recognizes in the present the contemporary relevance of the past. As she explains in De Musica, “Time is proposed as memory in constant change, active inside the present; the reader will not find the hierarchical aspect of chronology in the sequence of these pages.”³⁴ Nordman indicates two precedents for the works at Ostia. In 1986, on the occasion of a sculpture exhibition involving the entire city of Münster, she devised a series of projects with people in the neighborhoods where they lived and worked. She asked to meet some people who had not yet learned to write but already had some experience of group activity. Five children aged five thus met and worked together in a field. “The



project is carried out by the colors of the speaking voice in relation to the conditions created between people in an open meadow”³⁵ between the trees, a stream, and the position

of the sun at 14.30 on 6 October 1986. The work of two years later at the Kröller-Müller Museum in Otterlo consisted of a meeting of eight people speaking three different languages, Aged from six to eight, they walked together at three o'clock in the afternoon interweaving the timbre and intensity of their voices.

Born at Görlitz in East Germany in 1943, Nordman has a scientific background, having studied at the Max Planck Institute in Stuttgart. Following the architect Richard Neutra, whose publishing assistant she was to be in Los Angeles, she moved from Germany to Santa Monica and studied sculpture, cinema, and photography at the University of California from 1961 to 1967. Her first work, Eat (1966), already encapsulated the path she was to take. It is set in a room with two people sitting at a table and eating. A fixed

«ambiente» di Nordman; separa ma non interrompe la fluidità spaziale. Segue un progetto mai realizzato, frutto dell'indagine condotta con alcuni fisici, tra il 1967 e l'anno successivo: un piano laser tra due pareti a specchio. Se sostituiamo la luce laser con quella naturale, le immagini di persone in azione con le azioni stesse, siamo al cospetto degli ambienti «percettivi», il più noto dei quali è a Pico Santa Monica nel 1969. Una stanza sopraelevata rispetto al livello stradale è parte integrante della città; completamente nera e diversamente configurabile dal movimento di sei pannelli su ruote, prende luce progressivamente dalla porta leggermente aperta. La finestra su strada, di vetro trasparente/riflettente, consente a chi è dentro di guardare fuori non visto e a chi è fuori di specchiarsi senza vedere dentro; condizione che la notte ribalta. «Arte pubblica», dunque, è per Nordman arte per e con il pubblico, non semplicemente ubicata in un luogo pubblico. Se l'opera è in primo luogo esperienza con la gente, compito dell'artista è creare occasioni d'incontro. «"Lavoro" è nel cambiamento. Non rientra nel contesto della cosiddetta "installazione". L'aria, la luce del sole, l'acqua, il dialogo tra la gente non possono essere fissati o "installati"»³⁶, conferma. Panchine, un quadrato al suolo opportunamente orientato, due sedie vuote a fianco di una fontana, porte e finestre trasparenti e riflettenti, colture di alberi millenari: ecco alcune opportunità. A Porta Soprana a Genova interviene ad esempio nel 1976 in un negozio vuoto precedentemente adibito alla riparazione di orologi. Uno spazio piccolo, appena 3 metri, atto a contenere due persone. Completamente nero, per impedire alla luce di riflettersi, è diviso esternamente in due parti: quella aperta, da cui può entrare una persona alla volta, e quella chiusa, bianca, che riflette all'infinito i raggi del sole. Dentro, la metà aperta, che da fuori è nera, diventa luminosa. Il lavoro è alla mercé di chiunque, per la durata di un mese. Nello stesso anno, per la Biennale «Ambiente/Arte» a Venezia, costruisce in una sala ottagonale una nuova entrata per la gente e per il sole. L'ambiente è preceduto da un'anticamera e diviso in due da un muro di luce che penetra da un'asola ricavata nella

camera films the scene automatically and a moving camera focuses on details: a raised glass, a look exchanged by the actors, a fork poised to spear a piece of food, the lighting of a cigarette. The two series were then shown on two parts of a divided wall, the one with the details on the right, moving freely out of synch with the other. The partition was Nordman's first "environment", separating but without interrupting spatial flow. Then came a project that was never realized, deriving from an investigation carried out with some physicists in 1967-68 and involving a laser beam between two mirror walls. Replacing the laser with natural light and the images of people in action with the actions themselves, we arrive at the "perceptual" environments, the best known of which was constructed at Pico Santa Monica in 1969. It consisted of a room elevated above street level and forming integral part of the city. All black and capable of altering its configuration through the movement of six panels on wheels, it receives light gradually through the door, which is ajar. The window on the street is a two-way mirror enabling those inside to look out without being seen and those outside to see themselves without looking in, a situation that is reversed when night falls. Nordman thus sees "public art" as art for and with the public, not simply located in a public place. If the work is primarily experience with people, the artist's job is to create opportunities for meeting. "Work' is amidst change. It is not in context with what is named an 'installation'. The air, the light of the sun, the water, the dialogue of people can't be affixed or 'installed'."³⁶ Benches, a suitably oriented square on the ground, two empty chairs beside a fountain, doors and windows of two-way mirror glass, and the planting of long-lived trees are just some of the opportunities.

One example is the work of 1976 at Porta Soprana, Genoa, in an empty shop previously used by a watch repairer, a small space of barely three meters accommodating two people. Kept completely black in order to prevent the light from being reflected, it is divided externally into two parts: an open compartment that can be entered by one person at a time and a closed, white compartment that reflects sunlight infinitely. Once inside, the open half, which is black from the

porta di legno sormontata da una piccola finestra con vetro trasparente/riflettente. Ancora a Genova, nel 1979, in assenza della stanza, un rettangolo bianco a terra, su un terreno abbandonato e senza nome, diventa un luogo aperto a chiunque e a qualsiasi condizione di luce e di suono per ventiquattro ore. Nel 1990, a Chartres, Nordman mette invece a disposizione tre superfici, una rossa, una verde e una blu: possono diventare tavoli all'aperto o giacere sul pavimento in attesa che qualcuno ne proponga uso e destinazione. «La città comincia dove sono presenti almeno tre persone»; «La città comincia in mezzo ai campi di grano»; «La città comincia con la struttura del paesaggio e la realtà degli abitanti nel modo in cui strutturano le loro discussioni»³⁷: queste alcune sentenze che accompagnano la mostra «Da una città all'altra». Le prime proposte «per la città accanto» sono coeve, racchiuse entro cassetti estraibili, a terra o su tavoli. Ognuna di esse coniuga un colore-luce; un marmo locale dove disegno, luce e colore sono intrinseci alla materia; un disegno firmato dall'artista con diagrammi, appunti, semplici traiettorie di eco suprematista che puntano la direzione del sole o ipotizzano la piantagione di alberi secolari come *Ginkgo Biloba*. Ognuno è libero di estrarre la sua ipotesi di città. L'intervento più recente è *Untitled* del 1998-2005, per la mostra «Arti & Architettura» a Genova. È una *guest house* triangolare chiusa da quattro pannelli di vetro: uno rosso, uno blu, uno verde e quello solare di cristallo blu diviso in quattro sezioni. Il pavimento è di legno e nasconde quattro botole con l'occorrente per vivere: bagno, batterie solari, dispensa, coperte, sedie pieghevoli. A fianco, nello stesso cortile di Palazzo Reale, uno spazio triangolare di pari dimensioni è rovesciato: la zona prima occupata dai pannelli è a cielo aperto.

Un giorno qualunque è il titolo del lavoro di **Cesare Pietroiusti** per la Sinagoga. Un paradosso? Una provocazione? Sembrerebbe, dato che il 27 gennaio è un giorno tutt'altro che qualunque. «*Un giorno qualunque* è un esercizio di memoria a breve termine. È possibile, e

outside, becomes luminous. The work was left open to all and sundry for one month. In the same year, at the Venice Environment/Art Biennial, she constructed a new entrance for people and the sun in an octagonal room. The environment is preceded by an antechamber divided in two by a wall of light that penetrates through a slit made in the wooden door surmounted by a small window fitted with a two-way mirror. It was again in Genoa in 1979 that, instead of a room, a white rectangle traced on the ground on a patch of nameless wasteland became a place open to anyone in any condition of light and sound for 24 hours. Her work at Chartres in 1990 consisted of three surfaces, one red, one green and one blue, which could serve as outdoor tables or just lie on the ground until someone suggested some use for



*them. "The city begins where at least three persons are present. The city begins amidst fields of wheat. The city begins with the structure of the landscape and the realities of the inhabitants as they form their discussions."*³⁷ *These are some of the phrases accompanying the exhibition "Da una città all'altra". The first proposals "for the new conjunct city" are coeval, placed in drawers, on the ground or on tables. Each of them is combined with a light-color; a local marble where pattern, light and color are intrinsic to the material; a drawing signed by the artist with diagrams, notes, and simple trajectories of Suprematist derivation pinpointing the direction of the sun or suggesting the planting of long-lived trees like the Ginkgo Biloba. Everyone is free to draw their own proposals.*

The most recent work is Untitled (1998-2005). Created for the exhibition "Arti & Architettura" in Genoa, it consists of a triangular "guesthouse" inside four glass panels, one red, one blue, one green, and one blue solar panel divided into four sections. The wooden floor is fitted with four trapdoor compartments containing the necessities for living: bath, solar batteries, larder, blankets, and folding chairs. Alongside this, in the same courtyard of the Palazzo Reale, is another

che cosa praticamente significa ricordare, nel termine di tempo più breve, gli atti che si compiono durante una giornata? Se il memorizzare implica un esercizio di auto-osservazione e una successiva possibilità di riutilizzo del ricordo, quante cose possiamo ricordare di quello che facciamo? A quale livello di dettaglio possiamo portare un tale esercizio?»³⁸, spiega.

Se il discorrere sulla memoria verte generalmente su «cosa» e «come» ricordare, Pietroiusti sposta l'attenzione sul suo stesso meccanismo, sulla capacità cioè di immagazzinare dati. Non solo. Registratore alla mano, annota «tutti i gesti, le azioni, i pensieri in cui una mia intenzione non riesce a compiersi, almeno non immediatamente»³⁹: non gli eventi occorsi, dunque, ma quelli mancati, i micro-fallimenti tra le 6.30 e le 21.00 di un giorno qualunque. Urge cioè mettere la memoria alla prova di fatti quotidiani apparentemente insignificanti, ci avverte, per esercitarla in vista di grandi eventi. Quando poi s'impegna, a proposito di micro-fallimenti, a «farne la lista completa, senza dimenticarne nessuno, neanche il più insignificante», denuncia la predilezione, al limite dell'ossessione, per i processi classificatori e combinatori relativi a un sistema dato. La stessa che perseguita Sol LeWitt alle prese con tutte le possibili combinazioni di linee, figure geometriche e volumi o Alighiero e Boetti con ricalchi, combinazioni e classificazioni di lettere, numeri, francobolli, fiumi, lane colorate per ricami. *Un giorno qualunque* non è però il primo esercizio di memorizzazione di Pietroiusti. Nel 2000, ad esempio, nella galleria Base di Firenze, seduto, bendato e con le orecchie tappate, dunque totalmente impermeabile all'esterno, racconta per cinque ore al microfono tutto quello che gli viene in mente (fantasie ma anche ricordi). Già preda, dunque, dell'ossessione classificatoria.

Due anni dopo, nell'ambito di «Tusciaelecta», *Linea Greve-Panzano. Otto luoghi e storie*, ricostruisce, attraverso le microstorie degli abitanti, il percorso lungo i due comuni del Chianti. A bordo di un autobus di linea, a mo' di guida turistica, Pietroiusti segnala luoghi qualunque

triangular space of equal size turned upside down, with the part previously occupied by the panels now left open.

Un giorno qualunque is the title of the work produced by Cesare Pietroiusti for the synagogue. Paradox? Provocation? It would appear so, given that January 27 is anything but an "ordinary day". As he explains, "Un giorno qualunque is an exercise of short-term memory. Is it possible and what does it mean in any practical sense to remember in the shortest term the actions performed in the course of a day? If memorizing involves an exercise of self-observation and the possibility of subsequent reuse of the memory, how many of the things we do can we remember? To what level of detail can we extend such an exercise?"³⁸

If talk about memory generally focuses on "what" and "how" to remember, Pietroiusti shifts attention to the mechanism involved, i.e. the capacity to store data. Moreover, tape-recorder in hand, he notes "all the gestures, actions, and thoughts in which my intentions are not fulfilled, or at least not immediately".³⁹ Not the events that actually occurred therefore but the ones that did not, all the micro-failures taking place between 6.30 am and 9 pm on an ordinary day. In other words, he warns us, it is necessary to test the memory on apparently insignificant everyday facts so as to train it for great events. At the same time, the effort made with micro-failures "to draw up the complete list without forgetting any, not even most insignificant" highlights an almost obsessive predilection for the classificatory and combinatory processes associated with a given system. The same can be seen in the case of Sol LeWitt, addressing all the possible combinations of geometric figures, lines, and volumes, or Alighiero and Boetti, with their casts, combinations and classifications of letters, numbers, postage stamps, rivers, and colored thread for embroidery. Un giorno qualunque is not, however, Pietroiusti's first exercise of memory. In 2000, for example, he held a performance at the Galleria Base, Florence, in which, sitting down blindfolded with earplugs inserted and hence totally cut off from the outside, he spoke for five hours into a microphone saying everything that came to mind (fantasies

fornendo dati, date e informazioni, come si trattasse di attrazioni turistiche o monumentali. Li fotografa anche, per inserirli nel libretto con gli orari della SITA. L'apposizione poi di targhe su edicole, bagni pubblici, benzinai, officine e luoghi abbandonati, conferisce dignità e rilevanza «storica» a siti anonimi. Riferisce che, nell'intervistare le persone sulla loro storia, i ricordi personali sono gli ultimi ad affiorare, dopo quelli noti e condivisi.

Letteratura precaria è in corso: la raccolta delle «narrazioni» di pazienti in cura presso un Centro Diurno Riabilitativo per la cura dell'Alzheimer. La memoria è qui tutt'altro che lineare ed esaustiva, resa sempre più incerta e lacunosa dalla malattia. È quest'ultimo, forse, il lavoro più in sintonia con la formazione e gli esordi di Pietroiusti. Nato nel 1955, laureato in medicina con indirizzo psichiatrico, redattore sin dal 1980 della «Rivista di Psicologia dell'Arte» diretta da Sergio Lombardo concentra inizialmente la sua attenzione sulla psicologia proiettiva e i rapporti fra comportamenti involontari e creatività. Se alla fine degli anni ottanta esplora con il mezzo fotografico spazi adiacenti a quelli espositivi, nel 1991, con *Visite*, porta il pubblico convenuto all'inaugurazione della mostra «Storie» negli appartamenti situati nello stesso edificio della galleria Il Campo, mentre gli inquilini continuano a svolgere le loro faccende. Se l'intento è spostare l'interesse dalle «opere» ai luoghi non deputati, la tensione fra pubblico della mostra e comportamenti ordinari degli inquilini «mi fece capire che la relazione fra persone, nel suo manifestarsi direttamente, senza mediazioni (ad esempio la fotografia), era più interessante di qualsiasi pur raffinata formalizzazione. Da allora, il processo prese decisamente il sopravvento sul prodotto e l'ingresso nelle pieghe dei tessuti sociali e comunicativi sull'affermazione autoriale individuale. (...) era un modesto tentativo di tenere vivo uno spirito "fluxus" che negli anni ottanta era stato generalmente occultato o colpevolizzato»⁴⁰. L'anno successivo, in occasione della mostra «Edge 92» a Madrid, chiede in prestito a cento persone il loro abito più sexy per esporlo

but also memories). Thus already prey to the classificatory obsession.

Two years later, within the framework of "Tusciaelecta", Linea Greve-Panzano. Otto luoghi e storie used the micro-stories of local inhabitants to reconstruct the route between two towns in the Chianti area. Seated on the regular bus like a tourist guide, Pietroiusti drew attention to ordinary places, providing facts, dates and information as though they were tourist attractions or monuments. He also photographed them for inclusion in the booklet with the SITA bus company timetables. The installation of plaques on newspaper stands, public restrooms, filling stations, factories and abandoned places endowed anonymous sites with "historical" dignity and importance. He reported that in interviewing people about their lives, personal memories were the last things to emerge after generally known stories and events. Letteratura precaria, currently underway, involves collecting the "stories" of patients treated at a day-care center for Alzheimer's disease. Memory is anything but linear and exhaustive here, being made increasingly uncertain and patchy by the illness. This may be the project most in line with Pietroiusti's background and earliest work. Born in 1955, he graduated in medicine, majoring in psychiatry, and worked as from 1980 on the editorial board of the Rivista di Psicologia dell'Arte (editor Sergio Lombardic). He concentrated initially on the study of projective psychology and the relations between involuntary behavior and creativity. He used photography in the late 1980s to explore spaces adjacent to exhibition areas. In 1991, with Visite, he took members of the public attending the inauguration of the exhibition "Storie" at the Galleria Il Campo into apartments in the same building while the occupants went on with their normal business. If the intention was to shift interest from the "works" to non-designated places, the tension between the visitors to the exhibition and ordinary behavior of the householders "made me realize that the relationship between people in its direct manifestation with no mediation (such as photography) was more interesting than any formalization,

mentre, a Londra, *Eastender Properties* consiste nella visita, guidata da un vero agente immobiliare, di appartamenti e uffici in vendita nel quartiere da lui scelto per l'intervento. Nello stesso anno, sempre a Londra, depista il pubblico convenuto alla Serpentine Gallery in spazi non espositivi come magazzini, uffici, tetto e terrazza. Il passo successivo, fra il 1993 e il 1995, è la partecipazione a progetti collettivi in forma anonima. «Il passaggio corrisponde alla fine della convinzione di stare partecipando a un "movimento" in competizione con altri soggetti, ma sempre all'interno del sistema dell'arte, e la tendenza a credere di stare realizzando una alternativa al sistema *tout court*. Il progetto *Invito alla Quadriennale* (ci tengo a dire che l'idea non era solo mia, ma è emersa all'interno delle discussioni di un gruppo, i "Giochi del Senso e/o Nonsense", che poi la ha realizzata), non era tanto un lavoro da portare "in mostra", ma era una vera contro-mostra, con le sue regole curatoriali e organizzative, le sue dinamiche di negoziazione e gestione dei conflitti»⁴¹. Invitato infatti alla XII Quadriennale di Roma, Pietroiusti estende l'invito ad altri artisti ottenendo ben trecento adesioni.

È la prova generale per la Biennale di Venezia del 1999 dove partecipa come coordinatore del progetto Oreste. Di che si tratta? Oreste non è: un gruppo che



produce opere collettive, un sindacato che rivendica riconoscimenti, un'associazione culturale. Piuttosto: un insieme variabile di persone, soprattutto artisti italiani, la cui pratica professionale consiste nella relazione tra artisti e altri soggetti sociali alla ricerca di idee, invenzioni, progetti da realizzarsi in laboratori, riunioni, convegni, discussioni, pagine web, pubblicazioni, residenze estive. L'immagine più efficace per rappresentare Oreste è proprio un sistema reticolare di scambi e confronti: nel corso dei cinque mesi della Biennale, infatti, oltre tremila

*no matter how sophisticated. From then on, process came to prevail decidedly over product and entry into the folds of social and communicative fabric over individual authorial affirmation. (...) It was a modest attempt to keep alive a "fluxus" spirit that had been generally concealed or considered culpable in the 1980s.*⁴⁰ *The following year, on occasion of the exhibition "Edge 92" in Madrid, he asked one hundred people to lend him their sexiest garments for display. The Eastender Properties project in London involved a visit with a genuine real-estate agent to apartments and offices for sale in the district selected for the work. In the same year he wrong-footed visitors to the Serpentine Gallery in London by directing them to the areas not used for exhibition purposes, including the storerooms, offices, roof, and terrace. The next stage, between 1993 and 1995, was anonymous participation in collective projects. "The transition corresponds to the end of the conviction that you are taking part in a 'movement' competing with others, but always within the art system, and the tendency to believe that you are developing an alternative to the system tout court. The project Invito alla Quadriennale (I must point out that the idea was not only mine but emerged in the discussions of the Giochi del Senso e/o Nonsense group, who then produced it) was not so much a work to be exhibited as an authentic 'counter-exhibition', with its organizational rules and its dynamics of negotiation and conflict management.*⁴¹ *On being invited to the 12th Rome Quadrennial, Pietroiusti extended the invitation to other artists and got no fewer than three hundred to accept. This was a dress rehearsal for the Venice Biennial of 1999, where he took part as coordinator of the Oreste project. And what was that? Oreste was not a group producing collective works, a union demanding recognition or a cultural association, but rather a variable set of people, primarily Italian artists, whose professional activity focused on the relationship between artists and other social parties in search of ideas, inventions, and projects to be developed in workshops, meetings, conferences, debates, websites, publications, and summer*

fra associazioni, collettivi, agenzie, artisti, architetti, designer, scenografi, registi, poeti, editori, critici, giornalisti, scrittori, coreografi, danzatori, musicisti, curatori, sociologi, animatori di spazi espositivi, sono passati per il suo quartier generale nel Padiglione Italia. Un'alta pedana di legno occupa totalmente il vano più ampio della Sinagoga, abitato due anni prima dai frammenti di *Scrittura privata* di Giulio Paolini. A differenza di quelli, però, accessibili, sulla pedana di **Edward Winkelhofer** è tassativamente vietato salire: da un certo punto di essa, infatti, sbucca una sega elettrica circolare che gira all'impazzata. È la sua altezza a decidere quella della pedana, che coincide così con il suo piano di lavoro. La sega gira a frequenza siderale: se da lontano è percepibile come suono, da vicino sibila con ostilità. «Questo oggetto spaziale», spiega «s'incastra sul piano e si presenta alla coscienza come un disturbo allo status quo. La presenza della superficie richiama alla memoria palchi, piattaforme e supporti per rappresentazioni. Chi ci sale assume una parte. Il palco e la sega a disco si privano a vicenda della loro possibile funzione originaria. Non più a disposizione per un uso spensierato e superata una prima percezione di angoscia e pericolo aprono lo spazio alla memoria di feste e omelie, sorrisi e tragedie»⁴². Tale ambiguità – la sega è allo stesso tempo immagine negativa di pericolo e positiva di strumento per la costruzione di forme e oggetti – ci mette in guardia dallo scrutare il lavoro di Winkelhofer da un punto di vista univoco. Nato in Austria nel 1961, frequenta il liceo scientifico per iscriversi poi all'accademia di Belle Arti di Perugia. Dal 1994 vive a Düsseldorf, nella cui accademia lavora fino al 1999 come assistente di Kounellis. È consapevole, sin dagli esordi, che l'opera è unione indissolubile di idea e spazio; per questo, molte idee restano tali per anni prima di incontrare il luogo consono per manifestarsi. Così, quella di *Senza titolo* attendeva da tempo l'aula della Sinagoga dal perimetro frastagliato e accidentato: per farvi aderire la pedana, Winkelhofer ha tagliato a mano le tavole una per una. «L'artista è un

residences. The most effective image to represent Oreste is precisely a network system of exchanges. During the five months of the Biennial, over 3,000 associations, collectives, agencies, artists, architects, designers, set designers, directors, poets, publishers, critics, journalists, writers, choreographers, dancers, musicians, curators, sociologists, and activity organizers went through its headquarters in the Italian Pavilion.

*A high wooden dais completely fills the largest section of the synagogue, occupied two years earlier by the fragments of Giulio Paolini's *Scrittura privata*. Unlike those accessible elements, however, it is strictly forbidden to climb onto **Edward Winkelhofer's** dais, protruding from which at a certain point there is in fact a circular electric saw spinning wildly. It is its height that determines the height of the dais, which thus coincides with its working surface. The saw turns with sidereal frequency, perceptible from a distance as sound and emitting a hostile hiss from close up. The artist explains: "This spatial object is stuck into the surface and presents itself to the awareness as a disturbance of the status quo. The presence of the dais reminds one of platforms and stages for performances. Whoever walks onto them assumes a role. The stage and the circular saw reciprocally deprive one another of their possible original function. No longer available for carefree use, they open up the space to the memory of festivities and sermons, smiles and tragedies, once the initial feeling of danger and anguish have passed."⁴² This ambiguity – the saw is at the same time negative as an image of danger and positive as a tool for making shapes and objects – warns us against observing Winkelhofer's work from a single viewpoint. Born in Austria in 1961, he attended scientific high school and then enrolled at the academy of fine arts in Perugia. He has lived in Düsseldorf since 1994, working there at the Academy as assistant to Kounellis until 1999. He has been aware from the very beginning that the work is an indissoluble union of idea and space. For this reason, many ideas remain such for years before encountering the appropriate place to take concrete shape. The idea of*

visionario, ma la sua opera si realizza all'interno di uno spazio reale. Nel lavoro di Winkhofer i corpi e la materia occupano saldamente l'ambiente in cui sono inseriti, con il loro peso ed il loro naturale equilibrio»⁴³, commenta Damiano Urbani nel 1998. Un'adesione al luogo che richiama alla mente *Senza titolo* ambientato nel 1990 nell'ex Ospedale di S. Matteo a Spoleto. Due corridoi ad angolo costeggiano il chiostro dell'ospedale; pericolanti, dunque intransitabili, sono scrutabili a distanza, da una finestra l'uno, da una porta l'altro. Come a Ostia, Winkhofer interviene sul pavimento saturandolo di elementi modulari di piombo assimilabili a un corso d'acqua plumbeo e raggelato. Se lo spazio è un canale ottico lunghissimo, Winkhofer ne asseconda da un lato la profondità, per frenarne dall'altro la fuga con l'incremento progressivo degli intervalli tra i moduli. Conseguo così l'effetto opposto a quello di Francesco Borromini a Palazzo Spada: accorciando la prospettiva all'infinito, umanizza lo spazio. Già otto anni prima, studente all'accademia di Perugia, riporta a scala umana la chiesa di S. Francesco. *Pre-visioni* disegna infatti, con strisce di tela bianca fluttuanti nel vuoto e culminanti in una pietra, una crociera, memore di quella sovrastante ma dissonante per dimensione e materiali. L'architettura diventa così «antropometrica» e antropocentrica, come per naturale vocazione. Invitato al Contemporary Art Center di Mosca nel 1991, poi, prende atto che l'ambiente misura esattamente il doppio della sua altezza: *Senza Titolo* evidenzia l'assunto con un abito, il suo abito, appeso tra due tavoli le cui gambe poggiano rispettivamente a terra e al soffitto. Se i tavoli sono, come sedie e bottiglie, oggetti a misura d'uomo e delle sue abitudini quotidiane, e come tali ricorrenti nell'iconografia di Winkhofer, la loro posizione ribaltata conferma il rifiuto di un punto di vista unico, frontale e simmetrico. Con lo stesso spirito, il coevo *Senza titolo* a Düsseldorf discute le coordinate



Senza titolo *had thus long awaited the chamber of the synagogue with its jagged, uneven perimeter. Winkhofer cut all the planks by hand to make the dais fit precisely. As Damiano Urbani commented in 1998, "The artist is a visionary, but his or her work is produced in a real space. In Winkhofer's work the bodies and material firmly occupy the environment into which they are placed with their weight and natural balance."*⁴³

This fitting into place recalls the Senza titolo produced in 1990 in the old hospital of San Matteo in Spoleto. Two corridors meeting at an angle run alongside the hospital cloister. Unsafe and therefore impassable, they can be observed from a distance, one through a window and the other through a door. As in Ostia, Winkhofer worked on the floor, filling it with modular elements of lead to resemble a frozen, leaden stream. Taking the space as a very long optical channel, Winkhofer enhanced its depth while curbing the perspective by gradually increasing the intervals between the modules. He thus achieved the opposite effect to that of Francesco Borromini at Palazzo Spada, shortening the perspective and humanizing the space. Eight years earlier, as a student at the Perugia academy, he brought the Church of San Francesco back to a human scale with Pre-visioni, using strips of white canvas hanging from a stone and fluttering in the void to create a cross vault resembling the one above it but differing in terms of size and material. The architecture thus became "anthropometric" and anthropocentric, as though by natural vocation. Invited to the Moscow Contemporary Art Center in 1991, he noted that the hall measured exactly double its height. Senza Titolo drew attention to this with a suit, his suit, hung between two tables with their legs resting respectively on the ground and the ceiling. If the tables are, like chairs and bottles, objects made to measure for human beings and their everyday habits, and as such recurrent features in Winkhofer's iconography, their reversed position confirms his rejection of a single, frontal and symmetrical viewpoint. In the same spirit, the coeval Senza titolo in Düsseldorf

spaziali canoniche e vince ogni legge di gravità quando arrampica tavolo e sedie lungo una parete, quando lega sul piano del primo e sulle sedute delle sedie bottiglie con filo spinato. Analogamente al connubio pedana-sega, l'installazione coniuga la serenità del desco con l'inquietudine prodotta da un materiale che evoca internamento e reclusione. Tavolo e sedie sono ancora protagonisti di *Senza titolo* esposto nel 1996 nella mostra «Artists Choice» all'Accademia Americana di Roma e vincitore, dieci anni dopo, del premio *Forme per il David* a Firenze: una lastra di cemento armato di 330x110x20 cm poggia sullo schienale di dodici sedie disposte intorno a un grande tavolo. Il peso della lastra è quello medio di dodici persone. Il sovvertimento della relazione canonica tra l'elemento portante e quello portato genera nuovamente ansia e disagio: pesantissima, la lastra sembra precariamente poggiata su sedie che vivono sull'orlo del crollo o dello sbriciolamento. Lo stesso pericolo corrono le bottiglie che supportano nel 2003 una passerella di legno o il tavolo incastrato di sbieco tra due pareti o, vent'anni prima, la sedia puntellata a parete da un palo di legno. Idea ripresa a Cortona nel 1994, quando calchi di gesso di Madonne, coperti da drappi gialli, sono tenuti in sospensione da travi i cui estremi toccano le pareti di due case antiche affacciate. Sia il drappo giallo, simbolo di epidemie, pestilenze e quarantene, sia la Madonna, ricorrono spesso nel vocabolario di Winckelhofen. Nell'interpretazione dell'artista austriaco, quest'ultima perde qualsiasi pregio artistico; di gesso, di foggia umile e sommaria, è in uso dall'Ottocento nella devozione popolare. Immettendola nel circuito artistico, Winckelhofen intende forse riscattare la caduta qualitativa. La ritroviamo adagiata su un letto di bottiglie; avvinghiata con fili di ferro a un tavolo in bilico sulle scale della Pinacoteca di Fabriano; a sostenere, a mo' di cariatide, una sega elettrica. Sia il drappo giallo sia la sega inquietano così l'immagine rassicurante per eccellenza. «La realtà del gruppo esige una capacità molto diversa da quella del singolo... Nulla succede se un singolo ignora per

discussed the canonical spatial coordinates and vanquished any law of gravity by locating a table and chairs on a wall and attaching bottles to them with barbed wire. Analogously to the combination of dais and saw, the installation combines the serenity of the table with the angst produced by an evocative material of internment and incarceration. Table and chairs again play a leading part in the Senza titolo exhibited in 1996 in "Artists Choice" at the American Academy of Rome and winner, ten years later, of the "Forme per il David" prize in Florence: a slab of reinforced concrete measuring 330 x 110 x 20 cm resting on the backs of 12 chairs arranged around a large table. The weight of the slab is that of 12 average people. The subverting of the canonical relationship between load-bearing element and load again generates anxiety and uneasiness. The very heavy slab seems to rest precariously on chairs that are on the brink of giving way and collapsing. The same danger loomed over the bottles used in 2003 to support a wooden gangplank, the board jammed at an angle between two walls, and the chair propped against a wall with a wooden pole twenty years earlier. This idea reappeared in Cortona in 1994, when plaster madonnas covered with yellow cloths were suspended from beams stretching between the walls of two old houses facing one another. Both the yellow cloth – the symbol of epidemic, plague and quarantine – and the madonna are recurrent items of Winckelhofen's vocabulary. The latter loses any artistic merit as interpreted by the Austrian artist. Roughly fashioned in plaster, it has been used in popular worship since the 19th century. Winckelhofen perhaps intends to redeem its qualitative decline through introduction into the artistic circuit. We find it nestling on a bed of bottles, bound with wire to a table precariously balanced on the stairs in the picture gallery of Fabriano, and serving as a caryatid to support an electric saw. Both the yellow cloth and the saw thus disrupt what is the reassuring image par excellence. "The reality of the group demands a very different capacity from that of the individual (...). Nothing happens if an individual ignores

esempio il modello copernicano, ma se invece una società si rifiuta di voler ammettere dei cambiamenti, la diversità di dimensione ci sposta dall'aneddoto alla tragedia»⁴⁴. Una buona premessa per *Senza Titolo* del 1993: sei giacche nere sono infilzate da aste di ferro; una fodera gialla si allunga trasformandole in bandiere. Se il singolo cede il posto alla massa e il pensiero all'ideologia, l'abito, espressione del primo, si metamorfosizza in bandiera, simbolo di un'ideologia pericolosa, a dire dal giallo. Dieci anni dopo, le stesse bandiere sono appese ad aste di ferro: fuoriescono da una finestra per sventolare all'aperto, vincendo la dicotomia tra interno ed esterno, tra pubblico e privato. Proprio a Mosca, dove soggiorna a lungo nel 1991, Winklhofer è colpito dalla contraddizione tra sfera pubblica e privata che attraversa la società sovietica all'indomani della caduta del Muro. Abbiamo detto di *Senza titolo* con l'abito appeso tra due tavoli; nello studio dello scultore Olschvang, il cui pavimento è ricoperto di detriti, appende una piccola casa di rame: la forma perfetta contrasta l'assetto informe dei detriti, mentre l'assenza di aperture sta per desiderio di solitudine e intimità.

«L'idea del calco come dimensione del non rappresentato»⁴⁵: questo è *Modello ligneo, Roma 2005* di **Emilio Prini**. Un frammento tridimensionale di plexiglas, 14x70x85, posa su un mosaico bicromo romano, lo stesso intorno al quale, il giorno dell'inaugurazione, hanno suonato i cinque musicisti di Maria Nordman. A dispetto dell'ammirazione che suscita come opera d'arte, Prini insiste che *Modello ligneo* non possiede qualità estetiche perché coincide, esattamente come il calco, con l'immagine che lascia trasparire. Non è la prima volta.

«Non ho programmi, vado a tentoni, non vedo traccia di nascita dell'Arte (né della tragedia) perché la C. S. non è il frutto del puro lavoro umano (perché non ho fatto io la sedia il tavolo il foglio la penna con la quale scrivo) non creo, se è possibile», recita una sua nota dichiarazione d'arte del 1991.

Confermata dall'opera del 1974 *Mostro – una esposizione*

the Copernican model, for example, but if a society refuses to admit change, the difference in dimension takes us from anecdote to tragedy.”⁴⁴ This is the basic premise of the *Senza Titolo* of 1993: six black jackets pierced by iron bars with their yellow lining elongated to turn them into flags. If the individual is replaced with the mass and thought with ideology, the garment, an expression of the former, is



metamorphosed into a flag, the symbol of ideology, a dangerous ideology, to judge from its yellow color. Ten years later the same flags were hung on iron bars sticking out of a

window to flutter in the open, thus overcoming the dichotomy between inside and outside, public and private. It was precisely in Moscow, where he made a long stay in 1991, that Winklhofer was struck by the contradiction between the public and private spheres running through Soviet society just after the fall of the Berlin Wall. We have already mentioned the *Senza titolo* with a suit hung between two tables. In the studio of the sculptor Olschvang, the floor of which was covered in debris, he hung a little house of copper, its perfect form contrasting with the shapeless disorder of the debris and the absence of openings representing a desire for solitude and intimacy.

The “idea of the cast as the dimension of the not represented”⁴⁵: this is *Modello ligneo, Roma 2005* by **Emilio Prini**, a three-dimensional piece of Plexiglas (14 x 70 x 85 cm) resting on the two-color Roman mosaic around which the five musicians played on the day of the inauguration. Despite the admiration it arouses as an artwork, Prini insists that *Modello ligneo* possesses no aesthetic qualities because it coincides – exactly like a cast – with the image it allows to show through. This is not the first time.

To quote his well-known declaration of artistic intent. “I

di oggetti non fatti non scelti non presentati da Emilio Prini copyright Toselli Milano – seconda prova, una vetrina costruita a Milano fra la strada e l'ingresso della galleria Toselli, il cui unico significato è di non essere mai stata fatta da Prini. La fotografia della vetrina partecipa alla mostra del 1995 all'Ancienne Douane di Strasburgo, la prima personale dopo quella alla Bertesca a Genova nel 1968. Una mostra, non una retrospettiva: già esposti nel tempo, i lavori sono infatti riprogettati, ricostruiti, contestualizzati. Oppure, una volta solo «prove di stampa», sono qui realizzati per la prima volta. *Fermi in dogana une collection d'oeuvres de '67 à '95*, recita il titolo. Lo spunto è occasionale. Nella stazione di Basilea, sulla via da Milano a Strasburgo, tra il binario svizzero e quello francese, si passa una dogana. Un luogo calmo e polveroso dove tutto è provvisorio ma appare definitivo, disposto senza ordine prestabilito. Ferme nell'antica dogana, le opere sono in transito, sequestrate e provvisorie.

Non lineare visivamente e cronologicamente, il percorso di Strasburgo è costellato di ritorni, compresenze, note ripetute: a confermarne l'attualità. A catturare l'attenzione del passante c'è una luce fortissima, un rocchetto di neon. Fisicamente avulsa dall'opera, quella matassa di neon è in realtà la matrice di *Perimetro*, presentato da Prini nella mostra inaugurale dell'*arte povera* a La Bertesca di Genova nel 1967, dove espone per la prima volta. È quello che annuncia: cinque vermicelli di neon sono dislocati ai quattro angoli e al centro della stanza; si accendono e suonano progressivamente con un movimento-suono continuo e ossessivo. Smaterializzando centro e confini, *Perimetro* non asseconda o contesta lo spazio, lo nega semplicemente.

Ancora all'ingresso, incontriamo *1968 l'ho gettato dalla finestra* e *Pozze di colore* del 1973, sintesi casuale di due eventi: il cencio di



have no plans. I grope my way along. I see no trace of the birth of art (or of tragedy) because the C.S. is not the result of pure human labor (because I did not make the chair, the table, the sheet of paper, the pen I write with) I do not create, if possible."

This is borne out in a work of 1974 entitled Mostro - una esposizione di oggetti non fatti non scelti non presentati da Emilio Prini copyright Toselli Milano - seconda prova, a showcase constructed in Milan between the street and the entrance of the Galleria Toselli, whose only significance is the fact of not having been made by Prini. A photograph of the showcase was included in an exhibition held in 1995 at the Ancienne Douane in Strasbourg, his first solo show after the one to the Galleria La Bertesca in Genoa in 1968. It was not a retrospective. The works already exhibited over the years were in fact redesigned, reconstructed, and contextualized, while what were once only "proofs" were produced for the first time. The title *Fermi in dogana une collection d'oeuvres de '67 à '95* refers to a particular incident. In the station of Basel, en route from Milan to Strasbourg, you go through customs between the Swiss and French sections of track. It is calm, dusty place where everything is temporary but appears definitive, arranged with no pre-established order. Held up in the old customs post, the works are in transit, seized and temporary.

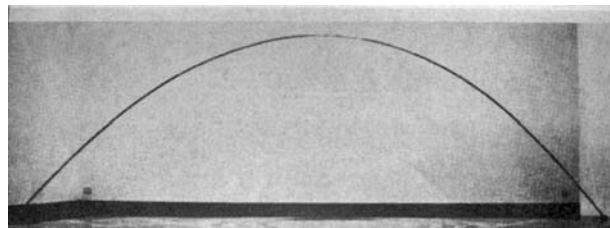
Linear in neither visual nor chronological terms, the route in Strasbourg was studded with returns, concomitances, and repeated notes, thus confirming its contemporary relevance. To capture the passerby's attention there was a very bright neon coil. Physically separated from the work, this tangle of neon was actually the matrix of Perimetro, exhibited by Prini in the inaugural exhibition of Arte Povera at La Bertesca, Genoa, in 1967, his first show. It is what it says: five worms of neon are placed in a room, one in each corner and one in the middle. They come on one after the other to produce a continuous and obsessive combination of movement and noise. Dematerializing center and boundaries, Perimetro neither abets nor challenges the space but simply negates it.

piombo dipinto di grigio gettato dalla finestra approda infatti per simpatia su un panno verde che fa da fondo a una bacheca d'autore.

Quest'ultima, se certifica la funzione museale della Ancienne Douane, è fronteggiata, a parete, dalla fotografia in bianco e nero della vetrina del 1975. L'immagine è talmente autonoma dalla documentazione di quella di allora, da illuderci che l'opera sia nata come immagine e non come spazio; tanto più che la cornice è l'infilso di ferro originario.

Un altro *Perimetro*, esposto nella mostra «Teatro delle mostre» alla Tartaruga di Roma nel 1968, apre il percorso al primo piano, verso il grande salone. Un sacco di iuta legato conteneva allora pezzi di legno con su scritti in blu i nomi delle persone incontrate nel tragitto fra Genova e Roma. Prini li leggeva occasionalmente al pubblico estraendoli dal sacco, come nel gioco della tombola. La lettura si intrecciava a quella di 25 fogli di piombo posati a terra, negli angoli e al centro, vergati da un testo frammentato, il cui senso compiuto era affidato alla lettura saltellante da un blocco all'altro. In assenza della voce recitante, restano a Strasburgo i fogli di piombo a terra, memoria di *Perimetro* del 1968, memoria a sua volta di quello dell'anno precedente a Genova che, a Strasburgo, è al piano inferiore. Il passaggio fra *Perimetro* con il neon e quello con i fogli di piombo è decisivo: il fattore di dinamicità, affidato nel primo all'intermittenza del neon, è assunto nel secondo direttamente dall'uomo, mentre lo spazio, prima solo osservato, è ora fruito in movimento. La serie dei *Rilevamenti urbani* che occupa i primi piani del grande salone della Dogana, introduce lo «standard», il primo dei quali è *Asta di comportamento (verde)*, di 6 metri e mezzo, di alluminio profilato verde, la cui conformazione dipende dallo spazio: curva in uno angusto, distesa in quello a sua misura. È lo spazio dato, non standard, a decidere la forma dell'opera standard. *Asta* fu usata solo per essere fotografata alla Bertesca nel 1968: una prassi consueta per Prini, interessato all'immagine più che all'oggetto. *Rilevamenti*, già esposti

Located again at the entrance, we find 1968 l'ho gettato dalla finestra and Pozze di colore of 1973, a chance synthesis of two events. The rag of lead painted gray thrown from the window has in fact been drawn to a green cloth lining a showcase. The latter, while certifying the museum function of the Ancienne Douane, is placed in front of the black and white photograph of the showcase of 1975 attached to the wall. The image is so independent of the documentation of the work of that time as to deceive us into thinking that it was born as image and not as space, especially as the frame is the original iron fixture. Another Perimetro, exhibited in "Teatro delle mostre" at the Galleria la Tartaruga, Rome, in 1968, opened the path to the upper floor and the great hall. There was a tied sack of jute containing pieces of wood with the names of people encountered on the way between Genoa and Rome written on them in blue. Prini would occasionally read them out to the public, extracting them from the bag like numbers in a game of tombola. The reading was interwoven with that of 25 sheets of lead placed on the ground in the corners and the middle of the room. Written on them was a fragmented text that only made sense when read skipping from one block to another. In the absence of the speaking voice, the sheets of lead on the ground remain in Strasbourg, recalling the Perimetro of 1968, which in turn recalls the one of the previous year in Genoa, which was on the lower floor in Strasbourg. The transition between the Perimetro with neon and the one with the lead sheets is crucial: the elements of dynamism, supplied in the first case by the intermittent functioning of the neon, is provided in the second directly by man, while



alla mostra «Collage 1» a Genova, *Gradino tipo per porta* o *Lastra con piega decrescente su un lato*, sono, vale insistere, del 1967 ma realizzati, alcuni per la prima volta, a Strasburgo. Apre *Grand Pavé* del 1995, quattro standard di *medium density* uniti a terra; un pezzo irregolare si stacca da uno di essi per andarsi a depositare altrove. A confronto con altri «pavimenti» coevi – di Carl Andre, Fabro e Boetti, ad esempio – *Grand Pavé* è standard, è intero, non è un pezzo. Agli antipodi del frammento di *Modello ligneo*, a Ostia.

Gradini pavimento, *Pezzo di un palazzo (zoccolo)*, *Strada in salita*, *Gradino tipo per porta*, *Volume standard*, *Tre passi da un metro*, *Muro in curva*, *Lastre con piega decrescente su un lato (strada franata)*, *Scalee che scendono al fiume (alluvione)*, sono tutti prelievi di Genova, o di Roma, ma sono soprattutto forme in legno di scarsa foggia: fogli sottili, a terra, che salgono e scendono, dritti o in curva, sono superfici o volumi. Se i titoli evocativi scongiurano la mera autoreferenzialità, la loro identità formale come pure il materiale impiegato li distanziano dalla semplice tautologia.

Così, schivando i rilevamenti, giungiamo in prossimità della parete di fondo. Verde e viola, vi si appoggiano quattro immagini, sorta di tauromachia, con uno standard «di riempimento». La prima, *Fermacarte*, partecipava alla personale del 1968 alla Bertesca, interamente documentata nell'ultima stanza. La affianca la fotografia gigante della macchina fotografica. Quest'ultima è pubblicata la prima volta nel catalogo della mostra «Conceptual Art Arte Povera Land Art» ospitata nel 1970 alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, accompagnata dalla descrizione di *Servizio di cassa continua automatica: (Magnetite)* del 1968-71, una macchina fotografica che fotografa sino a consumo del meccanismo: «La macchina fotografica mantiene il valore nominale originario e aggiunge il mercato artistico»⁴⁶. L'anno successivo, a Monaco, in occasione dell'ultima esposizione collettiva dell'*arte povera* per i tredici anni a venire, quando Celant certifica che «il lavoro estetico è diventato uso, funzione

the space, first only observed, is now used in motion. The series of Rilevamenti urbani occupying the foreground of the great hall of the customs building introduce "standards", the first of which is the Asta di comportamento (verde), a rod of green aluminum measuring of 6.5 meters, the shape of which depends on the space, either bending or extending to its full length. It is the non-standard given space that determines the shape of the standard work. Asta was used only in order to be photographed at the Galleria la Bertesca in 1968. This is customary practice for Prini, who is more interested in the image than the object. Already exhibited in "Collage 1" in Genoa, the standards Gradino tipo per porta and Lastra con piega decrescente su un lato date (it should be noted) from 1967 but were actually produced, some for the first time, in Strasbourg. Grand Pavé (1995) involved four standards of medium density lying together on the ground with an irregular piece detached from one and deposited elsewhere. By comparison with other coeval "floors", e.g. those of Carl Andre, Fabro and Boetti, Grand Pavé is standard, whole, not a piece; poles apart from the fragment of Modello ligneo in Ostia.

Gradini pavimento, Pezzo di un palazzo (zoccolo), Strada in salita, Gradino tipo per porta, Volume standard, Tre passi da un metro, Muro in curva, Lastre con piega decrescente su un lato (strada franata), and Scalee che scendono al fiume (alluvione) are all standards from Genoa or Rome, Above all, however, they are roughly shaped pieces of wood: thin sheets on the ground that go up and down, straight or curved, surfaces or volumes. If the evocative titles avoid the merely self-referential, both their formal identity and the material used distance them from simple tautology.

Slipping past the Rilevamenti, we approach the rear wall. Green and purple, leaning against it are four images, a sort of bullfight, with a "filling" standard. The first, Fermacarte, was exhibited in the solo show of 1968 at La Bertesca, wholly documented in the last room. Alongside it is a huge photograph of the camera. This was published

e servizio, è entrato nell'ombra tanto da confondersi con tutti gli altri servizi d'informazione e di consultazione»⁴⁷. Prini presenta sei oggetti che si consumano. Oggetti consumati ed esausti, fuori dalla storia dell'oggetto estetico: registratori, macchine, apparecchi fotografici, neon, piante catastali. Agli antipodi del design, che identifica i valori estetici con quelli funzionali, agli antipodi del dadaismo e della *pop art*, che recuperano il valore estetico oltre quello funzionale.

Tornando alla parete di fondo, uno standard ci divide dalla vetrina di Toselli al cui fianco, a concludere la parete, c'è un disegno, anzi la riproduzione di un disegno. Fermamente attestato al centro del foglio, ribadisce la sua interezza. Il percorso procede in una stanza anomala e indifferente, dove incombono, come in una quadreria, le sei grandi fotografie della mostra del 1968. Vertono sul tema del peso e della gravità. Elenchiamole. Nella prima, il *blow-up* di un grande gradino di cemento è fermato da un foglio di piombo che su di esso si adagia mollemente. Sorprende lo scarto visivo tra l'immagine del gradino, già fotografia, e quella del peso di piombo. Procedendo, da un gruppo di persone che sostano in galleria viene sfogliato *Fermacarte*: dodici fotografie in bianco e nero, a terra, tra il pavimento di marmo e la parete, in ognuna delle quali si ripropone lo scarto tra l'immagine fugace di Prini, di persone o di animali in azione (correre, camminare, saltare, stare in piedi, salire le scale ecc.) e il loro peso, concentrato nei punti gravitazionali. L'immagine più nota di *Fermacarte* è quella di un salto. Nell'assenza momentanea di gravità, il peso si distribuisce uniformemente su tutta la superficie del corpo, a costruire un'immagine antropomorfa, ma geometrica e sfaccettata. *Il suo peso* mostra un giovane *film maker* torinese a colloquio con Prini. Il suo peso giace a fianco, fra la parete e il pavimento, quasi un'ombra, una sagoma umana invertebrata. Il piombo, peso per antonomasia, disposto differentemente – sparpagliato, a gruppi, a strutturare forme geometriche – amalgamandosi alla fotografia, contribuisce alla costruzione di un mondo di

*for the first time in the catalogue of the exhibition "Conceptual Art Arte Povera Land Art" held in 1970 at the Turin Gallery of Modern Art, accompanied by a description of Servizio di cassa continua automatica: (Magnete) (1968-71), a camera that goes on taking photographs until the mechanism wears out: "The camera maintains the nominal original value and adds the art market."⁴⁶ The following year in Munich, on the occasion of what was to be the last group exhibition of Arte Povera for thirteen years, when Celant certified that "aesthetic work has become use, function and service. It has entered the shadows to the point of being confused with all the other services of information and consultation,"⁴⁷ Prini presented six objects that wear out. Objects that are worn out and used up, outside the history of the aesthetic object: tape recorders, cameras, neon lights, property plans. Poles apart from design, which identifies aesthetic values with functional ones; poles apart from Dada and Pop Art, which regain aesthetic value as well as functional. Returning to the rear wall, we are separated by a standard from the Toselli showcase, alongside which, ending the wall, is a drawing, or rather a reproduction of a drawing. Firmly placed in the middle of the sheet, it asserts its wholeness. The route continues into an anomalous and indifferent room hung like a picture gallery with six large photographs of the show of 1968. They address the theme of weight and gravity. We shall list them. In the first, a blowup of a large concrete step is held down by a sheet of lead resting gently upon it. One is surprised by the visual incongruity between the images of the step, already a photograph, and the lead weight. In the next a group of people standing in a gallery are thumbing through *Fermacarte*: twelve black and white photographs on the ground, between the marble floor and the wall, each of which presents the incongruity between the fleeting image of Prini, people or animals in action (running, walking, jumping, standing, going up stairs, etc.) and their weight concentrated at the gravitational points. The best-known image of *Fermacarte* is of a jump. In the momentary*

immagini in bianco e nero. Fotografie intercambiabili – i pesi relativi ad ognuna di esse fermano infatti tutte le altre – che possono anche vivere autonomamente.

Proseguendo il percorso, è la volta delle *Scritte che restano scritte (ipotesi d'azione)* (ho bevuto un caffè, ho fatto un lungo tratto di strada a piedi, due barche si allontanano sul mare in direzioni opposte unite da un rotolo di corda verde ecc.): anziché farle, Prini si diverte a pensarle e a descriverle, con un paradosso fisico rispetto all'azione, punzonandole nel piombo; agli spettatori il compito d'immaginarle. Accanto a esse, la fotografia mostra foglietti sparpagliati dove altri lavori sono semplicemente appunti.

Se le fotografie occupano la parte superiore della stanza, alcune bacheche contenenti altra documentazione avrebbero dovuto completare l'allestimento scenico. Sono rimaste vuote, lì da sempre. L'anomalia della stanza si esprime allora, non solo nella vertigine continua tra realtà e finzione, ma anche nella pluralità dei suoi attributi spaziali: una quadreria, un laboratorio fotografico ma, soprattutto, una stanza di villa Medici a Roma, trasferita, per l'occasione, a Strasburgo. Dalla finestra ricostruita s'affaccia un sole cubico, un volume geometrico che riecheggia, anche nel materiale, i rilevamenti urbani. In questa stanza, inquietante per la sua statica simmetria, dove ci troviamo indifferentemente proiettati ai tempi dei Medici o a quelli di Francesco Masnata – fondatore, insieme a Nicola Trentalance, della galleria La Bertesca – irrompe con freschezza un brano di realtà: un secchio, un tubo, un inaffiatoio, a rafforzare la nostra presenza nella villa.

Questo perfetto scenario contrasta con l'ambiente, immediatamente comunicante, delle *1986 X edizioni (tirate a 4 esemplari ciascuna)*, quasi «grandi litografie moderne...». Ognuno può scegliere la sua, da un mazzo di cartoline. Tutto sembra disposto casualmente, tutto costruito in materiale povero, come quello dei rilevamenti. Due standard sono appoggiati al muro: *Scala nel sottosuolo (sottopassaggio)*, scalini di legno in un volume di legno, e *Isola pedonale stretta e bassa dentro il gradino*

absence of gravity, the weight is uniformly distributed over all the surface of the body so as to construct an image that is anthropomorphic but geometric and multifaceted. Il suo peso shows a young filmmaker from Turin in conversation with Prini. His weight lies alongside, between the wall and the floor, practically a shadow, an invertebrate human shape. The lead, synonymous with weight, arranged differently – scattered, in groups, forming geometric shapes – and combining with the photograph contributes to the creation of a world of images in black and white. Interchangeable photographs – the weight associated with each of them actually holds down all the others – that can also live independently. Continuing along the route, we arrive at Scritte che restano scritte (ipotesi d'azione) (I have had a cup of coffee, I have walked a long way, two boats sailing in opposite directions joined by a coil of green rope, etc.). Instead of performing the actions, Prini enjoys himself thinking them up and describing them but introduces the physical paradox of a lead seal. It is the viewer's task to imagine them. Beside them the photograph shows scattered slips of paper where other works are simply jotted down.

If the photographs occupy the upper section of the room, the setting should have been completed with display cases containing further documentation, which are instead left empty. The anomaly of the room is thus expressed not only in the continuous vertigo of the discrepancy between reality and make-believe but also in the plurality of its spatial attributes: a picture gallery, a photographic laboratory, and above all a room of the Villa Medici in Rome transferred to Strasbourg for the occasion. Through the reconstructed window shines a cubic sun, a geometric volume that reflects the Rilevamenti urbani, also in terms of material. Inside this room, with its unsettling static symmetry, we find ourselves projected indifferently into the era of the Medici or of Francesco Masnata (cofounder with Nicola Trentalance of the Galleria la Bertesca). Reality bursts in like a breath of fresh air, strengthening the impression of our presence in the Villa, in the shape of a

di un marciapiede (passo carrabile). Mentre *Chitarrone e Due linee che si uniscono in basso*, sono complementari: la dimensione del secondo, incorniciato in verde, è quanto manca al primo per raggiungere la dimensione standard. *Farmacarte 1968 Presse papier 1995 Strasbourg III e Ryn* è il lavoro che occupa l'ultima sala. Titolo emblematico: ribadisce per l'ultima volta l'attualità della mostra. Dal mazzo di *Farmacarte* è stato estratto *Perimetro*, puntellato a parete con due grandi barche verdi. Svolgono lo stesso ruolo del piombo a terra, ma sono formalmente e visivamente più vistose. Da un duplice punto di vista, almeno: a differenza del piombo, pensare alle barche come farmacarte è certamente un paradosso. In secondo luogo, se le barche svolgono la funzione di sostegno che denunciano, il loro ingombro materiale comporta un'esagerazione, un sovradimensionamento dal punto di vista oggettuale (basterebbero due semplici chiodi). Prini, inoltre, non sembra tanto interessato alla decifrazione della fotografia, seminasosta dalle barche, quanto alla dialettica fra la consistenza materiale di queste ultime e la bidimensionalità dell'immagine. Tra le barche e il muro, poi, come pure sui due lati più corti della stanza, ci sono ancoraggi-spartitraffico bianchi, anch'essi trovati sul luogo, anch'essi già incontrati all'ingresso. Così, se a villa Medici tutto invita al torpore della perfezione e della simmetria, se nelle *1986 X edizioni* tutto è in movimento e si moltiplica, nell'ultima stanza, priva di ingombri eccessivi, l'unico prepotente fulcro visivo, raddoppiandosi con le sue propaggini laterali, accorcia e riduce la sua lunga prospettiva.

Groma di **Luciano Fabro** occupa il luogo della Sinagoga dove erano custoditi, entro lo scrigno ricurvo ricostruito da Sol LeWitt, i Rotoli della Legge. Lì, due anni fa, poggiava il reperto di alabastro di Marisa Merz e risuonavano le note dell'inno a Rosa Luxemburg, diffuse dagli altoparlanti di Susan Philipsz. È uno strumento originariamente in uso presso gli antichi romani, per quadrare i terreni: «La sua semplicità di costruzione mi ha

bucket, a hose, a watering can.

This perfect scenario contrasts with the adjoining environment of 1986 X edizioni (tirate a 4 esemplari ciascuna), practically a set of "great modern lithographs". Everyone can choose his or her own from a stack of postcards. Everything seems to be arranged at random, all made of cheap materials, like the Rilevamenti. There are two standards leaning against the wall: Scala nel sottosuolo (sottopassaggio), wooden stairs in a wooden structure, and Isola pedonale stretta e bassa dentro il gradino di un marciapiede (passo carrabile). Joined at the bottom, Chitarrone and Due linee are complementary: the size of the second, framed in green, corresponds to the amount needed by the first to arrive at standard size.

Farmacarte 1968 Presse papier 1995 Strasbourg III e Ryn is the work occupying the last room. The emblematic title emphasizes the contemporary relevance of the show for the last time. Extracted from the deck of Farmacarte is Perimetro, propped up against the wall with two large green boats. They perform the same role as the lead on the ground but are formally and visually more conspicuous in at least two senses. Unlike the lead, it is certainly paradoxical to think of boats as paperweights. Secondly, if the boats perform their apparent function as props, their physical volume involves an exaggeration, an oversizing in objectual terms (two simple nails would suffice). Moreover, Prini appear to be less interested in deciphering the photograph, half-hidden by the boats, than in the dialectic between their physical substance and the two-dimensional nature of the image. Between the boats and the wall (and also at either end of the room) are white traffic cones, again found on the site and again already encountered at the entrance. And so, if everything at the Villa Medici is conducive to the torpor of perfection and symmetry, if everything in 1986 X edizioni moves and multiplies, in the last room, which is not unduly cluttered, the single predominant visual fulcrum shortens and reduces its long perspective by doubling itself with lateral offshoots.

Groma by Luciano Fabro occupies the place in the

affascinato e l'idea di quadrettare il mondo mi ha atterrito»⁴⁸. I materiali di cui è costruito sono reperibili ovunque: due assi incrociate e quattro pesi (sacchetti riempiti di terra o ampole di vetro). È concepito la prima volta per una mostra d'architettura (IBA) al Martin Gropius Bau di Berlino nel 1984, nel palazzo che fu quartiere generale delle SS naziste: la terra usata è certamente intrisa di sangue. «Ricordava un progetto



sociale, il nazismo, e tra i fili avevo teso una rete di rame morbidissima ma durissima». Una seconda versione è al Castello di Rivoli nel 1989, in una sala riccamente affrescata. In «una città costruita proprio col sistema del groma, indicava una prospettiva urbanistica, ma anche una certa mentalità». Se la terra contenuta nei sacchetti evoca qui la storia infinita del Castello progettato da Filippo Juvarra, la rete di rame è sostituita da teli colorati con macchie di Rorschach, «che servono da test per significare, capire chi le guarda, non chi le ha fatte»⁴⁹. Nel 1997 è la volta di *Groma* dedicato a Baruch Spinoza. Al posto dei sacchetti di sabbia ci sono quattro ampole di vetro soffiato di Murano contenenti acqua che, fungendo da lente, consente di leggere quattro lezioni tenute da Fabro all'accademia di Belle Arti, infilate nelle ampole: *Una, cento, mille qualità, La sciatteria, Il sospetto, Lo svanire dell'opera dietro la morale*, tutte del 1997. Al di sotto dell'ultima ampolla poggia invece il testo della scomunica decretata dalla comunità ebraica di Amsterdam nel 1656. Scrive Jole De Sanna: «L'*Etica* di Baruch Spinoza, *more geometrico demonstrata*, ha lo stile peculiare della dimostrazione matematica: proposizione, dimostrazione, scolio (dimostrazione supplementare). Essa consente all'autore di seguire incrementi di complessità tenendo sempre ferma una base logica. *Groma* di Fabro per la mostra dedicata a Spinoza offre la dimostrazione dell'origine della geometria prima della sua

*synagogue where the scrolls of the Torah were kept inside the curved ark reconstructed by Sol LeWitt. Marisa Merz's piece of alabaster rested there two years earlier with the Rosa Luxemburg anthem played over loudspeakers by Susan Philipsz. The groma was originally an instrument used by the ancient Romans, and perhaps by others before them, to delimit square lots of land. "The simplicity of its construction fascinated me and the idea of dividing the world into squares terrified me."⁴⁸ The materials of which it is made are to be found everywhere: two crossed sticks and four weights (sacks full of earth or glass jars). It was first produced of the IBA architectural exhibition at the Martin Gropius Bau, Berlin, in 1984, in old SS headquarters. The earth used is certainly steeped in blood. "It recalled the social project of Nazism, and I had woven a very soft but very tough net of copper between the wires." A second version was exhibited in a richly frescoed room at the Castello di Rivoli in 1989. In "a city constructed precisely with the system of the groma, it indicated an urban perspective but also a certain mentality". If the earth contained in the bags alludes here to the unending history of the castle designed by Filippo Juvarra, the copper net is replaced with pieces of cloth bearing colored Rorschach blots, "which serve as a test to understand the person looking at them, not the one who made them".⁴⁹ The *Groma* of 1997 was dedicated to Spinoza. The sandbags are replaced with four jars of Murano blown glass containing water that acts as a lens, making it possible to read four lectures delivered by Fabro at the Academy of Fine Arts and inserted into the jars: *Una, cento, mille qualità, La sciatteria, Il sospetto, Lo**



svanire dell'opera dietro la morale, all of 1997. The last jar instead rests on the text of the excommunication decreed by the Jewish community of Amsterdam in 1656. As Jole de Sanna observes, "Spinoza's Ethica ordine geometrico demonstrata

evoluzione concettuale: misurazione della terra, e sua commisurazione»⁵⁰. Nello stesso anno è esposto al Centro de Arte Hélio Oiticica a Rio de Janeiro.

Groma (monoteista) per Ostia antica, infine, sostituisce i sacchetti di sabbia e le ampolle vitree con quattro pizze di gesso: una graffita con la stella di Davide, l'altra con la croce cristiana, la terza con la mezzaluna, la quarta, ancora informe, attende ancora il suo simbolo. Su ciascuna pizza è infilata una delle lezioni suddette. «Vorrebbe depistare dalla catena tragica alla catena alimentare»⁵¹, è il commento ironico-sarcastico di Fabro. Nell'impossibilità di dar conto di un percorso ultra quarantennale – Fabro nasce nel 1936 a Torino e tiene la prima personale a Milano nel 1965 – ci limitiamo a indicare alcuni capisaldi poetici come guida per leggere opere coeve alle diverse declinazioni di *Groma*. *Pavimento tautologia* del 1967, ad esempio, esposto nella prima mostra dell'arte povera alla Bertesca, introduce nel titolo un termine che diverrà canonico: fogli di giornale coprono e proteggono una porzione di pavimento pulito e lucidato. Tautologia, per Fabro, non è la riproposizione pedissequa della cosa né la sua trascrizione linguistica,



ma la «sollecitazione conoscitiva» da essa generata, un modo di vedere le cose attraverso l'esperienza compiuta su di esse. Nello stesso anno, *Concetto spaziale, tautologia*, per «Trigon 67» a Graz, non solo denuncia apertamente la paternità di Lucio Fontana, ma estende il concetto di tautologia a dimensione ambientale. Il passaggio tra due stanze consecutive identiche, uguale a quello che dall'esterno conduce alla prima, è interdetto da un quadro, appeso nella seconda stanza ma con il retro rivolto alla prima. Come in *Concetto spaziale* di Fontana, lo spazio oltre il buco e il taglio è pensabile, non praticabile. Pochi mesi prima si era confrontato con il maestro spazialista nella mostra «Lo spazio dell'immagine» a Foligno con *In-cubo*, il suo primo ambiente. Un

has the peculiar style of a mathematical demonstration: proposition, proof, scholium (additional proof). It enables the author to develop increasing complexity with keeping a firm logical basis. Fabro's Groma for the exhibition devoted to Spinoza offers the demonstration of the origin of geometry before its conceptual evolution: the measurement and commensuration of land.»⁵⁰ This was exhibited in the same year at the Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro In the work Groma (monoteista) produced for Ostia Antica, the sandbags and glass jars are replaced with four plaster pizzas, one inscribed with the Star of David, one with the Christian cross, and one with the crescent moon. The as yet formless fourth still awaits its symbol. One of the above-mentioned lectures is inserted into each pizza. As Fabro remarks with sarcastic irony, "The idea is a diversion from the chain of tragedy to the food chain."⁵¹ Given the impossibility of illustrating a career stretching for over forty years – Fabro was born in Turin in 1936 and held his first solo show in Milan in 1965 – we shall confine ourselves to indicating some cornerstones as a guide to interpretation of various works coeval to the various manifestations of Groma. For example, Pavimento tautologia (1967), included in the first exhibition of Arte Povera at the Galleria la Bertesca, introduced in its title a term that was to become canonical. Sheets of newspaper cover and protect a section of clean and polished floor. A tautology, for Fabro, is not the slavish reiteration of the thing itself or its linguistic transcription but the "cognitive stimulus" it generates, a way of seeing things through experience of them. In the same year, Concetto spaziale, tautologia, produced for "Trigon 67" in Graz, not only openly avowed the paternity of Lucio Fontana but also extended the concept of tautology to the environmental dimension. The way between two identical consecutive rooms, identical to the passageway leading from the outside into the first, is blocked by a painting hung in the second room but with the back turned toward the first. As in Fontana's Concetto spaziale, the space beyond the hole and the cut are thinkable, not practicable. Fabro

cubo neutro involucrato da tela bianca translucida condivide con l'ambiente che lo ospita il pavimento e la luce che filtra attraverso la tela. Le misure non sono fisse ma *ad personam*, quelle dell'artista, in questo caso. Agli antipodi della concezione antropomorfa rinascimentale, l'uomo non è misura di uno spazio omogeneo, infinito e indifferenziato, ma di quello costruito sulle sue misure. Il ciclo più noto di tautologie è certamente quello dedicato all'Italia, forma canonica, familiare, che Fabro restituisce in molteplici soluzioni, posizioni, materiali: da *Speculum Italiae*, di cristallo specchiato fasciato da strisce di piombo a *Italia carta stradale*, la sagoma di una carta stradale dell'Italia incollata su truciolato di legno, da *Italia dei pupi*, con le diciannove regioni ritagliate in una lastra di ottone forato e imbullonate tra loro secondo la corretta disposizione geografica, a *Italia da guerra*, ritagliata in maglia d'acciaio a *De Italia*, un foglio di piombo a balze a *Italia feticcio*, *Italia del dolore*, *Italia Vota*, *Italia di pelo*, *Italia Mare Nostrum*... La «somiglianza», spiega, è secondaria: «L'Italia è immagine per chi la riconosce, per chi in qualche modo se ne sente legato e in parte ha a che vedere col simbolo che ne è la riduzione morale: la riduzione della forma a grafico delle idee»⁵². Per questo, *Italie* di Fabro, la cui forma dipende dalla materia eletta e i cui titoli sono ironici, sono assai poco patriottiche. Compresa *Italia modo italiano*, del 1984, anno del primo *Groma*, detta anche *Italia LAICA* perché esposta all'Institute of Contemporary Art di Los Angeles. È appesa, con una bandiera tricolore, a 10 metri di altezza a un lampione stradale che sporge rispetto agli altri allineati su strada, «dando l'impressione di cedere, letteralmente e metaforicamente, sotto il peso dell'Italia». È legata al lampione con una grossa catena, mentre le isole sono imbullonate alla terraferma più o meno nella loro reale posizione geografica. È inoltre dipinta, con zone di colore verde e marrone che conferiscono «un abbellimento topologico ed effetti di rilievo»⁵³ alla scultura. L'anno prima, nel giorno delle elezioni politiche, aveva esposto a Milano *Italia vota*: il profilo orientale della

had addressed the work of the Spatialist master a few months earlier in the exhibition "Lo spazio dell'immagine", held in Foligno, with In-cubo, his first environment. A neutral cube wrapped in white translucent canvas shares the floor and the light filtered through the canvas with the environment accommodating it. The measurements are not set but ad personam, those of the artist in this case. In diametrical opposition to the Renaissance anthropomorphic conception, man is not the measure of homogeneous, infinite and undifferentiated space but of space constructed to his measurements. The best-known cycle of tautologies is unquestionably the one devoted to Italy, a familiar, canonical shape that Fabro presents in a whole range of versions, positions and materials: Speculum Italiae (mirror glass bound with strips of lead), Italia carta stradale (a road map of Italy glued onto chipboard), Italia dei pupi (with the nineteen regions cut out of a perforated sheet of brass and bolted together in their correct geographic positions, Italia da guerra (cut out of steel mesh), De Italia (an embossed sheet of lead), Italia feticcio, Italia del dolore, Italia Vota, Italia di pelo, Italia Mare Nostrum, etc. The "similarity", he explains, is secondary: "Italy is an image for those who recognize it, who feel attached to it in some way, and is partly connected with the symbol that is its moral reduction: the reduction of form to a diagram of ideas."⁵² For this reason, Fabro's Italie, whose form depends on the material chosen and whose titles are ironic, are in no way patriotic. Including Italia modo italiano of 1984, the year of the first Groma, also known as Italia LAICA because it was exhibited at the Los Angeles Institute of Contemporary Art. It hangs with a tricolor Italian flag at a height of ten meters from a lamppost that sticks out with respect to the others, which are flush with the street, "giving the impression of bending, literally and metaphorically, beneath the weight of Italy". It is attached to the lamppost with a large chain and the islands are bolted to the mainland in more or less their actual geographical positions. It is also painted with areas of green and brown that endow the sculpture with

penisola, ritagliato nella maglia di ferro, ha il bordo colorato con i colori della bandiera italiana.

Altre tre opere, ancora del 1984. Al Centre Georges Pompidou espone *Attaccapanni (di Parigi): i cinque sensi*. Come *Italie*, anche *Attaccapanni* è in diverse versioni, la prima delle quali a Napoli nel 1976-77. Vari tipi di foglie, ora in calco ora d'invenzione, fusi in bronzo a cera persa, supportano, attraverso un elemento ondulato, panni colorati con le tinte di un tramonto napoletano. Non mimesi di un tramonto ma, al solito, restituzione dell'esperienza naturale del tramonto. Spiega Fabro: «L'effetto strano degli *Attaccapanni* è determinato dal fatto che l'opera è dipinta tenendo conto che sia luce naturale: dove va l'ombra viene dipinta l'ombra, dove va la luce viene dipinta la luce»⁵⁴. Lo stesso per le foglie, diverse per ogni *Attaccapanni*, studiate per mesi con la cera, mai copia dell'originale. Nella versione di Parigi, ogni *Attaccapanni* è costituito da una struttura portante costruita con tondini di rame e alluminio raggruppati a fascio e trattenuti da fili sottili di rame annodati, ai quali sono appese le tele dipinte a pennellate veloci e parallele in modo che traspaia la tela bianca. La vista: giallo/azzurro; l'udito: verde chiaro/verde scuro; il gusto: nero/arancio; il tatto: giallo/viola; l'olfatto: arancio/porpora⁵⁵.

In dicembre 1984 inaugura, con la mostra «Ouverture», il castello di Rivoli Museo di Arte Contemporanea, diretto da Rudi Fuchs. Fabro ricostruisce per l'occasione *Habitat di Aachen*: pareti e soffitto sono parallelepipedi, scostati l'uno dall'altro, foderati di carta bianca. Lo sfarzo barocco circostante penetra attraverso le fessure e contrasta la sobrietà dell'*Habitat*, pure impreziosito da «gioielli». Per la prima volta, la trasparenza è raggiunta attraverso il volume. Come nel tempio greco, le colonne sono addossate al muro per alleggerirlo.

Euclide e Esprit de géometrie, esprit de finesse (colonna) sono quasi archetipi, suggerisce Fabro, di un modo di vedere le regole e la geometria in relazione alla materia e all'uomo. *Euclide* contraddice proprio la visione monoculare e statica presupposta dal matematico e ripresa nel

“topological embellishment and relief-like effects”.⁵³ *The year before, on election day, he exhibited Italia vota in Milan, the eastern side of the peninsula, cut out of iron mesh, edged with the colors of the Italian flag. Three more works, all of 1984. Attaccapanni (di Parigi): i cinque sensi was exhibited at the Centre Georges Pompidou. Like Italie, Attaccapanni has also appeared in different versions, the first of which in Naples in 1976-77. Various types of foliage, some real molds and others invented, cast in bronze with the lost wax method, serve to support, through a wave-shaped element, pieces of cloth bearing the colors of a Neapolitan sunset. Not the mimesis of a sunset but, as usual, presentation of the natural experience of sunset. As Fabro explains: “The strange effect of the Attaccapanni stems from the fact that the work is painted taking into account that it is natural light: shadow is painted where there is shadow and light where there is light.”*⁵⁴ *The same holds for the leaves, which are different for every Attaccapanni, worked on for months with wax, never copies of the original. In the Paris version, every Attaccapanni consists of a structure made of bundles of copper and aluminum rods tied with thin copper wire, hung from which are canvases painted with quick, parallels brushstrokes to let the white canvas show through. Sight: yellow/ blue; hearing: light green/dark green; taste: black/ orange; touch: yellow/purple; smell: orange/crimson.*⁵⁵ *The Castello di Rivoli Museo di Arte Contemporanea, directed by Rudi Fuchs, opened in December 1984 with the exhibition “Ouverture”. Fabro reconstructed Habitat di Aachen for the occasion: rectangular walls and ceiling lined with white paper and assembled with gaps between them. The surrounding baroque splendor penetrates through the cracks and contrasts with the sobriety of the Habitat, embellished though it is with “jewels”. For the first time, transparency is attained through volume. As in the Greek temple, the columns are encased in the wall so as to lighten it. Euclide and Esprit de géometrie, esprit de finesse (colonna) are almost archetypes, Fabro suggests, of a way of seeing rules and geometry in relation to matter and*

Rinascimento (non a caso *Paolo Uccello 1450-1985* è costruito con gli stessi criteri). Due telai quadrati sospesi, costruiti con elementi di scaffalature metalliche, circoscrivono un cubo virtuale. Due tondini di ferro ne disegnano l'asse di simmetria. Altri due segmenti, uno perpendicolare e l'altro inclinato, sono legati ai precedenti da anelli scorrevoli: la posizione fluttuante genera prospettive diverse a seconda del movimento dello spettatore. De Sanna mette in relazione *Groma* con *Euclide*: «la geometria scopre il suo verso concettuale e attua in un cubo virtuale la scansione dell'infinito. Tra i due principi, tra le due opere, esiste la dinamica della forma, e dell'etica»⁵⁶. *Esprit de géometrie, esprit de finesse (colonna)*, invece, traduce la monoliticità della colonna in un vortice elicoidale: quattro rocchi sovrapposti di marmo zebrino a fasce chiare e scure presentano la scanalatura classica laddove il marmo è uniforme; in presenza di venature, invece, la stessa le asseconda. «Volevo – spiega Fabro – narrare quanto di pitagorico sta nella colonna; quanto di epico sta in Pitagora; dare il senso della staticità; dare il senso dell'imprevedibilità della staticità; cancellare quanto di decorativo sta nella colonna. Da ciò: *Esprit de géometrie, esprit de finesse*»⁵⁷.

«Di punto in bianco il lavoro di questi ultimi anni ha preso una svolta tanto imprevista quanto ricorrente: quella di trovarmi a fare, più o meno come tutti alla stessa età, dei "d'après"»⁵⁸. *Due nudi che scendono le scale ballando il Boogie-Woogie* del 1989, anno della seconda versione di *Groma*, evocano evidentemente sia Mondrian sia Duchamp. Su una lamiera di ferro a terra, piegata a 90° e dipinta nei colori fondamentali, poggiano due lastre di marmo che si flettono in una piega curva su un lato e angolare sull'altro. Se la forma è la stessa adottata già dal 1987 in *Nudi, Amanti, Balcone*, dove le figure scendono le scale o si sporgono dal balcone, dalla finestra o dalla balaustra di un museo, nell'opera del 1989 una di esse giace totalmente sulla lamiera, mentre l'altra scivola sul pavimento. Lungo le pareti e le porte della stanza, poi, altra

*man. Euclide contradicts precisely the monocular, static vision assumed by the mathematician Euclid and taken up in the Renaissance. (It is no coincidence that Paolo Uccello 1450-1985 is constructed on the same criteria.) Two suspended square frames made out of metal shelving circumscribe a virtual cube. Two iron rods trace its axis of symmetry. Another two segments, one perpendicular and the other slanted, are attached to them by means of sliding rings so that the changing position generates different perspectives depending on the viewer's movements. De Sanna suggests a link between Groma and Euclide: "Geometry discovers its conceptual side and enacts a scanning of infinity in a virtual cube. Between the two principles, between the two works, there is the dynamics of form and of ethics."»⁵⁶ *Esprit de géometrie, esprit de finesse (colonna) instead translates the monolithic nature of the column into a helix-like vortex. The fluting of a four-drum column of streaked marble is classical where the surface color is uniform but follows the course of the streaks elsewhere. As Fabro explains, "I wanted to show how Pythagorean the column is and how epic Pythagoras is; to give the sense of immobility; to give the sense of the unpredictability of immobility; to eliminate everything decorative contained in the column. Hence: Esprit de géometrie, esprit de finesse."»⁵⁷ "The work of the last few years suddenly took a turn as unexpected as it is recurrent. Like more or less everyone of the same age, I found myself making works based on those of others."»⁵⁸ *Due nudi che scendono le scale ballando il Boogie-Woogie of 1989, the year of the second version of Groma, obviously alludes both to Mondrian and to Duchamp. There is a sheet of metal lying on the ground, folded at an angle of 90° and painted in the basic colors. On it are two marble slabs arranged to form a curve on one side and angle on the other. If the form is the same already adopted in 1987 in Nudi, Amanti, Balcone, where the figures descend the stairs or lean out from the balcony, the window or the balustrade of a museum, in the work of 1989 one of them lies wholly on the metal sheeting while the other slips***

lamiera dipinta negli stessi colori scorre a mo' di rotaia; da essa si staccano, a varie distanze e altezze, diciotto *Nudi* variamente colorati, barre di ferro saldate alla base e protese verso il centro dello spazio.

Nord Sud Est Ovest giocano a Shanghai è coevo e per certi versi assimilabile a *Euclide*. È un habitat virtuale ambientato nel Salone dei Camuccini al Museo di Capodimonte di Napoli, foderato di carta da pacchi: un telaio quadrato di alluminio è sospeso al soffitto con quattro fili invisibili e dipinto con i colori di Mondrian. Vi sono appese con fili di nylon barrette di ferro piegate di colore bianco, nero, rosso, giallo, blu e verde. «Nudini» li chiama Fabro, con riferimento ai *Nudi* di marmo. Sul telaio, in modo apparentemente casuale, «tra il libero e il geometrico», sono poggiati invece cinquanta tubicini di alluminio colorati, simili alle bacchette del gioco dello Shanghai. Le vibrazioni provocate dagli aerei che partono da Capodichino e sorvolano Capodimonte, le scompaginano.

In occasione dell'antologica del 1989 al castello di Rivoli, dove espone la seconda versione di *Groma*, Fabro ricostruisce la prima personale alla galleria Vismara. *Buco, Tondo e rettangolo, Ruota, Raccordo anulare, Impronta, Struttura ortogonale assoggettata ai quattro vertici a tensione* sono alcune opere aurorali. Adottando prevalentemente il mezzo trasparente o specchiante, e disponendosi liberamente nello spazio, stabiliscono che la forma nasce dalla relazione dinamica con lo spazio e lo spettatore. *Buco*, ad esempio, è una lastra di vetro che alterna zone trasparenti ad altre trattate con pittura argento riflettente, lasciando al centro un'ampia porzione vuota. Poggiata su un cavalletto bianco, la lastra è ad altezza d'occhio, confine fra due spazi: quello retrostante che in essa si specchia e quello prospiciente che penetra attraverso di essa. Nel misurare l'estensione del nostro campo visivo, *Buco* ci rende consapevoli di una realtà altrimenti inerte e indifferenziata. Se i *Nudi* di *Balcone* si affacciano all'esterno del castello, la sala dove campeggia al centro *Colonna* reca un fregio di *Effimeri* del 1985. Come *Computer* di tre anni successivi, li contraddistingue la

onto the floor. More sheet metal painted in the same colors runs around the walls and over the doors of the room like a track, Detached from it at different distances and heights are eighteen Nudi in different colors, iron bars welded at the bottom and stretching out toward the center of the space. Nord Sud Est Ovest giocano a Shanghai is coeval with and in some respects similar to Euclide. It is a virtual habitat set up in the Camuccini Hall of the Capodimonte Museum in Naples and lined with wrapping paper. A square aluminum frame is suspended from the ceiling with four invisible wires and painted with the colors of Mondrian. Hanging on nylon threads are small bent iron bars colored white, black, red, yellow, blue and green, which Fabro calls "nudini" with reference to the Nudi of marble. Resting on the frame in apparently random fashion, "half free and half geometric", are fifty small tubes of colored aluminum similar to the game of jackstraws. They are disarranged by the vibrations caused by airplanes taking off from Capodichino and flying over Capodimonte. On the occasion of the anthological exhibition of 1989 in the Castello di Rivoli, where he exhibited the second version of Groma, Fabro reconstructed his first solo show at the Galleria Vismara. Buco, Tondo e rettangolo, Ruota, Raccordo anulare, Impronta, Struttura ortogonale assoggettata ai quattro vertici a tensione were the early works exhibited. Mostly adopting transparent or reflecting materials and freely arranged in space, they established the fact that form is born out of the dynamic relationship with space and the viewer. Buco, for example, is a sheet of glass alternating transparent sections with others treated with reflecting silver paint, the large central section being left empty. Resting on a white easel, the eye-level sheet is a boundary between two spaces: the space behind, which is mirrored in it, and the space in front, which penetrates through it. In measuring the extent of our visual field, Buco makes us aware of an inert and otherwise undifferentiated reality. If the nudes of Balcone show themselves on the outside of the castle, the room with Colonna standing in the middle has a frieze of Effimeri of 1985. Like Computer, produced

componente meccanica, la semplicità e la precarietà. Un'asta di alluminio profilata a U sostiene lamiere di ottone, agganciate attraverso snodi agli spigoli. Per definizione, spiega Fabro, l'*Effimero* non ha mai né una misura né una collocazione definite; la struttura si muove e si appoggia autonomamente. Anche *Computer*, dal titolo ironico e dall'apparenza tecnologica, intende «fare il massimo col minimo»: un telaio costruito con montanti per scaffalature supporta, attraverso una mensola fissata alla base, un parallelepipedo di alluminio scorrevole sulla mensola. «Hanno un'identità che non si trova nella forma»⁵⁹.

Nel 1996, invitato al Centre Georges Pompidou, Fabro dedica la mostra agli *Habitat*. Presenziano, oltre *In-cubo: Allestimento teatrale*, rivestito internamente ed esternamente di specchio; *Habitat delle Erbe*, doppio fregio di fogli dipinti al culmine e alla base della stanza; '1962' *Habitat* del 1981, completamente rivestito di un reticolo di bacchette di legno dorato dai cui incroci pendono peduncoli di ottone; *Habitat di Essen*, tre pareti tappezzate di mattonelle bianche cui è sovrapposta una maglia d'oro. Sulle due che si fronteggiano le mattonelle presentano al centro fori sottolineati dal colore. La terza supporta invece *Arcobaleno*: teli di garza di cotone piegati a fisarmonica e dipinti di azzurro, viola, verde, rosso, arancio, giallo costruiscono una curva di luce poggiata su cancani di ferro battuto fissati alla parete. C'è anche *Habitat di Rotterdam*: lungo le tangenti di cerchi concentrici tracciati a terra, quattro percorsi, a due a due paralleli, convergono e divergono. Sono circoscritti da pareti cartacee mobili, fragili e flessibili. Guidano nello spazio dato, nel nuovo habitat, attraverso le opere.

Nel 2004, infine, Fabro è nel Musée Bourdelle di Parigi, aperto nel 1949 nella casa-atelier-museo occupata dallo scultore fino alla morte nel 1929. «Convivio» è il primo confronto tra l'opera dello scultore francese e un artista vivente. Fabro occupa tre sale ma, soprattutto, per rendere il cimento più serrato, si ancora con sculture, fotografie, studi e stampi, al museo esistente, quasi fosse il suo studio-atelier. Due versioni di *Italia* del 2004 sono una novità. *Italia cucina italiana* è a terra: lamiere di ferro

three years earlier, they are distinguished by their mechanical component, simplicity, and precariousness. A U-shaped aluminum rod supports sheets of brass attached at the edges. By definition, Fabro explains, the effimeri never have definite measurements or position; the structure moves and rests autonomously. With its ironic title and technological appearance, Computer is also designed "to do the maximum with the minimum": a frame made of shelving uprights with a shelf fixed at the bottom supports a sliding aluminum parallelepiped. "They have an identity that is not found in form."⁵⁹ In 1996, invited to exhibit at the Centre Georges Pompidou, Fabro devoted his show to Habitats. In addition to In-cubo, the works presented comprised Allestimento teatrale, covered inside and outside with mirrors; Habitat delle Erbe, a double frieze of sheets painted at the top and bottom of the room; '1962' Habitat (1981), completely covered with a lattice of gilded wooden slats with brass stalks hanging from the crossing points; Habitat di Essen, three walls covered in white tiles covered with a gold mesh. On the two facing one another, the tiles have holes in the middle highlighted with color. The third instead supports Arcobaleno: sheets of cotton folded like an accordion and painted blue, purple, green, red, orange, and yellow form a curve of light resting on elements of wrought iron attached to the wall. There is also Habitat di Rotterdam, where the tangents of concentric circles drawn on the ground form two pairs of parallel pathways that converge and diverge. They are circumscribed by mobile walls of paper and guide the visitor through the works in the given space, in the new habitat. In 2004, finally, Fabro exhibited at the Musée Bourdelle in Paris, opened in 1949 in the combined house, studio and museum occupied by the sculptor until his death in 1929. "Convivio" was the first juxtaposition of the work of the French sculptor and a living artist. Fabro occupied three empty rooms but above all, in order to make the confrontation more intense, anchored himself to the existing museum with sculptures, photographs, studies and prints almost as though it were his own studio. Two

arrotolate a mo' di cannoli nei quali sono infilati spaghetti che, altrove, li affiancano. Sempre a terra ma basculante su un pallone da football, *Italia Balla* è un collage di *Italie* di ferro policrome. Dal soffitto pende invece *Italia ipocrita* del 1996: un pezzo di legno trovato culmina in lacerti di carta stradale piegati a formare una girandola. In un'altra sala, poi, troneggiano quattro versioni di *Piede senile* del 2000: tre di bronzo, bianco, verde e color bronzo, la quarta, *Ombelico di Venere*, di marmo. Da essi si innalzano colonne di seta bianca. I primi esemplari di *Piedi*, di ottone, marmo, vetro e bronzo, sono realizzati tra il 1968 e il 1971. Il piede ha un ruolo speciale nella storia della scultura: è infatti perno del dinamismo della figura, espressione di gesto e di ritmo, mentre la colonna di seta, priva di funzione statica e dinamica, «dà corpo allo sguardo»⁶⁰. Se, in una bacheca poggiano, tra altri frammenti, i quattro modelli di *Piedi* in gesso, a terra ci sono gli stampi in bronzo di quelli di vetro. Se, ancora, accanto a un guerriero con la lancia in resta s'innalza la *Scala di Giacobbe*, un zig-zag costruito con gli stessi montanti di *Computer* che incrocia quello disegnato dalle bacchette di ferro colorate di *Nord Sud Est Ovest giocano a Shanghai*, mentre a una catena di ferro sono appesi un mappamondo celeste a terra e uno terrestre in alto, *Settimo modo di mettere le lenzuola* aggiorna *Tre modi di mettere le lenzuola* del 1968: poggiate sul letto dove era solito riposare Bourdelle. C'è anche *Groma per Spinoza*, nella sua ultima apparizione, prima della Sinagoga ostiense.

versions of Italy of 2004 were new works. Italia cucina italiana lay on the ground: sheets of metal rolled up like cannoli cakes and filled with or flanked by spaghetti. Again on the ground but here balanced on a soccer ball, Italia Balla is a collage of polychromatic metal Italies. Italia ipocrita (1996) hung from the ceiling: a found piece of wood with torn pieces of road map folded around one end to form a windmill. Another room contained four imposing versions of Piede senile (2000): three of bronze, colored white, green and bronze, and the fourth, Ombelico di Venere, of marble. Rising from them were columns of white silk. The first Piedi, made of brass, marble, glass and bronze, were produced between 1968 and 1971. The foot (piede) has a special role in the history of sculpture as the linchpin of the dynamism of the figure, the expression of gesture and rhythm. The silk column, devoid of static and dynamic function, "gives body to the gaze"⁶⁰. Four plaster models of Piedi were contained in a showcase with other fragments and the bronze casts of the glass specimens lay on the ground. Alongside a warrior with his lance in its rest was the Scala di Giacobbe, a zigzag made with the same uprights as Computer and intersecting with the zigzag of colored iron rods of Nord Sud Est Ovest giocano a Shanghai. Attached to a chain were a celestial globe on the ground and a terrestrial globe in the air. Settimo modo di mettere le lenzuola was an updating of Tre modi di mettere le lenzuola (1968), resting on the bed where Bourdelle used to lie. There was also the Groma per Spinoza in its last appearance before the Synagogue at Ostia Antica.

- ¹ P. Cabrita Reis, dichiarazione per questo catalogo.
- ² Id., in M. Tarantino (ed), *Pedro Cabrita Reis*, Hatje Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit, Germany, 2003, p. 166.
- ³ *Ibid.*, p. 98.
- ⁴ *Ibid.*, p. 116.
- ⁵ Legge n. 211 del 20 luglio 2000, pubblicata nella «Gazzetta ufficiale» n. 7 del 31 luglio 2000.
- ⁶ J. Kounellis, in F. Fanelli (a cura di), intervista, in «Il Giornale dell'Arte», novembre 1988, p. 77.
- ⁷ C. Vercelli, *Dieci tesi sull'uso pubblico della Shoah*, in «Ha Keillah», n. 5, dicembre 2000, p. 18.
- ⁸ *Ibid.*, p. 19.
- ⁹ J. Kounellis, *Un uomo antico, un artista moderno*, pubblicato come *Un hombre antiguo, un artista moderno*, in «Vardar», n. 2, febbraio 1982, pp. 1-2.
- ¹⁰ Y. H. Yerushalmi, *Zakhor*, Pratiche Editrice, Parma 1983, p. 30.
- ¹¹ S. Trigano, «Un non-monumento per Auschwitz» in Pardès, *Pensare Auschwitz*, Editions du Cerf, Paris 1996.
- ¹² T. Todorov, *Memoria del male, tentazione del bene. Inchiesta su un secolo tragico*, Garzanti, Milano 2001.
- ¹³ C. Vercelli, *Dieci tesi* cit., p. 18.
- ¹⁴ E. Traverso, in C. Vercelli, *Dieci tesi* cit., p. 18.
- ¹⁵ P. Cabrita Reis, in M. Tarantino (ed), *Pedro* cit., p. 70.
- ¹⁶ *Ibid.*, p. 97.
- ¹⁷ J. Young, in A. Zevi (a cura di), *Artenmemoria-Atti del Convegno*, Centrale Montemartini, Roma, 17 ottobre 2002, Incontri Internazionali d'Arte, Roma, ottobre 2003, p. 20.
- ¹⁸ *Ibid.*, p. 25.
- ¹⁹ C. Magris, *La memoria senza ossessione*, in «Corriere della Sera», 10 febbraio 2005, p. 1.
- ²⁰ P. Eisenman, intervista con Sebastiano Brandolini, in «Il Venerdì di La Repubblica», 22 gennaio 2005, p. 54.
- ²¹ P. Di Cori, *Arte e desaparición a Buenos Aires*, in A. Zevi (a cura di), *Artenmemoria* cit., p. 70.
- ²² P. Cabrita Reis, in M. Tarantino (ed), *Pedro* cit., p. 62.
- ²³ Id., in Doris von Drathen (a cura di), intervista, in *Pedro Cabrita Reis The Silence Within*, cat. mostra, Magasin 3 Stockholm Konsthall, febbraio-giugno 2001, Magasin 3 Stockholm Konsthall 2001, p. 27.
- ²⁴ *Ibid.*, p. 38.
- ²⁵ Id., in M. Tarantino (ed), *Pedro* cit., p. 103.
- ²⁶ E. Benassi, dichiarazione per questo catalogo.
- ²⁷ Id., in M. Sorbello (a cura di), intervista, in «Tema Celeste», n. 86, luglio-settembre 2001, p. 88.
- ²⁸ Id., citata in S. Chiodi, *Elisabetta Benassi*, in C. Christov-Bakargiev (a cura di), *I Moderni/The Moderns*, cat. mostra, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, aprile-agosto 2003, Skira, Milano 2003, p. 71.
- ²⁹ Id., in M. Sorbello (a cura di), intervista cit., p. 88.
- ³⁰ *Ibid.*
- ³¹ M. Nordman, dichiarazione per questo catalogo.
- ³² Id., *De Sculptura II*, Museum Folkwang Essen, Cantz 1997, p. 4.
- ³³ *Ibid.*
- ³⁴ Id., *New Conjoint City Proposals De Musica*, Westfälisches Landesmuseum Münster; Kunstmuseum Luzern; Public Art Fund Inc. New York; Dia Center for the Arts New York; Kulturbehörde Hamburg; FRAC Bretagne Rennes, 1993, p. 14.
- ³⁵ *Ibid.*, p. 24.
- ³⁶ Id., *De Sculptura Works in the city*, Schirmer/Mosel, Munich, p. 10.
- ³⁷ Id., *New Conjoint* cit., p. 128.
- ³⁸ C. Pietroiusti, dichiarazione per questo catalogo.
- ³⁹ *Ibid.*
- ⁴⁰ Id., in M. Scotini (a cura di), *Artists republic*, intervista, in M. Scotini (a cura di), *emPowerment. Cantiere italia*, cat. mostra, Museo d'Arte Contemporanea di Villa Croce, Villa Bombrini, Genova, giugno-settembre 2004, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Mi) 2004, pp. 102-103.
- ⁴¹ *Ibid.*, pp. 103-104.
- ⁴² E. Winklhofer, dichiarazione per questo catalogo.
- ⁴³ D. Urbani, inedito, 1998.
- ⁴⁴ E. Winklhofer, inedito, 2005.
- ⁴⁵ E. Prini, dichiarazione per questo catalogo.
- ⁴⁶ Id., in G. Celant (a cura di), *Conceptual art, arte povera, land art*, cat. mostra, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino, giugno-luglio 1970, Museo Civico di Torino, Torino 1970, s. p.
- ⁴⁷ G. Celant, in E. Madelung (hrsg), *Arte povera. 13 Italienische Künstler. Documentation und neue werke*, cat. mostra, Kunstverein, München, mai-juni 1971, Kunstverein, München 1971, ripubblicato in G. Celant, *Arte povera: storie e protagonisti*, Electa, Milano 1985, p. 162.
- ⁴⁸ L. Fabro, in M. Rowell (a cura di), *Luciano Fabro*, cat mostra, Fundació Joan Miró, Parc de Montjuïc, Barcelona, febbraio-aprile 1990, p. 20.
- ⁴⁹ *Ibid.*
- ⁵⁰ J. De Sanna, in *Luciano Fabro*, cat. mostra, Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, ottobre-novembre 1997, p. 47.
- ⁵¹ L. Fabro, dichiarazione per questo catalogo.
- ⁵² Id., in AA. VV. (a cura di), *Fabro. Lavori 1963-1986*, Allemandi, Torino 1987, p. 182.
- ⁵³ Id., in J. De Sanna (a cura di), *Luciano Fabro Biografia Eidografia*, Campanotto Editore, Pasian di Prato (UD) 1996, p. 144.
- ⁵⁴ Id., nota al testo di J. De Sanna (a cura di), *Fabro*, cat. mostra, Loggetta Lombardesca, Ravenna, ottobre-dicembre 1983, Essegi, Ravenna 1983, p. 49.
- ⁵⁵ Id., in J. De Sanna (a cura di), *Luciano Fabro Biografia* cit., p. 249.
- ⁵⁶ J. De Sanna, in *Luciano Fabro* cit., p. 47.
- ⁵⁷ Id., in *Luciano Fabro Biografia*
- ⁵⁸ L. Fabro, *Vademecum*, in M. Rowell (a cura di), *Luciano Fabro* cit., p. 57.
- ⁵⁹ Id., in B. Corà (a cura di), *Fabroniopera*, cat. mostra, Palazzo Fabroni, Pistoia, dicembre 1994-febbraio 1995, Charta, Milano 1994, s. p.
- ⁶⁰ Id., *Attaccapanni*, Einaudi, Torino 1978, p. 76.

