

una memoria “storicamente scorretta”

«Non mi sono mai preoccupato di uscire da una stretta problematica ebraica; ma spero che alla fine del mio discorso tali problemi non appaiano esclusivamente interni o parrocchiali. Quasi tutti, penso, potrebbero tranquillamente venir tradotti e generalizzati». Così lo storico Yosef H. Yerushalmi conclude *Zakhor*: quattro lezioni magistrali sul rapporto fra storia e memoria, tenute all'Università di Washington nel 1980. L'abbrivio è nei tempi biblici, l'approdo nell'attualità; in mezzo, dal Medio Evo alla cacciata dalla Spagna. *Arte in memoria* è un modestissimo e nient'affatto tranquillo tentativo di tradurre in ambito artistico e architettonico alcune sue geniali intuizioni. Una contraddizione, quasi un paradosso, motiva *Zakhor*: se la memoria è componente fondamentale dell'identità ebraica – l'imperativo «ricorda» compare nella Bibbia oltre 200 volte – la sua custodia e trasmissione non sono mai affidate 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».

Se Erodoto è stato il padre della storia, esordisce Yerushalmi, i primi ad attribuirle un significato sono stati gli ebrei, perché li hanno trasferito l'incontro fra Dio e l'uomo. Su quel terreno Dio guadagna la sua credibilità, tant'è che, quando si rivela al popolo sul Sinai, così si qualifica: «Io sono il Signore Dio tuo che ti ha portato fuori dalla terra d'Egitto, dalla casa della schiavitù». Fede e storia sono inestricabilmente connesse: con il Pentateuco, per la prima volta, la storia di un popolo

“Historically incorrect” memory

“I have never bothered about going beyond the narrow set of Jewish problems. I do hope, however, that by the end of this talk, these problems will no longer appear exclusively internal or parochial. I believe that nearly all of them are readily susceptible of generalization and transposition.” This is how the historian Yosef H. Yerushalmi wound up Zakhor, four masterly lectures on the relationship between history and memory delivered at Washington University in 1980. The starting point lay in Biblical times and point of arrival in the present day with the Middle Ages and the expulsion of the Jews from Spain in the middle.

Art in memory is a very modest and by no means untroubled attempt to transpose some of his brilliant intuitions into the artistic and architectural sphere.

Zakhor stems from a contradiction that is tantamount to a paradox. While memory is a fundamental component of the Jewish identity – the injunction to remember appears over 200 times in the Bible – history is never entrusted the task of its preservation and transmission. Where history aims at complete reconstruction of the past, anxiously filling in gaps, seeking evidence, multiplying links and detail, memory is selective, fragmentary and disconnected. It assembles its elements freely and thematically regardless of sequence and chronology. It is, in short, “historically incorrect”.

Yerushalmi points out that if Herodotus was the father of history, the Jews were the first to give it meaning in that they transferred the encounter of God and man to the historical plane. God thereby gains in credibility to such an extent that when He reveals Himself to the people on

diviene parte delle sue sacre scritture. Poiché le gesta divine si manifestano nel mondo, tra gli uomini, la Bibbia registra anche le loro risposte, quelle obbedienti e quelle blasfeme, le ribelli e le consensuali, in una sbalorditiva narrazione di episodi precisi e concreti, semplici e umani. Ma, osserva Yerushalmi, dopo di allora, gli ebrei hanno smesso di scrivere storia; i testi rabbinici successivi, dal Talmud al Midrash, non solo trascurano la registrazione degli eventi coevi ma, anziché limitarsi a trascrivere quelli trascorsi, ne indagano puntigliosamente il senso attraverso l'esegesi e il commento. «A differenza degli autori biblici, 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...Chiedere alla *aggadah* rabbinica di procedere in stretta fedeltà alla storia biblica sarebbe come cercare di spogliare le figure bibliche della pittura rinascimentale dei loro costumi fiorentini!»), come dire della loro attualità. Ferma restando la storia, ciò che riceve impulso è allora l'indagine sul suo significato.

L'ottica non cambia sostanzialmente nel Medio Evo: a fronte dello straordinario sviluppo in ambito filosofico, scientifico, linguistico, favorito anche dal contatto con la cultura araba, lo scarso interesse per la storiografia è ancora più palese. Con significative eccezioni: *Yosippon*, la storia del Secondo Tempio; le 4 cronache delle Crociate del XII secolo e il *Libro della Tradizione* di Abraham Ibn Daud sugli spostamenti dei centri culturali e spirituali ebraici. Per il resto, gli eventi contemporanei sono letti alla luce di quelli passati, alcuni dei quali, come il Sacrificio di Isacco, divengono paradigmatici. Se dunque la storiografia non è canale privilegiato per la trasmissione della memoria, a cosa si affida quest'ultima? Al rito e alla liturgia, sostanzialmente, alle festività e ai digiuni annuali, istituiti a ricordo di momenti cruciali quali l'esodo e l'esilio. Ma, e questo è il punto, la ritualità non rende la narrazione mitica: in una inedita osmosi fra cir-

Mount Sinai, He says, "I am the Lord your God who brought you out of the land of Egypt, out of the house of bondage." Faith and history are inextricably linked. With the Pentateuch, the history of a people became part of its holy scripture for the first time ever. Since the divine deeds are manifested in the world amongst men, the Bible also records their responses – obedient and blasphemous, rebellious and respectful – in a staggering narration of episodes that are precise and concrete, simple and human. As Yerushalmi observes, however, the Jews then stopped writing history. The subsequent rabbinic texts, from the Talmud to the Midrash, not only neglect to record contemporary events but also undertake painstaking examination of the significance of past events through exegesis and commentary rather than confining themselves to transcription. "Unlike the Biblical authors, the rabbis play with Time at will, expanding it or contracting it. While historical specificity is a distinctive feature of the Bible stories, here awareness of time and place gives way to the most brazen and perhaps unconscious anachronism (...) Asking the rabbinic aggadah to remain rigorously faithful to Biblical history would be like trying to strip the Biblical figures in Renaissance painting of their Florentine dress," i.e. of their contemporary relevance. While the history remained intact, the focus shifted to investigating its meaning.

This perspective underwent no substantial change in medieval times. The lack of interest in historiography becomes even more evident in comparison with the extraordinary advances made in the philosophical, scientific and linguistic spheres, not least through contact with Arab culture. With some significant exceptions – Yosippon, the history of the Second Temple, the four chronicles of the twelfth-century crusades, and Abraham Ibn Daud's Book of Tradition on the shifting of Jewish cultural and spiritual centers – contemporary occurrences are seen in the light of past events, some of which, e.g. the Sacrifice of Isaac, take on paradigmatic status. If historiography is not therefore the primary channel for the

colarità del tempo liturgico e linearità di quello storico, gli eventi, che restano unici e irripetibili, sono rivissuti come fossero contemporanei. «Che ogni persona, in ciascuna generazione, consideri se stesso come se fosse personalmente uscito dall'Egitto», recita il racconto di Pasqua, esercizio per eccellenza di memoria collettiva. Lo stesso accade nel corso delle lamentazioni che accompagnano il digiuno del 9 di Av a ricordo della distruzione del Tempio. Non solo la memoria attualizza la storia ma, nel privilegiare il significato e il valore sul fatto, rende contestuali eventi temporalmente distanti. Se infatti, a Pasqua, la creazione, l'esodo, la consegna della Legge, la permanenza nel deserto, sono evocati come fossero contemporanei, il 9 di Av, nell'accomunare la distruzione dei due Templi, la cacciata dalla Spagna, persino la Shoà, è il giorno della memoria della sofferenza. «Ma la storia è la stessa», motivano i rabbini quando, a seguito della spaventosa ondata di pogrom che devasta l'Europa orientale nel 1648, decidono che la tragedia sia commemorata lo stesso giorno stabilito nel 1171 per ricordare la strage seguita alla prima accusa di omicidio rituale. Solo il carattere straordinario di un evento, cioè, impone l'istituzione di una nuova ricorrenza; altrimenti, tanto vale associarsi a quelle esistenti, visto che «l'unghia del dito mignolo delle generazioni lontane vale molto di più del ventre di quelle successive», come recita una preghiera penitenziale seicentesca.

E la cacciata dalla Spagna nel 1492 ha un carattere di eccezionalità tale da generare il primo fenomeno autenticamente storiografico successivo alla distruzione del Secondo Tempio. Anche se i testi sono spesso preceduti dalle scuse degli autori per il fatto di occuparsi di storia. Del resto, ricorda Yerushalmi, la rapida diffusione e popolarità incontrate alla fine del Cinquecento dalla Cabala di Isaac Luria, prova che la maggioranza degli ebrei era impreparata ad accettare la storia in termini immanenti.

Problemi attuali il disagio della storiografia conclude l'indagine di Yerushalmi. La storiografia ebraica moderna, opina, sorge all'improvviso, come conseguenza dell'assi-

transmission of memory, what is? The answer is essentially ritual and liturgy, the yearly fasts and celebrations instituted to recall crucial episodes such as the exodus and exile. The point is, however, that ritual does not mythicize the narration. In an unprecedented osmosis between the circularity of liturgical time and the linearity of historical time, the events – which remain unique and unrepeatable – are relived as though contemporaneous. At Passover, the exercise of collective memory par excellence, every person in every generation is enjoined to regard himself as having been personally delivered from Egypt. The same thing happens during the lamentations that accompany the fast of the 9th of Av to commemorate the destruction of the Temple. Memory not only invests history with contemporary relevance but also brings even temporally distant events together by focusing on meaning and value rather than fact. While the Creation, the Exodus, the giving of the Law, and the wanderings in the desert are evoked as though contemporaneous at Passover, the 9th of Av, bringing together the destruction of the two Temples, the expulsion from Spain and even the Shoah, is the day of remembrance of suffering. When the rabbis decided to commemorate the appalling wave of pogroms that swept through East Europe in 1648 on the same day chosen in 1171 to commemorate the massacre that followed the first accusation of ritual homicide, it was on the grounds that the story was the same. In other words, the institution of a new day of commemoration is only required when an event is truly extraordinary. Otherwise it can simply be added to an existing day, given that “the nail of the little finger of the distant generations is worth much more than the belly of those to come,” to quote a seventeenth-century penitential prayer.

The expulsion from Spain in 1492 was of such an extraordinary nature as to generate the first authentically historiographical phenomenon since the destruction of the Second Temple, even though the texts are often preceded by the authors' apologies for dealing with history. For that matter, as Yerushalmi points out, the rapid spread

milazione e dell'apertura dei ghetti: «I tentativi moderni di ricostruire il passato ebraico nascono nello stesso momento che vede una brusca frattura nella continuità della tradizione, e di conseguenza una costante diminuzione della memoria collettiva». Nel momento in cui l'assimilazione intacca la coesione della comunità, le abitudini, i riti, le modalità di trasmissione della memoria, la storia assurge in primo piano e, «per la prima volta non è questa a dover dimostrare la sua utilità al giudaismo ma il giudaismo a dover provare la propria validità alla storia fornendo le opportune giustificazioni e documentazioni». Ma, e questo è il punto, per essere moderna, la storiografia ebraica deve ripudiare la premessa stessa che la rende unica, ossia la presenza di Dio come motore della storia. Se la secolarizzazione si fonda su tale abiura, la storia ebraica, proprio per il suo carattere sacro, è la più refrattaria. Il rifiuto dell'ottica storica in seno all'ebraismo moderno sancisce allora il diritto della memoria di poter scegliere quale passato ricordare e se ricordare, come negli anni successivi alla Shoà. E nella poliedricità delle possibilità e delle scelte risiede la ricchezza della cultura ebraica. «Si potrebbe mettere insieme un'antologia di forme di passato ebraico, sublimi, patetiche, zoppicanti...un turbine di voci alla deriva». Il compito che attende lo storico è determinante, conclude Yerushalmi, a patto che non inseguia la continuità ma «le fratture, le interruzioni, i guasti», consapevole di essere lui stesso un prodotto di tale frattura.

l'esilio della memoria

Ipotizziamo: il modo di procedere della memoria ebraica, discontinuo e frammentario, disinvolto nell'accostare eventi simbolicamente vicini seppure cronologicamente distanti, l'urgenza soprattutto di attualizzare e individualizzare la storia



and popularity of Isaac Luria's Cabala in the late sixteenth century shows that the majority of Jews were not prepared to accept history in immanent terms.

Yerushalmi ends by examining the current problems and discontents of historiography. He regards modern Jewish historiography as having come into being suddenly as a result of assimilation and the opening of the ghettos: "Modern attempts to reconstruct the Jewish past were born at the same time as an abrupt break in the continuity of tradition and hence a constant shrinking of collective memory." At the moment when assimilation attacked the cohesion of the community, its habits, rites, and ways of handing down memory, history came to the fore and, "for the first time, it was not history that had to prove its usefulness to Judaism but Judaism that had to prove its validity to history by providing appropriate justification and documentation." The point is, however, that in order to be modern, Jewish historiography had to repudiate the very premise that made it unique, namely the presence of God as the driving force of history. If secularization is grounded on this renunciation, Jewish history is the most "refractory" precisely by virtue of its sacred character. The rejection of a historical perspective within modern Judaism thus endorses the right of memory to choose what past to remember and whether to remember, as in the years following the Shoah. And the richness of Jewish culture lies in the multifaceted range of possibilities and choices. "We could put together an anthology of forms of Jewish past – sublime, pathetic, lame – a drifting whirlwind of voices." The task awaiting historians is crucial, Yerushalmi concludes, as long as they do not pursue continuity but rather the "gaps, interruptions and breaks", in the awareness that they themselves are a product of this discontinuity.

The exile of memory

Let us put forward the hypothesis that the discontinuous, fragmentary working of the Jewish memory – its readiness to yoke events that are symbolically close even

è lo stesso che anima gli artisti e gli architetti contemporanei alle prese con il passato.

La sinagoga di Ostia antica è una cornice idonea per tale verifica.

Scoperta nel 1961, sul ciglio dell'autostrada di Fiumicino, se ne sta lì appartata e spaesata, in prossimità dell'antica linea di costa, la via Severiana, ai margini del glorioso insediamento romano. È in posizione ribelle: rivolta a Gerusalemme, rifiuta allineamenti e parallelismi, con il cardo e il decumano, certamente, gli assi generatori del *castrum* repubblicano, ma anche con le direttrici che, da quel centro, si irradiano sul territorio, alcune verso il mare altre verso il Tevere, orientando un'espansione urbana nient'affatto caotica. Siamo del resto in epoca adrianea, e il capolavoro di Villa Adriana a Tivoli fa evidentemente scuola. Invisibile dall'ingresso al sito archeologico, come pure dal fulcro monumentale costituito dal portico di Pio IX, dal Foro, dal Campidoglio e dal Tempio di Roma e Augusto, la sinagoga è percepibile solo a distanza ravvicinata, percorrendo il decumano verso Porta Marina: appaiono per prime le quattro colonne monumentali che segnano il passaggio dall'ingresso al luogo di preghiera, contraddistinto dall'altare da un lato e dall'edicola semicircolare per la custodia dei rotoli della Legge, dall'altro. Quest'ultima, centro geometrico e simbolico, è preceduta da due colonnine le cui mensole, decorate con la lampada a sette braccia, il corno di montone e il fascio di erbe accompagnato da un cedro, sorreggono ancora i resti della trabeazione. La presenza di numerosi ambienti, di una cisterna per l'acqua, del forno per cuocere le azzime e di banchi alle pareti, conferma che la destinazione della sinagoga non era solo la preghiera, lo studio e la riunione della comunità, ma anche l'accoglienza ai viaggiatori, ai mercanti, ai poveri, agli stessi officianti del culto.



though chronologically distant, and above all its urgent need to individualize history and endow it with contemporary relevance – is the same as the spirit that animates contemporary artists and architects in addressing the past.

The synagogue at Ostia Antica provides a suitable setting to test this conjecture.

Discovered in 1961 to one side of the Fiumicino expressway, it stands secluded and uprooted near the ancient coastline, the Via Severiana, on the outskirts of the glorious Roman settlement. Its very positioning is rebellious. Facing toward Jerusalem, it certainly rejects any alignment or parallel with the cardo and the decumanus, the major axes of the Roman castrum, but also with the highways spreading out from that center over the territory, some toward the sea and others toward the Tiber, to guide a by no means chaotic form of urban expansion. It



was in any case built in Hadrian's day, and the masterpiece of Hadrian's Villa at Tivoli had evidently founded a new school. Invisible from the entrance to the archeological site, as indeed from the

monumental fulcrum consisting of the Portico of Pius IX, the Forum, the Capitol and the Temple of Rome and Augustus, the synagogue can be seen only from close-up by proceeding along the decumanus towards Porta Marina. The first elements to appear are the four monumental columns marking the passageway from the entrance to the prayer hall, which is characterized by the altar on one side and the semicircular ark housing the scrolls of the Law on the other. Constituting the geometric and symbolic center, the latter is preceded by two small columns whose brackets, decorated with the seven-branched candelabra, the ram's horn and the bundle of grass accompanied by a cedar, still support the remains

«Una funzione coesiva e protettiva», come afferma Attilio Milano nel testo fondamentale dedicato alla storia degli ebrei di Roma, che la sinagoga conserva ancora oggi. Posteriore solo a quella di Delo, che risale al I secolo a.C., la sinagoga di Ostia è la più antica d'Occidente, costruita all'indomani della distruzione del Secondo Tempio nel 70 d.C. Ingrandita nei due secoli successivi, è restaurata tra il III e il IV secolo, epoca cui sono attribuiti i mosaici residui, per essere poi abbandonata a partire da quello successivo. Il suo valore è emblematico: prima sinagoga dell'esilio, è la memoria del Santuario, non la sua ricostruzione: ligia alle funzioni originarie, volge a est, verso l'oggetto della sua memoria, ma la struttura architettonica e la decorazione musiva riflettono l'ambiente circostante. In assenza di testimonianze storiche, infatti, la sinagoga è un'eloquente testimonianza della presenza ebraica all'interno del contesto polietnico e multiculturale della Roma imperiale.

«L'ebraismo è il solo grande culto che considera una "rovina" il più sacro dei luoghi», commenta il rabbino Roberto Della Rocca. Mentre, alla distruzione del Santuario, le altre grandi culture dell'antichità sono sprofondare in una dimensione archeologica, l'ebraismo ha potuto sfuggire a questa sorte perché un edificio invisibile si è sostituito a quello di pietra, «come se l'edificio di pietra non fosse stato altro che l'immagine manifesta e la dimensione tangibile di un Tempio spirituale che non può essere né misurato né distrutto sulla base dei criteri conosciuti dall'uomo». Il Tempio invisibile è la tradizione orale che trasforma il ricordo in memoria viva, che anziché alienarsi in un monumento, è parte di un sistema culturale dinamico. Luogo per eccellenza di tale tradizione orale è la *schola*, cioè la sinagoga, dove attraverso la lettura e il commento, ogni generazione arricchisce e trasmette il patrimonio ereditato. Non è un caso che il centro della sinagoga di Ostia coincida con lo scrigno per i rotoli della Legge. Nella controversia fra storia e memoria, Della Rocca non ha dubbi: «La storia dà garanzia di stabilità al ricordo, ma quasi sempre monumentalizza e distanzia i

of the trabeation. The presence of many rooms, a water cistern, an oven to bake unleavened bread, and benches along the walls confirms that the synagogue served not only as a place of prayer, study and meeting for the community but also as accommodation for travelers, merchants, paupers and officiants. This is a "cohesive and protective function", to quote from Attilio Milano's essential work on the history of Rome's Jews, that the synagogue still retains. Later only than the one at Delos, which dates from the first century BC, the synagogue of Ostia is the oldest in the West. Built just after the destruction of the Second Temple in 70 AD, it was enlarged during the next two centuries, restored between the third and fourth, the period to which the remaining mosaics can be attributed, and then abandoned from the fifth on. Its value is emblematic. The first synagogue of the exile, it is the memory of the Sanctuary, not its reconstruction. Faithful to its original functions, it faces east, toward the object of its memory, but its architectural structure and mosaic decorations reflect the surrounding environment. In the absence of historical records, the synagogue bears eloquent witness to the Jewish presence within the multiethnic and multicultural context of Imperial Rome.

The rabbi Roberto Della Rocca describes Judaism as the only great religion that regards a "ruin" as the holiest of places. While the other great cultures of antiquity plummeted into the archeological dimension with the destruction of the Sanctuary, "Judaism was able to avoid this fate because an invisible building took the place of the stone one, as though the building of stone were nothing more than the manifest image and tangible dimension of a spiritual Temple that can neither be measured nor destroyed on the basis of criteria known to man." The invisible Temple is the oral tradition that transforms recollection into living memory, that forms part of a dynamic cultural system rather than taking estranged shape in a monument. The place par excellence of this oral tradition is the "shul", i.e. the synagogue, where each generation enriches and transmits its inherited heritage through reading

sentimenti, li raffredda, li normalizza e pretende di offrire in cambio un'impossibile obiettività...La commemorazione del passato, i monumenti ai caduti, i musei, sono tutte forme di memoria collettiva istituzionalizzata e, di fatto, sottratta alla coscienza individuale».

Il tema è stimolante e pertinente: chiama in causa *arte in memoria* nell'accezione di monumento.

“Un non-monumento per Auschwitz” di Schmuël Trigano e “La memoria e il suo esilio” di Dario Calimani condividono l'ottica di Della Rocca.

Grazie alla prerogativa selettiva, dicevamo, la memoria ha scelto, almeno per i vent'anni successivi alla Shoà, di tacere. Il clamore e l'enfasi seguono, con pari radicalità, quell'abisso di silenzio, il cui segno più vistoso è, in particolare nel corso degli anni Ottanta, il moltiplicarsi forsennato di monumenti, musei, centri di studi e di ricerca, cattedre universitarie, diplomi, pubblicazioni. Analogo a quello in memoria della Resistenza. «Sta nascendo una 'religione' del genocidio e tende a sostituirsi all'ebraismo medesimo, con le sue cerimonie, i suoi luoghi di celebrazione, dove la memoria, eretta a valore assoluto, prende il posto della fede...Molto spesso è unicamente da questa prospettiva che la coscienza moderna comprende l'esistenza ebraica», opina Trigano. L'ansia di rappresentare supplisce la difficoltà di elaborare; l'immagine vince sulla parola, come se la pietra, il legno, il ferro, il marmo, potessero, nella loro eternità, esorcizzare l'ossessione di Primo Levi di non essere creduto.

Calimani rincara la dose: «L'oralità si realizza nel tempo della sua enunciazione; la scrittura si realizza nello spazio e si vivifica nel tempo di fruizione. Vi è tuttavia un genere di scrittura che esiste soltanto nello spazio, astratta dalla dimensione temporale, ed è il monumento. È una scrittura che, revocata la propria funzione di strumento trasmissivo e stimolo per l'oralità, cessa di essere racconto e si accontenta di essere memento fossilizzato del passato. Non il ricordo, ma un simbolo del ricordo». Come la storia, cui viene equiparato, il monumento non è mai stato il veicolo privilegiato della memoria: monolitico

and comment. It is no coincidence that the central point of the synagogue at Ostia is the ark for the scrolls of the Law. In the dispute between history and memory, Della Rocca has no doubts: “History guarantees the stability of memory, but nearly always monumentalizes and distances the sentiments, cooling them down, normalizing them, and claiming to offer in exchange an impossible objectivity (...) The commemoration of the past, monuments to the fallen, and museums are all forms of collective memory that has been institutionalized and removed de facto from individual awareness.”

The subject is stimulating and pertinent. It calls into question “art in memory” understood as monument.

Schmuël Trigano's Non-Monument for Auschwitz and Dario Calimani's Memory and its Exile share Della Rocca's views.

By virtue of its selective prerogative, as we were saying, memory chose to keep silent for at least twenty years after the Shoah. That abyss of silence was followed by equally radical outcry and emphasis, the most immediately obvious sign of which, especially in the 1980s, was a wild proliferation of monuments, museums, study centers, university chairs, diplomas and publications. There are parallels with the cult of the Resistance. As Trigano observes, “A ‘religion’ of the genocide is being born that seeks to take the place of Judaism itself with its ceremonies and its places of celebration, where memory, elevated to the status of an absolute value, takes the place of the faith (...) Very often it is solely from this viewpoint that modern awareness understands the Jewish existence.” Anxiety to represent makes up for the difficulty of elaboration. The image triumphs over the word, as though stone, wood, iron and marble could, in their eternity, exorcize Primo Levi's obsession with not being believed.

Calimani goes still further: “The oral is realized in the time of its enunciation, while writing is realized in space and vivified in the time of use. There is, however, one kind of writing that exists only in space, abstracted from the tem-

e granitico, è l'antitesi del frammento. Tant'è, ricorda Calimani, che le Tavole della Legge, in assoluto il primo monumento alla memoria, sono spezzate da Mosé contro il popolo idolatra, mentre non ci è pervenuto alcun oggetto legato alla scrittura, dall'Arca al Santuario al Tempio. La vicenda stessa della distruzione della Torre di Babele addita nella confusione delle lingue la punzione per la protervia e l'arroganza. «Aniché essere il monumento a sollecitare il ricordo», spiega Calimani, «è la memoria a tramandare come monito il ricordo di un monumento». Altri strali? «Il monumento rischia di tradursi in esilio delle emozioni: una fredda pietra tombale»; oppure: «Il monumento rappresenta il dramma collettivo e ne dice la mostruosità, ma annulla il senso della catastrofe che si è abbattuta su ogni singolo individuo» e, ancora: «Il dolore, reificato, muore esiliato nella pietra». Infine, inghiottiti dall'avidità del turismo di massa, gli stessi campi di concentrazione diventano copie di baracche imbellettate, finzioni dotate di caffetteria, libreria, cambiavalute e sala conferenze; rappresentazioni a uso del visitatore, prive della loro umanità sventurata. «È l'orrore estetizzato».

Non c'è dunque scampo per l'arte: se l'irrazionale è irrepresentabile, un monumento a memoria della catastrofe può essere solo «uno squarcio nella pietra, una pagina bianca, la ferita incurabile di un'assenza, come immagini di morte della ragione. Ma, in ognuno di questi casi, si rischia la decodifica artistica: il testo, interpretato come mera espressione provocatoria dell'arte contemporanea». Affascinante per la sua radicalità, condivisibile in molti passaggi, la tesi di Calimani condanna però senz'appello all'impotenza e all'afasia.

Possibile, vale chiedersi, che dietro tale compulsività memorialistica viva solo un'istanza antimoderna, idolatra e conservatrice? Ci soccorre "Il culto moderno dei monumenti" redatto da Alois Riegl nel 1903. Il grande studioso tedesco applica infatti alla tipologia del monumento la scoperta fondamentale formulata in *Arte tardoromana* di soli due anni prima. Non esistono né modelli né canoni, come si è creduto e praticato dal Rinascimento al-

poral dimension, namely the monument. This is writing that, having repudiated its function as a tool of transmission and stimulus for orality, ceases to be story and contents itself with being a fossilized memento of the past. Not memory but a symbol of memory." Like history, to which it is likened, the monument has never been the privileged vehicle of memory. Monolithic and granitic, it is the antithesis of the fragment. Thus it is, observes Calimani, that the Tables of the Law, the very first monument to memory, were shattered by Moses to rebuke an idolatrous people and no object connected with writing has been preserved from the Ark to the Sanctuary and the Temple. Even the tale of the destruction of the Tower of Babel indicates the confusion of tongues as the punishment for arrogance and insolence. "It is not the monument that prompts remembrance," explains Calimani, "but memory that hands down the remembrance of a monument as a warning." Other barbs? "The monument risks turning into the exile of emotions, a cold tombstone." "The monument represents the collective drama and expresses its monstrosity, but eliminates the sense of the catastrophe that befell each individual." "Reified grief dies in exile in stone." Swallowed up by the voracity of mass tourism, even the concentration camps become "prettified copies of huts, fakes fitted out with cafeterias, book shops, currency exchange and conference halls; representations designed for the visitor's use and stripped of their tragic humanity; horror beautified."

There is thus no escape for art. If the irrational cannot be represented, "a monument in remembrance of catastrophe can only be a gash in stone, a blank page, the incurable wound of an absence, like images of the death of reason. In each of these cases, however, there is the risk of artistic decoding, of the text being interpreted as the mere provocative expression of contemporary art." Though fascinating in its drastic approach and acceptable in many respects, Calimani's thesis condemns us irrevocably to impotence and aphasia.

It is worth asking whether this memorializing compulsion

l'Impressionismo, col cui metro giudicare epoche, movimenti, artisti; ogni opera, «alta» o «bassa» che sia, va relazionata al suo contesto storico, è espressione del suo *Kunstwollen*, della sua «volontà artistica». «Se non esiste qualcosa come un valore artistico eterno ma solo quello relativo, moderno, allora il valore artistico di un monumento cessa di essere commemorativo per diventare invece un valore contemporaneo». Se, cioè, la funzione del monumento è storicamente determinata, spetta a noi contemporanei attribuirgli il valore artistico; è il *Kunstwollen* moderno, insomma, il metro di giudizio per i monumenti del passato. Nel 1930, allora, quando il monumento è sinonimo di retorica, celebrazione e totalitarismo, il sociologo americano Lewis Mumford può dichiarare senza esitazioni che l'idea di monumento moderno è una contraddizione in termini. «Se è un monumento non può essere moderno; se invece è moderno non può essere un monumento»; oggi, al cospetto del Monumento a Rosa Luxemburg progettato nel 1926 da Mies van der Rohe a Berlino o del Mausoleo delle Fosse Ardeatine costruito a Roma nel 1950, possiamo affermare con pari sicurezza che si tratta di monumenti moderni di altissima qualità artistica. Parimenti, se negli anni Sessanta e Settanta il paradigma modernista vieta di volgere lo sguardo al passato, dunque di commemorarlo, quello post-moderno degli anni Ottanta ne è ossessionato. «Il museo, in senso lato, può considerarsi il paradigma della cultura contemporanea postmodernista. Lungi dal soffrire di amnesia, soffriamo invece di un sovraccarico di memorie. Persino il monumento, dopo gli eccessi del XIX secolo in povertà estetica e in politiche vergognose che la legittimavano e dopo i tempi duri vissuti con l'avvento del modernismo (nonostante Gropius e Tatlin), sta vivendo uno straordinario risveglio, beneficiando dell'intensità della nostra cultura di memoria», dichiara Andreas Huyssen nel saggio che introduce la mostra dedicata nel 1994 dal Jewish Museum di New York ai memoriali all'Olocausto. Ancora, mentre Della Rocca, Trigano e Calimani propugnano l'incompatibilità fra monumento e

might rest solely on an anti-modern, idolatrous and conservative attitude. Aid is found in Alois Riegl's work of 1903 on the modern cult of monuments. The great German scholar applies the fundamental discovery formulated only two years earlier in his book on the late Roman art industry to the monument. Contrary to common belief and practice from the Renaissance to Impressionism, there are no models or canons serving as a yardstick to judge eras, movements and artists. Every work, whether "high" or "low", must be seen in relation to its historical context. It is the expression of its Kunstwollen or "artistic will". This discovery came precisely after examining an ornamental work from the late Roman era, the same period as Ostia Antica. "If artistic value is not eternal but only relative and modern, the artistic value of a monument ceases to be commemorative and becomes a contemporary value." In other words, if the monument's function is historically determined, it is our task as contemporaries to attribute it with artistic value. The modern Kunstwollen is the yardstick for monuments of the past. In 1930, when the monument was synonymous with rhetoric, celebration and totalitarianism, the American sociologist Lewis Mumford unhesitatingly declared, "The notion of a modern monument is veritably a contradiction in terms. If it is a monument it is not modern, and if it is modern, it cannot be a monument." Today on beholding the Monument to Rosa Luxemburg designed in 1926 by Mies van der Rohe in Berlin or the Mausoleum of the Fosse Ardeatine built in Rome in 1950, we can state with the same certainty that they are modern monuments of the highest artistic quality. Similarly, while the modernist paradigm forbade any attention to and hence commemoration of the past in the 1960s and 1970s, the postmodern paradigm of the 1980s was obsessed with it. "The museum, in the broad sense, can be regarded as the paradigm of contemporary postmodern culture. Far from suffering from amnesia, we are instead overloaded with memories. After the excesses of the nineteenth century in terms of aesthetic poverty and

memoria ebraica, lo stesso Huyssen è convinto che la vecchia interpretazione di museo come fortezza per pochi e di monumento come medium di reificazione e amnesia è ormai obsoleto.

La mostra di New York, *The Texture of Memory* di James E. Young e il suo aggiornamento in *At Memory's Edge*, offrono un'ampia casistica di monumenti sui quali verificare i punti di vista in conflitto. Young li classifica secondo tre distinte aree geografiche: l'Europa, direttamente e drammaticamente coinvolta; gli Stati Uniti, distanti dalla «topografia dell'orrore», ma decisivi per la sua risoluzione; Israele, infine, che da quell'orrore trae la sua prima ragion d'essere. Se i valori contemporanei coincidono con quelli proposti da Yerushalmi per leggere la storia, proviamo ad adottarli per giudicare tale messe copiosa. Prima, la situazione più spinosa: la Germania.

i contromonumenti tedeschi

Il dramma tedesco è nel quesito: come può una nazione commemorare le vittime di crimini da lei stessa perpetrati, senza, per di più, aver mai fatto fino in fondo i conti con il proprio passato? Di qui la sorte dei monumenti tedeschi, allo stesso tempo oggetto della memoria e della sua rimozione. Maggiore è l'affanno di ricordare, compensare, risarcire, maggiore è la paralisi che attanaglia ogni decisione. Gli artisti tedeschi, osserva Young, «ereditano una duplice istanza: una profonda sfiducia per le forme monumentali e un profondo desiderio di distinguere la loro generazione da quella degli assassini attraverso la memoria». Un monumento contro se stesso, insomma, un «contromonumento» è forse l'unica possibilità per la travagliata coscienza tedesca. Innescare il processo mnemonico affidandone poi al tempo e ai singoli l'elaborazione, è certamente soluzione artisticamente stimolante ed eticamente convincente. *Monumento contro il fascismo, la guerra, la violenza – per la pace e i diritti umani*, commissionato dalla città di Amburgo all'artista tedesco Jochen Gerz e a sua moglie, l'artista israeliana Esther

the disgraceful policies legitimizing it, and after the hard times that followed the advent of modernism (despite Gropius and Tatlin), even the monument is enjoying an extraordinary reawakening and benefiting from the intensity of our culture of memory.” Thus Andreas Huyssen in his introduction to the exhibition of Holocaust memorials held in 1994 by the Jewish Museum of New York. Moreover, while Della Rocca, Trigano and Calimani assert the incompatibility of the monument with Jewish memory, Huyssen is convinced that the old view of the museum as a fortress for the few and the monument as a medium of reification and amnesia is now obsolete.

James Young's New York exhibition entitled The Texture of Memory and its updating in At Memory's Edge offer a broad range of monuments to assess the opposing viewpoints. Young classifies them in terms of three distinct geographical areas: Europe, which was directly and dramatically involved, the United States, which was distant from the “topography of horror” but crucial to its resolution, and Israel, which draws its primary raison d'être from that horror. If contemporary values coincide with those proposed by Yerushalmi for a reading of history, let us try to employ them in judging this abundant harvest. Starting with the thorniest case, namely Germany.

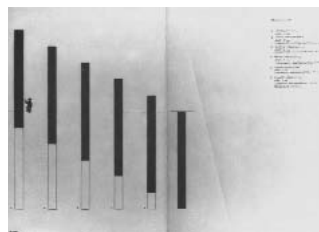
German countermonuments

The German drama lies in the question of how a nation can commemorate the victims of crimes it committed, and without, moreover, ever having really come to terms with its own past? Hence the fate of German monuments, the

objects simultaneously of memory and its repression. The greater the anxiety to remember and make amends, the greater the paralysis blocking every decision. As Young points



Shalev, è, appunto, un contromonumento. «Contro» un sito ameno o aulico, come un parco assoluto al centro della città, i Gerz preferiscono un luogo periferico come il centro commerciale di



Harburg, abitato prevalentemente da immigrati. «Contro» un oggetto permanente e granitico che favorisce la delega, l'«esilio del dolore», optano per una colonna di piombo alta dodici metri. Inaugurata nel 1986, è destinata a scomparire nel giro di sette anni, grazie alle firme apposte dai cittadini sulla sua duttile superficie. Nei progetti successivi, Gerz radicalizza da un lato l'invisibilità, dall'altro il coinvolgimento. Come a Brema nel 1990 dove, invitato per un'opera pubblica, propone un questionario da vagliare poi nel corso di seminari pubblici. E il monumento? La traccia dell'inchiesta: un testo, firmato dagli autori, è collocato presso un ponte, a fianco di un passaggio pedonale, fra due situazioni fluide come il traffico automobilistico e l'acqua del fiume. In entrambi i casi la scrittura è la memoria di un monumento che prevede la sua stessa distruzione.

Negative-Form di Horst Hoheisel del 1987 a Kassel è anch'esso un contromonumento: riproduce infatti un'assenza, quella della Aschrott Fountain, la fontana neo-gotica di foggia piramidale donata alla città nel 1908 da un uomo d'affari ebreo e come tale distrutta dai nazisti nel 1939. Dopo averla perfettamente ricostruita ed esposta nella piazza originaria, l'artista la capovolge e sprofonda nel terreno fino a raggiungere le falde acquifere sotterranee. «La fontana affondata non è affatto il memoriale. È solo la storia trasformata in piedistallo, un invito a chi passa e sosta su di essa a ricercare il memoriale nella sua testa». Invitato a Kassel per un'altra opera pubblica, Hoheisel si reca in alcune scuole pubbliche portando con sé: una copia del Libro della memoria sulla comunità ebraica locale, una pietra e un foglio di carta. Dopo aver

out, "German memory-artists are heirs to a double-edged postwar legacy: a deep distrust of monumental forms (...) and a profound desire to distinguish their generation from that of the killers through memory." A monument against itself, a "countermonument" in short, is thus perhaps the only possibility for the anguished German conscience. Initiating the mnemonic process and then entrusting its development to time and individuals is certainly an artistically stimulating and ethically convincing solution. The Monument against Fascism, War and Violence for Peace and Human Rights commissioned by the City of Hamburg from the German artist Jochen Gerz and his wife the Israeli artist Esther Shalev is in fact a countermonument. As against a pleasant or decorous site such as a sunny park in the town center, for example, the artists chose the peripheral location of the shopping center in Harburg, inhabited mainly by immigrants. As against a permanent, granitic object fostering the delegation and "exile of grief", they opted for a column of lead twelve meters tall. Inaugurated in 1986, it was gradually lowered into the ground as citizens filled its surface with signatures and disappeared in the space of seven years. In subsequent projects, Gerz radicalized invisibility on the one hand and involvement on the other. Invited to Bremen in 1990 for a public work, he proposed a questionnaire to be then examined in the course of public seminars. And the monument? An outline of the survey, a text signed by its authors, was placed near a bridge beside a pedestrian crossing between the two fluid situations of automobile traffic and the waters of the river. In both cases, writing is the memory of a monument that envisages its own destruction.

Horst Hoheisel's Negative-Form (Kassel, 1987) is again a countermonument. It reproduces the void left by the Aschrott Fountain, a pyramid-shaped Neo-Gothic work donated to the city in 1908 by a Jewish businessman and as such demolished by the Nazis in 1939. After reconstructing it perfectly and exhibiting it in its original location, the artist turned it upside-down and sank it deep into

letto ad alta voce una biografia contenuta nel libro, Hoheisel invita gli studenti a scegliere ognuno una vita, descriverla su un foglio di carta, avvolgerla in una pietra e depositarla in un apposito contenitore. Il materiale raccolto nelle diverse scuole è quindi portato alla stazione, la stessa da cui partivano i convogli diretti ai campi, e lasciato lì come installazione permanente. A Berlino, invece, Hoheisel propone di far esplodere la porta di Brandeburgo, ridurne i resti in polvere e coprirli con lastre di granito. Se il rischio del monumento è l'istituzionalizzazione della memoria collettiva e la sua sottrazione alla coscienza individuale, i contromonumenti, grazie alla loro precarietà, non corrono alcun rischio.

Sin dal 1989, all'indomani della caduta del muro di Berlino, un gruppo di cittadini, sostenuto da alcuni giornalisti, affaccia l'urgenza di costruire un *Memoriale agli ebrei uccisi in Europa*. L'iter è lungo e travagliato: i detrattori del monumento, timorosi di farne la pietra tombale della memoria, si scontrano con l'istanza opposta, patrocinata dallo stesso Cancelliere Helmut Kohl, di commemorare tutti i caduti, vittime e carnefici. Ben 528 progetti partecipano al concorso internazionale bandito nel 1994; il sito prescelto è tra la Porta di Brandeburgo e la Potsdamer Platz, a un passo dal bunker di Hitler. Un architetto e un artista, entrambi tedeschi, vincono il primo premio ex aequo ma il progetto, una enorme lastra quadrata di cemento, sollevata a un angolo, con quattro milioni e mezzo di nomi incisi e 18 massi portati da Masada, è respinto perché troppo monumentale. Passano altri due anni e nel 1997 sedici fra artisti e architetti sono invitati, assieme ai nove finalisti del concorso precedente, a presentare nuovi elaborati. Respinto il progetto di Rudolf Herz, perché non ambientato a Berlino, quello di Gerard Merz perché un tronfio mausoleo, quello di Rebecca Horn perché utilizza la cenere, il giardino di fiori gialli a forma di Stella di Davide di Dani Karavan e, ancora, le *Pagine del Libro* di Zvi Hecker, il muro di cemento fratturato di Daniel Libeskind, restano in finalissima la giovane tedesca Gesine Weinmiller con 18 setti di

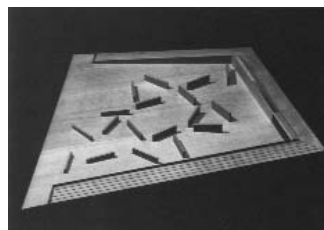
the groundwater. "The sunken fountain is not the memorial at all. It is only history turned into a pedestal, an invitation to passersby who stand upon it to search for the memorial in their own heads." Invited to Kassel for another public work, Hoheisel visited a number of state schools with a copy of *Namen und Schicksale der Juden Kassels (The Names and Fates of Kassel's Jews)*, a stone, and a sheet of paper, three objects symbolizing memory. After reading out one of the biographies in the book, Hoheisel invited the students to choose one life each, describe it on a sheet of paper, wrap the paper around a stone, and place the object in an archival bin. The bins filled in the various schools were taken to the station, stacked on the platform from which the trains departed for the concentration camps, and left there as a permanent installation. Hoheisel's proposal for Berlin was to blow up the Brandenburg Gate, crush the rubble to dust, sprinkle it over the site, and cover it with slabs of granite. If the risk inherent in the monument is the institutionalization of the collective memory and its detachment from individual awareness, countermonuments appear to provide an appropriate response, which time makes precarious and revocable.

In 1989, immediately after the fall of the Berlin Wall, a group of citizens supported by a few journalists proclaimed the urgent need to build a monument to the Jews killed in Europe. It was a long and bitter struggle. Opponents of the monument, who feared that it might become the tombstone of memory, clashed with those, supported by the Chancellor Helmut Kohl, who wished to commemorate all the dead, both victims and killers. No fewer than 528 projects were presented at the international competition held in 1994. The site selected was between the Brandenburg Gate and Potsdamer Platz, a few steps away from Hitler's bunker. An architect and an artist, both German, shared the first prize, but the project for a huge square slab of concrete raised at one corner and engraved with four and a half million names together with 18 boulders transported from Masada was rejected

pietra disseminati su una piattaforma sopraelevata, e la coppia vincente Peter Eisenman-Richard Serra. Tremila pilastri di cemento leggermente inclinati poggiano su una superficie ondulata, generando una gigantesca griglia deformata e sbilenca. In assenza di un segno forte che polarizzi l'attenzione, il modulo elementare ripetuto ossessivamente uguale a se stesso costruisce un brano di città indifferenziato ed estensibile che affida alla relazione dinamica fra spettatore e campo ogni attribuzione di senso. Un'ipotesi «minimalista», dunque, che evoca la griglia urbana ma anche le strutture modulari di Donald Judd e Sol LeWitt e, per il disorientamento indotto dalle mutevoli prospettive visuali, le sculture di Serra. Posto nuovamente in discussione nel 1998, in occasione delle elezioni politiche e della vittoria di Gerhard Schroeder, il progetto, dopo un altro anno di traversie, è approvato dal Bundestag con 314 voti favorevoli, 209 contrari e 14 astensioni.



Se la memoria, come del resto l'arte, è libera interpretazione della storia, il progetto di Eisenman – Serra si è nel frattempo ritirato – è astensione: astratto, modulare, auto-referenziale, è mera iterazione temporale. Nel negarsi come oggetto per offrirsi come brano di città, seppure «americana», risiede la sua originalità rispetto ad altre soluzioni astratte, dal muro sconnesso di mattoni di Mies van der Rohe al cubo trasparente sospeso progettato dagli architetti milanesi BBPR nel 1946 al Cimitero monumentale di Milano, fino al cuneo nero, su cui sono impressi i 57.000 nomi dei caduti in Vietnam, progettato nel 1981 dall'artista cino-americana Maya Lin a Washington. Trattandosi in quest'ultimo caso di una situazione intricata – ricordare le vittime di una guerra sbagliata – l'iter del progetto è costellato di polemiche, rinvii e compromessi. Stretto fra i due «veri» monumenti a George Washington e ad Abraham Lincoln, l'opera di Lin ha la peculiarità di



as excessively monumental. Another two years went by and in 1997 sixteen artists and architects were invited, together with the nine finalists from the previous competition, to present new projects. Rudolf Herz's entry was rejected because it was not located in Berlin and Rebecca Horn's due to its use of ashes. Also eliminated were Gerard Merz's pompous mausoleum, Dani Karavan's garden of yellow flowers forming the Star of David, Zvi Hecker's Pages of the Book, and Libeskind's cracked wall of cement. The contenders for the first prize were the young German Gesine Weinmiller, with a project for 18 walls of stone on a raised platform, and the winning team of Peter Eisenman and Richard Serra, who proposed three thousand slightly tilted pillars of cement resting on an undulating surface to generate a gigantic misshapen and lopsided grid. In the absence of any strong feature to focus attention, the obsessively repeated elementary module creates an undifferentiated and extensible section of town where every attribution of meaning is left to the dynamic relationship between viewer and field. This "minimalist" work evokes the urban grid but also the modular structures of Donald Judd and Sol LeWitt as well as Serra's own sculptures by virtue of the disorientation caused by shifting visual perspectives. Brought into discussion once again in 1998, on the occasion of the general election and Schroeder's victory, the project was finally approved after



another year of struggles by the Bundestag with 314 votes in favor, 209 against, and 14 abstentions. If memory is,

estendersi orizzontalmente mimetizzandosi nel paesaggio. Anche *Black Form* di Sol LeWitt, un austero parallelepipedo di mattoni neri, non ha vita facile: collocato nel 1987 nella Schloss Platz di Munster, è prima profanato con graffiti e slogan, poi accusato di deturpare il luogo, quindi distrutto a martellate da un gruppo di studenti. Oggi risiede ad Amburgo, di fronte al municipio neoclassico.



Il Mausoleo delle Fosse Ardeatine a Roma non è presente nella casistica di Young e non ha mai ricevuto il riconoscimento internazionale che merita. È unico. Eretto nel 1950 dove si è consumato nel marzo 1944 l'eccidio di 335 antifascisti, è il primo monumento dell'Italia repubblicana; la sua prerogativa è di comporre a scala urbana una pluralità di voci dissonanti. Non si tratta intanto di un monumento ma di un luogo, dove episodi distinti, storicamente determinati, si organizzano in circuito continuo. L'ingresso, la straordinaria cancellata espressionista di Mirko, annuncia e lascia intravedere il dramma; il piazzale retrostante coagula e nello stesso tempo distribuisce i percorsi: verso le gallerie ipogeiche dove è avvenuto l'eccidio; verso il sacrario, dove sono raccolti i sepolcri tutti uguali, protetti da un'unica immensa lastra; nella natura circostante, infine, dove, dall'alto, ogni fulcro rivela la sua necessità storica, poetica, urbanistica. Le cave si distinguono per il loro procedere irregolare e ipogeico, mentre il masso stereometrico librato sui sepolcri spicca per nitore geometrico.

C'è anche un «monumento», a firma di Francesco Coccia, librato su un alto piedistallo: tre



like art, the interpretation of history, the Eisenman project – Serra having withdrawn in the meantime – is abstention. Abstract, modular and self-referential, it constitutes mere temporal iteration. Its originality with respect to other abstract works – from Mies van der Rohe's shattered brick wall to the suspended transparent cube designed by BBPR in 1946 for the Monumental Cemetery in Milan and the black wedge bearing the names of 57,000 soldiers killed in Vietnam built by the Chinese-American artist Maya Lin in Washington in 1981 – lies in denying itself as object and offering itself as a section of city, albeit "American". Due to the complex nature of the project to commemorate those who fell in a misguided war, the Vietnam monument was again entangled in controversy, delay and compromise. Fitted in between the two "real" monuments to Washington and Lincoln, Lin's work has the peculiar feature of extending horizontally and blending into the landscape. Sol LeWitt's Black Form, an austere block of black bricks, again encountered difficulties. Erected in the Schloss Platz in Munster in 1987, it was first defaced with graffiti and slogans, then accused of being an eyesore, and finally destroyed by a group of students with hammers. It now stands in Hamburg in front of the neoclassical town hall.



The Mausoleum of the Fosse Ardeatine in Rome does not figure in Young's exhibition and has never received the international recognition it deserves. It is unique.

Erected in 1950 on the site where 335 anti-fascists were slaughtered in March 1944, it is the first monument of Republican Italy. Its distinguishing characteristic lies in blending a plurality of dissonant voices at the urban scale. In any case, it is not a monument but a place where distinct and historically determined episodes are organized in a continuous circuit. The entrance, Mirko's extraordi-

figure dolenti congelate nel marmo. Linguisticamente dissonante, la scultura di Coccia trova però il suo ruolo nel contesto, come perno intorno a cui ruota il sistema. C'è di più. Ogni anno, alla presenza di autorità, associazioni partigiane, cittadini, la commemorazione che si svolge nel piazzale ha come momento culminante la lettura dei 335 nomi dei martiri: una lista interminabile; nel passaggio dalla memoria collettiva a quella individuale, la storia diviene concreta, palpabile, umana. Straordinario contributo alla vicenda, *L'ordine è già stato eseguito* di Alessandro Portelli ricostruisce dietro ogni nome una storia, raccontata direttamente dai testimoni. Così, attraverso la parola, la scrittura, l'architettura, l'arte e la natura, le Fosse Ardeatine offrono un esaustivo test di memoria. Il sacrario, ad esempio, non configurandosi come episodio preminente, non occupando una postazione privilegiata né imponendo un percorso preferenziale, offrendosi anzi per visioni parziali, di scorcio e successive, è splendido aggiornamento del volume puro del Partenone nel coro dell'Acropoli d'Atene. Allo stesso modo, l'asola di luce discreta e uniforme che illumina i sepolcri è certamente memore della corona di finestre che taglia la cupola di S. Sofia a Costantinopoli. Mentre la cancellata di Mirko e la scultura di Coccia sono un tributo alle due poetiche più in voga nell'Italia dell'immediato dopoguerra. A conferma che il *Kunstwollen* contemporaneo, nella capacità di aggiornarne la lezione, decide l'attualità dei monumenti antichi.

Se, riprendendo l'itinerario di Young, ci spostiamo ora dove i crimini sono stati perpetrati, come la Polonia, il distacco è più arduo. «Avrei mai potuto prendere una pietra, farci un buco in mezzo e dire: ecco l'eroismo del popolo ebraico?», s'interroga Nathan Rapoport, l'autore del Monumento al Ghetto di Varsavia. Proprio quello «squarcio nella pietra» che per Calimani costituisce l'unica e ultima possibilità di monumento. Eppure, forse perché lasciare una pietra sulla tomba è una antica consuetudine di onorare i morti, una sorta di tumulo in progress, molti memoriali sono costruiti con le pietre: 17.000 scheg-

*nary Expressionistic gate, announces and affords a glimpse of the drama. The square behind it simultaneously coagulates and organizes the pathways: to the underground passageways where the massacre occurred, to the place where the identical graves are gathered in the shelter of a single immense slab, and into the surrounding countryside, where every fulcrum viewed from above reveals its historical, poetic and urbanistic necessity. The quarries are distinguished by their irregular, hypogeal development, and the stereometric mass above the graves by its geometric radiance. There is also a "monument" by Francesco Coccia perched on a tall pedestal: three grief-stricken figures frozen in marble. Though linguistically dissonant, Coccia's sculpture serves in this setting as the pivot around which the system rotates. Furthermore, every year, in the presence of the authorities, partisan associations and citizens, the commemoration held in the square culminates in the reading of the names of the 335 martyrs, an interminable list. In the passage from collective to individual memory, history becomes concrete, palpable, human. In *L'ordine è già stato eseguito*, his extraordinary contribution, Alessandro Portelli reconstructs the history behind every name as gathered directly from witnesses. Through the word, writing, architecture, art and nature, the Fosse Ardeatine thus offer an exhaustive test of memory, confirming that the contemporary *Kunstwollen* establishes the relevance of ancient monuments by bringing their message up to date. By not acting as a predominant episode, by neither occupying a paramount position nor imposing a particular route, but rather by offering itself in a succession of partial glimpses, the shrine is thus a splendid modern-day version of the pure volume of the Parthenon standing in the choir of the Acropolis in Athens. In the same way, the shaft of discreet, uniform light illuminating the graves is certainly reminiscent of the crown of windows cut into the dome of Hagia Sophia in Istanbul. Mirko's gate and Coccia's sculpture pay tribute to the two forms of art most in vogue in Italy in the immediate postwar period.*

ge di granito si dispongono in circolo a Treblinka; a Kazimierz, invece, un muro alto tre metri è costruito assemblando resti di pietre tombali e presenta al centro un grande squarcio verticale: nessuna immagine, solo nomi, date, pensieri e simboli fissati nella pietra. In assenza di cimiteri, li sostituisce il monumento eretto con i loro frammenti.



memoria europea e storia americana

Il problema degli Stati Uniti è duplice: pur distanti dalla «topografia dell'orrore», ne sono direttamente coinvolti, per l'accoglienza agli esuli prima e per la liberazione dei sopravvissuti poi. Ciò comporta da un lato la necessità di rendere credibili eventi non vissuti direttamente, dall'altro, di raccontarli in modo che diventino patrimonio della storia americana. Il primo punto giustifica sia il carattere esaustivo della documentazione sia quello spettacolare, quasi hollywoodiano, dei contenitori museali, come pure il ricorso a stratagemmi che consentono a ogni visitatore di ricordare la Shoà come «se fosse personalmente uscito» da quell'inferno. Nel United States Holocaust Memorial Museum di Washington, ad esempio, a ogni ospite viene affidata la carta d'identità di una vittima con cui ripercorrerne la vita a ritroso fino a incontrarlo via monitor al termine del percorso. Quanto al secondo punto, l'opinione di James Ingo Freed, l'architetto del Museo di Washington, in assoluto il più imponente, è che la memoria debba essere sufficientemente ambigua e aperta da consentire ad altri di abitarne lo spazio e di permeare le forme. E coglie nel segno: se nei memoriali europei, soprattutto quelli che corrispondono alle rovine stesse dei campi, storia e memoria coincidono, quelli americani sono soprattutto luoghi di memoria, dove la

If we now resume Young's itinerary and move to the places where the crimes were perpetrated, such as Poland, it is harder to attain detachment. "Could I have ever taken a stone, made a hole in the middle of it, and said this is the heroism of the Jewish people?" Thus Nathan Rapoport, author of the Monument to the Warsaw Ghetto. For Calimani, the "gash in stone" is instead the only and ultimate possible form of monument. And yet, perhaps because leaving a stone on a grave is an ancient Jewish custom, a sort of tumulus in progress, many memorials do consist of stones. There are 17,000 pieces of granite arranged in a circle at Treblinka. The wall three meters in height at Kazimierz was built by assembling remains of tombstones and presents a great vertical gash in the middle: no image, only names, dates, thoughts and symbols set in stone. The place of the missing cemeteries is taken by a monument made of their remains.

European memory and American history

The problem of the United States is twofold. Though distant from the "topography of horror", the country was directly involved, initially by taking in exiles and later by liberating the survivors. This makes it necessary to endow events not directly experienced with credibility and to recount them in such a way as to make them part of the heritage of American history. The first point justifies both the exhaustive documentation and the spectacular, nearly Hollywood-style, character of the museums, not to mention the recourse to stratagems enabling each visitor to remember the Shoah as though "he or she had personally gone through" that inferno. In Washington, for example, visitors are each given the identity card of a victim so that they can trace the course of his or her life all the way back until the moment of meeting via monitor at the end of the itinerary. As regards the second, James Ingo Freed, the architect of the United States Holocaust Memorial Museum in Washington, the world's most imposing museum of memory, points out the importance

storia non è raccontata in modo «corretto», nell'ordine in cui i fatti si sono realmente svolti, ma «nel più sfacciato e forse inconsapevole anacronismo», per dirla con Yerushalmi. Partendo ad esempio dalla fine, dalla liberazione di Buchenwald e Dachau a opera delle truppe americane.

«L'Olocausto riveste un'importanza particolare per gli americani: nelle parole e nelle azioni i nazisti hanno negato i principi fondamentali del popolo americano», riferisce Young. Ubicato nel Mall, nel cuore della capitale della nazione, a fianco del National Museum of American History e dello Smithsonian Institute, avvistabile dal monumento di Washington e da quello di Thomas Jefferson, il Museo Nazionale dell'Olocausto diviene così parte integrante della storia americana. I fatti sono raccontati in modo da poter essere ascoltati e capiti non solo «dai sopravvissuti che vivono a New York e dai loro figli a Houston e San Francisco, ma anche dai leader neri ad Atlanta, dal contadino del mid-west o dall'industriale del nord-est. Milioni di americani compiono il loro pellegrinaggio a Washington, il Museo deve riportarli indietro nel tempo, in un altro continente e informarli sulla loro realtà contemporanea». Con un disinvoltato procedere a zig-zag, dopo la liberazione dei campi il racconto storico retrocede alla distruzione della diaspora per concludersi, con un balzo in avanti, con la «redenzione» americana. Se questo è l'approdo, ha ragione Trigano quando teme che una religione del genocidio si sostituisca all'ebraismo stesso. Ciò che unisce infatti gli ebrei americani tra loro non è tanto la tradizione millenaria quanto la memoria dell'Olocausto: avulso però dalla storia, esso sconfina nel mito e corre dunque il rischio della museificazione. Come Israele, anche l'America legge la frattura della Shoà non come culmine delle sofferenze ma come abbrivio del riscatto. E questo spiega in parte il legame indissolubile tra i due paesi.

Se passiamo ora dal contenuto al contenitore architettonico, la disinvoltura del percorso documentario non trova alcun riscontro nell'iter progettuale: l'anelito all'integrazio-

of memory and the need for it to be sufficiently ambiguous and open so that others can inhabit its space and permeate its forms with their own memories. He is right. While history and memory coincide in European memorials, especially those that coincide in turn with the remains of the concentration camps, their American counterparts are primarily "places of memory" where history is not related "correctly", in the order in which the events actually took place, but with what Yerushalmi describes as the most unashamed and perhaps unconscious anachronism, e.g. by starting from the end, from the liberation of Buchenwald and Dachau by American troops.

Young points out the particular importance attached to the Holocaust in the United States due to the fact that the Nazis denied by word and deed the fundamental principles of the American people. Located in the Mall in the center of the nation's capital, alongside the National Museum of American History and the Smithsonian Institute, visible from the monuments to Washington and Jefferson, the Holocaust Memorial Museum has thus become an integral part of American history. The facts are related in such a way that they can be heard and understood not only "by the survivors living in New York and their children in Houston and San Francisco, but also by the Black leaders in Atlanta, the farmer in the Mid-West and the industrialist in the Northeast. Millions of Americans make their pilgrimage to Washington. It is the Museum's task to take them back in time to another continent and tell them about their own contemporary reality." Taking an unabashedly zigzag course, the historical narration goes from the liberation of the camps back to the devastation of the Diaspora and then leaps forward to end with the American "redemption". If this is the point of arrival, Trigano is right to fear that a 'religion' of the genocide could supplant Judaism itself. What unites American Jews is not in fact so much a millennial tradition as the memory of the Holocaust. If this is severed from history, however, there is the risk of its ultimately being enclosed in the mythic dimension and hence the museum. Like

ne frustra ogni impulso alla rottura; la contravvenzione ai suggerimenti di Yerushalmi non potrebbe essere più eclatante. L'opzione per il Mall, intanto, obbliga alla congruenza con gli altri episodi



monumentali, in prevalenza neoclassici. Ingo Freed accetta l'imposizione e deroga alla modernità, tanto più grave per lui, allievo di Mies van der Rohe a Chicago prima e partner di I.M. Pei poi. Avrebbe potuto scegliere l'irruzione dissonante in un panorama conformista, come ha fatto Frank O. Gehry a Bilbao e a New York o, almeno, avrebbe potuto limitarsi a un contenitore neutro, asettico: ha scelto invece la retorica e il monumentalismo, come attesta la simmetrica facciata. Non solo. Se l'esterno si mimetizza con il Mall, l'interno riecheggia l'architettura dei campi di concentramento: torri di controllo, finestre, cancelli, mattone e ferro, si combinano con gli etimi neoclassici e con quelli moderni, in un *pastiche* stilistico degno delle peggiori soluzioni post-moderne. I quattro artisti chiamati a intervenire all'interno e all'esterno compiono invece una scelta opposta: il loro linguaggio è infatti astratto, anzi minimalista, nient'affatto eloquente. *Memorial* di Ellsworth Kelly consiste di quattro sculture a parete: tre rettangoli bianchi che fronteggiano un quarto elemento bianco, a forma di ventaglio. *Consequence* di Sol LeWitt è un *wall drawing*: cinque quadrati solenni si inseguono lungo la parete; serrati da spesse cornici nere, sono dipinti con inchiostri sovrapposti di vari colori ma il loro cuore è grigio, leggermente profilato di bianco. Anche se tutti i lavori sono ospitati in aree di passaggio, *Gravity* di Richard Serra occupa la più impegnativa, la «Hall of Witness». L'essenziale lastra di acciaio dialoga con l'architettura tagliando la rampa di scale. Precarietà e incombenza, binomio ricorrente in Serra, costringono il visitatore ad aggirare l'opera per procedere. *Loss and Regeneration* di Joel Shapiro, infine, è nel piazzale ester-

Israel, America interprets the breaking point of the Shoah not as the climax of suffering but as the start of redemption. To some extent this explains the indissoluble ties between the two countries.

If we now leave the content and consider the architectural container, we find no parallel with the uninhibited handling of history. The yearning for integration overcomes any urge to break away and the rejection of Yerushalmi's suggestions could not be more glaring. First of all, the location in the Mall necessitated harmony with the other, primarily neoclassical monuments. Ingo Freed accepted this and turned his back on modernity, a serious matter



for a pupil of Mies van der Rohe in Chicago and partner of I.M. Pei. He could have opted for discordant irruption in a conformist panorama, like Frank O. Gehry in Bilbao and New York, or at least confined himself to building a stark, neutral container. He plumped instead for rhetoric and the monumental, as attested by the symmetrical entrance façade.

Moreover, while the exterior blends in with the Mall, the interior echoes the architecture of the concentration camps. Watchtowers, windows, gates, brick and iron combine with neoclassical and modern etyma in a stylistic pastiche worthy of the lowest post-modernism. The four artists commissioned to work on the interior and exterior opted instead for a very different and indeed controversial approach. Their language is in fact abstract or even minimalist and by no means eloquent. Ellsworth Kelly's Memorial consists of four wall sculptures, three white rectangles facing a white fan-shaped element on the opposite wall. Sol LeWitt's Consequence is a wall drawing consisting of five solemn squares arranged in succession along the wall and enclosed in thick black frames. They are painted with ink in various overlapping colors, but their heart is gray slightly outlined with white. While all the works are located in areas of transit, Richard Serra's Gravity occupies the most

no. Si affrontano due sculture: quella grande, composta di travi di ferro librate in tutte le direzioni, evoca una figura umana o un albero mentre l'altra, piccolissima, è una casa rovesciata. Più gioco che rappresentazione, è dedicata infatti ai bambini periti.

Possibili alternative alle scelte di Freed? Almeno due, a Boston e a Berlino. La prima, il New England Holocaust Museum, a firma dell'architetto californiano Stanley Saitowitz, consiste di sei prismi di acciaio e



vetro su cui sono impressi sei milioni di numeri. Disposti lungo un asse viario ad alto traffico, vicino al Freedom Trail, dunque in un luogo «nazionalmente» rilevante, voltano però le spalle agli edifici coloniali per dialogare con i grattacieli prospicienti. Una scelta moderna che, affatto compiacente, si presta a plurime interpretazioni: sei candele, una lampada a sette braccia, un colonnato, torri dello spirito. Alcuni la chiamano la città di ghiaccio, ad altri ricorda le rovine di una civiltà perduta.

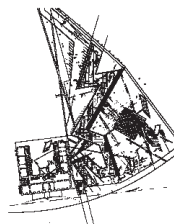
E veniamo al Berlin Museum-Judisches Museum, il clamoroso gesto di rottura di Daniel Libeskind. Pensato come addizione al neorinascimentale Museo di Berlino, a prova dell'indissolubilità fra la cultura ebraica e quella tedesca, adotta un linguaggio decisamente dissonante. All'armonica forma a U del vecchio organismo Libeskind affianca un zig-zag, una linea sincopata e scattante, come una scarica elettrica spaziale. *Between the Lines* è il titolo conferito da Libeskind al progetto: «concerne due linee di pensiero, di organizzazione, di relazione. La linea retta, ma frammentaria, e quella tortuosa, indefinitamente aperta. Le due linee si sviluppano architettonicamente e programmaticamente attraverso un dialogo definito. Si separano e si disimpegnano, esponendo un vuoto che attraversa il museo e l'architettura, un vuoto discontinuo». Non si tratta di un segno arbitrario, ma del risultato della distorsione, fino alla rottura, di una Stella di Davide

demanding position, namely the Hall of Witness. It consists of a stark steel slab cutting the flight of stairs and entering into dialog with the architecture. Instability and incumbency, a recurrent combination in Serra's work, oblige the visitor to walk around the piece in order to proceed. Joel Shapiro's Loss and Regeneration, located in the courtyard outside, consists of two juxtaposed sculptures. The large one, composed of iron beams pointing in all directions, suggests a human figure or a tree. The other, consisting of an upside-down house, is tiny. More game than representation, it is in fact dedicated to the children who perished.

Possible alternatives to Freed's choice? At least two, one in Boston and the other in Berlin. The first, the New England Holocaust Memorial by the Californian architect Stanley Saitowitz, consists of six prisms of glass and steel etched with six million numbers. Located along a very busy thoroughfare near the Freedom Trail, and hence in a "nationally" important place, they turn their backs on the colonial buildings to establish dialog with the skyscrapers opposite. This uncompromising modern work lends itself to various interpretations: six candles, a seven-branched candelabra, a colonnade, spirit towers. Some call it a city of ice and others are reminded of the ruins of another civilization.

The second is the Berlin Museum-Judisches Museum, Daniel Libeskind's shattering break with convention. Intended as an addition to the Neo-Renaissance Berlin Museum emphasizing the unbreakable ties between Jewish and German culture, it adopts a markedly dissonant vocabulary. Alongside the harmonious U-shape of

the old building, Libeskind placed a zigzag, a syncopated, jagged line like a spatial electrical discharge. Between the Lines, as Libeskind dubbed the project, "is about two lines of thinking, organization, and relationship. One is a straight line, but broken



intenta a connettere sulla pianta della città le abitazioni dei protagonisti della cultura ebraica. Una forma-percorso: ora claustrofobico, ora disagiata per le improvvise impennate, raramente confortante. L'ingresso è nel vecchio edificio; di lì si scende sotto terra per risalire poi nel nuovo organismo. Dove ci attendono tre scelte: il tunnel espositivo, di cui abbiamo detto; il giardino dell'esilio, apparentemente razionale per la pianta quadrata e la scansione regolare dei 49 pilastri di cemento ma altamente disorientante per il pavimento in salita; il memoriale all'Olocausto, infine, una torre chiusa, altissima, da cui è possibile vedere solo il cielo: uno spazio dove il tempo è momentaneamente sospeso. Quanto alla luce, alla monotona successione di bucaie tutte uguali che caratterizza l'edificio preesistente, Libeskind contrappone una superficie di acciaio, i cui moduli si succedono in diagonale, martoriata da un inventario di ben 1500 aperture di foggia e dimensioni diverse. Nel contravvenire ogni codice linguistico, nell'affidare lo spazio espositivo al tempo del percorso, nelle brusche e improvvise sterzate direzionali, nel disequilibrio dei livelli, il progetto di Libeskind, nato in Polonia, ma errante, appassionato di Arnold Schoenberg e di Walter Benjamin, non solo inverte i principi enunciati da Yerushalmi, ma aggiorna splendidamente la lezione ipogeica delle catacombe come pure quella dell'«inventario» medioevale che precede la «classificazione» rinascimentale. Un monumento nel cuore dell'Europa, radicato nella sua storia drammatica, che registra, in un'architettura angosciata e nevrotica, il vuoto di una frattura insanabile. Nel panorama monumentale che stiamo delineando, allora, il Museo di Libeskind è l'unico a trovare il coraggio di voltar pagina, di inventare un nuovo linguaggio, consono a una tragedia irrepresentabile con i codici a disposizione. Un Museo costruito intorno a un vuoto che galleggia al centro della cultura berlinese contemporanea. «Uno squarcio nella pietra, una pagina bianca, la ferita incurabile di un'assen-



into many fragments: the other is a tortuous line, but continuing indefinitely. These two lines develop architecturally and programmatically through a limited but definite dialog. They also fall apart, become disengaged, and are seen as separated. In this way, they expose a void that runs through this museum and through architecture, a discontinuous void.” This is not an arbitrary sign but the result of distorting a Star of David until it breaks in an effort to connect the homes of the leading figures in Jewish culture on the map of the city. A route-form: sometimes claustrophobic, sometimes made difficult by unexpected gradients, seldom comforting. The entrance is situated in the old building, where visitors descend below ground level to emerge again in the new structure. Here they have three choices: the exhibition tunnel, which we have already mentioned; the garden of exile, apparently rational in its square plan and the regular placement of its 49 cement pillars, but highly disorientating by virtue of its slope; and finally the Holocaust memorial, a very tall closed tower from which the sky alone can be seen, a space where time is momentarily suspended. As regards lighting, Libeskind juxtaposes the monotonous succession of identical apertures characterizing the old building with a steel surface of diagonal modules riddled by no fewer than 1,500 openings of different shapes and sizes. In violating every linguistic code, in yoking the exhibition space to the time taken to travel the route, in the abrupt and unexpected changes in direction, in the imbalance of its different levels, the building designed by Libeskind – a lover of Schönberg and Benjamin, born in Poland but essentially a wanderer – not only gives concrete shape to the principles enunciated by Yerushalmi but brings splendidly up to date the hypogeal model of the catacombs as well as the medieval “inventory” that preceded the Renaissance “classification”. Located in the heart of Europe and rooted in its dramatic history, this monument registers the void of an irreparable break in an anguished, neurotic architectural setting. In the monumental panorama we are tracing here, Libeskind’s museum is thus the

za, come immagini di morte della ragione»: la provocazione di Calimani, allora, non conduce all'afasia ma all'eresia creativa.

Washington, Boston, Berlino: tre metodologie progettuali che sottendono altrettanti approcci alla memoria. Quello evocativo e citazionista, dove la storia non è interpretata ma semplicemente e acriticamente saccheggata. Agli antipodi, la soluzione moderna, razionalista e funzionalista, ignara del passato, radicata nel presente ma impermeabile al contesto. Quella decostruzionista, infine, che, nel far piazza pulita della prima ipotesi, non insegue l'univocità della seconda ma ricerca la contaminazione, l'imperfezione, il degrado e il kitch, per riflettere, in organismi polimorfi, convulsi e frammentari, il disagio della condizione contemporanea. Con poche eccezioni, i monumenti e i musei alla memoria si attengono alle tre metodologie: nella stragrande maggioranza alla prima, in buona misura alla seconda, quasi nessuna all'ibridazione decostruttivista, anche se la Biennale di architettura in corso a Venezia certifica il moltiplicarsi felice di organismi museali dinamici e vitali.

Israele come monumento vivente

Resta il caso di Israele, il cui approccio alla memoria è, in accezione estrema, analogo a quello degli Stati Uniti. Fondato nel 1948, rappresenta la sicurezza di uno Stato nazionale contro l'insicurezza della Diaspora. Come osserva acutamente Young, Israele sarebbe stata una nazione condannata a definirsi in opposizione all'evento che l'ha resa necessaria. Scriveva nel 1951 il noto quotidiano israeliano *Davar*: «Il monumento più idoneo alla memoria degli ebrei europei è lo Stato d'Israele». Israele è «il» monumento vivente; i tanti che costellano lo Stato, invece, da Yad Vashem a Gerusalemme a quelli ospitati nei kibbutzim, indicano la difficoltà di relazionare passato e presente. Come vedremo, l'arte israeliana ha «rimosso» l'Olocausto fino agli anni Ottanta, rimuovendo con esso l'immagine canonica dell'ebreo vittima e perdente;



only one with the courage to make a fresh start, to invent a new language befitting a tragedy than can neither be narrated nor represented by means of the codes available. A museum built around a void “that haunts the center of Berlin’s present-day culture and must be made visible and accessible”. “A gash in

stone, a blank page, the incurable wound of an absence, like images of the death of reason”: Calimani’s provocation thus leads not to aphasia but to creative heresy.

Washington, Boston and Berlin: three architectural approaches underpinning three approaches to memory. In the evocative and citationist approach, history is not interpreted but simply and uncritically plundered. At the opposite extreme is the modern approach, rationalist and functionalist, unaware of the past, rooted in the present but impermeable to context. Finally, while dismissing the former, the deconstructivist model does not pursue the unambiguous character of the latter but seeks contamination, imperfection, degradation and kitsch to reflect the torment of the contemporary condition in polymorphous, convulsive and fragmented organisms. With few exceptions, the museums and monuments to memory adopt these three approaches. The overwhelming majority opt for the first, a substantial proportion for the second, and practically none for the deconstructivist hybridization, even though the architectural Biennial now underway does attest to the felicitous multiplication of dynamic and vital museum buildings.

Israel as a living monument

The final case is Israel, where the approach to memory is analogous to that of the United States in extreme terms. Founded in 1948, it represents the security of a nation state as against the insecurity of the Diaspora. Young acutely draws attention to Israel’s obligation as a nation to define itself in opposition to the event that made its exis-

non stupisce allora che i monumenti israeliani privilegino i pochi momenti eroici, di resistenza e li pongano quale premessa alla storia dello Stato. Nel kibbutz Yad Mordechai, ad esempio, abitato prevalentemente da sopravvissuti polacchi, l'eroe del ghetto di Varsavia Mordechai Anielewicz è immortalato proprio da Nathan Rapoport, l'autore del monumento di Varsavia. Ma quello che più sancisce il legame tra Diaspora e Israele è Yad Vashem a Gerusalemme, stabilito monumento nazionale dalla Legge del Ricordo della Shoà e dell'Eroismo del 1953. «Lo Stato è nato», dichiara Nachum Goldman, primo presidente del Congresso Mondiale Ebraico, «non solo grazie al sangue versato da coloro che hanno combattuto per la sua esistenza, che è il prezzo più alto, ma anche, indirettamente, grazie ai milioni uccisi nell'Olocausto». Yad Vashem è una grande opera in progress. Se Israele è il monumento alla Shoà, il monumento nazionale alla Shoà coincide con la storia stessa dello Stato, ne accompagna e asseconda l'edificazione: la collina della memoria a fianco del cimitero militare nazionale, poi la Sala della Rimembranza, quindi la Via dei Giusti, la piazza per commemorare i soldati che hanno combattuto nelle forze alleate, il memoriale ai bambini, quello alle donne ribellatesi ad Auschwitz e, ancora, la Via dei Gentili giusti, la piazza del Ghetto di Varsavia, il museo storico e...i tanti a venire. In quanto pluralità di episodi linguisticamente dissonanti collegati in percorso, Yad Vashem ricorda il Mausoleo delle Fosse Ardeatine a Roma: la sala delle Rimembranze è addirittura la trascrizione letterale; un volume puro, fruibile tridimensionalmente, la cui copertura di cemento ha il profilo tagliente e si libra su una cortina di massi irregolari della Galilea. L'ingresso, attraverso una cancellata espressionista, ci conduce in un interno oscuro: solo



tence necessary. The well-known Israeli newspaper Davar wrote in 1951 that the most fitting monument to the memory of European Jews is the state of Israel. Israel is the living monument. The many others to be found in the country, from Yad Vashem in Jerusalem to those situated in the kibbutzim, indicate the difficulty of relating past and present. As we shall see, Israeli art "repressed" the Holocaust up to the 1980s along with the canonical image of the Jew as victim and vanquished. It is therefore hardly surprising that Israeli monuments focus on the few heroic moments as cornerstones of the history of the state. For example, in the Yad Mordechai kibbutz, inhabited predominantly by Polish survivors, the hero of the Warsaw ghetto Mordechai Anielewicz is immortalized in the act of hurling a grenade by Nathan Rapoport, who built the Warsaw monument. The one that most strongly asserts the link between the Diaspora and Israel is Yad Vashem in Jerusalem, declared a national monument by the law on remembrance of the Shoah and acts of heroism in 1953. To quote Nachum Goldman, first chairman of the Jewish World Congress, "The birth of the state is due not only to the blood shed by those who fought for its existence and paid the highest price, but also, indirectly, to the millions killed in the Holocaust." Yad Vashem is a great work in progress. If Israel is the monument to the Shoah, its national monument to the Shoah coincides with the very history of the state, accompanying and supporting its construction: the hill of memory beside the national military cemetery, the Hall of Remembrance, the Avenue of the Righteous, the square to commemorate the soldiers who fought in the Allied troops, the children's memorial, the monument to the women who rebelled at Auschwitz, the Avenue of the Righteous Among the Nations, the square of the Warsaw Ghetto, the historical museum, and the many more to come. As a plurality of linguistically dissonant episodes connected by an itinerary, Yad Vashem recalls the Mausoleum of the Fosse Ardeatine in Rome. The Hall of Remembrance is indeed its literal transcription. This pure volume, accessible

la luce che filtra da un'asola continua tra il masso e le pietre rende leggibili i nomi dei lager impressi sul pavimento. Ma, oltre e «contro» i monumenti, Israele ha stabilito che nel Giorno della Shoà l'intero paese si fermi per due minuti. In quei brevissimi ma interminabili istanti, nell'impossibilità di «esiliare il dolore», ognuno è solo con la sua memoria e diventa lui stesso un monumento.

Se, a parte Yad Vashem, i monumenti israeliani spiccano per il valore commemorativo più che per la qualità artistica, occorre attendere gli anni Ottanta perché gli artisti della seconda generazione rompano il silenzio e infrangano il tabù della rappresentazione. In modo eclatante, trasgressivo e provocatorio: rifiutano il dolore e il dramma come pure l'univocità del punto di vista delle vittime; optano per l'ironia, l'ambiguità, quasi il sacrilegio; spostando l'attenzione dalle vittime ai carnefici, dunque adottando con disinvoltura immagini tratte dal repertorio nazista, non consentono più né delega, né identificazione. La fine del monumento? Certamente nella vecchia accezione commemorativa; un cambio radicale di punto di vista, avversato con veemenza, tacciato persino di revisionismo. Nel ricorrere alla seduzione dei mass-media, i lavori ci attraggono e respingono simultaneamente, imponendoci la continua ridefinizione del confine fra il bene e il male. Anche se nessun museo israeliano ha sinora ospitato una mostra dedicata all'Olocausto, il critico Tami Katz-Freiman sostiene che l'infrazione del tabù va percepita come parte integrale della maturazione e immunizzazione della società israeliana. È uno dei segni che indicano la disintegrazione di una società monolitica. «L'arte non è più chiamata a parlare a nome della collettività nazionale». Anche Andreas Huyssen ammette, anzi auspica, forme trasgressive, apparentemente irrispettose: «Se la nostra responsabilità concerne la prevenzione dell'oblio, dobbiamo essere aperti agli effetti potenti che una 'soap opera' melodrammatica può esercitare sui visitatori di oggi. Infatti, le generazioni che hanno conosciuto la loro forma di socializzazione primaria attraverso la televisione, possono trovare il loro modo di testimoniare, di

three-dimensionally, has a cement upper section with a sharp profile resting on a base of irregular boulders from Galilee. The Expressionist gate affords access to a dark interior where only the light filtering through a continuous slit running through the stones makes it possible to read the names of the concentration camps carved into the floor.

In addition and "opposition" to the monuments, however, Israel has decreed that the entire country is to come to a stop for two minutes on the Day of the Shoah. In those short but interminable instants, when it is impossible "to exile grief", everyone is alone with his or her memory and becomes a monument.

If, with the exception of Yad Vashem, the Israeli monuments are outstanding more for commemorative value than artistic quality, it was not until the 1980s that the artists of the second generation broke the silence and the taboo on representation in shocking, transgressive and provocative fashion. Rejecting grief, drama, and even the univocal focus on the victims' viewpoint, they opted for irony, ambiguity, and almost sacrilege. Shifting attention from victim to oppressor, and hence coolly adopting images drawn from the Nazi repertoire, they no longer allowed delegation or identification. The end of the monument? Certainly, in the old commemorative sense. The radical change in viewpoint was bitterly opposed and even accused of revisionism. In their recourse to the seductive appeal of the mass media, the works simultaneously attract and repel, forcing us to redefine the boundary between good and evil continually. Even though no Israeli museum has yet hosted an exhibition devoted to the Holocaust, the critic Tami Katz-Freiman maintains that the violation of this taboo is to be seen as an "integral part of the maturing and immunization of Israeli society. It is one of the signs that indicate the disintegration of a monolithic society. Art is no longer called upon to speak in the name of the nation as a whole." Andreas Huyssen also admits and even encourages transgressive and apparently irreverent forms: "If it is our responsibility to

documentare, di studiare la storia proprio attraverso la fiction».

Alcuni esempi. Nel progetto *The Writing on the Wall*, realizzato a Berlino dal 1991, Shimon Attie proietta le immagini, reperite negli archi-



vi, di una realtà scomparsa sui luoghi, oggi dimentichi, a cui quelle immagini appartenevano. Anche se solo per il tempo della proiezione, la saldatura tra passato e presente è totale; forse per questo il lavoro di Attie non è bene accetto in un paese che tenta di dimenticare quei nessi. Se Haim Maor elabora la sua storia personale come figlio di sopravvissuti e Moshe Gershuni lavora sui simboli della svastica e della Stella di Davide, Joshua Neustein ricostruisce con la cenere Bnei Brak, la più grande città ortodossa d'Israele, come fosse un vecchio *shtetl* della Diaspora. Il grande lampadario di cristallo che vi incombe evoca l'Europa ma non la Shoà. «Condivido la sentenza di Adorno. In un certo senso sono un 'anti-memorialista'...La Shoà trova la sua giusta collocazione negli studi storici, sociologici, politici e in altre discipline», ammette Neustein.

Roe Rosen è fra i tredici partecipanti alla mostra *Mirroring the Evil Nazi Imagery/Recent Art*, ospitata nel 2002 al Jewish Museum di New York. Curata da Norman Kleeblatt, suscita un enorme scalpore ben prima dell'inaugurazione: come indica il titolo, si tratta di artisti che, adottando l'iconografia nazista, ci pongono faccia a faccia con il diavolo. Solo una sede istituzionale come il Jewish Museum poteva forse accettare una simile sfida. Già altri artisti, si può obiettare, avevano fatto ricorso a immagini tabù: il loro messaggio non era però ambiguo, il loro giudizio inequivocabile. Pensiamo solo a *And You Were Victorious after All* dell'artista tedesco-americano Hans Haacke. Progettato per il Styrian Autumn Festival del 1988, il lavoro evoca la parata nazista che nel 1938 proclamava Graz città dell'insurrezione popolare: come

prevent oblivion, we must be open to the powerful effect a melodramatic soap opera can have on visitors today. The generations whose primary form of socialization was through television can in fact find their own way of bearing witness, documenting, and studying history through fiction."

Some examples. In The Writing on the Wall, a project staged in Berlin in 1991, Shimon Attie projected images of a vanished reality discovered in archives onto the now forgotten places to which the images once belonged. Albeit only for the duration of the projection, the welding of past and present is total, which may be why Attie's work is not readily accepted in a country eager to forget such links. While Haim Maor develops his own personal history as the child of survivors and Moshe Gershuni works on the symbols of the swastika and the Star of David, Joshua Neustein uses ashes to create a deep relief map of Bnei Brak, the largest orthodox city in Israel, as though it were an old shtetl of the Diaspora. The great crystal chandelier hanging over it evokes Europe but not the Shoah. Neustein admits to sharing Adorno's views. "In a certain sense I am an 'anti-memorialist' (...) The right place for the Shoah is in historical, sociological, political and other studies."

Roe Rosen is one of the thirteen artists featured in the exhibition Mirroring the Evil Nazi Imagery/Recent Art, held in 2002 at the Jewish Museum in New York. Organized by Norman Kleeblatt, it aroused great outcry long before it actually opened. As the title indicates, the artists adopt Nazi iconography and thus bring us face to face with the Devil. An institutional center like the Jewish Museum is

perhaps the only place that could accept such a challenge. It might be objected that taboo images had already been used by other artists, but their message was unambiguous and the judgment unequivocal. Just consider the case of And You Were Victorious After All by the German-American artist



allora, la colonna della Vergine è rivestita da un enorme obelisco rosso con tanto di insegne naziste ma, a differenza di allora, Haacke aggiunge alla base una scritta che quantifica il numero di ebrei e di zingari uccisi in Stiria, quello dei prigionieri politici e dei civili uccisi, imprigionati, dispersi. Difronte, sedici manifesti in sequenza recano all'interno della svastica le riproduzioni di documenti del 1938 relativi alle leggi razziali. Nonostante il punto di vista dell'artista fosse indubitabile, veicolare messaggi sovversivi attraverso immagini che si vorrebbe rimuovere è stato sufficiente perché il monumento venisse incendiato. Ma le opere esposte a New York non emettono alcun messaggio; si limitano a esporre, attraverso strategie compositive indifferenti come il collage, la serialità, il *ready-made*, situazioni che sta a noi giudicare. *Live and Die as Eva Braun* di Rosen consiste di una installazione e di un libro d'artista dove, in dieci capitoli accompagnati da 60 disegni in bianco e nero ispirati a fonti disparate – dai libri per bambini alla cultura popolare alla pittura romantica tedesca – l'artista chiede allo spettatore di entrare in un mondo reale e virtuale allo stesso tempo, di assumere cioè l'identità di Eva Braun e di condividere il momento cruciale della sua vita quando, dopo l'ultimo incontro sessuale con Hitler, viene uccisa dal suo stesso amante. «Appena entriamo nel mondo di Rosen», annota Kleeblatt, «perdiamo il controllo del nostro giudizio e di ciò che è giusto. Entriamo in uno spazio seduttivo, anche se terrificante, in cui giochiamo con il diavolo ben conoscendo il suo implicito terrore». Esposto nel 1997 all'Israel Museum di Gerusalemme, il progetto è stato fieramente avversato, accusato di trasformare l'Olocausto in pornografia, nonostante Rosen fosse legittimato dall'essere figlio di un sopravvissuto.

Additando come diavolo il medico-torturatore Joseph Mengele, la scozzese Christine Borland parte dalla contraddizione tra la sua bellezza, quale descritta persino da alcune vittime, e la sua

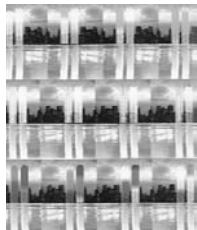


Hans Haacke. Designed for the Styrian Autumn Festival of 1988, the work evokes the Nazi ceremony when Hitler proclaimed Graz a Stadt der Volkserhebung (City of the People's Insurrection) in 1938. As then, the column of the Virgin Mary was draped to form a huge red obelisk bearing Nazi insignia. Unlike then, however, Haacke added figures for the Gypsies and Jews killed in Styria, the political prisoners who were killed or died in captivity, and the civilians killed and missing. Opposite was a sequence of sixteen posters with the swastika enclosing reproductions of documents of 1938 connected with the racial laws. Although there could be no doubt as to the artist's standpoint, the conveying of subversive messages through images that people would prefer to suppress was enough for someone to firebomb the monument. But the works exhibited in New York convey no message. Making use of neutral compositional techniques such as collage, serial production and ready-mades, they confine themselves to displaying situations that it is up to us to judge. Rosen's Live and Die as Eva Braun consists of an installation and a book of ten chapters with 60 drawings in black and white inspired by sources ranging from children's books and popular culture to German Romantic painting, The artist asks the viewer to enter a world that is simultaneously real and virtual, i.e. to assume the identity of Eva Braun and relive the climax of her life, when she was killed by Hitler after their last sexual encounter. "As soon as we enter Rosen's world," observes Kleeblatt, "we lose control of our judgment and sense of right and wrong. We enter a space that is seductive, even though terrifying, where we play with the Devil though well aware of his implicit horror." Exhibited in 1997 at the Israel Museum in Jerusalem, the work was bitterly opposed and accused of transforming the Holocaust into pornography despite Rosen's legitimization as the child of a survivor.

Taking the physician-torturer Joseph Mengele as her "devil", the Scottish artist Christine Borland examines the contradiction between his good looks, as described even by some of his victims, and his depravity. But not directly.

depravazione. Ma non in prima persona. *L'Homme Double* consiste infatti di sei ritratti del boia commissionati dall'artista ad altrettanti scultori cui non viene rivelata l'identità del soggetto ma cui sono fornite due fotografie e alcune descrizioni contraddittorie dello stesso. Il risultato sono sei busti, tutti diversi l'uno dall'altro. Non solo il soggetto è tabù; anche il ritrarre la figura umana in modo accademico sfida il tabù «modernista». Se le plurime interpretazioni complicano il rapporto tra rappresentazione e realtà, è eticamente discutibile «non sporcarsi le mani» affidando ad altri l'esecuzione. Anche un'ironia, forse, dell'arte concettuale e del suo concetto di delega. Sullo stesso binomio attrazione-repulsione gioca *The Nazis* di Piotr Uklanski, una sfilata di 166 fotografie di attori che hanno impersonato il ruolo dei nazisti, da Dirk Bogarde a Frank Sinatra, da Clint Eastwood a Yul Brynner. La disposizione in sequenza evoca tanto Andy Warhol, quello delle Marilyn non meno di quello di *Thirteen Most Wanted Men*, quanto la galleria di ritratti di Gerhard Richter: lo spettatore è in bilico fra l'attrazione per l'attore-eroe e la ripulsa per il ruolo da questi interpretato. *LEGO Concentration Camp Set* del polacco Zbigniew Libera «gioca» letteralmente con il terrore: ricostruisce infatti con il notissimo sistema del LEGO un campo di concentramento in ben sette versioni.

Concludiamo con le proposte recentissime per *Ground Zero*, il vuoto lasciato a New York dal crollo delle Twin Towers. Forse perché l'oggetto della memoria è ancora così vivo e prossimo, le oltre cinquanta soluzioni offerte dai più importanti studi di architettura del mondo non riescono, con rare eccezioni, a esulare dal luogo e soprattutto dall'iconografia delle torri stesse. Gluckman - Mayner, ad esempio, le ripropongono identiche ma con una pelle diversa, luminosa, colorata, cangiante; Carlos Brillembourg suggerisce lo stesso skyline e la stessa posizione ma, svuotandole, trasforma



L'Homme Double consists in fact of six portraits of the mass murderer produced by six different sculptors commissioned by Borland and kept in ignorance of the subject's identity but provided with two photographs and some conflicting descriptions. The result is a set of six different busts. It is not only the subject that is taboo. Portraying the human figure academically also challenges a "modernist" taboo. If the variety of interpretations call into question the relationship between representation and reality, the artist's decision to "avoid dirtying her hands" by entrusting the actual work to others is also morally questionable. An irony, perhaps, of conceptual art and its idea of delegation.

Piotr Uklanski's The Nazis addresses the same combination of attraction and repulsion with a series of 166 stills of actors playing the part of Nazis, including Dirk



Bogarde, Frank Sinatra, Clint Eastwood and Yul Brynner. The serial display recalls both Andy Warhol – the Marilyn Monroe series and the Thirteen Most Wanted Men – and Gerhard Richter's gallery of portraits. The viewer is torn between attraction for the actor-hero and repulsion for the role played. Polish artist Zbigniew Libera's LEGO Concentration Camp Set literally "plays" with terror, using the widely known LEGO kit to build no fewer than seven versions of a concentration camp.

We shall end this overview with the very recent proposals for Ground Zero, the void left in New York by the collapse of the Twin Towers. Perhaps due to the fact that the memory is still so close and vivid, very few indeed of the fifty-plus proposals presented by the world's most important architects succeed in detaching themselves from the site

le torri in passaggi; Hans Hollein le ricostruisce uguali ma vi appoggia sulla sommità un «pezzo di memoria» per ospitare un centro di informazione e uno spazio di meditazione. Variazioni nel numero, nell'altezza, nella foggia, nei materiali sono offerte invece dai Foreign Office Architects, che ne ipotizzano otto dal diametro circolare ma dal profilo sinusoidale; da Coop Himmelb(l)au, che le rovescia, da Daniel Libeskind che le ipotizza sottili, fragili e pendenti. Con l'eccezione del sistema orizzontale galleggiante di Mel Chin, del parco con due piscine di Hodgetts+Fung, del piano di Michael Sorkin per il risanamento dell'intera area e della sistemazione eco-compatibile di Wall Street dei Site, gli altri monumenti sono sostanzialmente tradizionali. A dispetto infatti della tecnologia avanzatissima e della stupefacente varietà formale, sono mimetici: nell'affidare il ruolo di vittima alle Torri anziché a chi vi sostava in quel tragico giorno, le proposte sono paradossalmente realistiche; riproducono l'oggetto della memoria senza interpretarlo, più o meno dritto, più o meno integro, più o meno trasparente.



arte in memoria

Tre possibili declinazioni per il titolo: «arte in memoria di», dunque il monumento; «storia dell'arte come metodologia del fare arte», la storia cioè come condizione del presente; «arte in memoria», infine, come contributo offerto dalla tecnologia ai processi di memorizzazione. «Al posto del fatto che conduce all'avvenimento e a una storia lineare, a una memoria progressiva, la rivoluzione documentaria privilegia il dato, che porta alla serie e a una storia discontinua. Diventano necessari nuovi archivi in cui il primo posto è occupato dal *corpus*, il nastro magnetico. La memoria collettiva si valorizza, si organizza in patrimonio culturale. Il nuovo documento viene immagazzinato e maneggiato nelle banche dei dati», spiega Jacques

and above all from the iconography of the Towers. Gluckman Mayner, for example, presents them in identical form but with a different "skin" full of changing light and color. Carlos Brillembourg suggests the same skyline and the same position, but with the towers hollowed out and turned into passageways. Hans Hollein rebuilds them in the same form but with a "memory section" at the top hosting an information center and space for meditation. Variations in terms of number, height, shape and materials are proposed by Foreign Office Architects, who suggest eight towers of circular diameter but sinusoidal profile. Coop Himmelb(l)au proposes upside-down towers and Daniel Libeskind slender, fragile, leaning towers. With the exception of the horizontal floating system of Mel Chin's Social Platform, Hodgetts+Fung's park with two swimming pools, and Michael Sorkin's plan for reclamation of the whole area and the environmentally compatible development of the Wall Street section of the site, the other monuments are basically traditional. Despite the use of highly advanced technology and their astonishing formal variety, they are in fact mimetic. In assigning the role of "victim" to the Towers rather than those who were in them on that tragic day, the proposals are paradoxically "realistic". They reproduce the object of memory without interpreting it, more or less straight, more or less whole, more or less transparent.

Art in memory

There are three possible interpretations of the title: "art in memory of" and hence the monument; "history of art as methodology for producing art", i.e. history as a condition of the present; and finally "art in memory" as a contribution offered by technology to the processes of memorization. As Jacques Le Goff explains in Document/monument, "Instead of facts, which lead to the event, linear history and progressive memory, the documentary revolution focuses on data, which lead to the series and discontinuous history. New archives become necessary in which the

Le Goff in “Documento/monumento”. In tale accezione, la tecnologia diventa un prezioso supporto alla declinazione di memoria sin qui caldeggiata. La seconda opzione, che coincide con il punto di vista di Riegl, esclude tassativamente qualsiasi ricorso alla storia in versione pedissequa, acritica, tautologica. Condividiamo l'analisi di Roberto Terrosi sul numero 10 della rivista *Aperture* dedicato alla memoria: «Con la fine delle avanguardie e l'avvento del cosiddetto post-moderno, la forma della memoria artistica si sentì liberata del divieto storicista di riproporre il passato...Questa riemersione del passato però non prese stavolta la forma dell'ideale classico, ma quella del citazionismo. Il passato divenne un catalogo di stili da citare e mescolare liberamente...Il venir meno del criterio storico progressivo fece pensare a una *post-histoire* intesa come anacronismo o come il transito tra gli stili storici. In questa fase però la concezione della memoria non riesce a liberarsi della sua identificazione con l'archivio degli eventi passati, il che portò l'arte a rivolgersi al passato come recupero della tradizione pittorica e accademica trasformandosi così in un elogio della conservazione e del conservatorismo quando non addirittura in una entusiastica volontà di ristabilire le condizioni antecedenti alle avanguardie, assumendo così un carattere apertamente reazionario». Ma non le sue conclusioni, che cioè l'arte attuale si risolva in «un'attività frenetica di rimpasto di tutto con tutto, di attacco e parallelamente di celebrazioni di tutte le tradizioni», secondo un modello orizzontale, globalizzato, «in rete». Se, come attestano Biennali, soprattutto quella di architettura inaugurata nel settembre 2002 a Venezia, Triennali e soprattutto le straordinarie realizzazioni architettoniche contemporanee, il citazionismo e il post-moderno sono finalmente un capitolo chiuso, se un progetto unitario e organico è oggi proposta velleitaria e autoritaria, non resta che ricercare, come indica Jannis Kounellis, «in frammenti (emotivi e formali), la storia dispersa. Ricerca in modo drammatico l'unità, seppure difficile a cogliere, seppure utopica, seppure impossibile e, perciò, drammatica».

first place is taken by the corpus, the magnetic tape. The collective memory is revalued and organized as cultural heritage. The new document is stored and managed in databases.” Technology thus becomes a precious aid to memory in the sense advocated here. The second option, which coincides with Riegl’s view, categorically rules out any recourse to the servile, acritical, tautological version of history. We agree with the analysis put forward by Roberto Terrosi in issue 10 of the journal Aperture devoted to memory: “With the end of the avant-garde movements and the advent of so-called postmodernism, the artistic memory no longer felt obliged to obey the historicist ban on presenting the past (...) This time, however, the past did not resurface in the form of the classical ideal but as citationism. The past became a catalog of styles to cite and mix at will (...) The disappearance of the progressive historical criterion suggested the idea of a post-histoire understood as anachronism or transit between historical styles. In this phase, however, the idea of memory did not succeed in freeing itself of its identification with the archive of past events, which led art to address the past as recovery of the pictorial and academic tradition, thus transforming itself into praise of conservation and conservatism, if not indeed an enthusiastic drive to re-establish the conditions existing prior to the avant-garde movements, and assuming an openly reactionary character.” We do not, however, agree with his conclusion that present-day art boils down to “a frenzied activity of mixing everything with everything, of simultaneously attacking and celebrating all the traditions” in accordance with a horizontal, globalized, undifferentiated, “online” model. If citationism and the postmodern are finally a closed chapter, as attested by triennials and biennials – especially the Venice architecture biennial that opened in September 2002 – and above all by the extraordinary productions of contemporary architecture, with particular reference to museums, if a unified, organic project is now a vain and authoritarian proposal, the only thing left, as Jannis Kounellis suggests, is to seek “scattered history in frag-

La sinagoga di Ostia è un frammento, emotivo e formale: ricorda un organismo irrimediabilmente perduto senza anelare a ricostruirlo; vive in esilio: rivolta a Gerusalemme ma perfettamente integrata nella comunità in cui vive. Quale luogo più consono per l'arte contemporanea, frammentaria e smarrita ma alla ricerca di una centralità umana, politica e poetica? Lungi dall'essere commemorativa, *arte in memoria* individua il suo centro nel rapporto fra storia e attualità. Il fulcro della mostra è la sinagoga ma, per ricordare gli antichi rapporti di buon vicinato con gli ospiti romani, alcuni artisti si insediano nel Campidoglio, punto nodale dell'insediamento, all'incrocio fra il cardo e il decumano. Due modelli agli antipodi: alla discrezione della sinagoga, alla sua posizione defilata, fa riscontro la prosopopea imperiale con tanto di assi e fuochi prospettici. Se Enzo Umbaca tenta la scalata del Campidoglio, Emilio Fantin lo umanizza con una presenza che inquieta e disorienta. Arnold Dreyblatt si ritira nel sottotempio dove, come in un ossario, si ramificano i tubi di piombo dell'impianto idrico originario. Qui, in un luogo buio e appartato, i nomi di appartenenti a intere comunità distrutte galleggiano nello spazio. Nella sinagoga, invece, i frammenti disseminati e mimetizzati di Giulio Paolini, i crateri virtuali di Gal Weinstein, il canto femminile di Susan Philipsz, l'enigma di Mochetti parlano sottovoce mentre gli uccelli di Kounellis ripopolano festosamente il sito e i volti appena accennati di Marisa Merz sfidano l'imperativo iconoclasta. Se Fabio Mauri si arrende al cospetto dell'immensità del dramma, LeWitt non si rassegna e ricostruisce il muro curvo che custodiva i rotoli della Legge: con la tecnica e i materiali di oggi e fuori della sinagoga, non è però che una scultura. Quanto a Rudolf Herz, la sua torre di cemento irraggiungibile è una presenza aliena.

Ma *arte in memoria* acquista il suo pieno significato solo come parte di un progetto che include *Synagoge Stommeln*: come spiega di seguito Marc Sheps e come illustra la documentazione fotografica ospitata alla Centrale Montemartini, nel corso di undici anni altrettanti artisti si sono succeduti nella piccola sinagoga del centro

ments (emotive and formal). I pursue unity dramatically, though hard to capture, though utopian, though impossible and hence dramatic."

The synagogue of Ostia is an emotive and formal fragment. It recalls an irrevocably lost organism but with no yearning to recreate it. It lives in exile, facing Jerusalem but perfectly integrated into the community in which it lives. What place could be more fitting for contemporary art, fragmentary and lost but seeking human, political and poetic centrality? Far from being commemorative, art in memory identifies its focal point in the relationship between history and the present day. While the fulcrum of the exhibition is the synagogue, in order to recall the neighborly relations it enjoyed in ancient times with its Roman hosts, some artists have occupied the Capitol, the key point of the Roman settlement at the junction of the cardo and the decumanus. The two models stand at opposite extremes, the discretion of the synagogue and its secluded position contrasting with Imperial pomp, major axes and focal points. While Enzo Umbaca attempts to scale the Capitol, Emilio Fantin humanizes it with an unsettling and disorienting presence, and Dreyblatt withdraws to the area below the temple, where the lead pipes of the original water system are spread out as though in an ossuary. Here in this dark and secluded place, the names of members of entire destroyed communities float in space. In the synagogue, Giulio Paolini's scattered and camouflaged fragments, Gal Weinstein's virtual craters, Susan Philipsz's female song and Mochetti's enigma speak in an undertone while Kounellis's birds festively repopulate the site and the Marisa Merz's barely sketched faces challenge the iconoclastic imperative. While Fabio Mauri surrenders before the immense of the drama linking history to the present day, Sol LeWitt rejects resignation and reconstructs the curved wall that once held the scrolls of the Law with modern techniques and materials and outside the synagogue. It is, however, just a sculpture. As for Rudolf Herz, his inaccessible tower of cement is an alien presence.

tedesco. Costruita nel 1882 in austero stile neo-romanico, è sopravvissuta alla sua comunità, per essere quindi impegnata da una comunità di artisti. Se *Synagoge Stommeln* si svolge nel tempo, *arte in memoria* si concentra nello spazio. Non potrebbero esserci due casi più diversi e allo stesso tempo emblematici di quell'osmosi fra tempo lineare e tempo circolare di cui parla Yerushalmi. Le due sinagoghe circoscrivono infatti un arco di storia che va dall'esilio alla distruzione della Diaspora. Dopo Pulheim c'è Israele, dopo l'insicurezza della sinagoga, la sicurezza dello Stato. Ma l'insicurezza, come l'esilio, sono condizioni esistenziali e culturali irrinunciabili, sono le prerogative dell'arte contemporanea. Quando nel 1991 si avvia il progetto Stommeln, la Germania vive una contingenza storica drammatica: nella congiuntura economica che accompagna il processo di ricostruzione e unificazione seguito al crollo del Muro di Berlino, i fenomeni di intolleranza, razzismo, antisemitismo trovano nelle sinagoghe il bersaglio privilegiato. Oggi la situazione internazionale è parimenti drammatica ma più complessa, perché non riconducibile a contrapposizioni manichee. Per questo, *arte in memoria*, nella pluralità delle espressioni e dei punti di vista, è una affermazione di identità, etica, ideologica, politica, artistica.

«La nostra cultura post-moderna, post-Auschwitz, vive una ambiguità fondamentale. Ossessionata dalla memoria e dal passato, è catturata dalla dinamica distruttiva del dimenticare», osserva acutamente Andreas Huyssen. Non a caso, nella Bibbia, l'imperativo «ricorda» è accompagnato dal sinonimo «non dimenticare». La solita mania di spaccare il capello in quattro? Forse: certo è che, nel nostro paese, nel corso di due anni, lo stesso Parlamento, le stesse formazioni politiche, hanno approvato due leggi antitetiche: quella che istituisce il 27 gennaio Giornata della memoria e quella che consente ai Savoia di rientrare trionfalmente in Italia. Ecco perché *arte in memoria* apre il 16 ottobre, a quasi sessant'anni dalla deportazione degli ebrei dal ghetto di Roma: per ricordare e per non dimenticare.

But arte in memory assumes its full significance only as part of a project that includes the Stommeln synagogue. As explained later by Marc Sheps and illustrated by photographic documentation exhibited at the Centrale Montemartini, eleven different artists followed one another over a period of eleven years in the small synagogue located in the German town of Stommeln. Built in 1882 in an austere Neo-Romanesque style, it outlived its community and is now occupied by a community of artists. While the Stommeln synagogue takes place over time, art in memory is concentrated in space. It would be impossible to find two cases so different and yet so emblematic of the osmosis of linear and circular time spoken of by Yerushalmi. The two synagogues in fact span the historical period from the exile to the destruction of the Diaspora. After Pulheim there is Israel; after the insecurity of the synagogue, the security of the state. But insecurity and exile are existential and cultural conditions that cannot be relinquished, the prerogatives of contemporary art. When the Stommeln project was launched in 1991, Germany was in dramatic historical situation. In the economic crisis accompanying the process of reconstruction and unification that followed the fall of the Berlin Wall, synagogues became the main target for intolerance, racism and anti-Semitism. The current international situation is equally dramatic but more complex in that it cannot be seen in black-and-white terms of right and wrong. For this reason, art in memory is, in its myriad forms of expression, an assertion of ethical, ideological, political and artistic identity. As Andreas Huyssen acutely notes, "Our post-modern, post-Auschwitz culture encloses a fundamental ambiguity. Obsessed by memory and the past, it is ensnared by the destructive dynamics of forgetting." It is no coincidence that the injunction to remember is accompanied in the Bible by the synonymous injunction not to forget. The customary fixation with splitting hairs? Perhaps. What is certain is that in Italy in the space of two years the same parliament and the same political parties approved two contradictory measures, one instituting a

gli artisti

Sono dodici, dall'Europa, gli Stati Uniti, Israele. Plurimi i moventi della scelta: il lavoro di alcuni è sulla memoria della storia; di altri su quella della storia dell'arte; di altri ancora su quella del luogo; di altri infine sulla memoria come fatto mentale o come evocazione intima e personale. La condizione per tutti è un lavoro inedito, resistente alle intemperie. Incontriamoli, in ordine di apparizione, dalla periferia al centro, dalla sinagoga al Campidoglio.

Prima a emergere per la sua spiccata verticalità è *Title Under Construction*, la torre di **Rudolf Herz** sull'ampio prato circostante la sinagoga.

«Non riesco a spiegare l'origine dell'immagine. Ce l'ho in testa da tanto tempo. Qualche volta la collego ai primi ricordi che ho dell'Italia, ancor prima di iniziare la scuola», spiega. Si tratta di un sylos costruito con anelli di cemento dal cui bordo superiore spunta una scala di metallo. Un oggetto spaesato e inquietante: una nuova costruzione in un sito archeologico? O anch'esso un residuo del passato? Perché la scala è all'interno dunque inutilizzabile?

L'opera ricorda *Erwartung der Ernte* (*In attesa del raccolto*), realizzato a Engen-Welschingen su commissione della Società Costruzione Strade: una parodia della scultura pubblica. Tre scale sono installate in un prato, in prossimità di altrettanti alberi di pere. Analogamente a Ostia, imitano quelle utilizzate per il raccolto ma sono in acciaio e fisse a terra. L'immagine è paradossale: come la scala di Giacobbe, quelle di Herz puntano il cielo; sono inutilizzabili perché non raggiungono gli alberi; forse li raggiungeranno quando questi ultimi saranno, come si spera, cresciuti. È tipico del lavoro di Herz creare problemi piuttosto che risolverli. Attraverso un linguaggio asciutto, privo di emozioni, ma ironico, enigmatico e dissacrante, Herz affronta tematiche cruciali quali il collasso dei miti e delle ideologie; attraverso



Day of Memory on 27 January and the other allowing the former royal family to make its triumphal return. This is why art in memory opens on 16 October, nearly sixty years after the deportation of the Jews from the Rome Ghetto, to remember yesterday and ensure that we do not forget today.

The Artists

There are twelve artists from Europe, the United States and Israel selected for a variety of reasons. Some work on the historical memory, some on the art-historical memory, some on the memory of place, and some on memory as mental fact or intimate, personal evocation. The condition set for all is the production of a new work capable of braving the elements. We shall meet them in their order of appearance as we proceed from the periphery to the center, from the synagogue to the Capitol.

*The first to emerge, by virtue of its marked verticality, is Title Under Construction, a tower built by **Rudolf Herz** on the broad lawn surrounding the synagogue.*

"I can't explain the origin of the image. I've had it in mind for so long. I sometimes connect it with my very first memories of Italy, even before I started school," he explains.

*The work is a silo of cement rings with a construction-site ladder sticking out of the top. A displaced and disquieting object. A new building in an archeological site? Or is it too a remnant of the past? Why is the ladder inside and hence unusable? The work recalls *In Erwartung der Ernte* (*Awaiting the Harvest*). Commissioned by a road construction company and produced at Engen-Welschingen, it constitutes a parody of public sculpture. Herz installed three ladders in a field, each one near a pear tree. They are like those used for harvesting but made of steel and anchored to the ground. The image is paradoxical. Like Jacob's ladder, Herz's ladders lead up to the heavens. They are useless because they do not reach the trees. They may reach them when they have, hopefully, grown.*

immagini ambigue ed enigmatiche, denuncia invece ipocrisie e luoghi comuni.

Il monumento è fra i bersagli preferiti. Lo attesta il Memoriale per Berlino, progettato insieme a Reinhard Matz, fra i nove finalisti del concorso di primo grado. Nell'ampia casistica delle proposte, quella di Herz-Matz offre una declinazione inedita: non l'oggetto fisso, figurativo o astratto; non una pluralità di oggetti da fruirsi dinamicamente; non un monumento in progress; neppure un contromonumento che faccia perdere nel tempo le sue tracce. Ma la trasformazione della «dimensione estetica in pratica di vita quotidiana. Cercare una forma vivente che traduca la memoria della persecuzione e della distruzione in monito sempre presente». Si tratta di un chilometro di autostrada, nel centro della Germania, a sud di Kassel, dove: il manto stradale viene sostituito in entrambe le direzioni con sanpietrini; all'inizio del chilometro, sia a nord che a sud, un segnale autostradale



occupa l'intera carreggiata con la scritta: *Memoriale per gli ebrei europei uccisi*. In quel chilometro, ancora, il limite di velocità si riduce drasticamente a 30 km l'ora, mentre nelle zone di sosta limitrofe, un'ampia documentazione illustra il progetto e le sue motivazioni. Una Fondazione per il sostegno delle minoranze perseguitate, finanziata con i proventi ricavati dalla vendita del luogo designato per il monumento, a sud della porta di Brandeburgo, corona l'operazione. Perché l'autostrada come monumento? «È uno dei pochi simboli nazionali cari ai più. Perciò, è particolarmente adatta per un progetto sulla memoria collettiva», replica Herz. Simbolo del boom economico tedesco, sinonimo di velocità, efficienza, libertà e credibilità, l'autostrada è percorsa da milioni di tedeschi. Rallentare il ritmo frenetico della giornata per riflettere è «un piccolo prezzo da pagare alla memoria

It is typical of Herz's work to create problems and pose questions rather than solve them. He employs a vocabulary that is unadorned and unemotional but ironic, enigmatic and irreverent to address crucial themes such as the collapse of myths and ideologies, and uses ambiguous, enigmatic images to attack hypocrisy and cliché.

The monument is one of his favorite targets, as attested by the Memorial for Murdered Jews, designed together with Reinhard Matz and one of the nine finalists in the first-round competition for the Berlin memorial. The Herz-Matz project constitutes an unprecedented addition to the broad spectrum of monuments, being neither a fixed object, figurative or abstract, nor a plurality of objects to be employed dynamically, nor a monument in progress, nor even a counter-monument vanishing without trace over time. It is instead a transposition of "the aesthetic dimension into the practicality of everyday life, the quest for a living form to translate the memory of the persecution and destruction into an ever-present warning". The monument is one kilometer of autobahn, in central Germany south of Kassel, where the road surface is replaced in both directions with cobbles. A sign saying Memorial for Murdered European Jews spans the autobahn at both the northern and southern starting points of the kilometer. The speed limit on that stretch is lowered drastically to 30 kph and the nearest stopping points are equipped with material illustrating the project and its rationale. The crowning touch is a foundation for the support of persecuted minorities funded with the money raised by selling the site designated for the monument to the south of the Brandenburg Gate. Why use the autobahn as a monument? "It is one of the few national symbols cherished by the majority, and therefore particularly appropriate for a project about the collective memory," replies Herz. Symbolizing the German economic boom, synonymous with speed efficiency, freedom and credibility, the autobahn is used by millions of Germans. Slowing down the frantic pace of the day in order to reflect is "a small price to pay for the living memory of the Holocaust,

viva dell'Olocausto. Una sfida alla volontà della società di mantenere viva la memoria aldilà del monumento come alibi».

Dal 1985 e per i cinque anni successivi, Herz elabora il crollo, politico e artistico, del mito sovietico. Sculture, installazioni fotografiche e performance ricorrono a icone quali la falce e il martello, la scopa impugnata da Lenin nei manifesti rivoluzionari, le fotografie scattate nel corso della Rivoluzione d'ottobre, spezzoni della Corazzata Potemkin, per comporle e contaminarle in esiti drammatici e provocatori. In *Autodemontage I* del 1992, ad esempio, carica su un camion una enorme stella sovrastata da una falce e martello ma il camion deraglia sulla gradinata del Kunstmuseum Schwerin per causa ignota: un incidente? Un ubriaco alla guida? In *Autodemontage II* al Kunstraum di Wuppertal, invece, la stessa combinazione giace in fondo alla tromba delle scale, come fosse una bara, mentre in *Autodemontage III* al Badischer Kunstverein di Karlsruhe nel 1996, quel montaggio è capovolto e schiacciato, come in uno spaventoso incidente, da un camioncino Mercedes cappottato il cui simbolo, guarda caso, è ancora una stella. Vale ricordare ancora due monumenti a Lenin. Nel 1991, quello dedicato da Dresda all'eroe della Rivoluzione sovietica viene abbattuto e i suoi pezzi ceduti a una ditta che produce lapidi e sculture per cimiteri e giardini. Herz si mette alla caccia di quei frammenti, li trova, ne effettua dei calchi e li assembla in *Lenins Lager*. Con gli stessi monconi, caricati su un camion, sta progettando invece un *Lenin's 2002 European Tour* che toccherà i principali centri europei, da Berlino a Praga a Vienna a Parigi a Zurigo. Il monumento viaggiante, metafora della rottura epocale avvenuta con il crollo del Muro di Berlino, residuo di un'arte politica ormai obsoleta, sosterrà un giorno in ogni città, davanti a un luogo emblematico della distanza tra il passato recente e l'attualità.

Concludiamo con *Zugzwang*, esposto alla mostra *Mirroring the Evil* di New York. Appassionato di storia della fotografia, Herz approfondisce il ruolo di quest'ulti-

a challenge to society's will to keep the memory alive rather than adopt the monument as alibi".

Starting in 1985, Herz spent a period of five years addressing the political and artistic collapse of the Soviet myth with sculptures, photographic installations and performances. Icons such as the hammer and sickle, the broom brandished by Lenin in revolutionary posters, photos taken during the October Revolution, and pieces of the Battleship Potemkin are contaminated and juxtaposed to dramatic, provocative effect. In Autodemontage I (1992), for example, a truck loaded with a huge star crowned with the hammer and sickle is overturned on the steps of the Kunstmuseum Schwerin for unknown reasons. An accident? A drunk at the wheel? In Autodemontage II at the Wuppertal Kunstraum, the same assemblage lies at the bottom of the stairwell like a coffin. In Autodemontage III (1996, Badischer Kunstverein, Karlsruhe), it is overturned and smashed, as though in a dreadful accident with an upended Mercedes van, whose symbol is, of course, once again a star. It is also worth recalling two works involving Lenin. The great monument dedicated by Dresden to the hero of the Soviet Revolution was knocked down in 1991 and the pieces were sold to a firm producing tombstones and sculptures for cemeteries and gardens. Herz set off in search of the pieces, found them, made casts, and assembled them in Lenin's Camp. There are also plans to load the same pieces on a truck for Lenin's 2002 European Tour of major European cities including Berlin, Prague, Vienna, Paris and Zurich. The traveling monument – a metaphor of the epoch-making watershed that came with the fall of the Berlin Wall and a remnant of a now obsolete form of political art – will stop for one day in each city in front of a site emblematic of the distance between the recent past and the present.

We shall end with Zugzwang, exhibited at the Mirroring Evil exhibition in New York. A keen student of the historian of photography, Herz examined its role in Nazi propaganda with a view to refuting the claim that acquiescence in Nazism was the result of aesthetic manipulation. After

ma nella propaganda nazionalsocialista, al fine di confutare la tesi secondo cui l'acquisizione nei confronti del nazismo sarebbe stata il frutto della manipolazione estetica. A segui-



to di una meticolosa indagine nell'archivio di Heinrich Hoffmann, il fotografo ufficiale di Hitler, Herz monta la mostra *Hoffmann & Hitler* nello Stadtmuseum di Monaco nel 1994. Accolta favorevolmente dalla critica, la mostra è però cancellata nelle due stazioni successive, una delle quali Berlino. Perché, s'interroga Herz, censurare immagini normalmente utilizzate dai mezzi d'informazione di massa? «La situazione è schizofrenica: le stesse immagini sono infatti utilizzate sia per condannare sia per informare, a seconda degli interessi e dei punti di vista».

Zugzwang rinnova il quesito ma lo radicalizza visivamente, concettualmente ed emotivamente. È, nelle parole dell'autore, «una tesi artistica sull'arte moderna: non si può parlare e neppure pensare all'arte moderna senza avere in testa Hitler e Duchamp. *Zugzwang* si presenta letteralmente come una correzione del "cubo bianco"». Il ritratto di Hitler e quello di Duchamp si alternano infatti ossessivamente sino a ricoprire, come una carta da parati, l'intera sala del Jewish Museum di New York. Cosa accomuna il più grande criminale del XX secolo, il più acerrimo nemico dell'arte moderna al suo più fervente fautore? Il fotografo, innanzitutto, proprio quell'Heinrich Hoffmann che ritrae Duchamp nel 1912 e Hitler esattamente vent'anni dopo. Ripresi nella stessa posa, con gli stessi abiti, sono inquadrati in una scacchiera, allo stesso tempo riferimento al gioco prediletto dal maestro dadaista e alla griglia, forma astratta per eccellenza. Herz ricorre ironicamente agli stratagemmi modernisti come il *ready-made*, la serialità, la ripetizione, per rendere visivamente equivalenti due immagini che non potrebbero essere più distanti. È proprio l'iterazione ossessiva a disorientare e mettere a

painstaking investigations in the archives of Heinrich Hoffmann, Hitler's official photographer, Herz held an exhibition entitled Hoffmann & Hitler in the Munich Stadtmuseum in 1994. Despite favorable reviews, the next two stages of the tour were cancelled, one of them being Berlin. Herz was bemused at this censorship of images normally used in the mass media: "The situation is schizophrenic. The same images are used both to condemn and to inform depending on the interests and opinions involved."

Zugzwang raised this issue again but in a visually, conceptually and emotionally radicalized form. The author describes it as an artistic thesis about modern art: "It is impossible to talk or even think about modern art without Hitler and Duchamp coming to mind. Zugzwang presents itself literally as a correction of the 'white cube'." One whole room of the Jewish Museum is wallpapered with two obsessively alternated photographic portraits, one of Hitler and one of Duchamp. What connects the greatest criminal of the twentieth century and the bitterest opponent of modern art with its most fervent advocate? First of all, the same photographer, Heinrich Hoffmann, portrayed Duchamp in 1912 and Hitler exactly twenty years later. Secret antagonists of the art of the twentieth century, they are shown in the same pose and the same dress in a chessboard pattern alluding both to the Dadaist master's favorite game and to the grid, the abstract form par excellence. Herz ironically resorts to such modernist stratagems as the ready-made, serial imagery and repetition in order to forge a visual equivalence between two images that could not be farther apart. The obsessive reiteration disorients viewers and severely challenges their ability to distinguish.

Immediately behind Herz's tower we encounter Blaster, a mosaic by the Israeli artist Gal Weinstein, which stands out against the lawn with its bright colors. Looking toward the synagogue, we note a second work, Space Harrier, different in shape but equally colorful. The idea is to forge a relationship between a virtual archeological object and

dura prova la nostra capacità di distinguere e giudicare. Subito dietro la torre di Herz, c'imbattiamo in *Blaster*, il mosaico dell'artista israeliano **Gal Weinstein** che spicca dal prato con i suoi colori squillanti. Se volgiamo poi lo sguardo verso la sinagoga, ne scorgiamo un secondo, *Space Harrier*, di diversa foggia ma dai colori parimenti sgargianti. L'idea è porre in relazione oggetti archeologici virtuali con un sito archeologico reale. L'immagine virtuale, due crateri prodotti dalle bombe, è per sua natura senza corpo, immateriale e provvisoria. Costruita però con tessere di ceramica, acquista non solo fisicità ma anche memoria, dunque spessore e dignità storica. «L'oggetto si comporta come un parassita o un camaleonte. Tenta di assumere l'identità del luogo cambiando pelle e acquistando 'corpo' attraverso un materiale reale», spiega Weinstein. La sinagoga, cioè, luogo pre-gno di storia e di memoria, i cui pavimenti sono ricchi di tracce di decorazione musiva, offre la sua identità a un'immagine che ne è priva. Di contro, il disegno astratto del cratere di una bomba elaborato dal computer, realizzato in quel luogo e in questo momento storico, diviene drammaticamente reale ed evocativo, il simbolo della distruzione di quell'identità e di quella memoria da lei stessa assunte per esistere. Sul piano strettamente formale, poi, il profilo frastagliato dei crateri è sorprendentemente simile alla sagoma dell'ombra portata degli alberi che circondano la sinagoga. L'opera è così in bilico fra astrazione e figurazione, fra forma e materia, fra pittura e scultura. Nel passaggio dalla virtualità dell'immagine alla realtà dell'oggetto, se i colori artificiali si traducono nei toni accesi della ceramica, l'immediatezza della elaborazione tecnologica si rallenta nel processo laborioso di costruzione del mosaico.

Radicato nella difficile realtà attuale di Israele, *The Valley of Jezreel*, realizzato per la mostra *LandEscapes* a Filadelfia e aggiornato oggi negli spazi del Museo di Hertzliya, segue invece l'iter opposto, dalla realtà all'artificio. Fra i simboli del sionismo pionieristico, la Valle di Jezreel, strappata negli anni Venti alla palude, ha ispirato

a real archeological site. The virtual image, two bomb craters, is by its very nature bodiless, immaterial and provisional. When made up of ceramic squares, however, it acquires not only physicality but also memory and thus historical dignity and breadth. As he explains, "The object behaves like a parasite or a chameleon. It tries to assume the identity of the place by changing its skin and acquiring 'body' through the use of real material." In other words, the synagogue – a place steeped in history and memory with floors rich in mosaic decoration – offers its own identity to an image that has none. Conversely, the abstract drawing of the bomb crater produced by computer in this place and this historical moment becomes dramatically real and evocative, the symbol of the destruction of the selfsame identity and memory that it assumes in order to exist. At the strictly formal level, the jagged profile of the craters is surprisingly echoed in the shadow of the trees surrounding the synagogue. The work thus walks the tightrope between abstraction and figuration, form and substance, sculpture and painting. In the passage from the virtuality of the image to the reality of the object, the artificial colors give way to the bright hues of the ceramic squares and the immediacy of technological processing slows down in the laborious process of crafting the mosaic.

Rooted in the difficult present-day reality of Israel, The Valley of Jezreel, produced for the LandEscapes exhibition in Philadelphia and now updated in the Museum of Hertzliya, takes the opposite course from reality to artifice. Reclaimed from the swamp in the 1920s, the Valley of Jezreel is a symbol of pioneering Zionism that has

inspired generations of Israeli artists. The same valley is today a disputed area and place of conflict. By dismembering it to form an immensely complicated jigsaw puzzle of moquette pieces in colors echoing



intere generazioni di artisti israeliani. Oggi, è divenuta luogo di conflitti, oggetto di contese. Smembrandola in un complicatissimo puzzle di pezzi di moquette i cui colori echeggiano quelli originari, Weinstein ne infrange il mito, riducendola a un surrogato e, per di più, distante, ripreso dall'alto.

Spaesamento, contaminazione, ambiguità percettiva sono gli ingredienti che nutrono il suo lavoro. *Ballons* del 2000, ad esempio, ironizza sulla pittura astratto-geometrica. La stella a cinque punte, che si staglia su un pattern quadrato di diverso colore, si ripete incessantemente lungo la parete come un affresco o una carta da parati. Il motivo, non a caso, è ricorrente nei *wall drawings* di Sol LeWitt. Ma al rigore di questi ultimi, pensati dall'artista e realizzati dagli assistenti, Weinstein contrappone un'immagine, all'apparenza dipinta, costruita invece con una miriade di batuffoli di cotone colorato e con lana d'acciaio, materiali associabili al corpo o a operazioni a esso collegate, come lo strucco.

Se in *Ballons* la lana d'acciaio contamina la purezza di un motivo astratto, in *Friends or Lovers in the Forest* del 2001, lo stesso materiale rafforza invece tautologicamente l'aspetto animale, peloso, dei soggetti ritratti. Come la Valle, la stella, i crateri delle bombe, si tratta di animali *ready-made* presi da libri, reperibili nel mercato dell'usato, che insegnano il modo «ideale» di disegnare gli animali. Di primo acchitto, a distanza, cavalli, leoni e civette sembrano disegnati a grafite con sorprendente verosimiglianza, mentre da vicino, la constatazione che sono realizzati con lana d'acciaio genera allo stesso tempo attrazione e repulsione.

Weinstein ha studiato all'Accademia Bezalel di Gerusalemme con Nahum Tevet, un artista noto per i vertiginosi assemblaggi, a parete e nello spazio, di tavoli, sedie, scatole, assi di legno: oggetti *ready-made* ma utilizzati come fossero strutture modulari. Weinstein parte da qui, da questa sensibilità post-minimalista ma per inquietarla, contraddirla, dissacrarla.

Gli «Untitled» degli esordi, infatti, tra il 1998 e il 2000,

the original ones, Weinstein shatters the myth, reducing it to a surrogate and, moreover, one seen from above.

Disorientation, contamination and perceptual ambiguity are the ingredients feeding Gal Weinstein's work. Ballons (2000), for example, pokes ironic fun at abstract-geometric painting. Standing out against a square pattern of different color, the five-pointed star is repeated incessantly along a wall as though it were a fresco wallpaper. It is no coincidence that this is a recurrent motif in Sol LeWitt's wall drawings, devised by the artist and painted by his assistants to ensure that no manual contact on his part contaminates the original idea. Weinstein responds to the rigor of these works, however, with an image that is apparently painted but actually made up of countless balls of colored cotton and steel wool, materials associable with the body or operations connected with it, such as removing makeup.

While steel wool is used in Ballons to contaminate the purity of an abstract motif, in Friends or Lovers in the Forest (2001) the same material instead tautologically reinforces the hairy, animal aspect of the subjects portrayed. Like the Valley, the star and the bomb crater, these are taken ready-made from books available on the second-hand market teaching the 'ideal' way to draw animals. At first sight, the horses, lions and owls appear from a distance to have been drawn in pencil with surprising verisimilitude. On closer inspection, the realization that they are actually traced out in steel wool generates attraction and repulsion at the same time.

Weinstein studied at the Bezalel Academy in Jerusalem with Nahum Tevet, an artist known for his vertiginous assemblages of tables, chairs, boxes and wooden boards positioned in space or on walls, objects that are ready-made but used as though they were modules. Weinstein takes this post-minimalist sensibility as his starting point, but sets out to destabilize, contradict and desecrate it.

He made his debut between 1998 and 2000 with the "Untitled" series of cubes and blocks whose formal definition is variously contradicted by a sort of fringe decorating

sono cubi e parallelepipedi la cui definizione formale è variamente contestata: da una sorta di frangia che decora il bordo inferiore del volume o da strisce e rotoli di cartone, plastica e p.v.c., o, ancora, da una miriade di laccetti di plastica che rendono i volumi irsuti e spinosi. «Si crea una nuova entità che fa sorgere progressivamente sempre più dubbi circa la loro natura architettonica: una nera, fitta peluria sui lati; una pelle flaccida che ha perso ormai la sua tonicità...la struttura diviene sanguinante e carnale, risvegliando forti e suggestive sensazioni di un corpo animale o umano che si infiltra e assimila nel cubo architettonico», commenta il critico Tali Tamir.

Diverso lo spaesamento provocato da *Close to the ground e 4 men*. Si tratta, nel primo caso, dell'esatta riproduzione di un tetto, del tipo più comune a tegole rosse, diffuso a Tel Aviv ma anche nei kibbutzim e in genere



nelle realtà suburbane. Anziché coprire e proteggere uno spazio, però, il tetto di Weinstein si accascia sul pavimento occupandolo interamente, da parete a parete. Esposto in occasione della Biennale di S.Paolo del 2002, dove Weinstein rappresenta Israele, quel tetto fuoriesce addirittura dall'edificio vitreo che lo contiene, quasi ironizzando sull'attitudine neoplastica a esiliare la struttura dall'involucro trasparente. Più che una scultura nello spazio, si tratta di un oggetto reale, rappresentato nel dettaglio, strappato dal suo luogo naturale e capitato, frammentario e sproporzionato, in una situazione aliena.

Anche *4 men* consiste nella esatta, maniacale e allucinante duplicazione del gioco del calcetto: la pianta, però, non è quella canonica ma irregolare e articolata in bracci; i giocatori, poi, sottoposti generalmente ai movimenti bruschi e scattosi di chi li impugna, sono di porcellana, dunque fragilissimi, impossibilitati a colpire una palla che è comunque assente. Se la loro disposizione in file paralle-

the bottom edges, by strips and rolls of cardboard, plastic and PVC, or by countless plastic cords giving a shaggy, spiky appearance. As the critic Tali Tamir notes, "A new entity is created that causes increasing doubt as to its architectural nature: thick black fur on the sides, flaccid skin that has lost its elasticity (...) The structure turns into bleeding flesh, reawakening strong, evocative sensations or a human or animal body infiltrated and assimilated into the architectural cube."

Close to the Ground and 4 Men induce a different form of disorientation. The first is an exact replica of one of those ordinary roofs of red tiles found in Tel-Aviv but also in kibbutzim and in suburban settings in general. Weinstein's roof does not cover and protect a space, however, but lies prostrate on the floor, covering it completely from wall to wall. In the new version produced for the São Paulo Biennial of 2002, where Weinstein represented Israel, the same roof even protrudes from the glass edifice housing it, almost as an ironic comment on the neoplastic tendency to place the structure outside its transparent shell. "More than a sculpture in space," as Tamir observes, "this is a real object represented in detail, torn from its natural setting and dropped as a fragmentary, disproportionate object into an alien situation."

Maniacally exact and hallucinatory duplication is also involved in 4 Men, this time of a foosball table that, however, proves quite impracticable. The "field" is not in fact the classic rectangle but a sprawling, zigzagging expanse. The "men", generally operated in quick skillful movements by the players, are made of brittle china and hence cannot be used to kick the ball, which is in any case missing. While their arrangement in parallel lines again evokes minimalist poetics, the striped painting of Frank Stella to be precise, the large number of men and their fixed array conjure up the sinister image of a mass rally. This authoritarian aspect is radicalized in Anthem, where the same men are arranged in a single line, ready to sing the national anthem or set off for war.

We are finally greeted inside the synagogue by the great

le evoca nuovamente il minimalismo, più precisamente i quadri a strisce di Frank Stella, la moltitudine dei giocatori, la loro fissità e inquadramento riportano sinistramente alla mente una adunata. Un aspetto che si radicalizza in *Anthem*, dove gli stessi giocatori sono disposti su un'unica fila, pronti a cantare l'inno nazionale o a partire per la guerra.

Finalmente nella sinagoga, ci accoglie la grande voliera di **Jannis Kounellis**, opera gioiosa, generosa, commovente perché ripopola il luogo con una moltitudine di esseri viventi. Una gabbia di ferro occupa due ambienti contigui; la sua altezza raggiunge la sommità delle quattro colonne che segnalavano una volta il vano d'ingresso. La struttura, a tre piani, è allo stesso tempo imponente e leggera: ha l'ardire di chiudere uno spazio aperto da millenni ma anche la modestia di rispettarne le dimensioni originarie e, soprattutto, la visione globale che il suo stato di rovina consente da ogni punto. Trasparente, lo sguardo può attraversarla abbracciando l'intorno. È abitata da una folla «multietnica» di uccelli, la cui dimensione, colore, valore variano con il procedere in altezza: al piano terra i pavoni, sfarzosi e vanesi; simbolo di immortalità, attributo di Giunone, personificazione della superbia, ricorrono nei mosaici di epoca ellenistico-romana e, soprattutto, in quelli bizantini. Gli abitanti dei piani superiori, invece, sono assai meno ricchi e sgargianti, il loro colore vira al monocromo, mentre la dimensione diminuisce progressivamente. Questa sorta di prospettiva rovesciata accentua la verticalità dell'opera, e non solo in accezione fisica: verticalità, infatti, è per Kounellis sinonimo di centralità, identità, concentrazione, contrario di orizzontalità, globalizzazione, dispersione. Ripopolare oggi la sinagoga, simbolo dell'esilio, conferma la validità e vitalità della diaspora.

Sia la gabbia, sia gli uccelli, non sono certo una novità nell'iconografia di Kounellis. Partecipano infatti, già nel 1967, a due opere cruciali: nella prima, una lastra di ferro appesa al muro sostiene al centro, appollaiato su un trespolo, un pappagallo; nella seconda, invece, di poco pre-

aviary of Jannis Kounellis, a joyous, generous and moving work that repopulates the site with a multitude of living beings. The iron cage occupies two adjacent rooms and stretches up to the top of the four columns that once marked the entrance hall. The three-tier structure is simultaneously light and imposing, endowed with the audacity to enclose a space that has lain open for millennia but also unassuming enough to respect its original layout and above all the all-round view offered by its ruined state at every point. Being transparent, it allows the viewer's gaze to pass through and encompass the surroundings. It is inhabited by a multitude of birds varying in size, color and value from one tier to the next. The ground level is occupied by peacocks, spectacular and vain, the symbol of immortality, attribute of Juno and personification of pride, a recurrent feature in mosaics of the Hellenistic-Roman and especially the Byzantine eras. The inhabitant of the upper levels are far less showy, tending toward the monochromatic, and gradually decrease in size. This sort of reversed perspective accentuates the verticality of the work, and not only in the physical sense. Kounellis regards verticality in fact as a synonym of centrality, identity and concentration, the opposite of horizontality, globalization and dispersion. Repopulating the synagogue, the emblem of exile, in this day and age is equivalent to confirming the validity and vitality of the Diaspora.

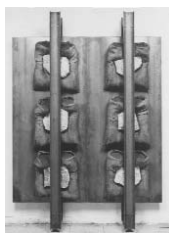
The birds and the cage are certainly no new elements in Kounellis's iconography, having appeared in two crucial works as long ago as 1967. One featured a parrot on a perch projecting from the middle of an iron plate hung on a wall. The other, a slightly earlier work, involved twelve cages framing a white canvas covered in roses made of cloth of the same color. Their importance lies in superseding the dimension of the picture, which is the great advance achieved by Kounellis's generation. Paradoxical though it may sound,



cedente, dodici gabbie incorniciano una tela bianca sulla quale è attaccata una foresta di rose di stoffa dello stesso colore. La loro importanza consiste nel superamento della dimensione del quadro, la grande conquista della generazione di Kounellis. Per quanto possa suonare paradossale, Kounellis si definisce pittore, ma in questa accezione: «Il fuoco per me equivale al pappagallo del 1967. È una cosa viva, rivolta verso l'esterno con aggressività. Ma né il fuoco né il pappagallo avrebbero avuto senso senza il loro supporto di ferro. Sono vivi, reali, ma sono soprattutto segni di un'immagine costruita su rapporti e in fin dei conti per me sono entrambi pittura. Mi si chiede se sono un pittore realista, la risposta è no. Il realismo rappresenta mentre io presento». Essere pittore non significa allora riproporre pedissequamente soluzioni appartenenti ad altre epoche e contesti, ma «trovare l'ordine propositivo per fare un quadro». In una sorta di litania del 1982, Kounellis elenca i suoi oggetti della memoria: i disegni di Moore del 1940-1941; le incisioni di Piranesi; Delacroix; l'armonia della cattedrale di Troia; il Partenone; la prospettiva di Masaccio; David; Malevic; frammenti di storia, selezionati, spaesati, incuranti di ogni sistematizzazione e sequenza temporale, consapevoli solo del loro imprescindibile stato di frammento. «Ricerco nei frammenti (emotivi e formali) la storia dispersa. Ricerco in modo drammatico l'unità, seppure difficile a cogliere, seppure impossibile e perciò drammatica». Nel *Senza titolo* con il pappagallo, allora, Kounellis offre in forma essenziale ed efficace il suo aggiornamento del problema chiave della pittura di tutti i tempi: il cimento cioè tra fondo e figura, tra superficie e profondità. Anziché rappresentarlo illusionisticamente sulla superficie, come accade tanto nella pittura figurativa quanto in quella astratta, lo presenta con materiali reali, nello spazio reale, traducendolo in quello «tattile» fra struttura inerte ed essere vivente, fra pesante e vulnerabile, fra morbido e duro, fra serrato e pendente. Se il *Senza titolo* è un quadro, la cornice con le dodici gabbie ne costituisce la prima messa in discussione. Se già le lettere e i numeri stampi-

Kounellis describes himself as a painter, but in his own particular sense: "The fire is the same for me as the parrot of 1967. It's something living, aggressively directed toward the exterior. But neither the fire nor the parrot would have made sense without their iron support. They are alive and real, but above all they are signs of an image built up on relations, and ultimately for me they are both painting. I am asked whether I am a realistic painter. The answer is no. Realism represents, whereas I present." Being a painter therefore means "finding the propositional order to create a painting" today, but with an awareness of what has gone before, rather than slavishly repeating solutions that belong to other eras and contexts. Kounellis listed his own objects of memory in a sort of litany back in 1982: Moore's drawings of 1940-1941, Piranesi's engravings, Delacroix, the harmony of the cathedral in Troia, the Parthenon, Masaccio's perspective, David and Malevich. He thus singles out scraps of history that are selected, uprooted, indifferent to any temporal sequence and arrangement, and aware only of their essential status as fragments. "I seek dispersed history in these (emotive and formal) fragments. In a dramatic way, I seek unity, though difficult to capture, though impossible and hence dramatic." In his Untitled work with the parrot Kounellis thus puts forward his own updated version of the key problem addressed by painting in every era, i.e. the relationship between background and figure, between surface and depth. Instead of offering an illusionistic representation on the surface, as happens in both figurative and abstract painting, he presents it with real materials in real space, translating it into a "tactile" relationship between inert structure and living being, between heavy and vulnerable, between soft and hard, between taut and hanging. If Untitled is a painting, the frame of twelve cages constitutes the first challenge to it. While the letters and numbers stamped on the papers and sheets of 1960 proceed in a centrifugal direction, like Pollock's dripping, the cages focus precisely on the frame, i.e. the boundary between the picture and space. They are no longer an

gliati sulle carte e sui lenzuoli nel 1960 procedono in direzione centrifuga, come il *dripping* di Pollock, le gabbie prendono di mira proprio la cornice, il confine cioè fra il quadro e lo spazio. Non sono più un limite inerte ma vivente, che richiede cibo e accudimento. Il passo successivo, ormai fuori della superficie, è, ancora nel 1967, un mucchio di carbone all'angolo dello studio, la cui cornice è lo stesso involucro architettonico. Se ogni soluzione formale credibile trova la sua ragione nella storia, l'opera con le gabbie evoca e aggiorna l'organizzazione dell'icona medioevale, dove la figura centrale e ieratica della Madonna è circondata dai Santi intenti alle loro occupazioni quotidiane. Nello stesso tempo, l'iterazione delle gabbie è una sorta di parodia della coeva serialità minimalista. Due lavori emblematici, dunque, la cui metodologia sarà riadottata da Kounellis in svariate declinazioni: i contenitori di ferro accoglieranno indifferentemente carbone, rottami di ferro, cactus, libri, cotone, mentre le lamiere supporteranno quarti di bue, sacchi di carbone, fuochi, mensole, lampade a petrolio, legni, vetri, abiti e decine e decine di altre possibilità. Le stesse gabbie con gli uccelli, appese a travi di ferro sullo sfondo di un supporto dello stesso materiale, presenzieranno altri importanti appuntamenti espositivi, al Museo Pecci di Prato, alla Ace Gallery di Los Angeles e New York, a Città del Messico, a stipare, nella Chiesa di San Agustin, gli armadi della ex biblioteca, al Museo di Belle Arti di Buenos Aires, infine. A Ostia, la gabbia è unica, non più componente dell'opera, ma opera essa stessa o, meglio, la sua parte strutturale.



Costeggiando la voliera ed entrando nello spazio una volta adibito al culto, dunque riservato tradizionalmente agli uomini, c'imbattiamo nella presenza insolita, quasi blasfema, di due artiste. Consapevoli dell'anomalia, intervengono con grande discrezione. In un angolo, quattro altoparlanti a tromba diffondono la voce tenue e insinuante dell'artista scozzese **Susan Philipsz**. Canta *Rosa*, l'in-

inert boundary but a living one that requires feeding and care. The next step, again in 1967 and now outside the surface, was to be a heap of coal lying in the corner of the artist's studio and framed by the architectural shell itself. If every credible formal solution finds its rationale in history, the work with cages evokes and updates the arrangement of the medieval icon, where the central, hieratic figure of the Madonna is surrounded by Saints intent on performing their everyday tasks. At the same time, the iteration of the cages with live birds is a sort of parody of coeval minimalist serialism. These are therefore two emblematic works underpinned by a methodology that Kounellis has since deployed in a whole range of forms. His iron containers have accommodated coal, scrap iron, cactus, books and cotton. His sheets of metal have supported sides of beef, sacks of coal, fire, shelves, oil lamps, wood, glass, clothes and scores of other possibilities. Hanging from iron bars against the backdrop of an iron support, his cages and birds have featured in major exhibitions at the Museo Pecci in Prato, the Ace Gallery in Los Angeles and New York, and the Museum of Fine Arts in Buenos Aires, as well as filling the cupboards of the former library of the Church of San Agustin in Mexico City. At Ostia there is only one cage, no longer a component of the work but the work itself, or rather its structural part.

*Walking around the aviary and entering the area once used for worship, and hence traditionally reserved for men, we encounter the anomalous and almost blasphemous presence of two artists. Fully aware of their abnormal situation, they display great discretion. Four trumpet-shaped loudspeakers in one corner transmit the gentle, insinuating voice of the Scottish artist **Susan Philipsz**. The song is *Rosa*, an anthem in remembrance of the great revolutionary Rosa Luxemburg and her companion Karl Leibneicht, which is very popular in Germany and often sung during political demonstrations. On being adapted for the synagogue and played in the most sacred area once reserved for prayer, however, the anthem loses*

no in memoria della grande rivoluzionaria Rosa Luxemburg e del suo compagno Karl Leibneicht, tanto popolare in Germania da venire intonato nel corso delle manifestazioni politiche. Riadattato per la sinagoga, però, lo stesso inno perde il suo carattere combattivo, militante, per trasformarsi quasi in lamento. La musica e il canto sono gli strumenti attraverso i quali Philipsz cerca di «riconduurre il pubblico al suo ambiente, di rendere la gente più cosciente del luogo in cui si trova, aumentando allo stesso tempo la loro consapevolezza di se stessi. Per questo, la collocazione del lavoro è molto importante e il luogo diventa l'elemento visivo». La musica, dunque, interpretata dalla stessa artista, non mira, come spesso accade soprattutto quando «dal vivo», all'alienazione e all'evasione ma, al contrario, al radicamento, a stimolare la memoria personale e collettiva, attivando, per sintonia o per contrasto, i luoghi. «Mi interessa l'idea che lo spazio possa essere stratificato. Quando ambiente il lavoro, cerco di assorbire lo spirito del luogo, non tanto l'architettura e la sua funzione quanto il suo carattere». L'*Internazionale*, realizzato a Lubiana nel 1999 in occasione di *Manifesta*, è forse il suo lavoro politico più noto ed emozionante. In un sottopassaggio molto frequentato, Philipsz installa un altoparlante con una sola tromba dalla quale si diffonde, a intervalli di dieci minuti, la sua voce che intona l'inno di lotta. In un paese che è stato a lungo comunista, oggi lacerato da guerre fratricide, il canto suscita plurime e contraddittorie emozioni, esasperate proprio dal tono della voce: il rimpianto dell'utopia perduta? L'ironia della sorte? Forse entrambe, forse nessuna. *Filter*, invece, è realizzato nel 1998 nella stazione degli autobus Laganside a Belfast, un luogo di attesa un po' malinconico, dove la gente vive uno stato di sospensione tra ciò che ha appena lasciato e ciò che sta per raggiungere. Anziché aggredire e disturbare quello stato, Philipsz lo asseconda: utilizzando il sistema di trasmissione acustica della stazione, insinua, fra un annuncio e l'altro, e ogni dieci minuti, una canzone, ovvero un suo adattamento di quattro canzoni molto popolari dei Radiohead, Velvet

its combative, militant character to become practically a dirge. Philipsz uses music and song "to bring an audience back to their environment (...) to make you more aware of the place you are in while heightening your own sense of self". The location of the work is therefore very important and the place becomes the visual element. The music performed by the artist herself is thus not designed to produce alienation and escapism – as often happens, especially in "live" events – but rather rootedness, to trigger personal and collective memory through harmony or contrast with the setting. She is interested in the idea that space can be layered and seeks when setting a work to absorb the spirit of the place, not so much the architecture and its function as its character. Produced for the 1999 European Biennial Manifesta 3 in Ljubljana, The International is perhaps her best-known and most moving political work. Sung by the artist, this well-known anthem was played at ten-minute intervals through a single loud-speaker installed in a busy underpass. In a country that was communist for years and is now torn by fratricidal war, the song aroused a host of contradictory emotions accentuated by the tone of the voice itself. A lament for a lost utopia? A comment on the irony of fate? Perhaps both. Perhaps neither. Filter was produced in 1998 at the Laganside bus station in Belfast, a somewhat melancholy place of waiting, a hiatus between what people have just left and what they are going to. Rather than attacking and disrupting this state, Philipsz went along with it. The



announcements made over the station's public address system were interspersed every ten minutes with a song of her own constituting an adaptation of

four very well-known pieces by Radiohead, Velvet Underground, Nirvana and the Rolling Stones. Stripped down to the basic melody,

Underground, Nirvana e Rolling Stones. Riducendole alla melodia di base e privandole di accompagnamento, «la voce risulta disincarnata, persa, galleggiante nell'atmosfera come i sogni della gente in attesa». Anche *Metropola* del 1997 è ambientato in un luogo altamente frequentato come i grandi magazzini Tesco Metro di Manchester. La voce viva, un pò malinconica, «stona» con quella aggressiva degli annunci pubblicitari emessi dagli altoparlanti e rallenta il ritmo compulsivo degli acquisti.

Se questi lavori lasciano sostanzialmente inalterata l'architettura utilizzandone anzi la tecnologia per modificarne il carattere e disorientare chi vi transita, *Strip Tease* a Manchester è un «vero punto di partenza. È sul tema del vedere». Lo spunto è il film di Michael Powell *The Red Shoes*, dove la prima ballerina si getta sotto un treno un attimo prima della sua presunta apparizione sulla scena. Ma la danza continua, affidata alla luce che, memento ossessivo, investe un palcoscenico deserto. L'immagine affascina Philipsz che, in *Strip Tease*, ricostruisce un ambiente analogo, con tanto di palcoscenico e tavolini: una luce rossa invade prepotentemente la scena, pronta a illuminare uno spogliarello che non avrà mai luogo, mentre, nel ruotare intorno alla sala, incontra gli spettatori, puntandogli addosso lo stesso sguardo indiscreto da loro riservato a chi speravano si esibisse per compiacerli.

Se *Rosa* ammette nella sinagoga il canto femminile, il lavoro di **Marisa Merz** è una deroga ben più sostanziale. Contravviene infatti all'imperativo iconoclasta, all'interdizione cioè dell'immagine come deterrente antiidolatrato. Una piccola lastra quadrata di alabastro accenna, con pochi segni incisi, al profilo sinuoso di un volto, a quello spigoloso di due occhi dissimetrici e di una bocca, ridotti alla loro essenza formale. Nell'assenza di colore, solo la polvere d'oro si distribuisce con foggia irregolare nella parte superiore della superficie: nell'impreziosire ulteriormente l'oggetto, essa radicalizza la natura bidimensionale dei segni. Eppure, la tavoletta di Marisa Merz è perfettamente a suo agio nella sinagoga: non solo perché sembra un reperto prezioso rinvenuto nel corso degli scavi e

her unaccompanied voice floated lost and disembodied in the atmosphere like the dreams of the people waiting. Metropola (1997) was again set in a very busy location, this time the large Tesco Metro department store in Manchester. Her live and slightly melancholy voice "clashed" here with the aggressive tones of the advertising announcements broadcast over the loudspeakers and slowed down the compulsive rhythm of shopping.

While these works left the architectural setting essentially unchanged, using its technology to alter its character and disorient those passing through, Strip Tease in Manchester constituted an authentic point of departure on the theme of seeing. The inspiration came from Michael Powell's film The Red Shoes, where the prima ballerina throws herself under a train just before she is supposed to make her appearance. But the performance goes ahead with her part played by light moving across the empty stage like a haunting memory. Fascinated by this image, Philipsz constructed a similar environment with a stage and tables lit by a red spotlight for a striptease performance that was never take place. Moving around the room, the red light focused on the spectators the same indiscreet gaze they would have bestowed on the person they hoped to see exhibited for their pleasure.

*While Rosa brings female song into the synagogue, the work by **Marisa Merz** located in the same sacred enclosure marks a far more substantial violation in that it disobeys the iconoclastic imperative banning images as a deterrent to idolatry. A few lines inscribed on a small square of alabaster suggest a sinuous human profile, an angular face with two asymmetrical eyes and a mouth reduced to their formal essence. There is no color apart from gold dust irregularly sprinkled over the upper part of the surface, which makes the object still more precious while radicalizing the two-dimensional nature of the signs. Marisa Merz's panel is, however, perfectly at home in the synagogue. On the one hand, it looks like a precious archeological artifact discovered during excavation and placed provisionally, while awaiting permanent installa-*

appoggiato lì in attesa di una sistemazione definitiva, addossato a un muro di mattoni di antichissima fattura, dal quale si distingue per colore, spessore, trasparenza. Ma, soprattutto, perché quei pochi segni, quegli sprazzi di oro certificano l'impossibilità dell'immagine, almeno nella sua forma compiuta e irrevocabile. Come spiega efficacemente Tommaso Trini, «le pitture e le sculture di Marisa Merz esprimono un grande turbamento dell'identità; e in questi turbamenti crescono altere... C'è un momento nella formazione dell'identità in cui un neonato si protende verso un'ombra confusa e un corpo staccato in cui conosce la fonte che soddisfa i suoi bisogni e dal quale gli verrà l'imprinting. In quello stesso momento noi nasciamo al mondo delle figure. È in questa condizione prefigurale, analoga a quella natale, che assumono senso e significato le opere di Marisa Merz: là dove l'atto creativo non ha ancora conosciuto la storia madre delle altre creazioni, quando l'essere della figura si stacca dall'apparire delle altre figure senza riconoscerle». Né maschili né femminili, né ritratti né autoritratti, i volti con cui Marisa Merz si cimenta sin dal 1975, si tratti delle testine di creta o delle pitture e dei disegni su carta, tela, ferro, rame e alabastro, affrontano il tema della figura, ne catturano, nella ragnantela dei segni che si sovrappongono e contraddicono, alcune sembianze ma, come sostiene Rudi Fuchs, «procrastinano la forma finale. Naturalmente ciò è impossibile: ma il dedicarsi a quel compito irraggiungibile caratterizza precisamente la determinazione quasi mistica di Marisa». Si è parlato di icone, di maschere, di totem, di *dominae* romane, di ieratiche figure bizantine: tutte suggestioni pertinenti che Marisa Merz filtra però attraverso il linguaggio moderno delle avanguardie, iniettandovi un fattore di mobilità e dinamismo. Così, la visione di profilo si coniuga con quella frontale, il fondo oro si amalgama con i tratti scavati nella materia, mentre altre volte quei volti sfatti e tumefatti hanno un'eco espressionista. Il rifiu-



tion, against a wall of ancient brick, with which it contrasts in terms of color, thickness and transparency. On the other, and above all, the handful of signs and the sprinkling of gold dust attest to the impossibility of the image, at least in its finished and irrevocable form. As Tommaso Trini acutely observes, "Marisa Merz's paintings and sculptures express a great disruption of identity, and grow proudly out of this disruption (...) There is a moment in the formation of identity when a baby reaches out to a vague shadow and a detached body recognized as the source of satisfaction for its needs, which will supply imprinting. We are born into the world of figures at that very moment. It is in this prefigurative condition, analogous to the natal state, that Marisa Merz's works take on meaning and significance: when the creative act has not yet known history, the mother of other creations, when the being of the figure detaches itself from the appearance of other figures without recognizing them." Neither male nor female, neither portraits nor self-portraits, the faces Marisa Merz has been producing ever since 1975 – whether heads in clay or paintings and drawings on paper, canvas, iron, copper and alabaster – address the theme of the figure and capture some of its aspects in the



spider's web of overlapping and contradictory signs. As Rudi Fuchs points out, however, "They defer their final form. This is, of course, impossible, but dedication to this unachievable task is precisely what characterizes Marisa's almost mystical determination." Critics have spoken of icons, masks, totems,

Roman dominae and hieratic Byzantine figures, all pertinent suggestions but ones that Marisa Merz filters through the language of modern avant-garde movements to inject an element of mobility and dynamism. The profile thus combines with the frontal view and the gold background merges with the lines cut into the material. The swollen, destroyed faces in other works display Expressionist overtones. Her rejection of the frontal pose

to poi della posa frontale, la predilezione per lo scorcio e lo sguardo obliquo evocano inevitabilmente la lezione di Medardo Rosso e Brancusi.

La difficoltà e la diffidenza di Marisa Merz a esporre sono proverbiali, come pure l'indagine meticolosa e preventiva sul luogo, la cura nel raggruppare, distribuire e allestire i lavori nello spazio. A Ostia, nulla di tutto questo. L'invito a partecipare è stato perentorio e inappellabile, dettato dalla visione delle due tavolette di ferro appese sulle antiche mura di Castel Sant'Elmo a Napoli. Il carattere allo stesso tempo antichissimo e moderno di quei volti calza perfettamente con il tema di *arte in memoria*, la declinazione cioè della memoria al presente. Marisa ha accettato senza visitare il luogo, senza neppure vederlo in fotografia: sua l'idea dell'alabastro, produzione ultimissima, comune quella di disporla come un reperto, precario e senza tempo. Come ogni esposizione, quella nella sinagoga di Ostia costituirà certamente «un passo evolutivo nella formazione dell'etnia dell'immagine».

Nell'ambiente a fianco, disseminati al suolo, incontriamo i frammenti della *Scrittura privata* di **Giulio Paolini**: un nuovo inizio. A un luogo di rovine, infatti, l'artista affida per la prima volta altre rovine, della cui sparizione definitiva s'incaricherà il tempo. Un processo nient'affatto casuale – nulla è casuale in Paolini – ma progettato: si sa cosa sparirà, come sparirà, dove sparirà; l'unica incognita è il tempo, l'enigma dell'ora, appunto, come recita il sottotitolo dell'opera. Sessanta frammenti, come i sessanta minuti dell'ora, sono sparsi su un'area di sessanta metri quadrati. Su di essi l'artista scrive, con un inchiostro indelebile, un testo «a memoria». Già illeggibile perché frammentario, sarà anch'esso in balia del tempo e delle intemperie. Due i riferimenti suggeriti da Paolini: altri frammenti, come le Rovine della Biblioteca di Pergamo o quelli del vaso cinerario della contessa Lodovica Callemberg di Antonio Canova, oppure immagini del tempo, quali *L'enigma dell'ora* di De Chirico, naturalmente, e, agli antipodi, l'ora esatta registrata dal Naval Observatory di Washington, regolata sull'Ora Universale di Greenwich.

and a predilection for the slanting gaze and foreshortening inevitably recall the works of Medardo Rosso and Brancusi.

Marisa Merz's reluctance to exhibit her work is well known, as is her meticulous care in inspecting the site in advance and grouping, distributing and mounting her works in space. There is none of this at Ostia. The invitation to participate was peremptory and final, dictated by a viewing of two iron panels hung on the ancient walls of the Castel Sant'Elmo in Naples. The simultaneously ancient and modern character of those faces fitted in magnificently with the theme of art in memory, i.e. the declension of memory in the present. Marisa accepted without visiting the site or even seeing a photograph of it. It was her idea to use alabaster, a very recent innovation in her output, and to exhibit the work as a precarious, timeless archeological artifact. Like every other exhibition, the one at the synagogue of Ostia Antica will certainly constitute "an evolutionary step forward in the ethnological formation of the image".

*The fragments of *Scrittura privata* by Giulio Paolini lie scattered over the ground in the adjacent area. This constitutes a new beginning in that, for the first time, the artist uses a place of ruins to house other ruins whose definitive disappearance is left to time in a process that is, however, by no means aleatory – nothing is aleatory in Paolini's work – but planned. We know what will disappear, how it will disappear and where it will disappear. The only unknown is time: the enigma of the hour, to quote the work's subtitle. Sixty fragments, like the sixty minutes of the hour, are strewn over an area of sixty square meters with a text "to memory" written on them by the artist in indelible ink. Already illegible due to its fragmented state, it will also be at the mercy of time and the elements. Two points of reference are suggested by Paolini: other fragments, like the ruins of the library of Pergamum or Antonio*



Perché parlare di novità a proposito di *Scrittura privata*? Non certo per la presenza di frammenti che, di gesso o di carta, sono da sempre protagonisti, in *Selinunte*, come in *Casa di Lucrezio* e *Hierapolis*, ma per il modo originale in cui l'idea chiave che sottende ogni esito di Paolini è qui formulata. È noto come, sin dalle prime prove del 1961 come *Disegno geometrico*, il lavoro si attesti alla fase preliminare, ai telai, le tele, i pennelli, i barattoli, la carta millimetrata: «lo credo di voler rimanere apposta in mezzo a questi telai, questi barattoli di vernice e di servirmene per non arrivare a un risultato», spiega nel 1969 a Carla Lonzi. Dar forma a un'opera senza la mortificazione di vederla compiuta è da allora il suo impegno. Un paradosso, che comporta la progressiva teatralizzazione non dell'opera ma della sua attesa, la messa in scena cioè di un'impossibilità. A differenza degli artisti concettuali che riducono l'opera alla sua nomina-zione, il vocabolario di Paolini, a parità di sintassi, ha un lessico ricco e variegato: «Posata la prima pietra, ho continuato a innalzare l'impalcatura di un edificio in attesa di costruzione, senza un committente né un destinatario. Eppure, insistere, ripetere e continuare sembrano l'unico modo per sostenere tutto il peso di un vuoto che nessuno pretende di colmare». Non stupisce allora l'uso insistente dell'artificio prospettico, strumento principe della rappresentazione. Anziché per coagulare lo spazio infinito della realtà in quello finito e bidimensionale della tela, Paolini vi ricorre per allontanare l'immagine, per procrastinarne la conclusione, per drammatizzare l'interdizione di una visione unitaria, «per allargare il palcoscenico della rappresentazione oltre i limiti del quadro, per allontanare la scena dal suo sipario». In *La Doublure* del 1972, in *Nove quadri datati dal 1967 al 1971 visti in prospettiva*, in *De pictura* e nei lavori successivi, l'artificio prospettico è privato dell'oggetto della sua rappresentazione, per essere ostentato come l'immagine stessa della rappresentazione. Dall'enunciazione di *La Doublure*, dove la tela



Canova's urn for the ashes of the Contessa Lodovica Callemberg, or images of time such as De Chirico's L'enigma dell'ora, of course, and, at the other extreme, the "exact" time registered by the Naval Observatory in Washington as regulated by Greenwich mean time.

*Why should we speak of something "new" in connection with Scrittura privata? Certainly not because of the presence of fragments, which have always played a key role in plaster or paper in works like Selinunte, Casa di Lucrezio and Hierapolis, but because of the original way in which the idea underpinning the whole of Paolini's output is represented here. As is known, ever since his debut in 1961 with pieces such as Disegno geometrico, the work has always remained in the preliminary stage of frames, canvases, brushes, tins of paint and graph paper. As he explained in 1969 to Carla Lonzi, "I think I want to remain deliberately in the midst of these frames, these tins of paint, and to use them in order not to arrive at a result." He has been committed ever since to giving shape to a work without the mortification of seeing it completed. A paradox that involves the progressive dramatization not of the work but of its expectation, the mise en scène of an impossibility. Unlike the conceptual artists who reduce the work to its naming, Paolini's vocabulary has a rich and varied lexis, syntax being equal: "Having laid the first stone, I have continued to erect the scaffolding of a building awaiting construction, commissioned by no one and designed for no one. And yet insisting, repeating and continuing seem to be the only way to support the entire weight of a vacuum that no one claims to fill." It is therefore hardly surprising that he makes use of the artifice of perspective, the paramount tool of representation. He does so not in order to coagulate the boundless space of reality within the bounded, two-dimensional space of the canvas, but in order to distance the image, to defer the conclusion, to dramatize the ban on a unified vision, "to extend the stage of representation beyond the limits of the painting, to distance the scene from its curtain". In *La Doublure* (1972), in *Nove quadri datati dal 1967 al 1971**

riproduce la finzione prospettica di se stessa, a *De pictura*, sintomaticamente dedicato al trattato dei Leon Battista Alberti: il quadro, in prospettiva, diventa uno spazio virtuale alle cui pareti sono appese altre tele in prospettiva, mentre il punto di fuga, generalmente fulcro dell'immagine, è occupato da una tela rovesciata. Nel 1983, con il ciclo *Il trionfo della rappresentazione*, Paolini introduce per la prima volta i servi di scena, silhouette, figure in controluce che danno presenza, cioè corpo, all'assenza dell'immagine. Frammentarietà, disordine, precarietà, si radicalizzano e moltiplicano nel dialogo tra le opere e lo spazio espositivo. «Il momento di verità dell'opera coincide con la sua esposizione. L'esposizione è anche un'immagine, una cornice di tempo e di luogo». Quelle di Paolini sono infatti veri e propri cantieri in perenne stato di allestimento: tele bianche, dritte o rovesciate, appese o appoggiate, isolate o accatastate, giacciono ovunque, mentre frammenti di calchi e colonne sono disseminati al suolo, statue si guardano enigmaticamente, leggi pendono capovolti dal soffitto. Nei resti della sinagoga, invece, cantiere aperto per definizione, i frammenti sembrano abitare da sempre; spariranno, in assenza di testimoni. Di nuovo fuori della sinagoga, ci sono due possibilità per raggiungere il drappello di artisti raccolto attorno al Campidoglio: il decumano e la strada tortuosa attraverso i campi. Se Sol LeWitt e Maurizio Mochetti ci precedono lungo il primo, la struttura a cuneo di Fabio Mauri ci addita la seconda.

Anche se, come detto, l'ebraismo considera la rovina del Tempio il più sacro dei luoghi, a Ostia **Sol LeWitt** non si rassegna alla perdita della memoria di quella rovina. Sceglie il cuore della sinagoga, dove sono custoditi i Rotoli della Legge e ne decide la ricostruzione. Non si tratta evidentemente di mera operazione filologica: il muro curvo è infatti eretto nella stessa forma e dimensioni di quello originale ma con i materiali e la tecnica attuali. Nel trasferirlo fuori della sinagoga, poi, al cospetto di quello in rovina, LeWitt ne evidenzia l'assenza di funzionalità, dunque la natura prettamente scultorea. La distin-

visti in prospettiva, in *De pictura*, and in his subsequent works, the artifice of perspective is deprived of the object of representation to be flaunted as the image of representation. After its enunciation in *La Doublure*, where the canvas reproduces the perspective semblance of itself, the problem is further complicated in *De pictura*, symptomatically dedicated to Leon Battista Alberti's treatise. The painting, in perspective, becomes a virtual space whose walls are hung with other canvases in perspective, and the vanishing point, normally the fulcrum of the image, is occupied by an overturned canvas. Paolini introduced stage assistants – silhouettes or outlines of figures giving presence, i.e. body, to the absence of the image – for the first time in 1983 with the cycle *Il trionfo della rappresentazione*. Fragmentation, disarray and precariousness were, however, to be radicalized and multiplied in the dialog between his works and the display space. "The moment of truth for a work coincides with its exhibition. The exhibition is also an image, a frame of time and space." Paolini's exhibitions are in fact authentic building sites, shows in a perennial state of preparation: blank canvases, upright or overturned, hanging or leaning, isolated or heaped up, are scattered everywhere. Fragments of plaster casts and columns are strewn over the ground, statue gaze at one another enigmatically, lecterns hang upside-down from the ceiling. In the remains of the synagogue, an open site by definition, Paolini's fragments seem instead to have been there forever.

Having emerged from the synagogue, we have two possible routes to the group of artists located around the Capitol: the decumanus and a winding path through the fields. Sol LeWitt and Maurizio Mochetti are to found on the former, Fabio Mauri's wedge-shaped structure on the latter.

Even though, as pointed out, Judaism regards the ruined temple as the holiest of places, **Sol LeWitt** refuses to accept the loss of the memory of that ruin. He took the heart of the synagogue, the ark where the Scrolls of the Law were kept, and reconstructed it. This is, of course, no

zione è cruciale: sin dai *Paragraphs on Conceptual Art* del 1967, infatti, LeWitt non si stanca di ripetere che l'architettura e l'arte tridimensionale sono di natura opposta, laddove la peculiarità della prima è proprio la prerogativa funzionale. Le "Modular Structures" cubiche, bianche, diafane e trasparenti, aggregate liberamente nello spazio, evocano certamente lo skyline metropolitano, persino il brano di città eretto da Moshe Safdie per l'Expo di Montréal del 1967, ma restano inequivocabilmente strutture modulari. In "Ziggurats", del resto, redatto proprio nel 1966, dunque contestualmente alle "Modular Structures", lo stesso LeWitt plaude alla bellezza della tipologia a gradoni introdotta dal piano regolatore del 1916, contrapponendola a quella a lastra dei grattacieli.



Ma il confine fra architettura e struttura diviene più labile nel tempo. I "Concrete Blocks" della fine degli anni Ottanta, infatti, adottano come modulo il mattone di cemento di misura standard. A differenza delle proliferazioni cubiche degli anni Sessanta, leggere e scattanti, le "Irregular Towers", a dispetto dell'andamento frastagliato e scalare, sono «pesanti, stabili e inerti», piene e impenetrabili, più modelli architettonici che strutture, più forme chiuse che sistemi aperti a crescita illimitata.

Nel 1999 LeWitt è chiamato a progettare la sinagoga di Chester in Connecticut, dove vive attualmente. Ipotizza una piramide a tre livelli degradanti, un vero e proprio ziggurat. Alle prese con un organismo architettonico, dunque funzionale, l'artista LeWitt, nonostante l'apprendistato giovanile presso lo studio di I.M.Pei, lo pensa come una scultura. «Credo di pensare più all'architettura che alla scultura. Forse penso a essa come a una forma di scultura», conferma. Non è lo spazio interno, abitato, a coinvolgerlo, ma la forma «pesante, stabile e inerte» dello zig-

merely philological operation. The curved wall is in fact erected in the same shape and size as the original, but using modern materials and techniques. In placing it outside, in front of the ruined synagogue, he highlights its lack of functionality and primarily sculptural nature. This is a crucial distinction. Ever since his Paragraphs on Conceptual Art (1967) LeWitt has never tired of repeating that architecture and three-dimensional art are poles apart in that the peculiar feature of the former is precisely its functionality. Freely arranged in space, his white, diaphanous, transparent, cube-like "Modular Structures" unquestionably evoke the metropolitan skyline, even the section of city erected by Moshe Safdie for the Montreal Expo of 1967, but remain unequivocally modular structures. In Ziggurats, produced in 1966 and hence at the same time as Modular Structures, LeWitt himself applauds the beauty of the tiered structure introduced by the city planning scheme of 1916 as antithetical to the slab-like skyscraper.

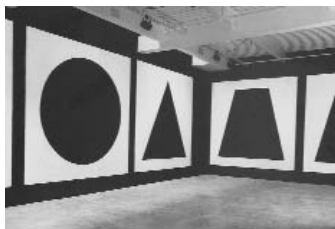
The boundary between architecture and structure was, however, to become fainter over the years. The "Concrete Blocks" of the late 1980s actually take the standard-size cement brick as their module. Unlike the light, agile cube-like proliferations of the 1960s, the "Irregular Towers" are, despite their jagged scalar form, "heavy, stable and inert", solid and impenetrable, more architectural models than structures, more closed forms than open systems of unlimited growth.

In 1999, however, LeWitt was commissioned to design a synagogue at Chester in Connecticut, where he now lives, and came up with an authentic ziggurat in the shape of a three-tiered pyramid. Despite his youthful training in the office of I.M. Pei, the artist LeWitt addresses the architectural work like a sculpture. "I believe I think more about architecture than sculpture. Perhaps I think about it as a form of sculpture," he confirms. It is not the inner, inhabited space that involves him but the "heavy, stable and inert" form of the ziggurat. This is why the architect Stephen Lloyd, called in to draw up final plans, took

gurat. Per questo, incaricato di redigere il progetto finale, l'architetto Stephen Lloyd parte dall'idea di LeWitt ma la dinamizza in chiave spaziale.

Vale chiedersi: nello scenario in rovina di Ostia, LeWitt avrebbe potuto cimentarsi con un *wall drawing*? Dato che il sito archeologico è intoccabile e LeWitt non ammette diaframmi fra pittura e supporto, la soluzione è impraticabile; tuttavia, ci piace prefigurarne possibili declinazioni. «Il problema che sorge quando si utilizzano le pareti è che l'artista è alla mercé dell'architetto. Le caratteristiche fisiche del muro: altezza, lunghezza, colore, materiale, condizioni e accidenti architettonici sono parte integrante dei *wall drawings*», dichiara LeWitt nel 1971. E certamente l'opus reticolatum romano, con le sue irregolarità, dislivelli, crepe e buchi, con il suo carattere frammentario e non finito, sarebbe stato un supporto assai intrigante. Su di esso sarebbe potuto intervenire con timidezza e reticenza, come nelle prime prove a matita, quasi indecifrabili, o con più ardire, con figure geometriche piane o, addirittura, con cubi, piramidi, parallelepipedi, tronchi di piramide, come negli "Isometric Drawings" del 1981, fulcri volumetrici che contestano la natura bidimensionale della parete. Addirittura con le "forme complesse", "continue", "inclinate", le "piramidi asimmetriche" che radicalizzano la sfida perché non rispettano i limiti della parete e proseguono virtualmente sotto il pavimento e oltre la sommità.

Quanto al colore, avrebbe potuto impiegare il bianco e nero, gli inchiostri sovrapposti in misteriose e affascinanti miscele oppure, come nei casi più recenti, pigmenti puri, luminosi e chiassosi. Avrebbe potuto, per assurdo, affrescare l'intera sinagoga, come già fece nel 1999 con la chiesa di La Morra d'Alba in Piemonte, trasformando così l'architettura in scultura ma attraverso la pittura.



LeWitt's idea as his starting point but injected asymmetry, animation and dynamism.

It is worth wondering whether LeWitt could have opted for wall drawing in the setting of the ruins at Ostia. Although this was ruled out by the regulations protecting the architectural site and the fact that LeWitt accepts no buffer between painting and support, it may be of interest to imagine some of the possibilities. As LeWitt remarked in 1971, "The problem that arises when you use walls is that the artist is at the architect's mercy. The physical characteristics of the wall – height, length, color, material, conditions and architectural accidents – are an integral part of wall drawings." With its uneven, irregular surface, its holes and cracks, its fragmentary, unfinished character, Roman opus reticolatum would have been a very intriguing support. LeWitt could have addressed it with the timidity and reticence of his almost indecipherable early works in pencil, or with greater daring to fashion flat geometric figure or cubes, pyramids, parallelepipeds and truncated pyramids as in the "Isometric Drawings" of 1981, volumetric fulcrums challenging the two-dimensional nature of the wall. He could even have produced continuous, inclined, complex forms and asymmetrical pyramids presenting a still more radical challenge in that they ignore the boundaries of the wall and continue virtually beneath the floor and over the top.

With respect to color, he could have used black and white, inks overlapping in mysterious and fascinating combinations, or the pure, luminous, loud colors of his more recent work. He could even have frescoed the entire synagogue, as he did in 1999 with the church of La

Morra d'Alba in Piedmont, thus transforming the architecture into sculpture through painting.

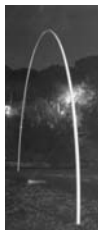
*Processo di paragone 1 Amore e Psiche, devised in 1974 but produced for the first time at Ostia, is the work of **Maurizio Mochetti**. As its title suggests, the work involves a comparison*



Processo di paragone 1 Amore e Psiche, pensato nel 1974 ma realizzato per la prima volta a Ostia, è il lavoro di **Maurizio Mochetti**. Come annuncia il titolo, si tratta del confronto fra due oggetti, due calchi di sculture antiche poggiati su solide basi di travertino. Poiché i calchi sono collocati l'uno nei pressi della sinagoga, l'altro vicino al Campidoglio, la loro visione simultanea è impossibile e il paragone avviene così «a memoria». Selettiva nel trattenere alcuni dettagli tralasciandone altri, la memoria non ci consentirà mai di risolvere il problema se i due calchi siano uguali o semplicemente simili.

Non è la prima volta che Mochetti lavora sulla memoria. In *Arco laser* del 1983 e in *Pendolo laser* del 1996, ad esempio, il processo mnemonico consiste nella ricostruzione della traiettoria intermittente del laser: come sommatoria di punti luminosi, nel caso del pendolo, come completamento della circonferenza percorsa dal laser in modo visibile solo nella metà superiore, nel secondo. Anche se il tempo di percorrenza del laser nella parte invisibile è esattamente lo stesso, esso sembra almeno cinque, dieci volte più lento: la memoria e l'attesa, cioè, rallentano ulteriormente un ritmo che è già «al limite della percezione di movimento e al limite del nostro concetto di pazienza». Ciò significa che il supporto fisico – in questo caso l'arco di dural – cambia il nostro concetto di tempo, come l'involucro architettonico cambia, cioè limita, il nostro concetto di spazio.

Processo di paragone conferma, sotto nuove spoglie, alcuni cardini del lavoro di Mochetti, in primo luogo l'idea di lavoro non come oggetto ma come relazione. Se in *Oggetto polimaterico* del 1967 le possibilità di rapporto spaziale fra due calotte emisferiche collegate da un elastico e variamente collocabili nello spazio, sono infinite, già due anni dopo la relazione perde il carattere esclusivamente fisico. *Cilindri luce suono* consiste infatti di due cilindri di alluminio affrontati: all'impulso luminoso emesso dal primo ogni 15 secondi corrisponde quello sonoro



of two objects, two casts of ancient sculptures resting on solid travertine bases. Since one cast is located near the synagogue and the other near the Capitol, it is impossible to see them both at the same time and the comparison thus takes place in the memory. Given its selective nature in retaining certain details and overlooking others, memory will never allow us to solve the problem of whether the two casts are the same or just similar.

This is not the first time Mochetti has worked on memory. In Arco laser (1983) and Pendolo laser (1996), for example, the mnemonic process consists in reconstructing the laser's intermittent trajectory as a set of luminous points, in the case of the pendulum, or as the completion of a circumference only the upper half of which is visibly traced by the laser in the case of the arch. Even though the time taken by the laser to cover the invisible part is exactly the same, it seems at least five or even ten times slower. In other words, memory and waiting slow down still further a rhythm that is already "at the limit of the perception of movement and at the limit of our idea of patience". This means that the physical support – an arch of dural in this case – changes our idea of time just as the architectural shell changes – i.e. limits – our idea of space.

Processo di paragone reconfirms in a new form some of the linchpins of Mochetti's work. Firstly, there is the idea of the work as a relationship rather than an object. While there were endless possibilities of spatial relationship between two hemispherical sections connected by elastic and susceptible of various positions in space in Oggetto polimaterico (1967), the relationship lost its exclusively physical character just two years later. Cilindri luce suono consists in fact of two aluminum cylinders facing one another and emitting a signal every 15 seconds, light in one case and sound in the other. Cinque metri cubi di luce, designed for the 1988 Venice Biennial, features two luminous, opalescent cubes required to emit a constant total quantity of light. The intensity of one is thus inversely proportional to any increase or decrease in the other. Secondly, the mental rebound from one cast to the other

diffuso dal secondo. In *Cinque metri cubi di luce*, progettato per la Biennale di Venezia del 1988, invece, due cubi opalescenti e luminosi devono mantenere costante la quantità di luce totale; per questo, l'intensità luminosa dell'uno varia proporzionalmente all'aumento o alla diminuzione di quella dell'altro.

In secondo luogo, il rimbalzo mentale fra un calco e l'altro annulla lo spazio che li divide. «Lo spazio esiste finché lo si pratica, bisogna inventarlo perché esista», sentenza Mochetti. Non esiste a priori, cioè, ma nel momento in cui ne facciamo esperienza attraverso il tempo: «Certo. Il tempo e lo spazio non esistono l'uno senza l'altro. Io penso che lo spazio cosmico sia infinito e che dipenda dalle nostre conoscenze il poterlo percorrere. È come un palloncino che si dilata man mano che si procede nella conoscenza». I casi sono due: o lo spazio pre-esiste ed è occupato dall'opera o è l'opera a creare lo spazio. O ad annullarlo, come a Ostia, come nel progetto di collegamento fra l'Italia e la California.

Vale, infine, registrare in *Processo di paragone* un altro elemento che potremmo ironicamente definire di «depistaggio». Dato che Mochetti e Paolini convivono nella stessa sinagoga, come non pensare a quest'ultimo al cospetto di calchi poggiate su piedistalli? Se non fosse che, come ci ha più volte avvertiti Mochetti, materiale e forma sono per lui mero supporto dell'idea, indispensabili a dar corpo all'immagine ma sostituibili e rimpiazzabili. *Cilindro di ferro* del 1970 è un altro esempio di depistaggio. Ci interessa in questo contesto perché esplicita l'idea dell'artista sul monumento. Si tratta di un grande cilindro di ferro, alto quattro metri, all'interno del quale, all'altezza di 20 cm dal suolo, una fiamma ossidrica o un laser scorrono lungo una rotaia invisibile. A velocità «antieconomica», dunque lentissima, il cilindro viene tagliato lungo l'intera circonferenza riversando sul terreno circostante i detriti prodotti dal taglio. Al termine di ogni giro, il cilindro risulterà più basso finché, un giorno, al suo posto non resterà che il cumulo dei residui. Quanto al depistaggio, se il cilindro, quando integro, evoca una scultura di

eliminates the space dividing them. "Space exists as long as it is experienced. It must be invented if it is to exist," says Mochetti. It does not exist a priori therefore but on being experienced it through time: "Of course. Neither time nor space exists without the other. I believe that cosmic space is infinite and that traveling it depends on our understanding. It is like a balloon that expands in step with our knowledge." There are two possibilities. Either space pre-exists and is occupied by the work or it is the work that creates space. Or annuls it, as in Ostia and in his project to link Italy and California.

Finally, attention should be drawn to another aspect of Processo di paragone that we might describe to ironically as "misdirection". In view of the fact that Mochetti and Paolini are occupying the same synagogue, how can we fail to think of the latter on beholding the casts on their pedestals? As Mochetti has repeatedly warned us, however, for him substance and form are merely supports for the idea, indispensable in order to embody the image but eminently replaceable.

Cilindro di ferro (1970) offers another example of misdirection, of interest in this context for the light it sheds on the artist's idea of a monument. It consists of a large iron cylinder, four meters tall, circled 20 cm above the ground by an oxyacetylene torch and a laser mounted on an invisible track. At an "anti-economic" speed, i.e. with incredible slowness, the cylinder is cut along its circumference and the waste produced falls onto the ground. The cylinder will become shorter and shorter after each complete rotation until one day there will be nothing but a pile of waste in its place. The misdirection lies in the fact that while the cylinder evokes a sculpture by Richard Serra when whole, the self-destructive idea justifying it confirms the existence of the form as a mere vehicle. The same holds for Sfera che si distrugge (1970), a sphere that self-destructs after being held for four seconds, Sfera che cade, a sphere that falls in the space of three years for reasons unknown to its owner, and the work involving two cubes that maintain an electronic affinity within the

Richard Serra, l'idea autodistruttiva che lo giustifica conferma l'esistenza della forma come mero veicolo. Come già nel 1970 con *Sfera che si distrugge* dopo quattro secondi che è tenuta in mano; come *Sfera che cade* nel giro di tre anni per ragioni ignote a chi la possiede; come i due cubi che mantengono un'affinità elettronica nello spazio di un metro, valicato il quale si autodistruggono.

L'idea stessa di monumento, del resto, è incompatibile con la poetica di Mochetti, fondata su immagini provvisorie e revocabili, forgiate dal tempo e dalla luce. Se *Cilindro di ferro* è un contromonumento che scompare nel tempo, *Palo che rientra* del 1986 può considerarsi un contromonumento a scomparsa saltuaria. Un cilindro di acciaio alto fra i venti e i trenta metri, largo circa due metri, poggia in una pianura semidesertica. Lo spettatore può vederlo in tutta la sua altezza fino alla distanza di duecento metri, superata la quale il cilindro comincia a sprofondare con grande lentezza. A dispetto delle leggi prospettiche, cioè, il monumento si rimpiccolisce con il diminuire della distanza dallo spettatore, per riemergere invece quando questi se ne allontana. L'opera ironizza proprio sulla prerogativa del monumento di incombere e soverchiare lo spettatore oltreché sull'idea che l'opera vada fruita da vicino, a distanza ravvicinata. *Cilindro di ferro* traduce a scala monumentale l'idea contenuta in *Perno della simpatia* dello stesso anno, un perno, appunto, fissato nel muro, che fuoriesce o scompare a seconda della simpatia instaurata con lo spettatore ovvero fra quest'ultimo e i dati forniti dall'artista all'oggetto. Questi ultimi, di per sé inessenziali, sono la condizione per la realizzazione dell'idea, pronti a essere sostituiti da altri più evoluti ed efficienti. Come nel passaggio dalla luce naturale di *Raggio di sole* a quella di *Raggio di luce* al primo raggio laser del 1981. Perché, e questa è la lezione di Mochetti sulla memoria, le idee non invecchiano, sono sempre valide; ciò che cambia è il linguaggio con cui sono trasmesse e recepite. «Come dire che noi siamo uomini anche dell'età della pietra».

Affidiamo alle parole intense e dolorose di **Fabio Mauri** il

space of one meter, beyond which they self-destruct.

The very idea of a monument is in any case incompatible with Mochetti's poetics, grounded on provisional, revocable images forged by time and light. If Cilindro di ferro is a counter monument that vanishes over time, Palo che rientra (1986) can be regarded as an occasionally disappearing counter monument. It consists of a steel cylinder between twenty and thirty meters tall and about two meters wide standing on a semi-desert plain. The viewer sees it at its full height at a distance of two hundred meters, after which it begins to sink very slowly into the ground. In other words, despite the laws of perspective, the monument gets smaller as the viewer gets closer and emerges again as he or she moves away. The work thus takes an ironic view of the way the monument looms over and dwarfs the viewer, and of the idea that the work is to be appreciated from close up. Cilindro di ferro transposes to the monumental scale the idea contained in Perno della simpatia (again 1970): a pin set into a wall that extends or retracts according to the degree of liking established with the viewer, or rather between the viewer and the data supplied to the object by the artist. Though non-essential in themselves, these data constitute the prerequisite for realization of the idea and can be readily replaced with others of a more evolved and efficient nature, as in the transition from the natural light of Raggio di sole to Raggio di luce to the first laser beam in 1981. This is what Mochetti has to teach us about memory. Ideas do not grow old. They are always valid. What changes is the language in which they are transmitted and received. "In other words, we are also Stone Age men."

*The intense, heartfelt words of **Fabio Mauri** encapsulate the meaning of La resa a white flag mounted on a tall pole anchored to a solid but flexible base flying over the field in front of the synagogue and visible also from the heart of the Capitol. Immediately decipherable, this emblem is also highly enigmatic here. Who is surrendering? To whom? Every trace of battle has been effaced by time*

sensu di *La resa*: una bandiera bianca issata su un alto pennone, fissata a una base solida ma flessibile, sventola sul campo antistante la sinagoga, visibile anche dal cuore del Campidoglio. Immediatamente decifrabile, quel segno è qui fortemente enigmatico: la resa di chi? Contro chi? Quando ogni segno di battaglia è cancellato dal tempo, riassorbito dalla quiete atemporale delle rovine. Ma scorrendo il testo di corredo all'immagine, troviamo un riferimento esplicito, se pur discreto e poetico, a «l'ombelico nudo delle ragazze che si fanno saltare in aria» e al «vecchio con trecce e cappello che prega e dondola nello smarrimento dell'assenza temporanea di Dio», due antagonisti, cioè, due generazioni, l'una con un futuro di disperazione, l'altro con un passato di sofferenza, che consumano la loro vita in una guerra spietata pensando di «onorare nobili cause» ma costruendo in realtà solo «terrificanti conclusioni, per i presenti e i futuri». *Arte in memoria*, abbiamo detto, cade in una congiuntura internazionale complessa, drammatica, irriducibile a facili contrapposizioni, dunque a frettolosi giudizi, uno dei cui fulcri è proprio la tragedia medio-orientale. Nonostante i distinguo, necessari e mai sufficienti, fra Israele e la Diaspora, fra popolo e nazione, la scelta della sinagoga come epicentro della mostra non è indifferente a quello scenario. Prova ne sia che alcuni artisti hanno preferito declinare l'invito. Il ripopolamento della sinagoga a opera di Kounellis, la ricostruzione dello scrigno dei Libri decisa da LeWitt, si concentrano sulla Diaspora; sono festosi, vitali, ottimisti e costruttivi: ribadiscono la funzione irrinunciabile della sinagoga, dunque dell'esilio, e della cultura europea. *La resa* nasce proprio dall'impossibilità di una soluzione analoga: affronta l'altro scenario, ma per decretare l'impossibilità di giudicare, di stabilire quale postazione occupare. Una condizione davvero insolita per Mauri e per questo tanto più sofferta: come alcune fra le sue opere



and absorbed into the timeless hush of the ruins. On reading the text that accompanies the image, however, we find an explicit reference, albeit discreet and poetic, to the "bare navels of the girls blown up" and "the old man in a hat and braids who prays and sways in bewilderment at the temporary absence of God". We thus have two antagonists, two generations, one with a future of despair, the other with a past of grief, consuming their lives in a pitiless war in the belief that they are "honoring noble causes" while they are in fact only building "terrifying conclusions for those now present and those to come". As pointed out, art in memory coincides with a dramatic and complex international situation that cannot be reduced to facile juxtaposition and hence to hasty judgments, one of its key elements being precisely the tragedy of the Middle East. Despite all the necessary and never sufficient distinctions drawn between Israel and the Diaspora, between people and nation, the choice of the synagogue as the epicenter of the exhibition cannot be indifferent to this scenario, as is shown by the fact that some artists preferred to decline the invitation. Kounellis's repopulation of the synagogue and LeWitt's reconstruction of the ark of the Scrolls address the problem of the Diaspora squarely. They are festive, vital, optimistic and constructive. They reaffirm the irreplaceable function of the synagogue and hence of the exile and European culture. La resa is rooted precisely in the impossibility of such a solution. It addresses the other scenario, but in order to assert the impossibility of judging, of establishing what position to adopt. This is a truly unusual situation for Mauri and hence all the more painful. As attested by some of his best-known works, from Che cosa è il fascismo to Ebra, Mauri has always known which side he is on and dragged us with him by showing the horror of the other side. "In order to feed the horror of hell, one concentrates on its terrors, physically experiencing the burning fire for a few instants." This is what he wrote in 1971 to present Che cosa è il fascismo, the minute reconstruction of a Youth Games ceremony complete with gymnastic events, flag

più note, da *Che cosa è il fascismo a Ebrei*, attestano, Mauri ha sempre saputo da che parte stare e ci ha trascinati da quella stessa parte mostrandoci l'orrore della controparte. «Per nutrire l'orrore dell'inferno, ci si concentra sui suoi mali, sperimentando fisicamente qualche attimo l'ustione del fuoco», scrive nel 1971 presentando *Che cosa è il fascismo*, la ricostruzione minuziosa di una cerimonia di *Iudi juveniles* con tanto di saggi ginnici, sbandieramenti, inni, autorità e pubblico nelle tribune; il tutto accompagnato da musiche d'epoca. Nella plausibilità e normalità della scena, nell'assenza di emozioni e di retorica, Mauri ci mostra la banalità del male ma, nello stesso tempo, attraverso quelli che nomina «segni negativi», come la scritta «The End» sullo schermo che sormonta il Podio di Comando o il manichino di cera del generale tedesco che presenzia la cerimonia, introduce delle dissonanze che esprimono il suo punto di vista critico. «Segnali che non possono essere equivocati nel loro senso, indispensabili per ancorare, agli occhi del pubblico, il punto di vista critico da cui guardare gli elementi aberranti esibiti in forma tanto serena». Non solo. La ritualità con la quale Mauri ci presenta la storia come se si svolgesse sotto i nostri occhi, è analoga a quella di trasmissione della memoria ebraica quando stabilisce, in occasione della Pasqua: «Che ogni persona, in ciascuna generazione, consideri se stesso come se fosse personalmente uscito dall'Egitto». In *Ebrei*, sempre del 1971, l'orrore è ancora più tangibile, nella ricostruzione di un ambiente popolato di oggetti quotidiani, familiari, costruiti però con pelle, ossa, denti, capelli umani, nel rituale di una giovane donna nuda che si taglia i capelli per comporli sullo specchio che ha di fronte in forma di Stella di Davide. Anche qui, nonostante si tratti una operazione fredda, «indelicatamente culturale. Ricompio con pazienza, con le mie mani, l'esperienza del turpe. Ne esploro le possibilità mentali», il giudizio è inequivocabile: «Io non sono ebreo, né figlio di ebrei. Ho desiderato anche di esserlo. Mi sento ebreo ogni volta che posso e patisco ingiusta discriminazione». La memoria, dunque, coincide

waving, anthems, and stands crammed with public authorities and spectators. All accompanied by music of the period. In the plausibility and normality of the scene, in the absence of emotion and rhetoric, Mauri shows us the banality of evil. At the same time, however, by means of what he calls "negative signs" – e.g. the caption The End on the screen above the Command Podium or the wax dummy of the German general attending the ceremony – he introduces elements of discord that express his critical viewpoint. "Signals that cannot be misunderstood and are indispensable in order to establish for the viewer the critical standpoint from which to observe the aberrations displayed with such tranquility." Furthermore, the ritualistic way in which Mauri presents history as though it were taking place before our eyes is analogous to the ritualistic transmission of Jewish memory when every person in every generation is enjoined at Passover to regard himself as having been personally delivered from Egypt. In Ebrei (1971), the horror is still more tangible in its reconstruction of a setting filled with familiar



everyday objects that are, however, made of human skin, bones, teeth and hair, in the ritual of a young woman who cuts her hair and arranges it on the mirror in front of her to form the Star of David. Here again, despite the fact that it is a cold, "indelicately cultural" operation in which the artist patiently recon-

structs the experience of evil with his own hands and explores its mental possibilities, the verdict is unequivocal: "I am neither Jewish nor the son of Jews. I have wished to be so. I feel Jewish whenever I can and grieve over unjust discrimination." Memory thus coincides for Mauri with the present day, as he confirms in lo non vedo la memoria, published in the monographic issue of Aperture on this theme. "My faculty of memory is empty of 'memories'. The sense I refer to is rather a perception of the phenomenon in itself according to my brain." So what distinguishes La resa from his previous "spiritual

per Mauri con l'attualità, come conferma in "Io non vedo la memoria" pubblicato sul numero monografico di *Aperture* dedicato al tema. «La mia facoltà di memoria è vuota di 'memorie'. È piuttosto una percezione del fenomeno in sé, secondo il mio cervello, il senso a cui mi riferisco». Cosa distingue allora *La resa* dagli «esercizi spirituali» precedenti? L'astensione dal giudizio, dicevamo, dunque l'assenza di «segni negativi», di dissonanze, se non quella dell'immagine con il luogo. Segno netto, essenziale, privo di svolgimento narrativo, la bandiera bianca denuncia, prima dell'impossibilità di scegliere, quella di capire «persino chi amo e per familiarità approvo». C'è un lavoro che ci sembra anticipare idealmente *La resa: Un appartamento*, progettato da Mauri nel 1993 nel Museo di via Tasso a Roma, una volta prigione della Gestapo. «La visita mi ha sconvolto e spento ogni proposito d'arte su questa dolorosa materia della storia recente». Chiamato non a ricostruire l'orrore ma a intervenire in un luogo dove l'orrore trasuda ancora dalle pareti, Mauri, nell'impossibilità del distacco che consente alla poesia di esprimersi, invoca Adorno: «Se avessi visitato Auschwitz», scrive, «forse non avrei mai pensato alla mostra "Ebrei"». Ma, a un passo dall'afasia, lo soccorre l'idea di un rito religioso, «l'unica espressione che poteva affiancarsi a quei nomi e destini nelle stanzette di appartamenti di via Tasso». Un rito corale, ecumenico, un disperato appello alla comprensione e al dialogo. Che già allora, quasi dieci anni fa, fallì, causa defezioni.

La resa è un passo ulteriore: certifica l'impossibilità del distacco ma anche del giudizio. Di qui il travaglio nella formulazione dell'immagine. Eppure a dispetto di tanta disperazione, *La resa* lascia aperto uno spiraglio di speranza. «Una certa misura di resa può scoprire forse alternative inedite di pace», recita l'ultima riga del testo. E Mauri, tra il serio e il faceto, annuncia che, se nel corso della mostra la situazione politica dovesse migliorare, sarebbe anche disposto a cambiare bandiera.

Nei pressi del Campidoglio, ci appare per prima la scala con cui **Enzo Umbaca** tenta di raggiungere la sommità,

exercises"? As pointed out, it is the abstention from judgment and hence the absence of "negative signs", of discords, apart from those between the image and its location. A stark, clear-cut sign with no narrative unfolding, the white flag indicates the impossibility not only of choosing but also and primarily of understanding "even who I love and approve of through familiarity". La resa was perhaps ideally foreshadowed by Un appartamento, conceived in 1993 in the museum in Via Tasso in Rome that was once a Gestapo prison. "The visit overwhelmed me and extinguished any artistic intention with respect to those appalling events in recent history." Called upon not to recreate horror but to work on a place where the walls are still dripping with horror, Mauri invoked Adorno in his realization that it was impossible to attain the detachment that enables poetry to express itself. "If I had visited Auschwitz, I might never have thought of the exhibition Ebrei." On the very brink of aphasia, he found help in the idea of a religious rite, "the only form of expression capable of standing alongside those names and destinies in the small apartment rooms on Via Tasso". A choral, ecumenical rite, a desperate appeal for understanding and dialogue, which even then, nearly ten years ago, fell through due to defection.

La resa marks a further step. It attests to the impossibility of detachment but also of judging. The formulation of the image was thus a harrowing ordeal and yet, for all its despair, La resa still affords a glimpse of hope. As the last line of the text says, "A certain degree of surrender might reveal unprecedented alternatives of peace." Half in earnest and half in jest, Mauri announces his willingness to change flags if the political situation should happen to improve during the exhibition.

*The first thing we see in the vicinity of the Capitol is the ladder used by **Enzo Umbaca** in a bid to climb up to the top and then down again. As he explains, "This way of moving straight ahead, overcoming all obstacles, and dominating from above is a concept of the ancient Romans." The Capitol is indeed emblematic of the*

per poi ridiscendere dalla parte opposta. «Questo modo di ‘tirare dritto’, superando qualsiasi ostacolo, dominando dall’alto, è un concetto degli antichi romani», spiega. Il Campidoglio, infatti, è emblematico della concezione urbanistica romana: è nel cuore del *castrum*, all’incrocio fra il *cardo* e il *decumano*, assi generatori di un impianto a scacchiera destinato a crescere uguale a se stesso. Eppure, se è vero che Roma non applica al suo interno lo schema che esporta nelle colonie, lo sviluppo successivo di Ostia contraddice clamorosamente la griglia per assecondare invece la struttura viaria precedente, irregolare e sinuosa. Così, se in epoca imperiale gli episodi monumentali si succedono lungo il *decumano*, le abitazioni e le botteghe seguono altre vie. Vista l’impossibilità di dedurre dal *castrum* la struttura dell’intera città, Umbaca offre al visitatore la possibilità di scrutarla dall’alto, avvistando la sinagoga, consentendo di «pensare liberamente attraverso la frammentazione dei resti/ruderi, immaginare e ricostruire la storia del luogo e allo stesso tempo vedere possibili forme che potrebbero apparire/emergere». Lui stesso ammette di essere stato colpito dalla episodicità dei resti, dalla segmentazione delle linee dei muri di mattoni ricoperti da un modellato di cemento, «come se vi avesse nevicato sopra». Tale segmentazione, nota Umbaca, «forma una specie di anamorfosi astratta, sulla quale non sentirei il bisogno di intervenire. In fondo la memoria non ha bisogno di interventi concreti ma solo di evidenziare ciò che già esiste. Il modellato di cemento ha già modificato l’originale, la memoria ha già subito un intervento, io non faccio altro che renderlo visibile». La parola chiave è «anamorfosi astratta». Come spiega efficacemente Jurgis Baltrusaitis nel suo testo canonico: «L’anamorfosi inverte gli elementi e i principi della prospettiva: essa proietta le forme fuori di se stessa invece di ridurle ai loro limiti visibili, e le disgrega perché si ricompongano in un secondo tempo, quando viste da un punto determinato. Il procedimento si afferma come curiosità tecnica ma contiene una poetica dell’astrazione, un meccanismo potente di illusione ottica e una filosofia della realtà artificiosa.

Roman idea of city planning. It is located in the heart of the castrum at the junction of the major cardo and decumanus, axes that generate a grid plan destined to grow through reiteration. And yet, while it is true that Rome did not apply the layout it exported to its colonies internally, the subsequent development of Ostia blatantly rejects the grid in favor of the previous system of irregular, winding roads. While the monumental items of the imperial era follow one another in a continuum along the decumanus, the houses and shops thus take other paths. Given the impossibility of deducing the structure of the city as a whole from the castrum, Umbaca offers visitors the chance to observe it directly from above, including the synagogue, thus enabling them to “think freely through the fragmentation of remains/ruins, to imagine and reconstruct the history of the place and, at the same time, to see possible forms that could appear/emerge”. He himself admits to having been struck by the fragmentary nature of the remains, the segmentation of the lines of the brick walls covered with a coating of cement “as though it has been snowing”. As Umbaca points out, this segmentation forms a sort of abstract anamorphosis that I feel no need to act upon: “Memory essentially has no need of concrete intervention, just the highlighting of what already exists. The cement coating has already altered the original, memory has already undergone intervention, I do nothing more than make it visible.” The keyword here is “abstract anamorphosis”. To quote from the canonical work by Jurgis Baltrusaitis, “Anamorphosis inverts the elements and principles of perspective. It projects forms out of itself instead of reducing them to their visible limits, and breaks them down to be recombined subsequently when seen from a set point. The procedure gained currency as a technical curiosity but contains a poetics of abstraction, a powerful mechanism of optical illusion, and a philosophy of artificial reality. It is a puzzle, a freak, a prodigy.” If Umbaca sees the ladder as a straight line ideally prolonging the axis of the cardo and the portico of Pius IX to reach the “set point” where the urban layout

È un rebus, un mostro, un prodigio». Se allora Umbaca pensa alla scala come a un rettilineo che prosegue idealmente l'asse del cardo, poi portico di Pio IX, per raggiungere il «punto determinato» dove il disegno urbano si ricompone, cioè il Campidoglio, deve «disgregare» il percorso in un faticoso zig-zag di salì e scendì. Da lassù si accorgerà però che l'impianto che prevedeva simmetrico, ordinato, prospettico, è invece irregolare e anamorfoico, come prova la frammentarietà dei muri residui.

Individuare il «punto determinato» dove la visione anamorfica diventa prospettica e viceversa, è da tempo al centro della ricerca di Umbaca; basti pensare a *Fuorigioco*, realizzato nel 1998 a Caulonia. Invitato a partecipare a un concorso estivo di pittura sul tema del paesaggio, Umbaca declina l'invito;



propone invece di disegnare un campo di calcio, luogo emblematico di aggregazione, soprattutto nel Meridione. L'iter del lavoro è in realtà degno della migliore tradizione pittorica. Di stanza a Bellavista, disegna su un vetro il profilo di un campo di calcio dalle misure regolamentari. A debita distanza, scrutando attraverso un piccolo occhietto, può vedere quel contorno proiettato e ingigantito sulla collina antistante, dove è destinato il campo reale. Via walky talky impartisce le istruzioni in modo che la realtà coincida esattamente con il disegno. L'obiettivo è raggiunto: a fatica ultimata, è in effetti possibile osservare da quel punto di stazione un campo regolamentare il cui confine è stato tracciato con polvere di calce. Ma basta spostarsi anche di poco perché lo stesso assuma un andamento irregolare e sbilenco. Non solo. Se ci trasferiamo sulla collina dove è stato realizzato il campo, i conti non tornano e ciò che da lontano appariva regolare, diviene anamorfoico, sproporzionato e dunque impraticabile. Come dire: il disegno che ipotizza il campo, quando proiettato ortogonalmente dal supporto vitreo bidimensio-

recombines, i.e. the climax of the Capitol, he therefore has to "break down" the route into a tiring series of ups and downs. From up there, however, he will realize that the layout he expected to be symmetrical, orderly and in accordance with perspective is instead irregular and anamorphic, as shown by the fragmentation of the remaining walls.

Identifying the "set point" from which the anamorphic vision turns into perspective and vice versa has long been at the center of Umbaca's work. Suffice it to recall Fuorigioco, produced in 1998 at Caulonia. Umbaca declined an invitation to take part in a summer competition of landscape painting and proposed instead to create a soccer field, an emblematic locus of aggregation, especially in the South. The course of the work is actually worthy of the highest pictorial traditions. Positioned at Bellavista, he drew the outline of a regulation soccer field on a sheet of glass. Looking through a small eyelet from the right distance, he could see the outline enlarged and projected on the hill opposite, where the real field was to be situated. He then gave instructions via walky-talky to make the reality coincide exactly with the drawing. The objective was accomplished. The work having been completed, it is in fact possible from that point to see a regulation field whose boundaries were traced out with lime powder. But a slight change in position is enough to make it all irregular and askew. That's not all. If we go to the hill where the field was laid out, everything goes haywire. What appeared regular from a distance proves to be anamorphic, out of proportion, and therefore impracticable. In other words, when projected orthogonally from the two-dimensional sheet of glass onto the uneven hillside, the hypothetical drawing of the field is distorted and loses its formal and functional identity.

Camouflage is set in the Colli Berici. Entranced by the natural beauty of the hills and determined to act with the greatest possible discretion, Umbaca dressed up as a farmer. Recorded at regular intervals, the movement of the sun through the day establishes the shape of the four

nale alla collina serpeggiante, si deforma perdendo la sua identità formale e funzionale.

Camouflage è ambientato invece nei Colli Berici. Estasiato dalla bellezza del paesaggio naturale, determinato a intervenire il più discretamente possibile, Umbaca veste i panni del contadino. Il movimento del sole nell'arco di una giornata, registrato a intervalli regolari, stabilisce la forma dei quattro colori del *camouflage*: il marrone della terra, il verde dell'erba fresca, il nero di quella bruciata, il giallo della paglia. Con la complicità un pò imbarazzata del contadino che lo aiuta, Umbaca si affida, come da manuale, ai cicli solari e lunari per le coltivazioni, ma con un margine di errore: affida infatti alla linea curva anziché alla retta il compito di tracciare il confine degli appezzamenti. Un'anamorfosi, in un certo senso, come in *Fuorigioco*.

I corpi e i mari, infine, consiste nella proiezione, sulle rocce di Camogli, nota località ligure di vacanze, di tre-quattro immagini dello sbarco di profughi nel Salento. Il proiettore è lo stesso usato dalla polizia per identificare i clandestini. Decontestualizzati e appiattiti dalla proiezione, i personaggi somigliano più a scalatori che a profughi. Se discendiamo la scala ripidissima di Umbaca, incontriamo, nel sottotempio, *The ReCollection Mechanism*, l'emozionante installazione multimediale di **Arnold Dreyblatt**. Ripercorriamone la storia. Nel 1985 l'artista trova per caso, in un negozio di libri usati di Istanbul, una copia di *Who's Who in Central & East Europe 1933*, un dizionario biografico di 10.000 voci: ecclesiastici, diplomatici, impiegati, tecnici, educatori, militari, industriali, giornalisti, pittori, scultori, scrittori, di varia provenienza, dall'Albania all'Estonia, dalla Turchia alla Finlandia alla Grecia, dall'Austria alla Lituania a Danziga. Pubblicato nel 1934 a Zurigo, racconta un mondo praticamente scomparso. Il 1933 è del resto uno spartiacque nella storia tedesca ed europea, come lo sarà il 1989, data di pubblicazione del censimento successivo, *Who's Who in the Socialist Countries of Europe*, fotografia di un altro mondo in via di estinzione. Questo imponente Libro della



“camouflage” colors, the brown of the earth, the green of new grass, the black of scorched grass, and the yellow of straw. With the slightly embar-

assed assistance of the farmer helping him, Umbaca thus followed the solar and lunar cycles for cultivation by the book, but with a margin of error in that the boundaries of the allotments were traced with curved rather than straight lines. The work thus constitutes an anamorphosis, in a certain sense, as in Fuorigioco.

Finally, I corpi e i mari involved projecting three or four images of the landing of refugees in Salento onto the rocks at Camogli, a well-known resort in Liguria. The projector was the same one used by the police to identify these illegal immigrants. Decontextualized and flattened by the projection, the figures look more like climbers than refugees.

*Climbing down Umbaca's steep ladder, we encounter The Re Collection Mechanism, a thrilling multimedia installation by **Arnold Dreyblatt**, beneath the temple. Its history is as follows. Browsing in a second-hand bookstore in Istanbul in 1985, Arnold Dreyblatt came across a copy of Who's Who in Central & East Europe 1933, a biographical dictionary with 10,000 entries for ecclesiastics, diplomats, civil servants, technicians, educators, military personnel, industrialists, journalists, painters, sculptors and writers of various origins, from Albania to Estonia, from Turkey to Finland and Greece, from Austria to Lithuania and Danzig. Published in Zurich in 1934, it speaks of a world that has practically disappeared. The year 1933 was in any case a watershed in German and European history, as was 1989, the year that marked the publication of the next census, Who's Who in the Socialist Countries of Europe, recording another world on the way to extinction. This imposing “Book of Memory” has been an obses-*

memoria diviene da allora l'ossessione di Dreyblatt. Seleziona 765 voci, soprattutto quelle dimenticate o «non più famose» e con esse costruisce un «ipertesto», una sorta di «visita guidata in un'architettura di informazioni biografiche». «Il mio intento non era di riscrivere la storia ma di reinventarla, nel senso di rivitalizzarla attraverso la partecipazione attiva dell'utente e del pubblico», di non confinare dunque la memoria nel passato ma di declinarla al presente. Come nell'esegesi rabbinica della Bibbia, Dreyblatt, senza alterare minimamente il testo originale, lo commenta, discute e reinterpreta senza fine. Redige così un nuovo *Who's Who*, in ordine alfabetico come l'originale, ma tematico. Esso costituirà il fulcro di tutti i lavori successivi, combinato con altro materiale, a costruire una sorta di «archivio sugli archivi» in progress che, dopo sette anni, conta già al suo attivo oltre 500 pagine fra testi e fotografie. Un vero e proprio «mal d'archivio», direbbe Derrida. Tutte le installazioni di Dreyblatt hanno carattere interattivo: si fondano su testi, che abbandonano però l'univocità della pagina per divenire architetture reali o virtuali, consultabili al computer o proiettate su schermi di dimensione ambientale. «La memoria non è solo questione di tempo», spiega, «ma anche di spazio per il ricordo e l'archivio. I testi sono anche immagini, oggetti, informazione».

The Great Archive del 1993 è l'oggettivazione tridimensionale di un ipertesto: un parallelepipedo nero è diviso in quattro strati da fogli di plexiglass che sostengono, da margine a margine, estratti dalle decine di migliaia di frammenti biografici estrapolati da *Who's Who*. Illuminata dal basso, la scrittura affiora alla superficie come da un pozzo della memoria, più o meno leggibile, più o meno a fuoco. «Era mia intenzione realizzare un ipertesto come spazio metaforico che contiene in forma concentrata un database di tutta l'umanità».

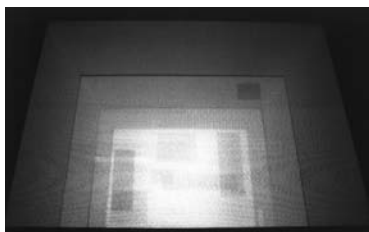
The ReCollection Mechanism è la versione dinamica di *The Great Archive*. Una griglia di filo metallico, sospesa in uno spazio completamente buio, costruisce un enorme rotolo che si avvolge su se stesso. I testi tratti da *Who's*

sion with Dreyblatt ever since. He selected 765 of the 10,000 entries, concentrating on forgotten or "no longer famous" figures, to construct a "hypertext", a sort of "guided tour in an architecture of biographical information". "My aim was not to rewrite history but to reinvent it in the sense of revitalizing it through the active participation of the user and the public," i.e. not to confine memory to the past but to project it into the present. As in the rabbinic exegesis of the Bible, Dreyblatt endlessly reinterpreted, discussed and commented on the original text without altering it in the slightest. He thus drew up a new Who's Who, in alphabetical order like the original but also thematically arranged. This was to form the fulcrum of all his subsequent works, combined with other material to create a sort of "archive of archives" in progress that has come in the space of seven years to comprise over 500 pages of text and photographs. What Derrida would call an authentic "mal d'archive". All of Dreyblatt's installations are interactive. They are based on texts, but texts that abandon the unequivocal status of the page and become real or virtual architectural structures to be accessed via computer or projected on screens at environmental scale. As he explains, "Memory is not only a question of time but also of space for memories and archives. The texts are also images, objects, information."

The Great Archive (1993) is the three-dimensional objectification of a hypertext. A black parallelepiped is divided into four strata by sheets of Plexiglas covered from side to side in extracts from tens of thousands of biographical fragments extrapolated from Who's Who. Illuminated from below, the writing comes to the surface as though from a pit of memory, more or less legible, more or less in focus. "My intention was to create a hypertext as metaphorical space containing a database of the whole of mankind in concentrated form."

The Re Collection Mechanism is a dynamic version of The Great Archive. A wire mesh suspended in a completely dark space forms a huge, constantly winding scroll. The texts from Who's Who projected on it seem to

Who su di essa proiettati appaiono magicamente sospesi nello spazio. Non solo. Il pubblico partecipa alla ricerca, effettuata da due computer, di parole e nomi sul database che, una volta identificate, vengono lette ad alta voce. Il lavoro è di grande impatto visivo ed emotivo: il «documento» diventa «monumento», ma immateriale e mutevole, un vuoto animato da testi e voci.



Dreyblatt utilizza la forma del rotolo sin dal 1993, perché, come nella Bibbia, la scrittura vi si distende senza fine, per essere letta e riletta nel tempo, arricchita ogni volta dal commento. E lo usa in varie fogge, come nella mostra *Montage of Memory* all'Hamburger Bahnhof Museum a Berlino: se impagina, su un rotolo lungo 20 metri steso a terra, ben 500 pagine di testi e fotografie, sospende nello spazio quello virtuale di *The ReCollection Mechanism*; altrove poggia *The Great Archive*; mentre in un ambiente buio una selezione dell'archivio «T» è proiettata su uno schermo invisibile di plexiglass nero. A differenza di *Who's Who*, basato su centinaia di storie individuali, il database di «T» mostra le molte vite, vissute in vari continenti, di un improbabile ma realmente esistito signor «T»: membro del Parlamento inglese, proprietario di pozzi di petrolio in Romania, membro dei servizi segreti, sempre sotto mentite spoglie. Il materiale è esposto sia in forma di facsimile dei documenti originali sia in quella di scrittura dinamica.

Realizzato ad Amburgo, Monaco e Copenhagen, *Memory Arena* è tra i progetti più ambiziosi: il pubblico è invitato infatti a una straordinaria rappresentazione multimediale di memoria collettiva. Per quattro giorni, per 16 ore al giorno, 700 invitati, preventivamente selezionati, leggono brani tratti da *Who's Who*. All'ingresso, nella zona adibita a segreteria, gli stessi invitati, appartenenti a gruppi

hang magically in space. Moreover, members of the public use two computers to search for specific names and words in the database, which are read out once found. This is a work of great visual and emotive impact. "Document" becomes "monument", but immaterial, dynamic and constantly changing, a void animated by texts and voices.

Dreyblatt has been using the scroll form since 1993 because, as in the Bible, the writing extends over it endlessly to be read again and again over the years, enriched every time by commentary. And he uses it in various shapes. The exhibition Montage of Memory held at the Hamburger Bahnhof Museum in Berlin includes a scroll of twenty meters in length spread out on the ground with no fewer than 500 pages of text and photographs, a virtual scroll entitled The Re Collection Mechanism hanging in space, The Great Archive, and a selection from the T archive projected on an invisible screen of black Plexiglas in a dark room. Unlike Who's Who, which is based on hundreds of individual histories, the T database shows the many lives lived in different continents by an improbable but in fact genuine Mr. T: British Member of Parliament, owner of oil wells in Romania, and secret service agent, always under false names. The material is exhibited both in the form of facsimiles of original documents and as dynamic writing.

Staged in Hamburg, Munich and Copenhagen, Memory Arena is one of his most ambitious projects, with the public being invited to take part in an extraordinary multimedia representation of collective memory. For four days and 16 hours a day, 700 previously selected members of the public, belonging to different social and professional groups, read out extracts from Who's Who. They choose their "files" from the "Great Archive" located in the office area at the entrance and then read them out simultaneously in the "Arena" from twelve stations situated on an amphitheater-type platform. The texts are also shown on a large screen together with the personal details of the readers.

sociali e professionali diversi, sono introdotti in un Grande Archivio dove scelgono i «files» da leggere poi ad alta voce nell'Arena. Qui, da dodici postazioni collocate su una piattaforma ad anfiteatro, leggono a voce alta e simultaneamente i brani selezionati. I testi, come pure i dati relativi a chi legge, appaiono anche su un grande display.

Concludiamo con *inscription*, l'imponente installazione ipotizzata da Dreyblatt per il Jewish Museum di Berlino progettata da Daniel Libeskind. Coinvolge tre punti nodali: lo scalone d'ingresso, il passaggio sotterraneo che smista i tre possibili percorsi museali; la scala che ascende alle sale espositive. Per il primo Dreyblatt concepisce una sorta di Torre della memoria: quasi capovolgendo il parallelepipedo di *The Great Archive*, sospende quattro pannelli trasparenti vergati dai frammenti di *Who's Who* e illuminati dall'alto. Come in *The ReCollection Mechanism*, il visitatore è sollecitato ad alzare lo sguardo dal suono di alcune parole pronunciate da altoparlanti. Poiché, come in un cielo barocco, la dimensione dei testi diminuisce con il procedere verso l'alto e poiché il supporto è trasparente, lo spettatore non è in grado di leggerli nella loro totalità: a ogni passo cambia infatti la prospettiva visuale. Nel passaggio sotterraneo, invece, Dreyblatt fa scorrere lungo le due pareti bianche affacciate, una scrittura bianca emessa da un proiettore in movimento. La sua luminosità, appena superiore a quella della parete, la rende decifrabile, mentre quattordici altoparlanti, una vera e propria parete acustica invisibile, ne restituisce il suono. Nella scala principale, infine, qualificata dallo straordinario intreccio di travi di cemento, l'artista proietta i suoi frammenti, da parete a parete, da destra a sinistra nelle rampe ascendenti, al contrario in quelle che discendono. Così l'architettura virtuale dei testi sottolinea ed esalta i gangli vitali di quella reale; così per Dreyblatt la scrittura non è, come in accezione concettuale, astensione espressiva, ma crocevia tra scultura, architettura, musica e teatro.

Avviandoci ignari verso l'uscita, lungo il portico di Pio IX



We shall end with inscription, the imposing installation designed by Dreyblatt for Daniel Libeskind's Jewish Museum in Berlin. It involves three key points: the staircase at the entrance, the underground passageway providing access to the three possible itineraries, and the flight of stairs up to the exhibition rooms. Dreyblatt proposes a sort of memory tower for the first of these. As though turning the parallelepiped of The Great Archive upside-down, he suspends four transparent panels bearing fragments from Who's Who and illuminated from above. As with The Re Collection Mechanism, visitors are caused to look up by the sound of words spoken over the loudspeakers. Since the size of the texts decreases the higher one climbs, as in a Baroque sky, and since the support is transparent, the viewer cannot read them all. The viewpoint changes in fact with every step taken. A moving projector is used to show white texts about memory and archival procedures on the two white walls of the underground passageway. The texts can be read because their degree in luminosity is slightly higher than that of the walls. Sound is provided by 14 loudspeakers forming an invisible acoustic wall. As regards the main staircase and its extraordinary tangle of concrete beams, Dreyblatt projects his fragments from wall to wall, right to left on the upward flights and left to right on the downward. The virtual architecture of the texts thus underscores and highlights the vital ganglia of the real architecture. Writing is thus not seen by Dreyblatt as expressive abstention, as it is in conceptual terms, but as a meeting point of sculpture, architecture, music and theater.

As we proceed unawares toward the exit along the portico of Pius IX lined with ancient shops, Il dormiente by Emilio Fantin catches us by surprise, a living and unexpected presence that accompanies us invisibly in the form

fiancheggiato da antiche botteghe, *Il dormiente* di **Emilio Fantin** ci coglie di sorpresa, una presenza viva e inaspettata che ci accompagna, invisibile, in forma di respiro. Un letto bianco, immacolato, è increspato da una presenza umana della quale emerge solo, da lenzuola di lino ricamate, un ciuffo di capelli. L'inquietudine e lo spaesamento non sono tanto frutto della distanza fra una immagine privata e un ambiente aperto, aulico e in rovina, quanto del carattere illusionistico dell'immagine stessa. Un illusionismo che non è finzione di realtà, come nella prospettiva classica, ma evocazione di un contesto intimo e familiare, lo stesso violato e strumentalizzato quotidianamente dai media a fini commerciali e pubblicitari. «Il dormire per me è il vero campo di battaglia... Un tipo di rituale, una mia personale liturgia che genera presenze che incontrano il pubblico. Così sarà anche in questa occasione. Questa presenza che io mi danno a figurare, a far 'apparire'. È simbolo di ciò che anima la memoria. La memoria esiste nella presenza, nell'esserci: la memoria di cui parlo è il letto bianco della morte innocente sempre presente nel suo respiro vitale», annuncia. Per questo, la notte, il dormire, il sogno, sono temi ricorrenti, come in *Comune a tutti è sognare*, uno dei Seminari diretti da Fantin nel 2001, la struttura collettiva in cui si condividono e dibattono idee e azioni, si realizzano progetti, «si creano le condizioni di spazio e di tempo per un accadimento artistico». Il ruolo dell'artista in quell'ambito non è di creare un oggetto, ma di «mediare», stabilire cioè le regole di un gioco rischioso e imprevedibile che si svolge in tempo reale, con gente normale. Nel caso del sogno, si tratta di comunicare e ripresentare il sogno in tempo diurno e in dimensione collettiva, come una sorta di collage prodotto con l'ausilio di videocamera e macchina fotografica digitale. Sin dagli esordi, nel 1989, l'indagine sull'arte e le sue modalità non è per Fantin inscindibile dalla relazione con il pubblico. «Sono partito con gli *Strappi* per dimostrare come la funzione dell'artista non consistesse nel creare un oggetto, bensì nel mediare un'informazione, un'espressione, un linguaggio». Negare all'artista il ruolo

of breathing. A spotless white bed ruffled by a human presence, the only visible sign of which is a lock of hair emerging from the embroidered linen sheets. Disorientation and disquietude are engendered not so much by the distance between a private image and an open, stately, ruined environment as by the illusionistic nature of the image itself. This illusionism is not a simulacrum of reality, as in classical perspective, but the evocation of an intimate, familiar context that is violated and exploited every day by the media for advertising and commercial purposes "Sleep is the real battlefield for me (...) a sort of ritual, a personal liturgy of my own generating presences that encounter the public. It will be the same on this occasion. The presence I torment myself to produce, to make "appear", is the symbol of what animates the memory. Memory exists in presence, in 'beingthereness': the memory I'm talking about is the white bed of innocent death, always present in its vital breath." Night, sleep and dream are therefore recurrent themes, as in Comune a tutti è sognare. This is one of the seminars held by Fantin in 2001, a collective structure in which ideas and activities are shared and debated, projects are carried out, and "the conditions of space and time are created for an artistic event". The artist's role in that setting is not to create an object but to "mediate", i.e. to establish the rules of a hazardous and unpredictable game that takes place in real time with normal people. In the case of dream, it is a matter of communicating and re-presenting the dream in the daytime and in a collective dimension, like a sort of collage produced with the help of a video camera and digital camera. Ever since his debut in 1989, Fantin has regarded investigation into art and its forms as inseparable from a relationship with the public. "I started out with Strappi to show that the artist's function is not to create an object but to mediate information, expression, language." Denying the artist the role of deus ex machina of creation places the problem of communication on a new footing. If a proposition consists in classical logic of subject, verb and object, Fantin alters its structure to place subject and

di *deus ex machina* della creazione pone su nuove basi il problema della comunicazione. Se nella logica classica una proposizione è formata da soggetto, verbo e oggetto, Fantin ne modifica la struttura per mettere sullo stesso piano il soggetto e l'oggetto. Alcuni esempi. *Privato* interessa la relazione fra due persone: un telefono è installato in una galleria nel corso di una esposizione collettiva; quando squilla, si presume che il visitatore che si trova casualmente nei pressi risponda e instauri un dialogo con una persona sconosciuta. Trattandosi di un contesto artistico, gli interlocutori sono più disponibili a esprimere considerazioni e pensieri fuori dell'ordinario. *Privato*, spiega Fantin, «fa parte della ricerca sulla *coincidenza*. Significa creare un modello, a volte un automatismo, a volte una serie di accadimenti che producono la possibilità di una relazione». In questo caso, la conoscenza fra due estranei ha luogo attraverso un meccanismo indotto dall'artista che cerca di pilotare la conversazione sul piano più artistico che confidenziale. La coincidenza è nel fatto che quando il telefono squilla, solo due o tre volte al giorno, si suppone ci sia sempre qualcuno che desidera essere trovato. A differenza dell'«interazione», però, la coincidenza non obbliga alla relazione. Agli antipodi di *Privato*, *Atto di assenza*, nelle sue varie declinazioni, si fonda sulla sottrazione della relazione. Progettato nel 1994 per la Fiera di Basilea, consiste di una sedia a sdraio protetta da un paravento dove il visitatore, spassato dal giro tra gli stands, può riposare con l'ausilio di una mascherina per gli occhi e di tappi per le orecchie. *Il modo* del 1995 prevede invece dodici sedie a sdraio con seduta regolabile, mentre in *Volere, Sentire, Pensare*, le sedie sono tre, fisse, e su ognuna di esse uno dei tre verbi costringe a un'azione, contraddicendo in qualche modo il riposo suggerito dalla posizione. Anche *Ponte* del 1999 si fonda sull'assenza, su un vuoto spazio-temporale che lo spettatore s'incarica di colmare con l'immaginazione. Del ponte restano infatti solo le due scale di accesso, mentre manca proprio il corpo centrale che ne consentirebbe l'attraversamento, dunque la funzionalità. *Autoritratto* dello

object at the same level. To give an example, Privato is about the relationship between two people. A telephone is installed in a gallery during a collective exhibition. When it rings, the visitor who happens to be near it is expected to answer and enter into dialog with an unknown person. Given the artistic context, people are more willing to voice ideas and opinions that are out of the ordinary. As Fantin



explains, Privato forms part of the investigation into coincidence. It means creating a model, sometimes an automatism and sometimes a series of happenings that produce the possibility of a relationship.” In this case,

the two strangers get to know one another through a mechanism induced by the artist, who seeks to steer the conversation toward the artistic rather than the confidential sphere. The element of coincidence lies in the fact that when the telephone rings, which only happens two or three times a day, it is assumed that there is always someone who wants to be found. Unlike “interaction”, however, coincidence does not necessitate a relationship. Diametrically opposed to Privato, Atto di assenza is based in its various forms on the elimination of relationship. Devised in 1994 for the Basel Fair, it consists of a deckchair protected by a screen where the visitor, tired out after going around the stands, can rest with the help of an eye-mask and earplugs. Il modo (1995) consists of twelve deckchairs with adjustable seating, and Volere, Sentire, Pensare of three fixed chairs, on each of which one of the three verbs (wanting, feeling and thinking) imposes an action, thus somehow contradicting the idea of rest suggested by the position. Ponte (1999) is again based on absence, on a spatiotemporal void that the viewer undertakes to fill out of his or her imagination. Two flights of steps are in fact all that remains of the bridge, which lacks the central section that would make crossing and hence functionality possible. Produced in the same

stesso anno, due fotografie dell'artista in posa, una remota, immobile, in bianco e nero e l'altra attuale, a colori e in movimento, affida allo spettatore il compito di riempire il gap temporale.

Arrivederci Roma del 1992 è sul viaggio, in taxi, in treno e in aereo: «un lavoro artistico che offre un tempo d'uso, che diventa tale solamente quando viene utilizzato e quando tu stesso ne diventi parte». In una galleria trasformata in agenzia di viaggio, una hostess illustra i tre pacchetti: per il primo, un bonus e una cassetta da ascoltare solo in taxi; per quello aereo, invece, con destinazione New York, una valigetta 24 ore con il biglietto di andata e ritorno, diapositive e una cassetta da vedere solo in volo, un'agenda, infine, con l'indirizzo di un artista di New York che introduca il viaggiatore nell'ambiente. Tali istruzioni, avverte Fantin, sono appena una parte del progetto: il lavoro è compiuto solo quando il visitatore le mette in pratica partendo. In ciò consiste il carattere post-concettuale di questo e, in genere, di tutti i lavori di Fantin: «L'arte concettuale ha posto al centro il metodo, lavorando sul linguaggio. Questa scelta programmatica l'ha portata in un territorio autoreferenziale. L'evoluzione di questo atteggiamento può stare, credo, nell'individuazione di una metodologia capace di riportare l'arte a un campo più vasto, comprendente anche la quotidianità».

year, Autoritratto consists of two photographs of the artist, an old black and white portrait in a static pose and a modern-day color portrait in movement. It is the viewer's task to fill in the time gap.

Arrivederci Roma (1992) is about traveling by taxi, train and airplane: "an artistic work offering user time that becomes such only when it is utilized and when you yourself become part of the product". In a gallery transformed into a travel agency, a hostess illustrates three packages. The first involves a voucher for a taxi ride and a cassette to be listened to only in the taxi. The air-travel package involves a briefcase containing a round-trip ticket to New York, slides and a cassette to be looked at and listened to only while traveling, and an address book with the address of an artist in New York ready to introduce the traveler into his circles. These instructions, Fantin points out, are just a part of the project. The work is completed only when the visitor puts them into effect by setting off. Herein lies the post-conceptual nature of this work and of Fantin's output in general: "Conceptual art places method at the center and works on language. This programmatic choice has led it into self-referential territory. The evolution of this attitude depends, in my view, on the identification of a methodology capable of leading art back into a broader field that also includes everyday reality."

Adachiara Zevi, architetto e storica dell'arte, insegna Storia dell'Arte all'Accademia di Belle Arti di Napoli.

Cura la rubrica "Spazi/Arte" per la rivista *L'Architettura cronache e storia*; collabora al *Corriere della Sera*, dirige le collane di Arte e Design per la serie *Universale di Architettura*.

Autrice di: *Arte americana del Novecento, Fosse Ardeatine, Sol LeWitt testi critici, Dan Graham: Scritti scelti e interviste*.

Adachiara Zevi, architect and Art Historian, Professor of Fine Arts at the Academy of Fine Arts in Naples. Member of the editorial board of the journal L'Architettura cronache e storia; contributor to the Italian daily Corriere della Sera; director of the Design and Art sections of the Universale di Architettura series; author of: American Art of the XX Century; Fosse Ardeatine; Sol LeWitt Selected Writings; Dan Graham Writings and Interviews.

Bibliografia di riferimento

- Yerushalmi Y.H., *Zakhor*, Pratiche Editrice, Parma 1983.
- Della Rocca R., "La dimensione ebraica del tempo: tra memoria e speranza", in Enrico Levis (a cura di), *Forme di vita, forme di conoscenza: un percorso tra psicoanalisi e cultura*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.
- Calimani D., "La memoria e il suo esilio", in AAVV, *L'ombra lunga dell'esilio*, Giuntina, Firenze 2002.
- Trigano S., "Un non-monumento per Auschwitz", in Pardès, *Pensare Auschwitz*, Éditions du Cerf, Parigi 1996.
- Olsson B., Mitternacht D., Brandt O. (a cura di), *The Synagogue of Ancient Ostia and the Jews of Rome*, Acta Instituti Romani Regni Sueciae, Series n. 4°, LVII, Stoccolma 2001.
- Milano A., *Storia degli ebrei in Italia*, Einaudi, Torino 1963.
- Dornseifer G., Schallenberg A., (a cura di), *Synagoge Stommeln*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2000.
- Young J.E., *Holocaust Memorials*, cat. mostra, Jewish Museum, New York, 1994; Prestel-Verlag, Munich and New York; Jewish Museum, New York 1994.
- Young J. E., *The Texture of Memory*, Yale University Press, New Haven and London 1993.
- Young J.E., *At Memory's Edge*, Yale University Press, New Haven and London 2000.
- Hutton P.H., *History as an Art of Memory*, University Press of New England, Hanover and London 1993.
- Derrida J., *Mal d'archivio un'impressione freudiana*, Filema, Napoli 1996.
- Yates F.A., *L'arte della memoria*, Einaudi, Torino 1972.
- AAVV, "Tempo senza memoria memorie senza tempo", in *Aperture* 10, 2001.
- Riegl A., "The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin", in *Oppositions Reader*, Princeton Architectural Press, Princeton 1998.
- Riegl A., *Arte tardoromana*, Einaudi, Torino 1959.
- Le Goffe J., "Documento/Monumento", in Le Goff J., *Storia e memoria*, Einaudi, Torino 1982.
- Baltrusaitis J., *Anamorfofi*, Adelphi, Milano 1978.
- Portelli A., *L'ordine è già stato eseguito*, Donzelli, Roma 1999.
- Zevi A., *Fosse Ardeatine*, testo&immagine, Torino 2000.
- Sacchi L., *Daniel Libeskind Museo ebraico Berlino*, testo & immagine, Torino 1998.
- Protetch M., *A New World Trade Center*, HarperCollins Publishers, New York 2002.
- Katz-Freiman T., *Analyzing the Barometer of Responses: Israeli Artists Challenging the Holocaust Taboo*, relazione al convegno "Representing the Holocaust: Practices, Products, Projections", Berman Center, Lehigh University, PA, Maggio 2000.
- Kleeblatt N. (ed), *Mirroring the Evil Nazi/Imagery Recent Art*, cat. mostra, Jewish Museum, New York, 2002.
- Next 8. *Mostra Internazionale d'Architettura*, Marsilio Editore, Venezia, 2002.

Bibliography of reference

- Yerushalmi Y.H., *Zakhor*, Pratiche Editrice, Parma 1983.
- Della Rocca R., "La dimensione ebraica del tempo: tra memoria e speranza", in Enrico Levis (ed.), *Forme di vita, forme di conoscenza: un percorso tra psicoanalisi e cultura*, Bollati Boringhieri, Turin 2000.
- Calimani D., "La memoria e il suo esilio", in AAVV, *L'ombra lunga dell'esilio*, Giuntina, Florence 2002.
- Trigano S., "Un non-monumento per Auschwitz", in Pardès, *Pensare Auschwitz*, Editions du Cerf, Paris 1996.
- Olsson B., Mitternacht D., Brandt O. (ed.), *The Synagogue of Ancient Ostia and the Jews of Rome*, Acta Instituti Romani Regni Sueciae, Series n. 4°, LVII, Stockolm 2001.
- Milano A., *Storia degli ebrei in Italia*, Einaudi, Turin 1963.
- Dornseifer G., Schallenberg A., (ed.), *Synagoge Stommeln*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2000.
- Young J.E., *Holocaust Memorials*, exhib. cat., Jewish Museum, New York, 1994; Prestel-Verlag, Munich and New York; Jewish Museum, New York 1994.
- Young J. E., *The Texture of Memory*, Yale University Press, New Haven and London 1993.
- Young J.E., *At Memory's Edge*, Yale University Press, New Haven and London 2000.
- Hutton P.H., *History as an Art of Memory*, University Press of New England, Hanover and London 1993.
- Derrida J., *Mal d'archivio un'impressione freudiana*, Filema, Naples 1996.
- Yates F.A., *L'arte della memoria*, Einaudi, Turin 1972.
- AAVV, "Tempo senza memoria memorie senza tempo", in *Aperture* 10, 2001.
- Riegl A., "The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin", in *Oppositions Reader*, Princeton Architectural Press, Princeton 1998.
- Riegl A., *Arte tardoromana*, Einaudi, Turin 1959.
- Le Goffe J., "Documento/Monumento", in Le Goff J., *Storia e memoria*, Einaudi, Turin 1982.
- Baltrusaitis J., *Anamorfofi*, Adelphi, Milan 1978.
- Portelli A., *L'ordine è già stato eseguito*, Donzelli, Rome 1999.
- Zevi A., *Fosse Ardeatine*, testo&immagine, Turin 2000.
- Sacchi L., *Daniel Libeskind Museo ebraico Berlino*, testo & immagine, Turin 1998.
- Protetch M., *A New World Trade Center*, HarperCollins Publishers, New York 2002.
- Katz-Freiman T., *Analyzing the Barometer of Responses: Israeli Artists Challenging the Holocaust Taboo*, report at the symposium "Representing the Holocaust: Practices, Products, Projections", Berman Center, Lehigh University, PA, May 2000.
- Kleeblatt N. (ed), *Mirroring the Evil Nazi/Imagery Recent Art*, exhib. cat., Jewish Museum, New York, 2002.
- Next 8. *Mostra Internazionale d'Architettura*, Marsilio Editore, Venice 2002.