

Adachiara Zevi
memoria e(o) storia
memory and/or history

memoria e(o) storia

«Arteinmemoria» è alla quarta edizione. Rifuggendo il carattere episodico e spettacolare dell'evento, la rassegna guadagna precisione, contorno e autorevolezza. Nuovi artisti vitalizzano con le opere un edificio di grande rilevanza storica e simbolica: parte dell'insediamento romano, la sinagoga di Ostia è una delle più antiche testimonianze della diaspora, memoria della distruzione del Secondo Tempio e dell'esilio da Gerusalemme. Rovina – anche se il rito ebraico ne prevede sempre e comunque la riconsacrazione attraverso la preghiera corale e pochi arredi – rivive come luogo di cultura, rinnovando una delle sue funzioni deputate. Il destino è comune ad altre sinagoghe, come quella di Pulheim in Germania che, distrutte durante i pogrom nazisti o nel corso della ricostruzione postbellica oppure manomesse per adibirle ad altri scopi, sono dagli anni Novanta oggetto di riscoperta, restauro e riconversione. Quella di Ostia è integra, almeno dal ritorno alla luce nel 1961: il frammento è sufficiente a evocare l'impianto spaziale originario, gli usi e i costumi, l'attitudine al dialogo e all'accoglienza. Perché la rovina, spiega Gérard Wajcman, è «un oggetto più la memoria dell'oggetto, l'oggetto consumato dalla sua stessa memoria [...] oggetto divenuto spugna storica, un accumulatore di memoria»¹. Con essa interagiscono la poetica e l'indole di ogni artista: chi giudica il confronto troppo impegnativo e se ne sottrae, chi ne è intimidito e si attesta all'esterno, chi accetta il cimento con discrezione, chi con esuberanza; tutti con rispetto e generosità, consapevoli dell'impegno. Ogni edizione, poi, lascia un segno del suo passaggio: ora parte integrante del luogo, invita i nuovi ospiti al confronto. Le tre opere donate sinora

memory and/or history

“Arteinmemoria” has now reached its fourth edition. Eschewing the episodic and spectacular, the event had gained in precision, shape, and authority. New artists have produced works to inject new life into a location of great historical and symbolic importance. Part of the Roman settlement at Ostia Antica, the synagogue is one of the most ancient buildings bearing witness to the Diaspora, the destruction of the Second Temple and exile from Jerusalem. Though a ruin, albeit always susceptible of reconsecration through choral prayer and a few furnishings under Jewish ritual, it thus resumes one of its assigned functions to live again as a place of culture. This is a fate shared with other synagogues, such as the one at Pulheim in Germany. Destroyed during Nazi pogroms and postwar reconstruction or converted to other uses, they have undergone rediscovery, restoration and conversion ever since the 1990s. The Ostia synagogue has remained intact since its excavation in 1961, the remains being sufficient to suggest its original layout, uses and functions as well as its aptitude for dialogue and welcome. As Gérard Wajcman explains, the ruin is “an object plus the memory of the object, the object consumed by its own memory [...] to become a historical sponge, a storage cell of memory”.¹ It interacts with the character and poetic vision of each artist. Some see the task as too demanding and withdraw. Some are intimidated and prefer to work outside. Some address the challenge with discretion, others with exuberance, all with respect and generosity, fully aware of the commitment involved. And then, every edition of “Arteinmemoria” leaves a sign of its passing that becomes an integral part of the site and a stimulus for new guests. The three works

offrono altrettante declinazioni della memoria. Le ricordiamo. 21 colonne grezze di mattoni e cemento con qualche inserzione sporadica di frammenti lignei configurano il paesaggio di rovine dell'artista portoghese Pedro Cabrita Reis. Così s'interroga e ci interroga: quel paesaggio di rovine è frutto del trascorrere del tempo, come quelle romane che lo circondano, o è pensato invece come rovina, «nel tentativo di ricostruire un luogo e di reinventare la loro stessa memoria (opposta alla storia)»?² Se quest'ultima, aggiunge, è «una carovana nel deserto»³, con una rotta precisa e un sistema astronomico di riferimento, la memoria sono i suoi detriti, abbandonati lungo il tragitto, con cui l'artista costruisce un'altra storia, frammentaria, precaria e temporanea. La memoria, cioè, è opposta alla storia, ovvero, ne è un frammento, assunto, elaborato, ricontestualizzato per costruire un'opera d'arte al cospetto della quale «l'osservatore pensa di riconoscere quello che vede ma è incapace di determinare con precisione i contorni di ciò che riconosce. Restando con la sensazione di "mi sembra di conoscerlo"»⁴. Per Cabrita Reis, dunque, ciò che accomuna memoria e opera d'arte è il carattere frammentario, selettivo e parziale, il dirottamento dal percorso univoco e lineare della storia. Radicata nel contesto ostiense, al punto da assumerne materiali e fogge, l'opera di Cabrita Reis è però inconfutabilmente moderna e attuale; sfida la mimesi senza esserne vittima; in quello scarto, in quel «mi sembra di conoscerlo», risiede il suo status di «archeologia del futuro». «La rovina – concorda del resto Wajcman – è vestigia perduta in mezzo al deserto, nell'attesa senza fine che qualcuno la scopra e decifri»⁵.



Diverso il procedere di Sol LeWitt. *Untitled*, infatti, rifiuta la parzialità e punta alla ricostruzione del sacello dove, nel cuore della sinagoga, erano custoditi i Rotoli della Legge.

donated so far all offer their own perspective on memory. Let us recall them. The landscape of ruins produced by the Portuguese artist Pedro Cabrita Reis is made up of 21 roughly constructed columns of brick and concrete with the occasional wooden insert, questioning itself and questioning us. Is it the result of the passing of time, like the Roman remains encircling it, or is it conceived as a ruin "in an attempt to reconstruct a place and reinvent its memory (the opposite of history)"?² In the latter case, the artist adds, it is a "caravan in the desert"³ with a precise route and an astronomical system of reference, memory being the elements discarded along the way, which the artist uses to construct another history of a fragmentary, precarious and temporary nature. In other words, memory is the opposite of history or rather a fragment of it that is taken up, developed and recontextualized in order to construct a work of art in which "observers think they recognize what they see but are unable to pinpoint the outlines of what they recognize with any precision and are left with a sense of familiarity."⁴ For Cabrita Reis, what memory and the work of art share is their fragmentary, selective and partial character, their deviation from the unambiguous and linear path of history. While rooted in the context of Ostia Antica to the point of using its materials and forms, the work of Cabrita Reis is, however, irrefutably modern and contemporary. It challenges mimesis without falling victim to it. Its status as "archeology of the future" lies in that shift, that sense of familiarity. As Wajcman points out, "The ruin is a remnant lost in the middle of the desert, endlessly awaiting someone to discover and decipher it."⁵ Sol LeWitt takes a different approach. In point of fact,



Untitled rejects the partial and focuses on reconstruction of the ark where the scrolls of the Torah were safeguarded in the heart of the synagogue. The form and measurements are those of the original but the materials and techniques

La forma e le dimensioni sono originarie, ma i materiali e la tecnica attuali. Il deragliamento dalla rotta sicura della storia non è qui nell'opzione per il frammento, ma nello spaesamento e isolamento del setto murario dal contesto della sinagoga; inabile alla funzione deputata, è mero oggetto artistico. Meno significa e meno assomiglia a qualcosa, insiste Wajcman, «più la presenza fisica e materiale dell'oggetto s'impone, più l'opera imbarazza, turba, ingombra, infastidisce, disturba, inquieta»⁶. Diverso ancora il terzo caso, l'artista israeliano Gal Weinstein, il cui *Blaster* è un mosaico che spicca nel prato adiacente alla sinagoga per i suoi colori squillanti. O, meglio, «sembra» un mosaico. L'immagine di un cratere prodotto dalle bombe, infatti, è tratta dal computer, è dunque virtuale e immateriale. Costruita però con tessere di ceramica, interrata in un luogo ricco di mosaici bicromi originali, assume fisicità ma anche spessore e dignità storica. Mantenendo però la sua identità di corpo estraneo. «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»⁷, spiega Weinstein. Se allora la sinagoga accoglie un mosaico moderno e dissonante offrendogli contesto e spessore storico, quest'ultimo, evocando con il suo profilo guerre e distruzioni, aggiorna una storia millenaria di dolore ed esilio di cui le rovine sono memoria e testimonianza. Così, al cospetto della sinagoga e delle sue vestigia, l'opera d'arte autentica e originale segue il suo processo di rammemorazione: assume il dettaglio e lo aggiorna, nel significato, nella forma e nei materiali. «Pagare un grandissimo debito alla storia», opina del resto Jannis Kounellis, significa ricercare «nei frammenti (emotivi e formali) la storia dispersa. Ricerca in modo drammatico l'unità, seppure difficile a cogliere, seppure



*are modern. Deviation from the safe route of history is not effected here by opting for the fragment but by isolating the masonry structure and severing it from the context of the synagogue. Unable to perform its original function, it is a purely artistic object. The less it means, the less its resemblance to anything, insists Wajcman: "The more the physical and material presence of the object prevails, the more the work proves embarrassing, awkward, annoying, disturbing, unsettling."*⁶ *A further difference emerges in the third case with the Israeli artist Gal Weinstein, whose Blaster is a brightly colored mosaic located in the field beside the synagogue. To be more precise, the work "looks like" a mosaic but the image of a bomb crater is actually computer-generated and hence virtual and immaterial. On being constructed with ceramic squares and embedded in a location with an abundance of original two-color mosaics, it takes on physicality but also historical dignity and richness while retaining its identity as an extraneous body. As Weinstein explains, "The object behaves like a parasite or a chameleon. It seeks to assume the identity of the place by changing its skin and acquiring 'body' through real material."*⁷ *If the synagogue accommodates a dissonant modern mosaic, offering it a historical dimension and context, the mosaic itself recalls war and destruction, thus bringing the millennial history of grief and exile attested and commemorated by the ruins into the present. Confronting the synagogue and its remains, the authentic and original work of art thus follows its process of "re-memorization", taking the detail and bringing it up to date in terms of meaning, form and material. "Paying a great debt to history," according to Kounellis, means seeking out "lost history in fragments, both emotive and formal. I undertake a dramatic search for unity even though it is difficult to capture and indeed impossible and therefore dramatic."*⁸ *It is for this reason that we drew a parallel on the occasion of "Arteinmemoria1" between the approach of modern artists and architects – uninhibited in the combination of temporally distant but poetically congruent languages in an effort to relive the past continually as though it were*

impossibile e perciò drammatica»⁸. Per questo abbiamo ipotizzato, in occasione di «Arteinmemoria1», che il procedere degli artisti e degli architetti moderni, disinvolti nell'accostare linguaggi poeticamente congrui anche se temporalmente distanti, teso a rivivere continuamente il passato come fosse contemporaneo, sia simile a quello della memoria ebraica, mirabilmente esplicitato da Yosef H. Yerushalmi in *Zakhor*⁹. S'interroga del resto Fabio Mauri, ospite di quell'edizione, che a temi ebraici dedica gran parte del suo lavoro: che significa per me il termine «ebreo»? «Ne ho fatto uso, nei dibattiti d'arte, come termine di definizione per l'artista stesso. L'artista come permanente ebreo. Come uomo credente assoluto della propria problematicità [...]. Il termine "ebreo" significa per me conservare il senso segreto di una remota appartenenza al Senso della Storia. Dare del tu ad Abramo, se possibile, accompagnati per mano su per il monte»¹⁰.

Se la memoria è dunque spinta propulsiva alla creazione artistica, gli artisti partecipano a pieno titolo alla annosa disputa tra storia e memoria. Semplificando, questi i termini del contendere: se lo strumento principe della storia è il documento, obiettivo e verificabile, la memoria si fonda essenzialmente sulla testimonianza diretta e coinvolta, dunque parziale e di parte. Se gli storici accusano sovente i testimoni di ignorare nessi e contesto, questi ultimi imputano ai primi freddezza, aridità, disumanità, di essere cioè «i guastafeste della memoria»¹¹. *L'era del testimone* è il titolo dello straordinario saggio di Annette Wieviorka: ripercorre la storia del peso crescente assunto dalla testimonianza nel tempo, da trascrizione privata, a memoria della vita nei ghetti durante l'occupazione nazista o dell'esistenza di comunità distrutte da pogrom ed esili, al suo uso pubblico decisivo in occasione del processo ad Adolf Eichmann nel 1961, fondato essenzialmente sulle testimonianze dei sopravvissuti. Se queste ultime hanno l'effetto «del fuoco in quella gelida stanza che è la storia»¹², il processo «cambia le carte in tavola: il testimone è portatore di storia. In tal modo, l'avvento del

*contemporary – and the process of the Jewish memory as admirably elucidated by Yosef H. Yerushalmi in Zakhor.*⁹ *This question was also addressed by Fabio Mauri, an artist featured in that first edition, whose work focuses largely on Jewish themes. "What does the word Jewish mean for me? I have used it in artistic debate as a definition of the artist as such, the artist as permanently Jewish, as an absolute believer in his or her own problematic nature. [...] For me, being Jewish means preserving the secret sense of a remote belonging to the Meaning of History, addressing Abraham in familiar terms, if possible, climbing the mountain together hand in hand."*¹⁰

*If memory therefore provides propulsive impetus for artistic creation, artists are fully entitled to participate in the age-old dispute between history and memory. In simplified terms, the point at issue is this. While the primary tool of history is the objective, verifiable document, memory is grounded essentially on the direct testimony of those involved and is therefore partial and slanted. If historians often accuse witnesses of ignoring connections and context, the latter can accuse the former of being cold, arid and inhuman, "kill-joys of memory".*¹¹ *L'ère du témoin is the title of an extraordinary work by Annette Wieviorka that traces the history of the increasing importance assumed by testimony over the years: from private transcription to the memory of life in the ghettos during the Nazi occupation or the existence of communities destroyed by pogroms and exile all the way to its crucial public use in the trial of Adolf Eichmann in 1961, which was based essentially on the evidence of survivors. While this had the effect of a "fire in the ice-cold room that is history",*¹² *the trial "changed everything, making the witness the vehicle of history. In this way, the advent of the witness radically altered the very conditions for writing the history of the genocide."*¹³ *With the 1970s and 1980s, due also to the emotion generated by the Six-Day War and the Yom Kippur War, the Holocaust and its memory came to occupy a primary place in political debate at the international level. There was some attempt at manipulation in this, as attested by the*

testimone trasforma profondamente le condizioni stesse della scrittura della storia del genocidio»¹³. Con il procedere degli anni '70 e '80, anche sull'onda dell'emozione prodotta dalla guerra dei Sei Giorni e da quella del Kippur, la Shoah e la sua memoria acquistano un posto di primo piano nel dibattito politico internazionale; con qualche intenzione strumentale. Come attesta la vicenda travagliata del memoriale di New York, la cui prima pietra è posata nel 1947 e il cui progetto, a firma del grande architetto Erich Mendelsohn, è abbandonato nel 1954. Se, a giudicare dall'iscrizione che accompagna la lapide sul luogo predestinato, i martiri della Shoah sono ricordati dopo gli eroi della battaglia del ghetto di Varsavia, le ragioni addotte da Wieviorka per la mancata realizzazione sono eminentemente politiche: non contrariare la Germania di Adenauer nel momento della trattativa sulle «riparazioni» e, in tempi di spietata guerra fredda, non rischiare l'anatema di filosovietici. La situazione si ribalta completamente negli anni Settanta: da comprimaria nella storia della Resistenza al nazismo, la Shoah assurge a protagonista. Nel 1978, nel giorno del trentesimo anniversario della creazione dello Stato d'Israele, il presidente Jimmy Carter annuncia la creazione di una commissione sull'Olocausto e, due anni dopo, viene istituito per legge un Consiglio del Memoriale americano. Tale processo, efficacemente definito «americanizzazione della Shoah», registra non solo la costruzione a Washington del più imponente e documentato Holocaust Museum ma anche la più esaustiva e organizzata raccolta di testimonianze: il Progetto cinematografico sui sopravvissuti, varato nel 1979 e ospite dal 1982 della Yale University a New Haven, è noto dal 1995 come Fortunoff Video Archives for Holocaust Testimonies, dal nome del suo mecenate. Mentre risale al 1994 l'istituzione della Shoah Visual History Foundation di Steven Spielberg. Così, gli Stati Uniti divengono il centro propulsore della memoria della Shoah; con non poche conseguenze. Sradicata infatti dallo scenario originario, l'Europa, la Shoah è da un lato racchiusa tra l'*happy beginning* e l'*happy end* della liberazione americana,

stormy history of the New York memorial designed by the great architect Erich Mendelsohn. The first stone was laid in 1947 but the project was abandoned in 1954 and the inscription on the plaque marking the site commemorates the martyrs of the Shoah after the heroes of the uprising in the Warsaw Ghetto. Wieviorka suggests that the reasons for the decision to shelve the project were eminently political: to avoid both upsetting Adenauer's Germany during the talks on "reparations" and any risk of pro-Soviet anathema in that period of pitiless Cold War. The situation was completely reversed in the 1970s, when the Holocaust moved from a supporting role in the history of the Resistance movements to become a star in its own right. In 1978, on the thirtieth anniversary of the creation of the state of Israel, President Jimmy Carter announced the creation of a Holocaust Commission and an American Memorial Council was set up two years later. This process, aptly described as the "Americanization of the Holocaust", saw not only the construction in Washington of the most imposing and best documented Holocaust museum but also the more exhaustive and efficiently organized gathering of evidence. The survivor film project launched in 1979 and hosted as from 1982 by Yale University at New Haven has been known since 1995 as the Fortunoff Video Archives for Holocaust Testimonies, from the name of its patron. Steven Spielberg's Shoah Visual History Foundation was instead founded in 1994. The United States thus became the driving force in remembrance of the Holocaust, with more than a few consequences. On the one hand, uprooted from its original European setting, the Shoah is sandwiched between the happy beginning and happy ending of American liberation in accordance with a vision that "in no way coincides with the one formed by historians in studying the genocide of the Jews."¹⁴ On the other, its memory is entrusted not so much to historians as to witnesses in a transition succinctly described as "from former deportees to witnesses and from witnesses to documents."¹⁵ Moreover, the fact that the last surviving witnesses will soon no longer be with us raises the urgent

secondo una visione che «non coincide affatto con quella che si forma lo storico allorché studia il genocidio degli ebrei»¹⁴, per affidare dall'altro la sua memoria, più che agli storici, ai testimoni, in un passaggio efficacemente descritto «da ex deportati in testimoni e da testimoni in documenti»¹⁵. C'è di più. L'imminente scomparsa dei testimoni pone, pressante, il problema del «passaggio del testimone». Perché i giovani, come giusto, possano però assumersi l'onere gravoso di «testimoni dei testimoni», non bastano né il viaggio ad Auschwitz in compagnia dei testimoni né la preparazione storica necessariamente sommaria che lo precede. Avulsi dalle cause e dal contesto che li rendono possibili, gli eventi raccontati divengono assoluti e autoreferenziali, incapaci cioè di rendersi riconoscibili sotto altre spoglie o sotto le stesse, vedi le minacce di distruzione da parte del presidente iraniano negazionista. «Dobbiamo mantenere viva la memoria del passato: non per chiedere risarcimenti per l'offesa subita, ma per restare attenti di fronte al manifestarsi di situazioni certamente nuove, ma a volte analoghe. Il razzismo, la xenofobia, l'esclusione degli altri, non sono identiche a quelle di cinquanta, cento o duecento anni fa; nondimeno noi dobbiamo, in nome di questo passato, agire sul presente. Ancora oggi, la memoria della seconda Guerra Mondiale è viva in Europa, sostenuta da innumerevoli commemorazioni, pubblicazioni e trasmissioni radiofoniche o televisive; ma la ripetizione rituale del "non bisogna dimenticare" non ha alcuna visibile incidenza sul processo di purificazione etnica, di torture e di esecuzioni di massa che nello stesso tempo si verificano all'interno stesso dell'Europa»¹⁶, non si stanca di ammonire Tzvetan Todorov. Come colmare allora l'abisso che divide quanti sono ossessionati dal «dovere della memoria» per la memoria e quanti, agli antipodi, da quello della rimozione, del revisionismo e dell'oblio? Come ridare la parola alla verità dei fatti contro il suo travisamento cialtrone divulgato a mezzo stampa e televisione? Una ricomposizione del dissidio storia-memoria che assuma la testimonianza come fonte storica privilegiata, è certamente la strada

problem of handing over responsibility. If the young are to shoulder their onerous role as "witnesses to witnesses", neither a trip to Auschwitz in the company of survivors nor the necessarily sketchy historical preparation preceding it will be sufficient. Severed from the causes and context that make them possible, the events narrated become absolute and self-referential. In other words, they cannot be recognized under different guises or indeed in the same form. Consider the threats of destruction made by the Holocaust-denying Iranian president. As Tzvetan Todorov reminds us, "We must keep the memory of the past alive, not in order to ask for compensation for the injuries suffered but so as to be alert to the manifestation of situations that are certainly new but sometimes analogous. Racism, xenophobia and the exclusion of others are not the same as they were fifty, one hundred or two hundred years ago. Nevertheless, we must act on the present in the name of this past. The memory of World War II is still kept alive in Europe with the help of countless commemorations, publications, and radio or television programs. But the ritual repetition of warnings never to forget has no visible impact on the processes of ethnic cleansing, torture and mass execution taking place at the same time inside Europe."¹⁶

How then are we to bridge the gap separating those obsessed with the "duty of memory" for memory's sake and those taking the opposite path of denial, revisionism, and oblivion? How are we to let the truth of the facts speak out against the crude distortions spread through the press and television? A settlement of the dispute between history and memory that establishes testimony as the primary historical source is unquestionably the best possible approach to take, but with one proviso. Historians must read, listen to or look at the evidence "without ever looking for what they know they cannot find there" as regards events, places, dates and figures. At the same time, they must be aware of its "extraordinary richness it encloses: contact with a human voice that has traveled through history and, indirectly, not the truth of the facts but the

maestra da percorrere. Con un'accortezza: lo storico deve leggere, ascoltare o guardare le testimonianze, «senza mai cercarvi ciò che sa di non potervi trovare» relativamente a eventi, luoghi, date e cifre, ma consapevole «che esse racchiudono una straordinaria ricchezza: l'incontro con una voce umana che ha attraversato la storia e, indirettamente, non la verità dei fatti ma quella più sottile eppure altrettanto indispensabile di un'epoca e di un'esperienza»¹⁷. Come nel lavoro condotto da Alessandro Portelli sulla memoria dei testimoni dell'eccidio delle Fosse Ardeatine.

E torniamo al ruolo dell'arte. La capacità di offrire in un'immagine sintetica e serrata la lettura critica del passato finalizzata all'urgenza del presente è una metodologia adottabile anche da altre discipline. Se infatti per Todorov «il lavoro dello storico, come ogni lavoro sul passato, non consiste mai nello stabilire solo dei fatti, ma anche nello scegliere alcuni di essi come più significativi e porli in relazione tra loro»¹⁸, l'artista Jannis Kounellis proclama: «Ritengo che un'opera d'arte per esistere come tale, debba nascere da una necessità storica, vivere una situazione storica e costituirsi come linguaggio irrinunciabile in quel momento»¹⁹. Ancora, se Pierre Vidal-Naquet afferma «lo storico è anche un artista», se Anna Rossi Doria indica nell'arte «una delle vie maestre per salvare la memoria»²⁰, il film *Shoah* di Claude Lanzmann è una straordinaria opera storica fondata sulla testimonianza e il recentissimo *Ogni cosa è illuminata* di Liev Schreiber, un esemplare compendio di memoria orale, materiale, archivistica, artistica.

Eppure, anche nell'ambito della storiografia artistica contemporanea è lecito lamentare un'«era del testimone», un «eccesso» o «abuso» di memoria, nei termini sin qui indicati dagli storici. La trattazione storico-artistica, infatti, è oggi largamente soppiantata dalla testimonianza degli artisti. A questi ultimi, infatti, e alla loro angolazione preziosa ma parziale, spesso imprecisa, è affidato il compito di scrivere la storia dell'arte. Se, come accade agli insegnanti di storia, la delega ai testimoni solleva da un onere gravoso e di grande responsabilità, esulare la testimonianza di

subtler and yet equally indispensable truth of an age and an experience.”¹⁷ As in Alessandro Portelli's work on the memory of the witnesses to the massacre at the Fosse Ardeatine.

*Let us now return to the role of art. The ability to offer a critical reading of the past in a cogent and concise image aimed at the urgent needs of the present is a methodology that can also be adopted by other disciplines. For Todorov, “The work of the historian, like all work on the past, never consists solely of establishing the facts but also of selecting some of them as more significant and relating them to one another.”*¹⁸ For Jannis Kounellis, “If a work of art is to exist as such, it must be born out of a historical necessity, live in a historical situation, and take the form of an indispensable language in that moment.”¹⁹ Again, while Pierre Vidal-Naquet states that the “historian is also an artist” and Anna Rossi Doria indicates art as “one of the best ways to salvage memory,”²⁰ the film *Shoah* by Claude Lanzmann is an extraordinary historical work based on testimony and Liev Schreiber's recent *Everything is Illuminated* an exemplary compendium of oral, material, archival and artistic memory.

And yet, even in the sphere of contemporary artistic historiography, it is legitimate to complain of an “era of the witness”, an “excess” or “abuse” of memory in the terms indicated thus far by historians. Historical and artistic treatment has indeed largely given way to the testimony of artists. The task of writing the history of art has in fact been entrusted to the latter and their precious but partial and often imprecise perspectives. While the focus on witnesses serves to free teachers of history from a great burden and responsibility, isolating the testimony of a contemporary artist from its context and the more general context of the entire span of history not only sentences the latter to death by relegating it to a past incapable of interacting with the present but also robs contemporary art of the richness that alone makes it possible to shed light on linguistic heresies and lacunae. How are we to understand the greatness of Jackson Pollock without the background of Indian painting,

un'artista contemporaneo dal suo contesto e più in generale da quello dell'intero arco storico, se condanna a morte quest'ultimo, relegato in un passato incapace di interagire con il presente, sottrae all'arte contemporanea quello spessore che, solo, le consente di mettere in luce scarti ed eresie linguistiche. Come comprendere la grandezza di Jackson Pollock senza lo sfondo della pittura indiana, del surrealismo, del muralismo? O la poetica di Kounellis ignorando gli snodi poetici che segnano il passaggio dallo spazio medioevale alla centralità umanistica alla teatralità barocca? La contrapposizione, dunque, tra lo storico-topo di biblioteca e il critico militante è scellerata. Qualsiasi storia dell'arte credibile non può prescindere dalla voce dei suoi protagonisti ma non può arrestarsi a essa. Lo storico deve scandagliare le fonti, in primis gli scritti degli artisti e di altri testimoni, e organizzarli secondo un suo punto di vista critico originale, che evidenzia momenti di rottura e altri di riflusso, che tratteggi figure e movimenti sullo sfondo della temperie politica e sociale, che rivaluti e ridimensioni alla luce dell'attualità. Si può fare anche con le sole interviste, come prova *Autoritratto*²¹, in assoluto la prima raccolta d'interviste d'artista, condotte dal 1966 al 1969 da Carla Lonzi, storica e critica d'arte. Dopo aver operato una precisa scelta di campo, a fianco della nascente *arte povera*, Lonzi convoca artisti di varie generazioni per costruire attraverso le loro testimonianze una storia dal dopoguerra ai suoi giorni. In pagine appassionate e vibranti, gli artisti discutono e confliggono ma la guida colta e sicura della discepola di Roberto Longhi traduce le loro storie in storia.

memoria letterale, memoria esemplare

Insistiamo sul ruolo critico della memoria attraverso le parole illuminanti di Todorov. «Il ruolo della memoria nella creazione artistica è generalmente sottostimato; l'arte realmente dimentica del passato non sarebbe in grado di farsi comprendere [...]. L'opposizione non è tra memoria e oblio ma tra la memoria e un altro pretendente al posto d'onore: la creazione o l'originalità»²². E, più perentorio: «La riscoperta del passato è indispensabile; ciò non vuol dire che il

*Surrealism and mural art? Or the artistic vision of Kounellis without the poetic connections marking the transition from medieval space to humanistic centrality and baroque theatricality? The juxtaposition of bookworm historian and militant critic is therefore pernicious. No credible history of art can ignore the voice of its protagonists, but neither can it stop there. The historian must probe the sources, first of all the writings of artists and other witnesses, and organize them in terms of an original critical viewpoint capable of highlighting moments of breakthrough and others of backlash, depicting figures and movements against the background of the political and social climate, reassessing elements in the light of the present. This can also be done exclusively through interviews, as demonstrated by the groundbreaking work *Autoritratto*,²¹ a collection of interviews with artists conducted between 1966 and 1969 by the art historian and critic Carla Lonzi. Taking a precise decision to side with the nascent *Arte Povera* movement, Lonzi interviewed artists of several generations in order to construct a history from the postwar period to the present on the basis of their evidence. The artists argue and clash with one another in the book's vibrant and impassioned pages but their stories are translated into history through the cultured and surefooted guidance of Roberto Longhi's pupil.*

literal memory, exemplary memory

Let us use Todorov's illuminating observations to examine the critical role of memory still further: "The role of memory in artistic creation is generally underestimated. Art that really forgot the past would be incapable of making itself understood [...]. The contrast is not between memory and oblivion but between memory and another claimant for the place of honor, namely creation or originality."²² He continues in more peremptory tones: "The rediscovery of the past is indispensable, but this does not mean that the past must govern the present. On the contrary, it is the latter that makes use of the past as it wishes."²³ So much for the methodology. But what criteria are we to apply for

passato debba regolare il presente, è quest'ultimo, al contrario, che fa del passato l'uso che vuole»²³. Tanto per la metodologia. Ma come definire i criteri per una buona selezione del passato? La bontà del risultato, certamente, tanto in termini storici e politici quanto artistici e architettonici. Se l'architettura è finalizzata alla qualità della vita di chi la abita, c'è forse dubbio che nella Ville Savoye di Le Corbusier si viva meglio che nel «Colosseo quadrato» di Marcello Piacentini? Ecco perché. «L'avvenimento recuperato può essere letto sia in modo *letterale* sia in modo *esemplare*. Se questo avvenimento è conservato nel suo modo *letterale* (che non vuol dire la sua verità), resta un fatto intransitivo, che non porta al di là di se stesso [...]. L'uso *letterale*, che rende l'avvenimento passato insormontabile, spinge in fin dei conti a sottomettere il presente al passato». Antitetico l'uso *esemplare* che, senza negare la singolarità dell'avvenimento, «permette di utilizzare il passato in vista del presente, di approfittare delle lezioni, delle ingiustizie subite, per combattere quelle che ci sono oggi»²⁴. Se mutuiamo nell'arte e nell'architettura i criteri indicati da Todorov, il modo *letterale* appartiene a tutte le espressioni che assumono il passato in modo pedissequo e acritico, modello ideale, assoluto e «insormontabile» da replicare. A esso ricorrono tutti i regimi totalitari, indipendentemente dall'ideologia che li giustifica: il neoclassicismo trionfa a Roma, Berlino, Mosca e Pechino, mentre la più vieta rappresentazione mimetica guida l'inflazione di statue che inneggiano a dittatori o a eroi, carnefici o vittime. «Impiccato due volte» è il titolo sorprendente di alcuni giornali all'indomani dell'impiccagione di Saddam Hussein. La prima essendo quella della statua eretta a sua immagine e somiglianza! Libertà e democrazia, però, sono condizione necessaria ma non sufficiente al fiorire di un'arte e di un'architettura moderne e pluraliste: lo attesta, negli anni Ottanta, il rigurgito postmoderno, anacronista e citazionista. Perché parlare di memoria *letterale* a proposito del palazzo della Civiltà e del Lavoro e contrapporgli l'esemplarità della Ville Savoye di Le Corbusier? Se il primo riprende letteralmente il lessico

sound selection of the past? Unquestionably the quality of the result, in historical and political terms just as much as artistic and architectural. If the architectural work is related to the quality of life of its inhabitants, can there be any doubt that life is better in Le Corbusier's Ville Savoye than Marcello Piacentini's "Square Coliseum"? This is why: "The salvaged event can be read in both a literal and an exemplary way. If this event is preserved in its literal terms (which does not mean its truth), it remains an intransitive fact that leads no further than itself [...]. The literal use, which makes the past event insurmountable, ultimately works toward the subjection of the present to the past." Antithetical to this is the exemplary use that, without denying the singular nature of the event, "makes it possible to use the past with a view to the present, to take advantage of the lessons taught and the injustice suffered in order to fight against the injustice of today".²⁴ If we apply the criteria indicated by Todorov to art and architecture, the literal way includes all the expressions that assume the past in a slavish and uncritical way as an absolute and "insuperable" ideal model to be replicated. This is the approach of all totalitarian regimes regardless of their ideological justification. Witness the triumph of Neoclassicism in Rome, Berlin, Moscow and Beijing as well as the hackneyed mimetic representation guiding the proliferation of statues celebrating dictators or heroes, executioners or victims. "Hanged Twice" was the startling headline in some newspapers the day after the execution of Saddam Hussein, the first time being the hanging of a statue erected in his image and likeness. Freedom and democracy are, however, a necessary but not a sufficient condition for the blossoming of modern and pluralistic forms of art and architecture, as demonstrated by the backwash of anachronistic and citationist postmodernism in the 1980s. Why do we speak of literal memory with respect to the Palazzo della Civiltà e del Lavoro and contrast it with the exemplary nature of Le Corbusier's Ville Savoye? While the former literally takes up the classical vocabulary and traditional materials to erect an arrogant,

classico e i materiali tradizionali per erigere un monumento statico, simmetrico e protervo, Le Corbusier scruta i volumi puri dei templi greci, ma ne aggiorna la lezione: stesso approccio tridimensionale, come salendo dai Propilei, ma la pietra è sostituita dal cemento armato, le colonne dai pilotis, la trasparenza dell'intercolumnio dalle finestre a nastro, persino la modanatura dall'«oggetto a reazione poetica».



Il razionalismo architettonico, dunque, di cui la Villa Savoye è il manifesto poetico, trae alimento dalla storia, pena la riduzione a mero esercizio astratto-geometrico, come nei tanti prismi vitrei che disegnano lo skyline delle metropoli statunitensi. Lo stesso rischio corso dall'arte astratta quando si isterilisce in formalismo e decorazione. Infatti, annota Kounellis, nel quadrato bianco di Malevic c'è del giallo, memoria dell'oro bizantino, mentre quello minimalista ha tradotto «l'idea della storia» in un «dato strettamente metrico»²⁵. Ritenerne che l'arte moderna non abbia bisogno della storia perché protesa solo verso il futuro, è del resto il grande abbaglio di Walter Gropius quando abolisce le discipline storiche dal curriculum del Bauhaus.

Ribadire l'abisso che separa il modo *letterale* da quello *esemplare* è oggi cruciale. Anche in ambito storico-artistico, infatti, è in atto un'allarmante manovra revisionista, conciliatoria e buonista per smussare antagonismi, annacquare confini, sfumare contorni, confondere identità, privilegiare aspetti di continuità su quelli di rottura. Come in ambito storico l'assoluzione del fascismo neutralizza il valore fondante della Resistenza, così la negazione di una specificità linguistica dell'architettura fascista, omologata a quella moderna sotto il comun denominatore di «architettura sotto il fascismo», regala al regime una patente di tolleranza e lungimiranza culturale. Nulla di più falso, come prova il caso esemplare del quartiere Eur a Roma, oggi

symmetrical and static monument, Le Corbusier examines the pure volumes of Greek temples but brings their teaching up to date. There is the same three-dimensional approach, as though rising from the propylaea, but stone gives way to reinforced concrete, columns to piers, transparent intercolumniation to strip windows, and even molding to "objets à réaction poétique". Architectural rationalism, of which Villa Savoye constitutes the poetic manifesto, thus draws sustenance from history, otherwise it would be no more than an abstract geometrical exercise, like the countless glass prisms making up the skyline of the American metropolises. Abstract art runs the same risk when it peters out in sterile formalism and decoration. In point of fact, as Kounellis notes, while Malevich's white square includes yellow, recalling the Byzantine gold, the Minimalist white square translates the "idea of history" into a "strictly metrical datum".²⁵ The idea that modern art has no need of history because it is projected solely toward the future was indeed the great mistake behind Walter Gropius's decision to eliminate the historical disciplines from the Bauhaus syllabus.

It is crucial today to highlight the abyss between the literal mode and the exemplary. An alarming revisionist maneuver is in fact underway also in the artistic and historical spheres, a conciliatory, do-good attempt to tone down antagonism, blur the boundaries, blunt the edges, confuse identities, and foster aspects of continuity as against upheaval. Just as the absolution of Fascism works in the historical sphere to neutralize the fundamental value of the Resistance, so the denial of the specific linguistic character of Fascist architecture – lumped together with modern architecture under the blanket label of "architecture during Fascism" – provides the regime with credentials of cultural farsightedness and tolerance. Nothing could be further from the truth, as demonstrated by the exemplary case of the EUR district in Rome, today indiscriminately acclaimed and revalued. While Fascism did allow some form of cultural dissent up to 1937, from then on modern ideas were systematically banished in favor of the

osannato e rivalutato senza alcun distinguo. Se in effetti, sino al 1937, il regime ammette una qualche forma di dissenso culturale, da quella data le ipotesi moderne sono sistematicamente bandite a favore di quelle magniloquenti, monumentali e retoriche che ancora oggi deturpano quel brano di città. Urge allora ricordare le parole sconsolate di Giuseppe Pagano, tra i redattori del primo piano urbanistico bipartisan, che in quella apertura iniziale aveva fermamente creduto: «l'Olimpiade della civiltà si trasformò in un famedio da marmorino, vinse l'accademia, e sulla piallata delle Tre Fontane i due miliardi finora spesi monumentalizzarono il vuoto [...] Marcello Piacentini capitaneggia schiere di architetti disinvolti che scherzano con lo spessore dei muri e col pubblico denaro offrendo raccapriccianti esempi di leggerezza e gareggiando con gli scenografi da operetta pur di monumentalizzare l'Italia [...] la spudorata esibizione di marmi, di graniti, di metalli e di strutture costosissime serve soltanto a umiliare, avvilire e oltraggiare il vero e onesto carattere delle maggiori città italiane»²⁶. Rivalutare oggi l'architettura fascista negandone la specificità assolve il regime politico che l'ha patrocinata e di cui essa è invece espressione coerente. Solo riconducendo i singoli edifici alla loro storia si chiarisce che all'Eur ha vinto la visione scenografica del fascismo mentre ha perso definitivamente quella moderna, integrata, a misura d'uomo. Solo così la memoria di Giuseppe Pagano, morto a Mathausen, evita il perpetrarsi di altri scempi.

Con tali criteri di «buona selezione del passato» è possibile orientarsi nella plethora odierna di musei, monumenti, memoriali. Di molti abbiamo dato conto in occasione delle edizioni precedenti. Se il United States Holocaust Memorial Museum di Washington è annoverabile in ambito *letterale* per la scelta di mimetizzarsi nel contesto neoclassico, quello ebraico di Berlino a firma di Daniel Libeskind è *esemplare*: memore, nella forma scattante, del costruttivismo russo, dissonante rispetto all'edificio cui si aggancia. Nel caso i musei siano ospiti di edifici preesistenti, gli stessi criteri vigono in merito al loro

*ostentatious, monumental and rhetorical works that still disfigure that part of the city today. It is thus essential to recall the disconsolate words of Giuseppe Pagano, one of those responsible for drawing up the first bipartisan urban-planning scheme, who had truly believed in that initial sign of openness: "The Olympiad of civilization was transformed into a marble-cutter's memorial chapel. The academics won and the two billion lire spent served to create a monumental void on the cleared area of Tre Fontane. [...] Marcello Piacentini led teams of unprincipled architects who played games with the thickness of the walls and with public money, offering horrifying examples of frivolity and competing with operetta set designers in their efforts to monumentalize Italy. [...] The shameless ostentation of marble, granite, metal and extremely expensive structures served solely to humiliate, demoralize and insult the true and honest character of the greatest Italian cities."*²⁶ *The current reappraisal of Fascist architecture and denial of its specific character absolves the political regime that fostered it and of which it is a coherent expression. Only when the individual buildings are considered in terms of their history does it become clear that the scenic vision of Fascism triumphed in EUR and the integrated modern vision tailored to the human dimension was definitively defeated. Only in this way can the memory of Giuseppe Pagano, who met his death in Mauthausen, help to avoid the perpetration of further horrors. Such criteria for "sound selection of the past" make it possible to orient oneself in the present-day plethora of museums, monuments and memoriali. Many of these were discussed during previous editions of "Arteinmemoria". If the United States Holocaust Memorial Museum in Washington can be assigned to the*



literal sphere through the decision to blend in with its Neoclassical setting, its Jewish counterpart in Berlin designed by Daniel Libeskind is exemplary:

restauro, come prova l'indagine di Sabine Offe sulle ex sinagoghe in Germania e Austria. Si distinguono tre ipotesi. Il ripristino, come nella sinagoga barocca di Ichenhausen, di quello che si pensa fosse l'edificio originario, del quale nulla è rimasto. «L'esito è stato una sinagoga simile a un gioiello, con uno scrigno per la Torah che è un *trompe l'œil* e, sia all'interno che all'esterno, più bella di quanto probabilmente non fosse mai stata all'epoca in cui vi si celebravano le funzioni»²⁷. La seconda possibilità, tentata nella Neue Synagoge di Berlino, coniuga il ripristino, della cupola, con l'astensione, che lascia intatti i segni della distruzione. La terza, infine, è leggibile nella piccola sinagoga settecentesca nel villaggio di Memmelsdorf in Franconia, saccheggata dai nazisti, acquistata nel 1945 da un carpentiere che la occupa fino al 1993 quando ne viene deciso il restauro. Al cospetto delle tracce della ex sinagoga, visibili a dispetto di rifacimenti e manomissioni, la decisione è unanime: «non ricostruire e non riempire o far uso della sala eccetto che in orari di occasionali visite [...]».



Sembra vi sia un'insopprimibile necessità di servirsi di un edificio per qualche scopo, senza lasciarlo semplicemente com'è, cioè senza scopo. Le sale "vuote" ci invitano al confronto con l'assenza di coloro che ne usufruirono, con ciò che loro accadde»²⁸. Resti, cioè, intoccabili come rovine. Se, dunque, il ripristino è, come il suo opposto, l'astinenza, una forma di memoria *letterale*, reverente ma incapace di interagire con il presente, diverso è il caso di *The Memorial Site* a Lindenstrasse a Berlino, a ricordo di una sinagoga distrutta.

Zvi Hecker e gli artisti Micha Ullman ed Elya Weizmann non pensano all'edificio né com'era né come sarebbe potuto diventare, ma ai suoi fruitori, di ieri e di oggi. Una sequenza di panche rettangolari in pietra evoca quelle lignee su cui sedevano i fedeli; occupano lo stesso spazio

*reminiscent of Russian Constructivism in its crisp form and dissonant with respect to the adjoining building. In cases where museums are housed in already existing buildings, the same criteria apply with respect to their restoration, as shown by Sabine Offe's survey on former synagogues in Germany and Austria. Three different approaches can be distinguished. The first involves reconstruction of what the original building is thought to have been, as in the baroque synagogue of Ichenhausen, nothing of which remained. "The result is a jewel-like synagogue with a trompe l'œil ark for the Torah, probably more beautiful now both inside and outside than it ever was when functions were performed there."*²⁷

The second combines reconstruction and abstention, as attempted in the Neue Synagoge in Berlin, where the dome was rebuilt but the signs of destruction are left intact. The



third can be seen in the small 18th-century synagogue of the village of Memmelsdorf in Franconia, pillaged by the Nazis and then bought in 1945 by a carpenter, who occupied it until 1993, when it was decided to initiate a restoration project. The decision taken with respect to the traces of the former

synagogue, still visible despite subsequent alteration, was unanimous: "not to rebuild and not to fill or make use of the room except during the hours of occasional visits [...].

*There appears to be an irrepressible desire to use a building for some purpose rather than simply leave it as it is, i.e. with no purpose. The 'empty' chambers prompt us to consider the absence of those who once used them and what happened to them."*²⁸ *In other words, these are remains to be preserved untouched as ruins. While*

reconstruction and abstinence, its opposite, are thus forms of literal memory, reverent but incapable of interacting with the present, a different approach can be seen with the Memorial Site commemorating a destroyed synagogue on the Lindenstrasse in Berlin. Zvi Hecker and the artists Micha Ullman and Elya Weizmann thought not of the

di allora ma recano il segno del tempo: si interrompono infatti qua e là per lasciare spazio agli alberi cresciuti nel frattempo, oppure per consentire al percorso sinuoso che punta al vecchio scrigno dei Rotoli della

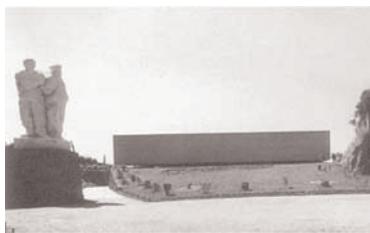


Legge di seguire il suo corso. Un ottimo test di memoria: le panche sono nella posizione originaria ma, in pietra e di foggia geometrica elementare, sono sculture modulari in mezzo alla natura. Come *Untitled* di Sol LeWitt nella sinagoga di Ostia.

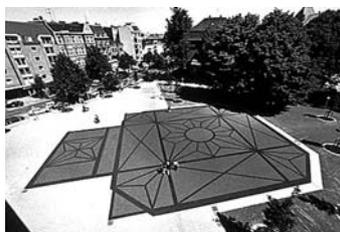
Ancora più discreta la memoria della sinagoga di Amburgo a Joseph-Carlebach-Platz, la più grande del nord Europa, progettata nel 1906 da Friedheim e Engel e distrutta il 10 novembre 1938. Opera dell'artista Margrit Kahl, *Synagogen-monument 1983/88* è la traccia a terra del tetto dell'edificio originario.

Quanto a monumenti e memoriali, gli esempi più significativi s'incontrano laddove l'elaborazione della memoria è sostenuta da un dibattito artistico vivace e polifonico. Esempiare il mausoleo delle Fosse Ardeatine a Roma. Concluso nel 1950, presenta, come su un palcoscenico, i protagonisti del dibattito artistico del dopoguerra. La lastra cristallina librata sui sepolcri e le cancellate contorte di Mirko indicano nell'astrazione e nell'espressionismo l'emancipazione dal dogma realista, cui la statua di Francesco Coccia paga invece il tributo. Il configurarsi del mausoleo come percorso e la sua dimensione paesaggistica confliggono poi con l'idea di monumento come corpo estraneo al contesto urbano.

Solo Yad Vashem a Gerusalemme esprime nel tempo pari complessità linguistica, confermata dall'episodio più recente del mu-



*building, neither as it was nor as it might become, but of its users, both past and present. A series of rectangular stone benches recall the wooden ones on which the faithful once sat. They occupy the same space as then but bear witness to the passing of time. Gaps are in fact left here and there for the trees that have grown since or in order to allow the winding path to the old ark containing the scrolls of the Law to follow its course. An excellent test of the memory: the benches are in the original position but made of stone in elementary geometric shapes and thus constitute modular sculptures in the midst of nature, like Sol LeWitt's *Untitled* at Ostia Antica.*



Still more discreet is the memory of the Hamburg synagogue on Joseph-Carlebach Platz, the largest in northern Europe, built in 1906 by Friedheim and Engel and

*destroyed on November 10, 1938. Produced by the artist Margrit Kahl, the *Synagogen-monument 1983/88* traces the outline of the roof of the original building on the ground. As regards monuments and memorials, the most significant examples are to be found where the working of memory is supported by a lively and polyphonic artistic debate. One exemplary case is the mausoleum of the Fosse Ardeatine in Rome. Completed in 1950, it presents the leading figures in the postwar artistic debate as though on a stage. The crystalline slab poised over the graves and Mirko's crooked gates are indicative in their abstract and expressionistic character of emancipation from the dogma of realism, to which Francesco Coccia's statue instead pays tribute. Furthermore, the path-like configuration of the mausoleum and its landscape dimension both clash with the idea of the monument as an element extraneous to the urban context. It is only Yad Vashem in Jerusalem that has succeeded over the years in expressing equal linguistic complexity, as confirmed by the most recent episode of Moshe Safdie's*

seo della Storia della Shoah di Moshe Safdie, le cui braccia si aprono alla valle. Tutti i casi suddetti, comunque, intendono rappresentare, in modo più o meno letterale, simbolico o metaforico, con maggiore o minore discrezione e ossessione, l'oggetto della loro memoria. La perdita, cioè, come vuoto da colmare. C'è però un'altra possibilità: rappresentare il vuoto con l'assenza.



mostrare l'invisibile

Quale, s'interroga Wajcman nel suo stimolante saggio, l'oggetto di un secolo che «ha inventato la distruzione senza rovina»?²⁹ L'assenza, risponde senza esitazione, quell'invisibile che è il «cuore assoluto di questo secolo moderno»³⁰ e che coincide con il baratro della Shoah. Come rendere visibile l'assenza, come affermare una negazione? Solo l'arte è in grado di assolvere il compito di «far vedere ciò che non è rappresentabile né a parole né in immagini»³¹. Questo il senso della sigla O.A.S., a suggellare il legame Oggetto-Arte-Shoah.

Due le fonti storiche dell'assenza: una «scultura» e una «pittura», «bombe atomiche etiche ed estetiche, con un rigore di pensiero eguagliato solo dall'incredibile economia di mezzi.

Se si può dire che *Las Meninas* di Velázquez è «la teologia della pittura», *Ruota di bicicletta* e *Quadrato nero su fondo bianco* sono qualcosa come «la teoria dell'arte» del secolo»³². Il *ready-made* di Duchamp del 1913 è infatti un oggetto reale, riconoscibile, prodotto in serie, cui l'attribuzione di statuto artistico sottrae le prerogative di funzionalità e anonimato riducendolo a mera presenza visibile. Oggetto «senza», inaugura una nuova direzione per l'arte: «per via di vuotare» anziché di «porre»,



Museum of the History of the Shoah, with its arms outstretched to the valley. In any case, all the above cases are designed to represent the object of their memory in a more or less literal symbolic or metaphorical way, with a greater or lesser degree of discretion and obsession. In other words, loss is a void to be filled. There is, however, another possibility, namely to represent the void with absence.

showing the invisible

*As Wajcman asks in his stimulating essay, what is the object of a century that "invented destruction without ruins"?²⁹ Absence, he answers unhesitatingly, the invisible dimension that is the "absolute heart of this modern century"³⁰ and coincides with the abyss of the Holocaust. How are we to make absence visible, to affirm a negation? Art alone is able to perform the task "of showing what can be represented neither in words nor in images."³¹ This the meaning of the acronym OAS that seals the nexus of Object, Art and Shoah. There are two historical sources of absence, one a "sculpture" and the other a "painting": "aesthetic and ethical A-bombs with a rigor of thought equaled only by their incredible economy of means. If Velázquez's *Las Meninas* can be described as the 'theology of painting', *Bicycle Wheel* and *Black Square on White Ground* are something like the 'theory of art' of this century."³² Duchamp's ready-made of 1913 is in fact a real, recognizable mass-produced object attributed an artistic status that destroys its properties of functionality and anonymity and reduces it to mere visible presence. An "object-minus" (moins d'objet), the ready-made inaugurated a new direction for art through "emptying" rather than "placing", like painting, or "removing" like sculpture,³³ says Wajcman. Analogously, Malevich's *Black Square of 1915*, is a "naked picture that exposes the essence of painting, the painting reduced to pictorial datum".³⁴ This is indeed how the artist himself describes it: "Not a simple empty square but rather the experience of the absence of the object."³⁵ If Duchamp's ready-made strips the everyday object of its function of use, Malevich's*

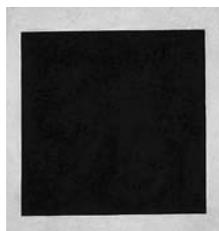
come la pittura, o di «levare» come la scultura³³, conclude Wajcman.

Analogamente, *Quadrato nero* di Malevic, del 1915, è un «quadro nudo, che espone l'essenza della pittura, la pittura ridotta al dato pittorico»³⁴. Così lo definisce del resto il suo autore: «Non un semplice quadrato vuoto ma piuttosto l'esperienza dell'assenza dell'oggetto»³⁵.

Se il *ready-made* sottrae funzione d'uso all'oggetto comune, il *Quadrato nero* esautora definitivamente la pittura del dato mimetico e analogico. Quali i proseliti in tempi ravvicinati? Due, secondo Wajcman, un regista e un artista: Claude Lanzmann con *Shoah* e Jochen Gerz con i memoriali cui ci siamo riferiti altrove in termini di «contro-monumenti».

Shoah è un film di nove ore prodotto nel 1985 per la televisione. Non si basa sui materiali di repertorio che troviamo in libri, documentari e musei, ma interroga persone e luoghi, affidando ai silenzi, agli sguardi persi nel vuoto, ai tremiti delle mani, più che alle parole, il racconto di ciò che hanno visto e che nessuno potrà mai vedere e neppure immaginare. Un racconto in tempo reale, non di ieri reso oggi, ma coevo ai ricordi stessi. Non un film sulla Shoah, dunque, ma la Shoah stessa mostrata attraverso volti e luoghi. Per questo, il soggetto del film e la sua presentazione «sono rigorosamente omogenei»³⁶. Per questo *Shoah* è l'antipodo di *Shindler's List* di Spielberg e in genere di tutti i film che lo precedono e seguono, documentari e fiction. Ma il film di Lanzmann è esemplare anche per il «passaggio del testimone». «Da spettatore a osservatore e da osservatore a testimone»: questa la metamorfosi che ha luogo al termine della proiezione³⁷. L'opera d'arte, cioè, nel mostrare, rende lo spettatore atto ad assumere su di sé la responsabilità di vedere. È la sfida dell'arte, dopo Auschwitz.

La stessa affrontata dai «monumenti» dell'artista tedesco Jochen Gerz, che spiega: «Rispetto al passato, diverse persone della mia età provano la sensazione di non saper bene come comportarsi. È una forma di rimozione sublime. Ciò mi ha suggerito l'idea di rimuovere l'opera. Dopo



work definitively deposes the mimetic and analogical element of painting. Who are the more recent proselytes? There are two, according to Wajcman, a director and an artist, namely Claude Lanzmann with Shoah and Jochen Gerz with the memorial described elsewhere in terms of "anti-monuments". Shoah is a nine-hour film produced for television in 1985. It is not based on the stock materials found in books, documentaries and museums but instead probes people and places, trusting not so much to words as to silences, blank looks and trembling hands to tell the tale of what they have seen and what nobody else will ever be able to see or even imagine. A story in real time, not of yesterday as related today but coeval with the memories themselves. Not a film about the Holocaust therefore, but the Holocaust itself shown through faces and places. For this reason, the subject of the film and its presentation are "rigorously homogeneous."³⁶ For this reason, Shoah is the diametrical opposite of Spielberg's Schindler's List and in general of all the films before and after it, both documentaries and fiction. But Lanzmann's film is also exemplary in connection with the problem of handing over responsibility. "From spectator to observer and from observer to witness" – this is the metamorphosis that takes place at the end of the showing.³⁷ In other words, the work of art, by showing, makes the viewers ready to shoulder the responsibility of seeing. This is the challenge of art after Auschwitz. The same challenge is addressed by the "monuments" of the German artist Jochen Gerz. As he explains: "Many people of my age experience the feeling of not being sure how to behave with respect to the past. It is a form of sublime suppression. This gave me the idea of suppressing the work. After Freud, we know that we are never free of what has been suppressed. What I want to do is to make public this relationship, which could be my own, with the past."³⁸ There is nothing disconcerting about this attitude.

Freud, sappiamo che il rimosso non ci abbandona mai. Quello che voglio fare è di rendere pubblico questo rapporto, che potrebbe essere il mio, con il passato»³⁸. L'attitudine non sconcerta: alle prese con i crimini perpetrati, la memoria tedesca oscilla tra ammissione di colpa e negazionismo, tra enfasi memorialistica – vedi il Memoriale inaugurato nel 2005 a Berlino – e tabula rasa.

Conosciamo *Monumento contro il fascismo, la guerra, la violenza – per la pace e i diritti umani* del 1986 ad Amburgo, in un quartiere periferico abitato da immigrati: una colonna di ferro ricoperta di piombo, destinata a sprofondare dopo sette anni a causa delle firme e delle scritte apposte dai visitatori.

Se il monumento riduce progressivamente l'ingombro materiale sino a scomparire, la sua esistenza è testimonianza dalle «Istruzioni d'uso», redatte in otto lingue, sul muro a fianco. Il monumento, avverte Gerz, «cambia così identità [...] alla sparizione visibile del monumento alla memoria corrisponderà la trasformazione degli spettatori in memoria del monumento»³⁹. La memoria confiscata al monumento torna a essere la memoria viva dello spettatore.

Il Monumento contro il razzismo è realizzato nel 1993 a Sarrebruck, in prossimità della frontiera francese. 2164 degli 8000 sampietrini che tappezzano la piazza dove risiedeva il quartier generale della Gestapo, sono divelti, incisi alla base con altrettanti nomi di ex cimiteri ebraici tedeschi, quindi nuovamente interrati e dunque invisibili. Un'invisibilità al quadrato, se l'oggetto del monumento è l'assenza dei cimiteri, memoria a loro volta di una perdita. Unica traccia visibile, la rinominazione della piazza, da «piazza del Castello» a «piazza del monumento invisibile».



Terzo caso, il *Monumento vivente di Byron*. Nel 1994 Gerz è incaricato di sostituire il vecchio monumento ai morti del piccolo centro della Dordogne, eretto nel 1920, e ormai fatiscente.

Confronted with the crimes committed, the German memory oscillates between admission of guilt and denial, between over-emphasis, as in the memorial inaugurated in Berlin in 2005, and the blank slate. We know the Monument against Fascism, War and Violence and for Peace and Human Rights of 1986, erected in an outlying suburb of Hamburg inhabited by immigrants: a metal column sheathed in lead that will disappear in the space of seven years, being lowered into the ground as it is covered with the names and messages of visitors. If the monument gradually reduces its physical presence to the point of



vanishing, its existence is attested by the "instructions for use" written in eight languages on the wall alongside. As Gerz points out, there is a change in the identity of

*the monument: "the visible disappearance of the monument to memory being reflected in the transformation of the spectators into the memory of the monument."*³⁹ *The memory stripped from the monument returns as the living memory of the spectator.*

The Monument against Racism created in 1993 at Sarrebruck near the French frontier involved digging up 2,164 of the 8,000 paving stones of the square on which the Gestapo headquarters stood, writing the name of a former German Jewish cemetery on one side, and then laying them again so that the names are invisible. This is invisibility squared, given that the object of the monument is the absence of the cemeteries, which in turn hold the memory of loss. The only visible trace is the renaming of the location, which is now the Square of the Invisible Monument.

The third case is the Living Monument of Biron. Gerz was commissioned in 1994 to replace the old monument to the dead of the small town in the Dordogne, erected in 1920 and in a poor state of preservation.

Anziché progettarne uno nuovo, Gerz trasforma quello esistente in monumento vivente. Lo ricostruisce esattamente com'era, e vi appone 127 targhe rosse di smalto su cui sono incise le altrettante risposte fornite dalla totalità degli abitanti del villaggio a domande segrete relative alla guerra, la pace, la morte ma anche alla loro vita. Un monumento *in progress*: gli stessi quesiti saranno rivolti ai nuovi abitanti e ai giovani, quando maggiorenti. L'invisibilità è qui dell'artista che si limita a tradurre il monumento *agli* abitanti in quello *degli* abitanti che ricordano prendendo la parola in prima persona.



Per concludere su Gerz, il fatto che i suoi «monumenti» non rappresentino il visibile ma coincidano con l'invisibile reso tautologicamente visibile, lo annovera allo stesso tempo in ambito concettuale e in quello definito da Wajcman «ultra-somigliante» o «meta-mimetico»⁴⁰. Al di là del gioco di parole, l'apparente contraddizione coinvolge in realtà tutte le forme artistiche che si pongono «oltre il quadro» e sostituiscono alla rappresentazione del visibile, la sua presentazione. A partire, appunto, dal *ready-made*.

Tra i due estremi del monumento tradizionale, ridondante di informazione e visibilità, che esautora lo spettatore della possibilità di elaborazione individuale, e del monumento invisibile che attiva invece esclusivamente i riguardanti, è possibile annoverare altre ipotesi, definibili «a scarsa visibilità»?

a scarsa visibilità

Ricordare per nome non solo restituisce dignità alle vittime di un destino comune ma consente di tradurre l'astrazione di una cifra totale nella somma delle sue componenti parziali. Forse per questo, sin dal Medioevo, gli ebrei ashkenaziti redigono i *Memorbucker*: i nomi dei martiri delle Crociate, ad esempio, sono trascritti e poi letti ad alta voce nelle sinagoghe nel giorno annuale della commemorazione dei defunti. Come ben spiega Wieviorka⁴¹, l'usanza continua nel tempo in varie forme: archivi, diari e

Rather than design a new one, Gerz transformed the existing one into a living monument by rebuilding it exactly as it was and attaching 127 panels of red enamel bearing the answers given by all the town's adult inhabitants to secret questions about war, peace and death as well as their own lives. It is a monument in progress: the same questions will be put to new inhabitants and to the youngsters when they grown up. The invisible element here regards the artist, who confines himself to transforming the monument to the inhabitants into a monument of the inhabitants, who remember and speak for themselves.

To conclude our discussion of Gerz, the fact that his "monuments" do not represent the visible but coincide with the invisible made tautologically visible means that he belongs at the same time both to the conceptual sphere and to what Wajcman terms the "ultra-similar" or "meta-mimetic" sphere.⁴⁰ Apart from the play on words, the apparent contradiction actually involves all the artistic forms that take up their position "beyond the painting" and replace representation of the visible with its presentation, the starting point being precisely the ready-made. Between the two extremes of the traditional monument with its overabundance of information and visibility, denying the spectator all possibility of individual involvement, and the invisible monument, which instead acts exclusively on the viewer, is it possible to suggest further "low-visibility" hypotheses?

low visibility

Remembering by name not only restores dignity to the victims sharing a common fate but also makes it possible to translate the abstraction of a total figure into the sum of its individual components. It may be for this reason that ever since the Middle Ages, the Ashkenazi Jews have kept Memorbucker in which, for example, the names of the victims of the Crusades are written down and then read out in the synagogues on the annual day of commemoration for the dead. As Wieviorka explains,⁴¹ this custom has

cronache dei reclusi nei ghetti e nei campi di sterminio, e poi i circa 400 Libri del Ricordo, scritti e testimonianze dei sopravvissuti, hanno in comune le liste con i nomi degli scomparsi. Con lo stesso intento nascono, in Europa ma anche negli Stati Uniti e in Israele, i centri di documentazione ebraica – dal Centre de Documentation Juif Contemporain fondato nel 1943 a Grenoble da Isaac Schneersohn al Centro di documentazione ebraica contemporanea di Milano che prosegue il lavoro iniziato a Roma già nel 1944, dall'Istituto storico ebraico di Varsavia a Yad Vashem a Gerusalemme. Se Wieviorka nota con rammarico che «i Libri del Ricordo sono rimasti come cimiteri che nessuno ha mai visitato»⁴², per l'impossibilità di colmare il vuoto che separa due generazioni, Liliana Fargion, autrice del fondamentale *Libro della memoria*⁴³, con i 10.000 nomi delle vittime italiane, sostiene che «si potrebbe dire che gli anni novanta sono stati gli anni della "nominazione"»⁴⁴. Anticipati dal *Mémorial de la déportation des juifs de France* del 1978 redatto da Serge Klarsfeld e, dello stesso, dal *Mémorial des enfants* del 1995, i nomi di 110.000 bambini affiancati dalle loro fotografie.

Nomi scritti ma anche letti, secondo una delle forme più antiche e rituali di ricordo: privatamente, all'inizio, come nei cimiteri e nelle sinagoghe durante il giorno dell'Espiazione, in pubblico, successivamente. Nel giorno della Shoah, ad esempio, che cade nel quarto mese del calendario ebraico, i nomi delle vittime sono ricordati contemporaneamente a Parigi, Washington e Gerusalemme, mentre ogni 24 marzo, sul luogo dell'eccidio, sono scanditi i 336 nomi dei martiri delle Fosse Ardeatine.

Nomi scritti, letti ma anche incisi nella pietra e nel vetro di musei, monumenti e memoriali. Un'opzione apprezzabile che comporta generalmente scelte artistiche e architettoniche sobrie ed essenziali. Conosciamo il New England Holocaust Museum, a firma dell'architetto californiano Stanley Saitowitz: sei prismi di acciaio e vetro su cui sono impressi sei milioni di numeri.

Anche l'atrio del *Mémorial de la Shoah* a Parigi, inaugurato nel 2005, è occupato da *Muri dei nomi* su cui sono incisi

continued over the years in different forms, including archives, diaries and chronicles of those confined to the ghettos and the extermination camps. The approximately 400 Books of Memory containing reports and accounts written by the survivors also share lists of the names of the dead. The same intention lies behind the creation of Jewish records centers in Europe, the United States and Israel, from the Centre de Documentation Juif Contemporain, founded in Grenoble in 1943 by Isaac Schneersohn to the Centro di documentazione ebraica contemporanea in Milan, which continues the work begun in Rome in 1944; from the Jewish Historical Institute in Warsaw to Yad Vashem in Jerusalem. Wieviorka notes with regret that, due to the impossibility of bridging the gap between two generations, "the Books of Memory have been left like cemeteries that nobody has ever visited"⁴². Liliana Fargion, author of the vital work Libro della memoria⁴³ including the names of the 10,000 Italian victims, argues instead that the 1990s "could be described as the years of naming."⁴⁴ One forerunner is the Mémorial de la déportation des juifs de France written in 1978 by Serge Klarsfeld, whose Mémorial des enfants (1995) includes the names and photographs of 110,000 children side by side.

Names written but also read out in accordance with one of the most ancient forms and rituals of memory: privately at first, as in the cemeteries and synagogues during the Day of Atonement, and later in public. On Holocaust Remembrance Day, for example, which falls in the fourth month of the Jewish calendar, the names of the victims are remembered at the same time in Paris, Washington and Jerusalem, just as the names of the 336 victims of the Fosse Ardeatine massacre are read out every 24 March on the site of the atrocity.



Names written but also engraved in the glass and stone of museums, monuments and memorial: an estimable choice that generally involves sober

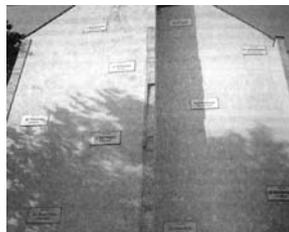
nomi e data di nascita dei 76.000 ebrei francesi deportati tra il 1942 e i due anni successivi. Parimenti, il museo della Shoah previsto a Roma nelle adiacenze di Villa Torlonia, è un cubo nero di cristallo vergato da nomi.



Tra i memoriali, è notissimo il Vietnam Veterans Memorial dell'artista cinoamericana Maya Lin: un cuneo di granito nero su cui sono scolpiti i 57.000 nomi dei caduti in Vietnam dal 1959, anno di nascita di Lin, al 1975. Stretta tra i due monumenti agli eroi americani Washington e Lincoln, l'opera è una spina nel fianco della storia americana: eretto a ricordo di una guerra sbagliata, ne addita il costo in termini di vite umane, senza enfasi né retorica.

Con nomi, fotografie e ombre lavora anche l'artista concettuale Christian Boltanski, annoverato da Wajcman tra i «produttori di oggetti con l'assenza»⁴⁵. Come in *Gymnasium Chases*, i volti sfocati di 23 ragazzi ritratti insieme per l'ultima volta nel liceo ebraico di Vienna.

The Missing House e *The Inhabitants of the Hotel de Saint-Aignan in 1939* riportano invece l'attenzione ai luoghi. Nel vecchio quartiere di Scheunenviertel a Berlino, un tempo abitato da ebrei provenienti dall'Est, *The Missing House* sono i nomi degli ex abitanti di una casa distrutta, immortalati sulle pareti di quelle contigue, all'altezza dei piani in cui vivevano. Nel Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme in rue du Temple a Parigi, invece, dove ebrei provenienti dall'Europa orientale si trasferiscono all'inizio del secolo scorso per aprirvi le loro botteghe artigiane, Boltanski compone liberamente sul muro del cortile interno, nella forma dimessa degli annunci funebri, i nomi di quanti vi hanno vissuto e lavorato, ebrei e non. Solo una data, il 1942, distingue i deportati.



Travagliato è l'iter del memoriale nel quartiere Steglitz a

and unadorned artistic and architectural decisions. We know the New England Holocaust Museum designed by the Californian architect Stanley Saitowitz: six prisms of glass and steel on which six million numbers are imprinted. The atrium of the Mémorial de la Shoah in Paris, inaugurated in 2005, is occupied by walls bearing the names and dates of birth of the 76,000 French Jews deported in the period 1942–44. The Holocaust Museum planned for Rome in the vicinity of Villa Torlonia is to be a black crystal cube covered in names.

One of the best-known memorials is the Vietnam Veterans Memorial by the Chinese-American artist Maya Lin: a wedge of black granite engraved with the names of the 57,000 who fell in Vietnam between 1959, the year of Lin's birth, and 1975. Hemmed in by the two monuments to the American heroes Washington and Lincoln, the work is a thorn in the side of American history. Erected in memory of a war that was a mistake, it points out the cost in terms of human lives with no rhetoric or overemphasis.

Names, photographs and shadows are also the materials used by the conceptual artist Christian Boltanski, listed as one of the "producers of objects with absence" by Wajcman.⁴⁵ Gymnasium Chases, for example, shows the blurred faces of 23 youngsters portrayed together for the last time at the Jewish high school in Vienna.



The Missing House and The Inhabitants of the Hotel de Saint-Aignan in 1939 focus instead on places. In the old district of Scheunenviertel in Berlin, once inhabited by Jews from East Europe, The Missing House consists of the names of the former inhabitants of a destroyed house immortalized on the walls of those adjacent at the same level as the floors on which they lived. In the Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme on Rue du Temple in Paris, where Jews from East Europe settled at the beginning of the last century and worked as craftsmen, Boltanski covered the wall of the inner courtyard with a free composition in the understated form of funeral

Berlino dove, nel 1933, vivono oltre 3000 ebrei. Il progetto, a firma di Wolfgang Goeschel e Joachim Von Rosenberg, prevede un muro di specchi di 9 metri per 3 e mezzo con incisi i 3000 nomi. Se la superficie specchiante fa coincidere il nome di allora con il volto di oggi, il quesito «E OGGI?» sulla parte posteriore del muro declina la memoria al presente.

Tra le «memorie di prossimità», che si insinuano cioè nella vita quotidiana, Robin⁴⁶ annovera i cartelli piantati nella centrale Wittenberg Platz di Berlino, con su scritti i nomi dei campi di sterminio, o quelli appesi da Renata Stih e Frieder Schnock ai lampioni di Bayerische Platz nel quartiere Schoeneberg della stessa città. Questi ultimi sono *double face*: su un lato l'immagine di un oggetto comune, una panchina, un cappello, un libro, un costume da bagno; sull'altro frasi tratte dalle leggi antiebraiche relative a quelle immagini. La reazione è immediata e violenta: chi chiama la polizia allarmato dai nuovi segnali di antisemitismo, chi si ribella perché non vuole sapere, ricordare, pensare, chi, infine, è indifferente, come allora.



Abbiamo detto di *Stolperstein* dell'artista tedesco Günter Demnig. Le «pietre d'inciampo» sono sampietrini del tipo comune e di dimensione standard (cm 10x10) sulla cui superficie superiore in ottone sono incisi: nome e cognome del/la deportato/a, data di nascita, data e luogo di deportazione e, se nota, data di morte. La pietra o le pietre sono collocate sul marciapiede di fronte alla casa in cui abitava la persona evocata. L'inciampo non è fisico ma visivo e mentale, costringe chi passa a ricordare cosa è accaduto in quel luogo e a quella data,



announcements including the names of all those who lived and worked there, both Jew and Gentile. The deportees are distinguished solely by the date 1942. The memorial in the Steglitz district of Berlin, where over 3,000 Jews lived in 1933, has a stormy history. The project designed by Wolfgang Goeschel and Joachim Von

Rosenberg envisaged a wall of mirrors engraved with the 3,000 names and measuring 9 x 3.5 meters. While the reflecting surface brings the name of the past into contact with the face of the present, the question "What about today?" on the back of the wall projects memory into the present day. Among the "memories of proximity", i.e. those that work their way into everyday life, Robin⁴⁶ includes the panels erected in the Wittenberg Platz in central Berlin with the names of those who perished in the extermination camps as well as those hung by Renata Stih and Frieder Schnock on the lamp posts in the Bayerische Platz in the Schoeneberg district of the same city. The latter are two-sided, one showing the image of a common object such as a park bench, a hat, a book or a swimsuit, and the other extracts from the anti-Jewish laws regarding the items

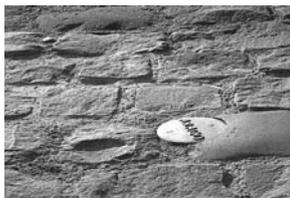


shown. The reactions are immediate and violent. Some call the police in their alarm at these new signs of anti-Jewish feeling, some rebel because they do not want to know, to remember, to think, and some are indifferent, just like then. We

have already discussed the Stolperstein of the German artist Günter Demnig. These "stumbling blocks" are ordinary cobblestones of standard size (10 x 10 cm) with a brass plate on the upper surface bearing the name and date of birth of a deportee, the date and place of deportation, and the date of death, if known. The stones are laid in the sidewalk in front of the houses in which the people lived. The obstacle is not physical but visual and

attraendo lo sguardo con la sola superficie lucente.

Sono sorprendentemente simili a un'opera di Jan Dibbets. Nel 1994 l'artista olandese è invitato dalla città di Parigi a progettare un monumento in memoria di François Arago. Eminente fisico e astronomo, Arago è direttore dell'osservatorio di Parigi, quindi presidente dell'Accademia delle Scienze, universalmente riconosciuto padre della divulgazione scientifica moderna. Nel 1806, ancora studente al politecnico, è incaricato del prolungamento fino alle Baleari del meridiano di Parigi, quello che attraversa la Francia da nord a sud e che, dal 1799 al 1884, fino cioè alla sostituzione con quello di Greenwich, è il meridiano originario. Deputato tra il 1830 e il 1852, fervente repubblicano, Arago partecipa alla rivoluzione del 1848: a lui si deve il decreto per l'abolizione della schiavitù.



Nel 1893, a quarant'anni esatti dalla morte, Parigi gli dedica una statua in bronzo: poggia su un alto basamento, a place de l'Île de Seine, dove il meridiano di Parigi taglia boulevard Arago. Nella Parigi occupata dai nazisti, la statua è rimossa per fonderne il piombo. Che fare del piedistallo orbo di statua? Passano altri cinquant'anni prima dell'incarico a Dibbets, che concepisce un «monumento immaginario realizzato sulle tracce di una linea immaginaria, il meridiano di Parigi». 135 medaglioni in bronzo del diametro di 12 centimetri recano il nome di Arago stretto tra le due lettere che indicano il nord e il sud: tratteggiano infatti un percorso che, dal piedistallo del monumento originario, si estende a nord e a sud attraverso 6 *arrondissements*, incontrando, tra gli altri, il giardino Luxembourg, il Louvre, Palais Royal, Montmartre, Pigalle, l'osservatorio e la città universitaria. Così, il «contro-monumento» di Dibbets consente di ricordare un personaggio mitico nell'atto quotidiano del camminare; il suo nome, cioè la sua memoria, è parte integrante della città, della sua toponomastica.

mental in that it forces passersby to remember what happened in that place and on that date by attracting the gaze with its shiny surface alone. They are surprisingly similar to a work by Jan Dibbets, the Dutch artist invited by the city of Paris to design a monument in memory of François Arago in 1994. An illustrious physicist and astronomer, Arago was the director of the Paris observatory and then president of the Academy of Sciences, universally recognized as a father of the modern popularization of science. In 1806, while still a student at the Polytechnic, he was entrusted the task of extending the Paris meridian as far as the Balearic Islands. The line runs through France from north to south and was the original meridian from 1799 to 1884, when the Greenwich meridian was adopted. A member of parliament from 1830 to 1852 and a fervent republican, Arago took part in the revolution of 1848 and was responsible for the decree abolishing slavery.

In 1893, precisely forty years after Arago's death, the city of Paris erected a bronze statue to his memory on a tall pedestal in the Place de l'Île de Seine, where the Paris meridian crosses Boulevard Arago. The statue was removed during the German occupation of Paris to be melted down for its lead. What was to be done with the vacant pedestal? It was another fifty years before the commission was awarded to Dibbets. His "imaginary monument created on the traces of the imaginary line of the Paris meridian" consists of 135 bronze medallions, 12 centimeters in diameter, bearing Arago's name between the two letters indicating north and south and plotting a course that starts from the pedestal of the original monument and extends north and south through six arrondissements, running through sites such as the Luxembourg garden, the Louvre, Palais Royal, Montmartre, Pigalle, the observatory and the university. This "anti-monument" thus makes it possible to remember a legendary figure in the everyday act of walking. His name, i.e. his memory, is an integral part of the city and its toponymy.

gli artisti

Senza intenzione deliberata o accordo preventivo, gli artisti confluirono nella sinagoga di Ostia per «Arteinmemoria4», diversi per provenienza, storia e poetica, concordano sull'«invisibilità» o «scarsa visibilità» dei loro interventi. In accordo con la natura frammentaria del luogo, sgomenti per le sue lacune, in termini architettonici non meno che storici e simbolici, non ricostruiscono e non occupano; rendono solo visibile l'assenza con pochi segni espressivi e sintetici. Un invito al silenzio e alla riflessione.

Jan Dibbets sceglie lo spazio dove si sono avvicinati: Giulio Paolini nel 2002 con i sessanta frammenti di un testo scritto a memoria e, due anni dopo, Edward Winckhofer, con l'inquietante pedana a misura d'ambiente interrotta da una sega circolare in movimento continuo e vorticoso.

«Nella antica Sinagoga di Ostia, la fantasia risveglia le tracce del passato e le fa rivivere. Le rovine si trasformano in un edificio. I muri involucono nuovamente lo spazio. Siamo ancora qui o eravamo già lì? La fata morgana si erge sulle fondazioni dei suoi stessi resti. Erriamo nella realtà e procedendo dritti attraversiamo i muri. Apri con grande attenzione le porte (che non esistono) e camminando in punta di piedi e in silenzio entra nello spazio infinito a perdita d'occhio. E osserva come, nonostante nulla sia rimasto, tutto sia ancora lì»⁴⁷, commenta Dibbets a proposito di *Sinagoga Ostia Antica*. L'edificio, i muri, lo spazio cui allude non sono evidentemente né quelli originari né la loro ricostruzione, ma l'idea di edificio, di muro e di spazio che, appena percepibile, consente l'azzeramento di distanze siderali e il dialogo tra passato millenario e presente. Assunte le quattro colonne superstiti come unità di misura, Dibbets disegna alla loro altezza un perimetro aereo di foggia rettangolare ancorando fili elastici bianchi a quattro pilastri di ferro situati esattamente ai quattro estremi del campo. Altri due fili incrociati a X fungono da parete virtuale. Nel confronto tra realtà dell'edificio in rovina e sua presunta realtà mentale, *Sinagoga Ostia Antica* si configura come versione inedita di quelle «Perspective Corrections» cui l'artista

the artists

Differing in origin, personal history and artistic vision, the artists gathered at the synagogue of Ostia Antica for "Arteinmemoria4" agree, with no prior agreement or considered intent, on the "invisibility" or "limited visibility" of their works. In harmony with the fragmentary nature of the location, struck by its lacunae in architectural no less than historical and symbolic terms, they neither reconstruct nor occupy. They simply make the absence visible with a few concise and expressive signs: an invitation to silence and meditation.

Jan Dibbets chooses the space previously occupied by Giulio Paolini in 2002, with sixty fragments of a text written by memory, and Edward Winckhofer two years later, with an unsettling dais at environmental scale and a constantly whirling circular saw.

"At Ostia's old Synagogue fantasy awakens the traces from the past and brings them alive. The ruin turns into a building, the walls enwrap space again. Are we still here or were we already there? The fata morgana is constructed on the foundations of its own remains. We wander along reality and go right through the walls. Open very carefully the (non existing) doors and walking tiptoe silently enter the endless space far as the eye can reach. And see although nothing was left it's all still there." ⁴⁷ This is what Dibbets has to say about Sinagoga Ostia Antica. The building, the walls and the space he mentions are evidently neither the originals nor their reconstruction but the scarcely perceptible idea of building, wall and space that make it possible to bridge sidereal distances and establish dialogue between the millennial past and the present. Taking the four surviving columns as a unit of measurement, Dibbets draws a rectangular perimeter in the air at the same height with lengths of white elastic attached to four iron pillars precisely positioned at the four corners of the field. Another two lengths intersecting to form an X act as a virtual wall. In the juxtaposition of the reality of the building in ruins and its presumed mental reality, Sinagoga Ostia Antica constitutes a new version of

olandese attende dal 1967, quando, a ventisei anni, dopo una breve stagione espressionista astratta, licenzia la prima di quaranta esemplari, fino al '69. Così ragiona: «Quello che mi interessa sono i livelli di realtà. Abbiamo una certa immagine di cosa sia una cosa reale e poi c'è un'altra cosa che è ugualmente reale, intendo dire mentalmente, non visualmente. Tutte le cose chiare sono reali...»⁴⁸. Osservando e fotografando da un punto di vista determinato un trapezio disegnato su un prato, Dibbets lo vede trasformarsi in rettangolo, sollevarsi dal suolo e aderire al piano bidimensionale della fotografia. Nella coincidenza fra immagine e supporto, la dicotomia figura-sfondo, presupposto di ogni rappresentazione illusionistica e prospettiva, è superata. Proprio attraverso la fotografia che libera storicamente la pittura dall'incombenza mimetica e che, negli anni in esame, è invece largamente impiegata quale medium freddo e obiettivo, contro fremiti e impulsi pittorici. Dibbets vi ricorre in entrambe le accezioni, per indagare i «livelli di realtà», visuale e mentale. «Perspective Corrections» è del resto titolo eloquente: esplicita il passaggio dalla realtà illusionistica a quella «corretta», astratta. Come spiega Rudi Fuchs: «Dibbets porta a compimento la lunga linea di sviluppo della pittura occidentale, in particolare della natura morta»⁴⁹, dal XVI secolo a Piet Mondrian, attraverso la spazialità ambigua di Cézanne. «Egli – spiega efficacemente Albert Gleizes a proposito di quest'ultimo –, cercherà di associare, in unità impossibile, due rispettive contraddizioni, la parola dipinta che racconta e l'atto plastico che realizza; l'immagine della compostiera da una parte e il cerchio plastico dall'altra, dove la prima considera il piano della tela come un quadro che spieghi teoricamente l'ambiente esterno a tre dimensioni, mentre il secondo nasce dalla natura di quel piano come prima e ultima realtà plastica. Se si è colta la differenza che esiste, a solo titolo formale, tra l'ovale, risultato di un cerchio deformato dalla prospettiva, e questo cerchio reale, intelligibile e sensibile, si è già compreso lo spirito di ciò che è stato chiamato cubismo».⁵⁰ La formazione di Dibbets è del resto pittorica: sin da bambino,

*the "Perspective Corrections" developed by the Dutch artist from 1967 – when he produced the first forty specimens at the age of twenty-six after a brief involvement in Abstract Expressionism – to 1969. As he explains, "What interests me are the levels of reality. We have a certain image of what a real thing is, and then there is another thing which is just as real, I mean in your mind, not visually. All things that are clear are real."*⁴⁸ *Observing and photographing from a determined viewpoint a trapezium marked out in a field, Dibbets sees it turn into a rectangle, rise from the ground, and establish itself on the two-dimensional plane of photography. The dichotomy of figure and ground presupposed by every form of illusionistic and perspective representation is transcended in the coinciding of image and support. And this comes about precisely through photography, which historically freed painting from the burden of mimesis and is instead largely used in the years in question here as a cold and objective medium to counteract pictorial impulses and enthusiasms. Dibbets uses it in both senses to probe "levels of reality", both visual and mental. "Perspective Corrections" is in any case an eloquent title pinpointing the transition from illusionistic reality to its "corrected" abstract counterpart. "[Dibbets] quite consciously brings to a conclusion a long line of development in Western painting, most clearly in still-life painting,"⁴⁹ explains Rudi Fuchs: from the 16th century to Piet Mondrian through the ambiguous spatiality of Cézanne. As Albert Gleizes observes with respect to the later, "He endeavored to combine two respective contradictions in an impossible unity, namely the painted word that recounts and the plastic act that creates; the image of the fruit bowl on the one hand and the plastic circle on the other, where the former considers the plane of the canvas as a picture that theoretically explains the external environment in three dimensions while the latter is born out of the nature of that plane as plastic reality first and last. If you have grasped the difference that exists, solely in formal terms, between the oval produced by perspective distortion of a circle and this real, intelligible*

accompagnato dal padre al Rijksmuseum di Amsterdam, medita la lezione dei maestri, quella luminosa e trasparente dei paesaggi olandesi, quella degli interni di Jan Vermeer e delle cattedrali di Pieter Janszoon Saenredam, soprattutto, quella di Mondrian, dove la ferrea impalcatura strutturale è bilanciata dal dinamismo delle aree policrome. Quando si prefigge l'obiettivo di rivestire quello che Mondrian si era preoccupato di spogliare, è perché non crede nell'incompatibilità tra realtà e astrazione. Ma l'intuizione della prima «Perspective Correction» necessita di momenti ulteriori di approfondimento. L'attenzione alla natura, intanto, coincide con il conferimento nel 1967 di una borsa di studio alla St. Martin's School of Art di Londra, la scuola prestigiosa dove si formano Gilbert & George, Barry Flanagan ma soprattutto Richard Long. Alcuni lavori del 1968 utilizzano infatti elementi naturali per metterli in corto circuito: fascine e pozze d'acqua collegate da neon, un tavolo coperto d'erba accoppiato a un altro da cui spuntano riccioli di neon ma, in particolare, *Two Cones with Green Connection*, sorprendentemente simile alle prove coeve di Mario Merz con gli oggetti trafitti dalla luce. Altri lavori, invece, ambientati all'esterno, sono animati dallo stesso spirito di quello ostiense. In occasione della mostra «Earth Art» alla Cornell University di New York nel 1969, ad esempio, Dibbets, supportato da Gordon Matta-Clark, disegna *A Trace in the Wood in the Form of an Angle of 30° Crossing the Path*: una grande V i cui bracci sono lunghi 4 chilometri e larghi 2 metri. I tracciati, frutto dell'estirpazione del manto erboso con pala e piccone, sono attraversati dal sentiero naturale che taglia il bosco. Al lavoro di Ostia Dibbets riconduce anche *A White Line* nel bosco di Ithaca: la direttrice ottenuta campendo con vernice bianca la parte inferiore del tronco di una fila di alberi gioca lo stesso ruolo della V nell'opera precedente. Ancora, la linea bianca snodata sotto il filo dell'acqua di Amalfi nel 1968, in occasione della mostra «Arte povera + azioni povere», appare, scrutata dalla strada sovrastante, irregolare e distorta. Infine, sempre nel 1969, per tre volte, il 9, il 12 e il

*and perceptible circle, you have already understood the spirit of what has been called Cubism.*⁵⁰ *Dibbets's background is in any case bound up with painting. Even as a child, taken to the Rijksmuseum in Amsterdam by his father, he considered the work of the masters: the transparent Dutch landscapes filled with light, the interiors of Jan Vermeer and the cathedrals of Pieter Janszoon Saenredam, but above all Mondrian, where the iron-clad structural framework is offset by the dynamism of the polychromatic areas. When he set himself the goal of re-clothing what Mondrian had undertaken to strip bare, it was because he was not convinced of the incompatibility of reality and abstraction. Further development was, however, required for the intuition of the first "Perspective Correction". A focus on nature coincided with the granting of a scholarship in 1967 to study at St. Martin's School of Art of London, the prestigious institution where Gilbert & George, Barry Flanagan and above all Richard Long received their training. Some works of 1968 made use of natural elements in order to short-circuit them: bundles of sticks and wells connected by a neon tube, a panel covered in grass together with another sprouting neon curls, and above all Two Cones with Green Connection, surprisingly similar to Mario Merz's coeval works with objects pierced by light. Other open-air works were instead animated by the same spirit as the one at Ostia Antica. On the occasion of the 'Earth Art' exhibition at Cornell University, New York, in 1969, for example, Dibbets worked with support from Gordon Matta-Clark to produce A Trace in the Wood in the Form of an Angle of 30° Crossing the Path. This huge V shape with arms four kilometers long and two meters wide, produced by digging up the grass with pick and shovel, crosses a path running through the wood. Dibbets also relates the work at Ostia Antica to A White Line in the wood at Ithaca, New York, where the line obtained by painting the bottoms of a row of trees white plays the same role as the V in the previous work. The white line extending below the surface of the water at Amalfi in 1968 on the occasion of the exhibition "Arte*

30 maggio, Dibbets cancella con una X la finestra della sua casa in mattoni ad Amsterdam.

Le «Perspective Corrections» coeve realizzate in studio si dividono in due gruppi. Quelle del tipo *The Sound of 25 km, Holland* s'incaricano di spiegare attraverso diagrammi, disegni e fotografie, il passaggio dalla realtà osservata a quella pensata. La fotografia non è protagonista ma alla pari delle altre forme espressive, un po' come in *One and Three Chairs* di Joseph Kosuth, dove oggetto, immagine e definizione si equivalgono. Già *Perspective Correction, My Studio: Square on Wall* e *Perspective Correction, My Studio: Square with Cross on Floor* del 1969, però, dilatano il dettaglio fotografico, ora unico protagonista: il quadrato disegnato sulla parete dello studio o la griglia a terra contraddicono palesemente la fuga prospettica dello spazio verso la parete di fondo. Se l'importanza di questi lavori consiste nella convivenza tra i due «livelli di realtà», il limite risiede nell'unicità e stasi del punto di vista, presupposto di ogni costruzione prospettica. In *The Shadows in My Studio*, allora, Dibbets inquadra con la macchina fissa un unico dettaglio dello studio – finestra o porta – ma affida al tempo il fattore di variazione. Tra le 8.40 e le 14.10, ogni dieci minuti, la macchina fissa la variazione della luce nello spazio. Trentaquattro istantanee montate in sequenza a costruire un fregio continuo. Dove le novità? La sostituzione dell'immagine unica alla serie, intanto, distoglie lo sguardo dalla profondità per aggallarlo in superficie; l'attenzione si concentra sulla sequenza, dunque sulla forma dell'immagine piuttosto che sul contenuto. Come non pensare alle sequenze modulari minimaliste di Sol LeWitt, Donald Judd e Carl Andre? Basti per tutti *Cube Photographed by Carol Huebner Using Nine Light Sources and all their Combinations* di LeWitt, un cubo fotografato nel corso di un'intera giornata sotto diverse condizioni di luce. Dibbets concorda che la serialità è alternativa alla composizione, dunque all'illusionismo, e affida a un sistema la legge di sviluppo della serie stessa. Ma, se per il minimalismo la serialità si esaurisce nella sua stessa dimostrazione e il soggetto è rigorosamente

povera + azioni povere” looks distorted and irregular when seen from the road. Finally, Dibbets painted an X on the window of his brick house in Amsterdam three times in May 1969, on the 9th, the 12th and the 30th.

The coeval “Perspective Corrections” produced in the artist’s studio are divided in two groups. Those exemplified by The Sound of 25 km, Holland use diagrams, drawings and photographs in an attempt to explain the transition from observed reality to thought reality. Photography is not assigned a leading role but equal status with the other expressive forms, something like the situation in Joseph Kosuth’s One and Three Chairs, where object, image and definition are equivalent. The photographic detail is, however, already expanded and paramount in Perspective Correction, My Studio: Square on Wall and Perspective Correction, My Studio: Square with Cross on Floor (1969). The square drawn on the wall of the studio and the grid on the floor obviously clash with the spatial perspective focused on the rear wall. If the importance of these works lies in the coexistence of the two “levels of reality,” the limitation lies in single and static character of the viewpoint, the prerequisite of every perspective construction. In The Shadows in My Studio, Dibbets thus pinpoints a single detail of the studio – window or door – with a fixed camera but allows time to act as a factor of variation. The camera captures the variation of light in the space every ten minutes between 8.40 and 14.10. Thirty-four snapshots arranged in sequence to make a continuous frieze. Where does the innovation lie? The replacement of the single image with the series works to divert the gaze from the depths and allow it to float on the surface. Attention is



concentrated on the sequence and hence on the form of the image rather than its content. We are inevitably reminded of the Minimalist modular sequences of Sol LeWitt, Donald Judd and Carl Andre, as exemplified by LeWitt’s Cube Photographed by Carol

astratto-geometrico, per Dibbets essa è un mezzo efficace di «correzione prospettica». A differenza delle «Perspective Corrections» precedenti, la forma astratta non si sovrappone più all'immagine percepita, né l'affianca, ma ne stabilisce limiti spaziali e sviluppo temporale. Come in *Autobiography* di LeWitt, tutti gli oggetti presenti nello studio, in *Photogrid*, griglie urbane, nelle tappe del viaggio *From Montelucio to Spoleto*. E, come per LeWitt, la radice è più in Eadweard Muybridge che nella tradizione astratto-costruttivista. Dopo *The Shortest day at the Van Abbemuseum Eindhoven* del 1970, primo lavoro a colori che riprende con macchina fissa la finestra del museo ogni dieci minuti, dall'alba al tramonto, da buio a buio, nello stesso anno, Dibbets torna allo spazio con *Numbers on Wall*. Ma con il dinamismo acquisito nelle prove sul tempo. L'occhio fotografico non è fisso ma ruota intorno alla stanza secondo regole precise: pari distanza dalla parete e stessa posizione dei numeri, al centro di due linee verticali che limitano il campo visivo, disposte in modo che, nel procedere, il margine destro divenga quello sinistro dell'immagine successiva. In sequenza, gli scatti consentono la percezione unitaria dello spazio come, prima, del tempo. *Panorama, My Studio* del 1971 è un passo ulteriore: il fregio costruito con i frammenti fotografici ottenuti muovendo la macchina a 360° nello spazio, a intervalli di 30°, non è orizzontale ma una curva discendente. Una sorpresa da «correggere». Nei «Panorama» successivi, infatti, collinari, montani o marini, Dibbets irregimenta nuovamente la percezione entro una struttura formale sequenziale e rettilinea: è l'orizzonte ora a fluttuare con moto ondosio. Fino alla serie «Comet» del 1973 si sbizzarrisce: ripreso da una macchina che gira vertiginosamente in tutte le direzioni dislocando continuamente l'orizzonte, il paesaggio rasenta l'astrazione, mentre la forma della sequenza è indifferentemente rettilinea, curva o si arrampica lungo la parete. Un punto di arrivo:



Huebner *Using Nine Light Sources and all their Combinations, which features a cube photographed over an entire day in different conditions of light. Dibbets agrees that seriality is alternative to composition, and hence to illusionism, and entrusts the law of development of the series itself to a system. But while Minimalism keeps the subject rigorously abstract and geometric and confines the role of seriality to its own demonstration, Dibbets regards it as an effective means of correcting perspective. Unlike the previous "Perspective Corrections", the abstract form is no longer superimposed upon or placed alongside the perceived image but sets its spatial limits and governs its temporal development. As in LeWitt's *Autobiography* (all the objects present in the studio), *Photogrid* (urban grids), and *From Motelucio to Spoleto* (the stages of the journey). And as in the case of LeWitt, the roots lie more in Eadweard Muybridge than in the Abstract-Constructivist tradition. After *The Shortest day at the Van Abbemuseum Eindhoven* (1970), the first work in color, where a fixed camera photographed the window of the museum every ten minutes from the dawn to dusk, from darkness to darkness, Dibbets went back to space for *Numbers on Wall*. But with the dynamism acquired through his work on time. The photographic eye is not fixed but rotates around the room in accordance with precise rules: an equal distance from the wall and same position of the numbers between two vertical lines delimiting the field of vision, arranged so that the right edge becomes the left in the following image. Viewed in sequence, the shots provide a unified perception of space, just as they did previously with time. *Panorama, My Studio* (1971) marks a further step.*

The frieze constructed with photographic fragments obtained by rotating the camera 360° in the space at intervals of 30° is not horizontal but describes a downward curve: a surprise



Dibbets è consapevole che il dialogo tra realtà visuale e mentale si sta risolvendo troppo a vantaggio della seconda, soprattutto dove la sequenza fotografica è accompagnata da diagrammi esplicativi, oppure dove, vedi *0°-135° Venetian Blind*, il soggetto è astratto al punto di risolversi in una sequenza di righe bianche e nere di diversa inclinazione.

Torna allora repentinamente alla natura. *Waterstructure*, *Structure Piece* e *Colorstudy* sono dettagli della superficie dell'acqua, di un tappeto di foglie, o della lamiera di un'automobile, ma orbi di orizzonte, dunque di profondità. Nella coincidenza tra immagine e supporto, visione reale e visione mentale coincidono senza sacrificio reciproco; priva spesso di cesura tra i frammenti, la sequenza si snoda calma e tranquilla ma non statica; piccole differenze e lievi scarti, non più acrobazie mirabolanti, fanno vibrare e palpitare la superficie. Come osserva Fuchs, anche quando ricerca la fissità: «È impossibile per un artista olandese stabilire una forma completamente statica o una forma che sia paga con il suo assetto compositivo»⁵¹. Un'ultima suggestione. Come nel procedere di LeWitt dai *wall drawings* in bianco e nero a quelli colorati l'istruzione scritta è sostituita dal disegno-progetto, così, nelle sequenze decisamente pittoriche di Dibbets, la «spiegazione» è l'immagine stessa.

Decisivo l'approdo, intorno al 1977, all'architettura. Consapevole che l'essenza di quest'ultima è lo spazio interno, vissuto e fruito dinamicamente, Dibbets procede per gradi. Come in precedenza, parte da un singolo motivo, il pavimento, per confrontare l'immagine delle mattonelle in fuga con la loro proiezione «corretta». Non a caso, la piramide albertiana nasce dalla scacchiera del pavimento. Come in *Panorama My Studio*, il passo successivo è il montaggio di più istantanee in sequenze rettilinee o panoramiche, mentre il disegno rivela la legge di variazione del punto di vista. Ma, s'interroga Dibbets, come aggiornare la dialettica tra la visione reale e quella mentale al cospetto dell'architettura? La risposta è *Self-portrait as Photographer* del 1981: una sequenza fotografica con

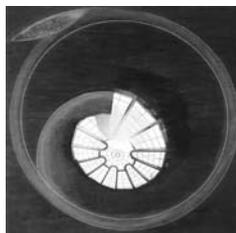
to be "corrected". In the subsequent "Panoramas" of hills, mountains and the sea, Dibbets again regiments perception within a sequential and rectilinear formal structure. It is now the horizon that fluctuates with a wavy motion. This continues until the "Comet" series of 1973. Photographed with a camera turned dizzyingly in all directions so that the horizon is constantly shifted, the landscape verges on abstraction while the sequence can follow a straight or curved line or climb up the wall. A point of arrival: Dibbets is aware that the dialogue between visual and mental reality is working a little too much to the advantage of the latter, especially when the photographic sequence is accompanied by explanatory diagrams or, as in the case of *0°-135° Venetian Blind*, the subject is abstract to the point of resolving into a sequence of black and white lines at differing angles of inclination.

He thus makes a sudden return to nature. *Waterstructure*, *Structure Piece* and *Colorstudy* are details of the surface of the water, a carpet of leaves and the body of an automobile but with no horizon and hence no depth. In the coinciding of image and support, real vision and mental vision coincide with no mutual sacrifice. Often presented with no break between the fragments, the sequences unfold calm and tranquil but not static. It is no longer amazing acrobatics but slight shifts and minute differences that cause the surface to vibrate and palpitate. As Fuchs points out, even when the goal is fixity, "It is impossible for a Dutch artist to establish a completely static form or a form that is completely at rest within its own compositional context."⁵¹ One last point. Just as written instructions give way to project drawings in LeWitt's development from the wall drawings in black and white to those in color, the "explanation" in Dibbets's decidedly pictorial sequences is the image itself. Crucial importance attaches to the encounter with architecture around 1977. Aware that the essence of architecture is internal space as dynamically used and inhabited, Dibbets proceeds gradually. As previously, he starts from a single element, the floor, to juxtapose the image of the tiles in perspective with their

andamento circolare, circoscritta da un cerchio perfetto al cui centro è l'artista. «Ogni pittura olandese è concava, come dire, è composta di curve che ruotano intorno a un centro e di ombre circolari intorno a una luce dominante [...] se ne deduce che c'è profondità e che c'è distanza tra visione e oggetti riprodotti. Nessuna pittura si muove con tanta sicurezza dal primo piano al piano di fondo, dalla cornice all'orizzonte. Lo si abita, ci si cammina intorno e si guarda il fondo; si è tentati di alzare lo sguardo nuovamente e guardare il cielo»⁵², scrive nel 1876 Eugène Fromentin. La scoperta guiderà le prove successive: lo scarto tra il cerchio perfetto disegnato e la sequenza aperta, non finita, di frammenti fotografici dissonanti, riprende e aggiorna il dilemma cézanniano tra cerchio ed ellisse. Nell'additare l'impossibilità di una visione unitaria e finita dello spazio, ne suggerisce la fruizione dinamica e temporalizzata. Quali i soggetti e i punti di vista prediletti? Il pavimento e il soffitto-volta, prevalentemente. La conformazione circolare della sequenza genera, nel caso di superfici piane, una visione anamorfica, come in *San Casciano Ceiling*, *Spoletto Floor* o *Vondelpark 360°*. Quando l'obiettivo punta invece l'alto, Dibbets radicalizza lo slancio verticale in soluzioni vertiginose e mozzafiato, memori della più ardita pittura barocca. Ma, diversamente da questa, Dibbets non aspira a sfondare la volta per ascendere al cielo; il suo problema, semmai, è bilanciare e compensare la fuga prospettica all'infinito. Poiché, medita, il «cerchio» è insufficiente allo scopo, rafforza il supporto con pittura liquida ad acquerello, più o meno chiara, più o meno uniforme e fremente. In un solo caso la «forma mentale» del cerchio deroga alla sua simmetrica perfezione: nel 1987, invitato con una retrospettiva al Guggenheim Museum di New York, dedica due opere al capolavoro wrightiano; il tracciato della spirale disegnata asseconda quella della balconata e approda al lucernario, integro e luminoso a contrasto con la pittura scura del fondo. «L'architettura ora diviene integrale, espressione di una realtà vecchia e nuova: lo spazio interno e fruibile della stanza. Nell'architettura integrale lo spazio stesso della

“correct” projection. This is no coincidence, given that Alberti's pyramid was born out of the checkerboard floor pattern. As in *Panorama My Studio*, the next step is to arrange a number of shots in rectilinear or panoramic sequences, while the pattern reveals the law governing the variation of viewpoint. But Dibbets also asks himself how to develop the dialectic between real and mental vision in relations to architecture. The answer is provided in *Self-portrait as Photographer (1981)*: a photographic sequence following a circular course and circumscribed by a perfect circle with the artist at its center. As Eugène Fromentin wrote in 1876, “Every Dutch painting is concave, so to speak. It is composed of curves that rotate around a center and circular shadows around a dominant source of light. [...] The viewer deduces that there is depth and that there is distance between vision and the objects reproduced. No painting moves so surely from the foreground to the background, from the frame to the horizon. You inhabit it. You walk around it and look at the background. You are tempted to look up again and gaze at the sky.”⁵² This discovery guides the subsequent work. The gap between the perfect drawn circle and the open, unended sequence of dissonant photographic fragments takes up and modernizes Cézanne's dilemma of the circle and the ellipse. In pointing out the impossibility of a unitary and finite vision of space, it suggests its dynamic and temporalized use. What subjects and viewpoints are most favored? Mainly the floor and ceiling. In the case of flat surfaces, the circular conformation of the sequence generates an anamorphic vision, as in *San Casciano Ceiling*, *Spoletto Floor* and *Vondelpark 360°*. When the lens is instead pointed upward, Dibbets radicalizes the vertical thrust in dizzying, breathtaking solutions informed by the most daring works of Baroque painting. Unlike this, however, Dibbets does not aspire to break through the roof and ascend to the heavens. His problem, if anything, is to balance and offset the infinite perspective vista. Reasoning that the “circle” is insufficient for this purpose, he strengthens the support with liquid watercolor of a more or less light color,

stanza deve venire fuori. La stanza è l'architettura o, altrimenti, non può esservi architettura. Non abbiamo più un esterno in quanto tale. Non abbiamo più un interno e un esterno come due entità separate. Adesso l'esterno può venire dentro e l'interno uscire fuori. Si appartengono reciprocamente»⁵³ opina lo stesso Frank Lloyd Wright.

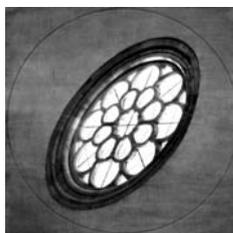


Come nel passaggio da *Comet* a *Waterstructure*, Dibbets cerca ora la quiete. *Soissons* del 1989 è radicale: un cerchio di luce si staglia contro il fondo scuro, con una leggerissima, quasi impercettibile inclinazione ellittica. Ma è *Montreal* a presentare con estrema sintesi il nuovo soggetto: l'ellisse di un rosone cinta da un profilo circolare su un fondo cupo omogeneo. Seguono «Finestre» di *Paliano*, *Amsterdam*, *Minneapolis*, *Barcelona* arditamente scorciate e stagliate sul fondo. Come grandi occhi puntati, bucano le pareti e destabilizzano lo spazio polidirezionandolo. Analogamente al pavimento, Dibbets gioca con la finestra quale metafora illusionistica. Quella finestra dalla quale esattamente quarant'anni prima era partito il suo viaggio.



«La porta rende permeabile un luogo progettato per essere impermeabile, se una porta si apre e si chiude è una porta aperta e il luogo permeabile»⁵⁴, spiega **Massimo Bartolini** a proposito di *Apertura*. Sceglie il cancello adiacente alla sinagoga, lungo il recinto degli scavi. Di servizio, è attivato di rado, e solo da personale addetto. Eppure, potrebbe dare accesso diretto a un luogo che, proprio per la distanza dal cuore dell'insediamento, è raggiungibile solo intenzionalmente. Bartolini ne manomette il meccanismo senza sostituirlo; esaspera quello esistente, intimandogli di aprirsi e chiudersi in continuazione. «La porta è disattivata, istupidita attraverso l'accelerazione del ciclo di aperture –

more or less uniform and quivering. In only one case does the “mental form” of the circle deviate from its symmetrical perfection. On the occasion of the 1987 retrospective at the Guggenheim Museum in New York, Dibbets dedicated two works to Wright's masterpiece. The line of the drawn spiral follows that of the balcony and leads up to the skylight, whole and luminous in contrast with the dark painting of the background. As Wright himself put it, “Architecture now becomes integral, the expression of a new-old reality: the livable interior space of the room itself. In integral architecture the room-space itself must come through. The room must be seen as architecture, or we have no



architecture. We have no longer an outside as outside. We have no longer an outside and an inside as two separate things. Now the outside may come inside, and the inside may and does go outside. They are of each other.”⁵³ As in the transition from *Comet* to

Waterstructure, Dibbets is now in search of calm. *Soissons* (1989) is a radical work: a circle of light against a dark background with a slight and almost imperceptible elliptical inclination. It is, however, *Montreal* that encapsulates the new subject in extreme form: the ellipse of a rose window surrounded by a circular contour against a homogeneous dark background. This is followed by the “windows” of *Paliano*, *Amsterdam*, *Minneapolis* and *Barcelona*, daringly foreshortened and standing out against a background stripped of context. Like great staring eyes, they pierce the walls and destabilize the space, making it multidirectional. As with the floor, Dibbets plays with the window as an illusionistic metaphor, the window from which his journey started exactly forty years before.

Massimo Bartolini offers this explanation of *Apertura*: “The door makes permeable a place designed as impermeable. If a door opens and closes, it is an open door and the place is permeable.”⁵⁴ His chosen location is the gate by the synagogue in the fence around the

chiusure: il lavoro che dovrebbe fare in un anno lo fa in un giorno. La chiusura per essere deve essere per sempre, l'apertura un attimo». «Disattivare iperattivando – aggiunge –, forse in Occidente non siamo ancora così iperattivi da disattivarci e fare sì che il mondo altro entri»⁵⁵. Non solo. La poetica di Bartolini si fonda sul sovvertimento di funzioni, codici e significato degli elementi messi in gioco, in primis spazi abitati come le stanze, in primis porte e finestre. Ostia non fa eccezione: se il cancello chiuso allontana i visitatori dalla sinagoga, nel piccolo sabotaggio di Bartolini essa diventa perennemente accessibile. L'arte, vuol forse dirci, si adopera per l'apertura e il dialogo. «Una porta come quella fatta per star chiusa e che invece continuamente si muove si presenta come uno sbaglio, come una architettura sabotata, istupidita, umoristica e inquietante. Mi viene in mente che questa porta permetta il passaggio a persone e cose invisibili». Il riferimento, sottile e metaforico, è alla Giornata della Memoria, all'apertura dei cancelli di Auschwitz: «Quelle porte per ognuno si aprivano una volta per tutte. Si entrava e non si usciva o si usciva e non si rientrava più»⁵⁶. Quella porta impazzita allora è come un miraggio, della libertà sognata dai prigionieri del campo ma anche da tutti gli esseri umani vittime di sopraffazioni e ingiustizie, di convenzioni e conformismi. Auschwitz come emblema di discriminazione, persecuzione e sterminio.

«La Porta è la bocca dello spazio concluso che è una stanza, un recinto, un giardino. Una porta che si apre e chiude è il segno visibile di uno spazio che parla. Prima di ora ho fatto porte che hanno una luce dentro, e non al di là o al di qua. Una porta con la luce dentro non è più soltanto confine ma spazio esso stesso, passaggio e arrivo insieme»⁵⁷: così Bartolini riconduce *Apertura* al suo percorso. Nel 1998, nella Casa Masaccio a S. Giovanni Valdarno, un corridoio culmina in una porta a vetri gialla. Il colore sembra appartenere alla stanza cui si accede dalla porta, che è invece buia. La porta assume così qualità spaziale perché mostra uno spazio invisibile. Lo spaesamento è esaltato spesso dal ricorso a odori,

*archeological area. It is a service entrance used seldom and only by authorized personnel. It could, however, provide direct access to a place that, given its distance from the heart of the settlement, can only be reached intentionally. Bartolini does not replace the existing mechanism but tampers with it so that it opens and closes all the time. "The door is deactivated, dazed by the acceleration of the cycle of opening and closing, doing a whole year's work in one day. If closing is to be, it must be permanent, opening only for an instant." He continues: "Deactivation through hyperactivation. Perhaps we in the West are not yet so hyperactive as to deactivate ourselves and allow the other world to enter."*⁵⁵ *This is not all. Bartolini's artistic vision is based on disrupting the functions, codes and meaning of the elements brought into play, above all inhabited spaces like rooms, above all doors and windows. Ostia Antica is no exception. If the closed gate keeps visitors away from the synagogue, it becomes permanently accessible through Bartolini's small act of sabotage. The message may be that art works toward opening and dialogue. "A gate like that, made in order to stay closed but instead set in constant motion, presents itself as a mistake, a sabotaged architectural structure, dazed, funny, and disturbing. It occurs to me that this gate lets invisible people and things through." The subtle and metaphorical reference is to the Day of Memory and the opening of the gates at Auschwitz: "Those gates opened just the once for everyone. You went in and never came out or came out and never went back in."*⁵⁶ *And so that bewildered gate is like a mirage of the freedom dreamed of by the prisoners in the camp but also by all the human beings subjected to abuse and injustice, convention and conformity: Auschwitz as an emblem of discrimination, persecution, and extermination. "The door or gate is the outlet of the completed space of a room, an enclosure, a garden. A door that opens and closes is the visible sign of a space that speaks. The doors I made before this have a light inside them, not on this side or the other. A door with a light inside is no longer just a boundary but space itself,*

necessari per una percezione piena e sensuale dello spazio. Nel 2000, per la mostra «Migrazioni» al MAXXI di Roma, *Mixing Parfums* è una porta girevole luminosa che separa due spazi cosparsi di altrettanti profumi che si mescolano a ogni passaggio. I profumi, spiega Bartolini, sono prodotti chimicamente con un «naso elettronico» che restituisce quello dei fiori insieme a quello del luogo dove sono cresciuti, «un’astrazione da laboratorio per produrre un effetto il più materiale possibile»⁵⁸. *Round Midnight*, invece, è una porta girevole che, quando attiva, apre e chiude alternativamente i quattro spazi dello stand della galleria Magazzino d’Arte Moderna a Basilea nel 2006. Una porta di legno incorniciata di luce e impregnata di profumo, infine, è l’omaggio a Franz Marc nel museo del Blaue Reiter a Monaco nel 2001. Ma le porte possono anche trasformarsi in tavoli: *A New Table*, a Milano nel 2001, è ricavato da una porta della casa dell’artista sfondata; *New Table Zerinthya*, a Roma nel 2004, sono le porte delle stanze della sede di Radio Arte Mobile trasformate in tavoli da lavoro, mentre *A New Studio (table and stool)* sono le porte e gli sporti delle finestre del vecchio studio di Bartolini a Cecina, trasformati nel 2005 in tavolo e sgabelli.

Ma porte e tavoli non sono gli unici a essere presi di mira da Bartolini. Cancellare lo «spazio scatola» per un’architettura «umana» è infatti il suo impegno. Ambienti e opere, progettualmente e formalmente semplici, discutono radicalmente, per piccoli interventi, sovvertimenti, stonature, il nostro modo di vedere, percepire, fruire lo spazio. Bandite omologazione, indifferenza, virtualità, Bartolini ripone al centro l’esperienza «antica» e unica del corpo. Per questo, negli ambienti si entra uno alla volta: per concentrarsi, annullare le distanze, vivere l’esperienza nudi di conoscenze e certezze. «L’incostanza è come l’irrazionalità: ti trascina in un mondo di sogno. Tutti i tuoi gesti cambiano se il mondo non è più ortogonale e piatto, ma plastico e sorprendente [...]. Entri in uno spazio fatto di ricordi e associazioni da cui scaturiscono nuovi sentimenti»⁵⁹, commenta Joseph Rykwert; un mondo di sogno ancorato però

simultaneously passageway and point of arrival.»⁵⁷ Bartolini thus ties Apertura in with his own trajectory. His work of 1998 at the Masaccio House in San Giovanni Valdarno consists of a yellow door with glass panels at the end of a corridor. The color seems to belong to the room accessed through the door, which is instead dark. The door thus takes on spatial quality because it shows an invisible space. The sense of disorientation is often heightened by the use of smells, a prerequisite for full and sensual perception of space. Produced in 2000 for the “Migrazioni” exhibition at the MAXXI in Rome, Mixing Parfums consists of a luminous revolving door separating two spaces laden with different scents, which mix every time someone goes through. The perfumes, Bartolini explains, are produced chemically with an “electronic nose” reproducing the smell of the flowers together with the place where they grew: “an abstraction of the laboratory to produce the most material effect possible.”⁵⁸ Round Midnight is instead a revolving door that alternately opened and closed the four spaces of the stand of the Magazzino d’Arte Moderna gallery in Basel in 2006. Finally, a door of wood framed in light and impregnated with scent was produced as a tribute to Franz Marc in the Blaue Reiter Museum, Munich, in 2001. Doors can, however, also be transformed into tables. New Table (Milan, 2001) was made out of a broken door from the artist’s home. New Table Zerinthya (Rome, 2004) consisted of the doors of rooms at the Radio Arte Mobile headquarters transformed into desks and A New Studio (table and stool) (2005) of the doors and window shutters of Bartolini’s old studio in Cecina turned into a table and stools. Doors and tables are not, however, the only things on which Bartolini sets his sights. Eliminating “box space” to create a “human” architecture is indeed his primary commitment. Environments and works of an architecturally and formally simple nature work through minute touches, disruptions and discordant notes to present a radical challenge to our way of seeing, perceiving and using space. Banishing standardization, indifference and virtuality, Bartolini restores central importance to the unique

alla realtà, dunque plausibile e abitabile. Quali le componenti base di uno spazio scatolare? Due, sostanzialmente: l'involucro, distinto in pavimento, pareti e soffitto, e le aperture. Bene. Bartolini le confuta e sovverte entrambe. Abbiamo detto di queste ultime. *Più alto di 40 cm* è invece il pavimento di una stanza rialzato di 40 cm su quello esistente; i mobili, accerchiati e sprofondati, sono inutilizzabili mentre le proporzioni di porte e finestre si alterano mutando radicalmente la percezione dello spazio e degli oggetti. L'obiettivo di offrire un punto di vista straordinario a una realtà ordinaria è pienamente raggiunto. In *Due orizzonti*, il pavimento della stanza è nuovamente sopraelevato; si può ascendere ulteriormente attraverso uno sgabello sul piano di un tavolo da disegno la cui posizione variabile consente, alzando lo sguardo, una visione sempre rinnovata dell'esterno. Chi ha detto che il letto debba essere sopra e non sotto il pavimento? In *Lo Studio alle 3* il pavimento di ceramica copre il materasso, mentre in *Pavimento morbido* i materassi sono collocati sotto il pavimento di gres e dunque invisibili. Camminandoci sopra, però, si molleggia, insieme ai mobili. *Tamburo* è un ambiente inedito: bianco, non offre nulla da vedere ma solo da esperire, fisicamente e mentalmente. Il pavimento è basculante in tutte le direzioni e si inclina a seconda del peso di chi lo percorre, facendo rotolare alcune noci lì posate. La sensazione è di sbilanciamento, inquietudine e precarietà. Pavimento a parte, *Tamburo* ci rivela un'altra costante degli ambienti di Bartolini: gli angoli smussati. Cosa distingue sostanzialmente un impianto razionalista da un guscio organico? La cesura tra i componenti dell'involucro, dove le pareti s'incontrano tra loro o con il pavimento e il soffitto, oppure la loro continuità attraverso la curva. «Dovendo scegliere tra le forme, Bartolini tende a subordinare il rettangolare al curvilineo. Nelle sue fotografie il rettangolare generalmente sup-



and “ancient” experience of the body. To this end, visitors enter the environments one at a time in order to concentrate, eliminate distance, and experience the event stripped of knowledge and certainties. As Joseph Rykwert points out, “Inconstancy is like irrationality: it drags you into a dream world. All your gestures change if the world is no longer flat and orthogonal but plastic and surprising [...]. You enter a space made up of memories and associations that give rise to new feelings.”⁵⁹ A world of dreams but anchored to reality and hence plausible and habitable. What are the basic components of a box-like space? There are essentially two, namely the shell, divided into floor, walls and ceiling, and the openings. Well, Bartolini confutes both and turns them upside-down. We have already discussed the openings. In *Più alto di 40 cm*, the floor of a room is raised 40 cm above the existing level. The furniture is surrounded and sunk into it so as to be unusable and the proportions of the doors and windows are altered so as to cause a radical change in the perception of the space and objects. The aim of offering an extraordinary perspective on a slice of ordinary reality is fully achieved. The floor level is again raised in *Due orizzonti*, where the viewer can also reach the higher level of a stool perched on a drawing board, whose variable position offers a constantly changing view of the outside on looking up. Who says that the bed has to be on and not under the floor? *Lo Studio alle 3* presents a mattress covered by a tiled floor and *Pavimento morbido* mattresses placed beneath a stoneware floor and hence invisible. But the floor is soft and wobbles together with the furniture when you walk over it. *Tamburo* is an unprecedented environment in white that offers nothing to see but only to experience physically and mentally. The floor is balanced in all directions and tilts in relation to the weight of the person walking on it, thus causing some walnuts lying on it to roll about. This generates a sensation of loss of balance, anxiety and precariousness. In addition to the floor, *Tamburo* reveals another constant feature of Bartolini’s environments, namely rounded corners. What is it essentially that

porta il curvilineo e il biomorfico, come una tettoia a graticcio sorregge i rampicanti che vi si attorcigliano» spiega acutamente William S. Wilson. Come la vasca rettangolare di *Senza titolo-onda* del 1997/2001: interrata, vi si agita un'onda, non acqua ma «materia, esattamente come il marmo, che reagisce alle energie che lo attraversano, creando forme». Fuoriuscendo, l'acqua bagna l'orzo seminato intorno alla vasca, facendolo crescere, di pari passo con la mostra. Agli antipodi, *Conveyance*, realizzato nel 2003 a Tavarnelle, è una panca perfettamente circolare in mezzo al bosco al cui interno un *abat-jour* è affogata in una vasca d'acqua. Molteplici gli ambienti di Bartolini con gli angoli smussati. In *Head 4* del 1997, sei musicisti si alternano in assolo improvvisati. I pezzi registrati sono poi rielaborati dal computer per essere diffusi nella stanza rimontata permanentemente altrove. *Head* del 1999, invece, è una capanna di bambù il cui interno ha gli angoli arrotondati e il pavimento diviso in due: il primo di bambù, cigolante a ogni passo e l'altro, più asettico, di fiberglass illuminato. Anche nel museo di Moenchengladbach, due quadrati giacciono a terra: uno mobile e l'altro fisso. Il primo è basculante come *Tamburo* e alcune noci vi scorrono sopra. Nell'altro, alcune persone sdraiate disegnano un quadrato pieno di terra, la stessa su cui poggia il museo. Duplice il coinvolgimento dello spettatore: nel primo caso, interagisce con l'architettura muovendosi l'uno in funzione dell'altro; nel secondo invece le persone immobili, apparentemente costrette dal motivo da loro stesse generato, ripropongono in realtà la dialettica tra linea e curva, stasi e dinamismo, individuo e gruppo. «L'individualità non è né troppo differenziata, né troppo generica», osserva Wilson; gli abiti indossati sono informali e tutti diversi, ma «diversi nello stesso modo. Gli abiti non definiscono gerarchie sociali o economiche, ma una uguaglianza serena. Queste immagini esprimono la speranza in



distinguishes Rationalist from Organic architecture? The places where the walls, floor and ceiling meet can either be marked by an angular break or display continuity in a curve. As William S. Wilson acutely observes, "Given choices among shapes, he tends to subordinate the rectangular to the curvilinear. In his photographs, the rectangular is likely to support the curvilinear and biomorphic, the way a shed and a trellis on a shed support vines that curl over them." Like the rectangular tank of Senza titolo-onda (1997/2001), sunk into the floor and crossed by ripples, not water but "physical matter, exactly like marble, which reacts to the energy running through it and creates shapes." On overflowing, it waters barley sown around the tank so that it grows in step with the exhibition. A diametrically opposite approach comes with Conveyance, produced at Tavarnelle in 2003, which consists of a perfectly circular bench in the middle of a wood surrounding a tank of water in which a table lamp is submerged. Many of Bartolini's environments display rounded corners. In Head 4 (1997), six musicians alternate in improvised solos which are recorded and processed by computer to be played in the room permanently reassembled elsewhere. Head (1999) is instead a bamboo hut with rounded corners inside and a floor divided in two. One part is made of bamboo and creaks at every step. The other is made of illuminated fiberglass and more austere in character. The work in the museum of Moenchengladbach features two squares on the ground, one mobile and the other fixed. The former is balanced as in Tamburo with walnuts rolling about on it. The other consists of people lying down to mark out a square full of earth, the earth on which the museum rests. The viewer's involvement is twofold. In the first case, he or she interacts with the architectural structure, one moving in relation to the other. In the second, the motionless people, apparently forced by the pattern they themselves have generated, actually present the dialectic between line and curve, motion and rest, individual and group. As Wilson points out, "Individuality is not too individually different, and not too

una società in cui gente informale, fuori dalle gerarchie, si dispone secondo schemi significativi ma ancora liberi, senza sforzarsi di raggiungere una identità perfetta. L'identità di queste persone non è iperdefinita, dal momento che ognuno di loro contribuisce a creare un ordine più ampio»⁶⁰. Wilson allude a *My Fourth Homage*, un quadro vivente i cui personaggi si dispongono come nel *Quarto Stato* di Pellizza da Volpedo ma, anziché procedere dritti alla meta, sono piantati a terra. Anticipato da *Senza titolo* in cui Bartolini è piantato a terra con le gambe o da quello in cui, sdraiato, ha la testa e i piedi conficcati nella terra. Dicevamo delle aperture che, in un'architettura scatolare, sono indifferenziate, uniformemente distribuite, a separare l'interno dall'esterno. *Head n. 5* del 1997 contesta tali presupposti quando, in una stanza dagli angoli nuovamente smussati, il pavimento è realizzato con le stesse piastrelle di cemento della piazza prospiciente, verso la quale si protende il davanzale della finestra. Altrove, la stanza dagli angoli arrotondati ha due finestre sul giardino. Qui, il piano di un tavolo pieghevole in legno è costruito con pannelli solari che alimentano una radio poggiata internamente sul davanzale della finestra. La radio funziona con il tempo meteorologico e diffonde il suono in tutta la stanza.



Neanche il soffitto resta intatto da Bartolini: come quello della libreria a Southampton o nel museo Boymans van Beuningen a Rotterdam nel 1995 o, dieci anni dopo, alla Galleria d'Arte Moderna di Torino.

Neanche i dettagli, che riservano insospettabili sorprese: il corrimano in ottone che culmina con un bocchino da tromba, il gradino di una scala foderato di marmo palissandro con una scritta a pennarello; tutti i profili di una stanza impreziositi da perle. E si potrebbe continuare, con la scultura illuminata dal passaggio del visitatore grazie a un trasmettitore nel tacco della scarpa che invia un segnale al

generalized.” *The clothes worn are casual and all different but “different in the same way. The clothes do not define social or economic hierarchies, but an easy-going equality. Such images convey hopes for a society in which informal people, out of the hierarchies, are arranged in a significant pattern that is still casual, with no strain after perfect identity. The people are not individuals of extreme individuality, for each is a part that contributes to a significant order.”*⁶⁰ Wilson is referring to *My Fourth Homage*, a living painting where the figures are arranged as in Pellizza da Volpedo’s painting *Quarto Stato* but stuck into the ground instead of proceeding straight toward their goal. This is preceded by *Senza titolo*, where Bartolini’s legs are stuck in the ground, and another work in which he is lying down with his head and feet both buried. We have already mentioned the openings, which serve in a box-like form of architecture as undifferentiated and uniformly distributed elements separating the inside from the outside. *Head n. 5 (1997)* challenges these assumptions with a room, the corners of which are again rounded, with a raised floor covered in the same concrete paving stones as the square outside, toward which the windowsill projects. Another work presents a room with rounded corners and two windows looking onto the garden. In this case, the top of a collapsible wooden table is made of solar panels that supply power for a radio on the windowsill inside. The radio works in relation to the weather and fills the room with sound.

Not even the ceilings remain unscathed, as in the bookstore in Southampton, the Boymans van Beuningen Museum in Rotterdam in 1995, and the Galleria d’Arte Moderna, Turin, ten years later. Nor do the fixtures and fittings, which hold unimaginable surprises: a brass handrail ending in the mouthpiece of a trumpet, a step in a staircase with a facing of palissandro marble and writing in felt-tip pen, a room with beads adorning all the edges. Not to mention a sculpture that



sistema d'illuminazione della galleria. Concludiamo con un progetto sulla memoria, quella storica del quartiere Mirafiori a Torino, schiacciato negli anni Sessanta e Settanta dalla macchina produttiva Fiat e oggi in via di riconversione. Il progetto *Urban 2 – Mirafiori Nord*, nel cui ambito si colloca l'intervento di Bartolini, è volto al «recupero fisico e alla sostenibilità ambientale, alla creazione di infrastrutture, all'integrazione sociale, alla lotta all'esclusione e alla crescita culturale».

Bartolini interviene nella settecentesca cappella Anselmetti, unico edificio storico di pregio in un'area caratterizzata da edilizia economica e popolare. Sia nello spazio aulico della cappella sia in quelli contigui destinati a Laboratorio di storia del quartiere e ad archivio per gli studenti, costruisce una scaffalatura: vuota, simbolica, nella cappella; per ospitare libri negli spazi di lavoro. «L'invisibile non è affatto la negazione del visibile: è compreso nel visibile, lo abita, ne è l'inizio»⁶¹, nota Régine Robin.

Le fa eco **Giovanni Anselmo**: «La maggior parte della realtà è invisibile e sono le cose visibili a darci la possibilità di desumere l'invisibile. Analogamente all'opera "invisibile" in cui l'invisibile si rivela contiguo al dato visibile, la visione delle vestigia della Sinagoga induce a evocare e a immaginare l'invisibile di altri momenti»⁶², dichiara Giovanni Anselmo, a proposito di *Invisibile*, un parallelepipedo di marmo nero d'Africa su cui è incisa la scritta VISIBILE. Il blocco non è intero ma tagliato su un lato, presuppone infatti una porzione invisibile, infinita e incommensurabile, quella *in* che rende l'opera completa ma «invisibile».

Non è la prima volta che Anselmo si cimenta con *Invisibile*. Nel 1970-73, un blocco di piombo è diviso in due e reca la scritta VISIBILE punzonata sulla parte più grande. Nel 1971, invece, la scritta VISIBILE su una diapositiva è invisibile finché qualcuno non intercetta i raggi del proiettore fungendo da schermo. Per ripiombare subito dopo nel buio. «Ho voluto creare un'opera



lights up whenever a visitor passes because there is a transmitter in the heel of the shoe that sends a signal to the gallery's lighting system. We shall close with a project on memory, the historical memory of the Mirafiori district in Turin, crushed in the 1960s and 1970s by the Fiat production plant and currently undergoing conversion. The goals of the Urban 2 – Mirafiori Nord project, which provides the framework for Bartolini's work, are "physical preservation and environmental sustainability, the creation of infrastructures, social integration, cultural growth, and the fight against exclusion". Bartolini's selected location is the 18th-century Anselmetti chapel, the only historical building of any merit in an area characterized by low-rent public housing. He puts up shelves both in the august space of the chapel and in the adjoining premises assigned for use as a neighborhood history workshop and an archive for students: empty and symbolic in the chapel, to be used for books in the working areas.

As Régine Robin observes, "The invisible is in no way the negation of the visible. It is included in the visible, inhabits it, and constitutes its beginning."⁶¹

Giovanni Anselmo echoes these sentiments: "Most of reality is invisible and it is the visible things that enable us to deduce the invisible. Like the 'invisible' work in which the invisible is revealed alongside the given visible element, the vision of the remains of the synagogue prompt us to imagine and picture the invisibility of other moments."⁶² The object of these remarks is *Invisibile*, a block of black African marble into which the work VISIBILE is carved. The block is not whole but cut on one side, thus suggesting an invisible part, infinite and incommensurable, the *IN* which makes the work complete but "invisible."

This is not Anselmo's first presentation of *Invisibile*. In 1970-73, a block of lead was cut in two with the word VISIBILE stamped on the larger part. In 1971, the word VISIBILE on a slide remained invisible until someone stepped in front of the beam of the projector and acted as a screen, after which darkness fell once again. "I wanted to create an invisible work. If I want to ascertain the invisible, however,

invisibile. Se voglio, però, verificare l'invisibile, ciò è possibile solo mediante il visibile. Se voglio materializzare l'invisibile, questo diventa immediatamente visibile. L'invisibile è quel visibile che non si può vedere»⁶³. A Ostia Anselmo poggia quel blocco nero nei pressi della sinagoga, accanto a due frammenti: per modestia, rispetto e discrezione. A differenza di LeWitt e Cabrita Reis che adottano materiali e strutture consone al luogo, *Invisibile* è palesemente dissonante – il blocco è geometrico, levigato e nero – dai frammenti contigui corrosi dal tempo. Eppure, a pochi giorni dalla messa in posa, sembra lì da sempre, quasi la sua energia, fondendosi con quella sprigionata dal luogo, rendesse «invisibile» il suo ingombro. Anche perché *Invisibile* volge a est, come la sinagoga di Ostia, come tutte quelle della Diaspora, rivolte al Tempio di Gerusalemme, oggetto della loro memoria.

«Il cubo perde qualsiasi valore formale, sostiene soltanto la situazione di energia»⁶⁴, dichiara Anselmo a proposito di *Senza titolo* esposto nel 1967 nella mostra «Collage I» a Genova, quando si unisce per la prima volta alla compagine poverista di cui condividerà tutte le vicende successive. Due parallelepipedi di legno rivestiti di formica nera sono sovrapposti a formare un cubo; cunei d'acciaio nei punti di congiunzione servono a centrare la bolla d'aria della livella applicata al cuore della faccia superiore. Anselmo ci avverte che ciò che conta è l'energia che, fisicamente contenuta nel cubo, ne esula concettualmente. Tutto comincia due anni prima quando Anselmo, nato a Borgofranco d'Ivrea nel 1934, pittore fino al 1964 anche se con poca convinzione, assiste al sorgere del sole dalla cima dello Stromboli. «La mia persona, mediante l'ombra invisibile, ha avuto un contatto con la luce, con l'infinito. Compresi allora di essere stato partecipe di una straordinaria situazione di velocità, di sole e di spazio»⁶⁵. *La mia ombra verso l'infinito dalla cima dello Stromboli durante l'alba del 16 agosto 1965* è una fotografia che ritrae l'artista in bilico sulla diagonale dello Stromboli che precipita nel mare. L'anno successivo, i componenti di un altro *Senza titolo* sono: ferro, legno, forza di gravità. Da un

*this is possible only by means of the visible. If I want to materialize the invisible, it immediately becomes visible. The invisible is the visible that cannot be seen.*⁶³ *At Ostia Antica Anselmo places that black block in the vicinity of the synagogue beside two shattered fragments: out of modesty, respect and discretion. Unlike the works of LeWitt and Cabrita Reis, who use materials and structures in keeping with the location, the smooth, black geometric block of Invisibile obviously clashes with the time-worn fragments nearby. And yet, just a few days after installation, it is as though it had always been there, somehow made "invisible" by the combination of its own energy with the energy of the location. This is also because Invisibile faces east, like the synagogue at Ostia and all those of the Diaspora, looking toward the Temple of Jerusalem, the object of their memory.*

*"The cube loses all formal value and only supports the energy situation."*⁶⁴ *This is Anselmo's comment on the work Senza titolo shown in 1967 at the "Collage I" exhibition in Genoa. (It was then that he first joined up with the Arte Povera group, all of whose subsequent developments he was to share.) Two blocks of wood covered in black formica are arranged to form a cube with steel wedges driven into the joins to ensure that the bubble stays in the center of a spirit level set in the middle of the upper face. Anselmo warns us that what counts is the energy, physically contained inside the cube but conceptually outside it. All this began two years earlier when Anselmo – born in Borgofranco d'Ivrea in 1934 and active as a painter until 1964, albeit with little conviction – watched the sun rise from the top of Stromboli. "Through*

*the invisible shadow, my person made contact with light and infinity. I realized then that I had been part of an extraordinary situation of speed, sun and space."*⁶⁵ *La mia ombra verso l'infinito*



cubo di legno poggiato al suolo si eleva un'asta di ferro la cui altezza dipende dalla dimensione della base e dal suo diametro ma la cui energia tende all'infinito. «Quello che m'interessava era, da un lato, la forza di gravità, dall'altro la pura verticalità dell'asta. Avrei voluto portare l'asta infinitamente verso l'alto, un problema di misura ma anche di dispendio»⁶⁶. Come dire che ciò che conta non è l'asta come oggetto finito ma come vettore energetico. Anselmo opera dunque nello spazio fisico tridimensionale, in virtù del quale calibra dimensioni e disposizione dei materiali, ma ogni assetto è precario: forze a esso esterne, come il magnetismo terrestre, la forza di gravità e altre energie cosmiche, agiscono, impercettibilmente ma continuamente, per direzionarli e dinamizzarli. Infatti, «il lavoro inizia laddove esso è e finisce dove sono i campi magnetici terrestri, il centro della Terra, che a loro volta mi rimandano ad altri poli o centri dell'universo»⁶⁷. Le installazioni sono cioè pensate per lo spazio ma in funzione del tempo. In infinite declinazioni. «Direzione», ad esempio, titola quattro lavori del '67: in due di essi l'ago magnetico è incastonato in un parallelepipedo di pietra e in uno di legno rivestito di formica nera; nel terzo, lo stesso ago, che punta sempre a nord, nella direzione dei campi magnetici terrestri, è conficcato in una grossa pietra irregolare a foggia triangolare, nel quarto, infine, una tela bianca intrisa d'acqua è trascinata per terra nella direzione indicata da un ago magnetico contenuto in un recipiente di vetro. *Neon nel cemento*, dello stesso anno, sono invece quattro blocchi di cemento al cui interno albergano altrettanti tubi al neon fluorescenti che emettono luce azzurra. L'opera esiste in funzione dell'energia contenuta nei tubi, dopodiché deve essere ricostruita. Con queste e altre opere del '67, tra cui una pietra di fiume tenuta in sospensione tra due basi di legno, Anselmo apre la prima personale alla galleria Sperone di Torino nel 1968. In catalogo, Maurizio Fagiolo rileva che «Anselmo non



dalla cima dello Stromboli durante l'alba del 16 agosto 1965 is a photograph of the artist poised on the diagonal of Stromboli over a sheer drop to the sea. The components of another Senza titolo produced the following year are iron, wood and the force of gravity. Rising from a cube of wood on the ground is an iron rod whose height depends on the size of the base and its diameter but whose energy tends toward infinity. "What interested me was the force of gravity on the one hand and the pure verticality of the rod on the other. I would have liked to keep the rod going up infinitely: a problem of measure but also of outlay."⁶⁶ In other words, what counts is not the rod as finite object but the rod as vehicle of energy. Anselmo therefore operates in three-dimensional physical space, in terms of which he calibrates the measurements and organization of the materials, but every arrangement is precarious. Forces external to it – like terrestrial magnetism, the cosmic force of gravity and other forms of energy – act, imperceptibly but continuously, to impart direction and dynamism. In point of fact, "the work begins where it is and ends with the Earth's magnetic field and center, which are in turn related to other poles or centers of the universe."⁶⁷ In other words, the installations are designed for space but in relation to time. With countless variations. "Direzione", for example, is the title of four works of 1967. Two of these feature a magnetic needle, once in a block of stone and once in a block of wood covered in black formica. The needle in the third, again pointing north in the direction of the Earth's magnetic field, is stuck into a large irregular stone of triangular shape. In the fourth and last, a white canvas soaked in water is dragged along the ground in the direction indicated by a magnetic needle in a glass container. Neon nel cemento, produced in the same year, instead consists of four concrete blocks each of which contains a fluorescent neon tube emitting a blue glow. The work exists as long as the energy contained in the tubes, after which it must be reconstructed. These and other works of 1967, including a stone from a river suspended between two wooden bases, featured in Anselmo's first solo show at the Galleria

costruisce con le forme ma si esprime con il vuoto al di fuori delle forme: ecco perché i fatti protagonisti di questo lavoro diventano quelli più sfuggenti e impalpabili»⁶⁸. Al '68 – quando partecipa ad «Arte povera + azione povere» negli arsenali di Amalfi, e, unico italiano con Gilberto Zorio, a «Nine at Castelli» a New York, la mostra di arte processuale curata da Robert Morris – appartengono due *Senza titolo* emblematici.

Da un contenitore di acciaio colmo d'acqua fuoriesce una nuvola di cotone che, per le sue proprietà assorbenti, drena progressivamente l'acqua dal contenitore. Per farla vivere occorre rimboccare continuamente l'acqua. «È un lavoro che appena c'è si spiega da solo, facendo venir fuori quello che ha dentro»⁶⁹, come nei vasi comunicanti. Il secondo è notissimo: un blocco di granito piccolo è legato a uno più grande; sono in equilibrio grazie alle foglie di lattuga pressate tra le superfici di contatto. Quando le foglie appassendo si assottigliano, il blocco più piccolo cade in preda alla gravità. Perché l'opera viva e resti integra, occorre che qualcuno se ne prenda cura, nutrendola con lattuga sempre fresca. Come gli uccelli nella cornice del *Senza titolo* di Kounellis del '67, come il pappagallo dell'opera omonima e coeva dello stesso, come l'acqua marina della *Tenda* di Zorio. I due lavori affacciano inoltre la dialettica tra forze in opposizione, materiali rigidi e aseptici da una parte, naturali e organici dall'altra.

Due importanti appuntamenti internazionali attendono Anselmo nel 1969: «Op Losse Schroeven situaties en cryptostructuren» allo Stedelijk Museum di Amsterdam e «When attitudes become form» alla Kunsthalle di Berna. Espone due versioni di *Torsione*. Nella prima, a Berna, alcune pelli di vacca sono imprigionate in un cubo di cemento. Le parti che ne emergono sono avvolte intorno a un'asta di legno che, ruotata all'estremo, è poi bloccata al muro per impedirne il movimento inverso. Nella seconda, ad Amsterdam, la torsione è invece a muro: il fustagno è fissato a un anello di ferro nella parte superiore e in quella inferiore a una barra di ferro che lo torce fino a bloccarlo alla parete. L'energia accumulata durante la torsione è

*Sperone, Turin, in 1968. As Maurizio Fagiolo noted in the catalogue, "Anselmo does not construct with forms but expresses himself with the void outside the forms. This is why the facts playing the leading role in this work become those of the most elusive and impalpable nature."⁶⁸ The works produced in 1968 – when he took part in "Arte povera + azione povere," held in the Amalfi shipyards, and was one of the two Italians, along with Gilberto Zorio, included in the "Nine at Castelli" exhibition of Process Art held in New York by Robert Morris – include two emblematic untitled pieces. One features a cloud of cotton projecting from a steel tank filled with water. Given its characteristic properties, the cotton gradually absorbs all the water from the container, which has to be topped up constantly if the work is to live. "It is a piece that explains itself as soon as it exists, bringing out what it has inside."⁶⁹ As in the case of communicating vessels. The second is widely known. It consists of a small block of granite tied to a larger one and kept in balance by lettuce leaves squashed between the surfaces in contact. When the leaves wither and become thinner, gravity takes over and the smaller block falls. If the work is to live and remain whole, someone has to take care of it and feed it regularly with fresh lettuce. Like the birds in the frame of Kounellis's *Senza titolo* of 1967 and the parrot in his other untitled coeval work. Like the sea water in Zorio's *Tenda*. The two works also refer to the dialectic of opposing forces, rigid and aseptic materials on the one hand, natural and organic on the other.*



*Anselmo took part in two major international events in 1969: "Op Losse Schroeven situaties en cryptostructuren" at the Stedelijk Museum, Amsterdam, and "When Attitudes Become Form" at the Kunsthalle, Berne. He exhibited two versions of *Torsione*. The first, in Berne, features cowhides imprisoned in a cube of concrete. The parts sticking out are wrapped around a wooden pole that is rotated to twist them as much as possible and then secured to the wall so as*

restituita dalla spinta esercitata dalle barre contro la parete; il processo che genera l'opera coincide con l'opera stessa. «I miei lavori sono veramente la fisicizzazione della forza di un'azione, dell'energia di una situazione o di un evento, non l'esperienza di ciò a livello di annotazione o di segno o di natura morta soltanto. È necessario, per esempio, che l'energia di una torsione viva con la sua vera forza, non vivrebbe certo con la sua sola forma»⁷⁰. Altri tre inediti, per Berna. *Senza titolo* sono due pesanti lastre di pietra che schiacciano un cavo ad alta tensione i cui due poli fuoriescono alle estremità. «Volevo costruire un'opera che contenesse il massimo d'energia e che coinvolgesse la morte. Uno si decide per la vita e tocca solo un'estremità del cavo, o per la morte e le afferra tutte e due»⁷¹, commenta. La seconda, omonima, è un grande contenitore d'acciaio con acqua, calce e mattoni; come nel caso del cotone nel recipiente di ferro, perché l'opera viva occorre aggiungere sempre un po' d'acqua; altrimenti, con l'evaporazione, la calce si condensa bloccando i mattoni. Il tempo informa anche *Trespolo*: una lastra di pietra fissata alta sulla parete raccoglie un po' di zucchero, pezzetti di pane e acqua, il necessario per nutrire gli uccelli che forse, tanto tempo fa, popolavano lì un bosco e che oggi potrebbero tornare. A differenza di quello con la lattuga, il lavoro non va accudito ma offre una possibilità di accudimento.

Tre mostre caratterizzano il 1970: «Gennaio 70» a Bologna, «Processi di pensiero visualizzati» a Lucerna, «Conceptual art arte povera land art» a Torino. Inedite le opere di Anselmo esposte a Bologna. *Senza titolo* ovvero *Pietra alleggerita*, consiste per la prima volta di una grossa pietra, del peso di 75 chili, appesa alla parete con un cavo di acciaio e in preda alla gravità. Perché «alleggerita»? «Per una certa legge fisica – ci soccorre Anselmo –, la pietra, allontanata dal centro della terra, risulta impercettibilmente alleggerita, e c'è dunque da pensare che, trasportata più in alto, in un certo punto dell'universo tra il Sole e la Terra, essa perda totalmente il suo peso e possa identificarsi perfettamente con l'idea del volo»⁷². Di nuovo,

*prevent any movement in the opposite direction. In the second, in Amsterdam, the twisting involves the wall. The upper end of a length of fustian is attached to an iron ring and the lower to an iron bar that is used to twist it and secure it to the wall. The energy accumulated through the twisting is expressed in the pressure of the bar against the wall. The work coincides with the process generating it. "My works are really the physicalization of the force of an action, the energy of a situation or event, not simply the experience of the same at the level of annotation, sign or still life. It is necessary, for example, for the energy of a twisting work to live through its own genuine force. It would certainly not live through its form alone."⁷⁰ Three other new works were produced for Berne. *Senza titolo* features a high-voltage cable lying beneath two heavy stone slabs and sticking out at either end. "I wanted to construct a work containing the maximum amount of energy and involving death. You can opt for life and touch just one end of the cable or opt for death and take hold of both."⁷¹ The second, again untitled, consists of a large steel tank filled with water, lime and bricks. As in the previous work with cotton, the work can only be kept alive by constantly topping up the water, otherwise it will evaporate, the lime will condense, and the bricks will be trapped. Time is also involved in the third work, *Trespolo*: a stone ledge set high up in a wall with some sugar, bread crumbs and water to feed the birds that may have lived there in a wood long ago and might return today. Unlike the work with lettuce, this does not need to be taken care of but instead offers the possibility of taking care.*

There were three major exhibitions in 1970: "Gennaio 70" in Bologna, "Processi di pensiero visualizzati" in Lucerne, and "Conceptual art arte povera land art" in Turin. Anselmo presented new works in Bologna. Senza titolo or Pietra alleggerita consists for the first time of a large stone, weighing 75 kilos, hanging on the wall from a steel cable and subject to gravity. In what sense is it lightened (alleggerita)? "Through a certain law of physics," Anselmo explains, "the stone becomes imperceptibly lighter the

come il masso di pietra che giace pesantemente al suolo ma punta a nord verso il magnetismo terrestre, così qui l'opera è preda di due forze contrarie: la gravità che la spinge verso il basso e quella che tende a elevarla impercettibilmente. In bilico tra lo spazio fisico e quello cosmico, è in movimento perpetuo, temporalmente dinamica. Anzi, come nei lavori con la lattuga, con il cotone e la calce, proprio il tempo, cui il lavoro è affidato, gioca a suo sfavore. Si spiega così *Per un'incisione di indefinite migliaia d'anni*: una barra di ferro appoggiata contro il muro è ricoperta di grasso per rallentarne l'ossidazione, dunque l'accorciamento. A fianco dell'estremità superiore è disegnato il titolo a matita sul muro. «L'opera somiglia a un disegno che altri continueranno. È un lavoro che si autocontinuerà, un'opera volta contro la morte, contro il tempo determinato, delimitato dall'uomo»⁷³. Il coevo *Verso l'infinito* è affine: un parallelepipedo di ferro, completamente ricoperto di grasso, reca inciso sulla faccia superiore una freccia e il segno dell'infinito verso il quale tende. Come *Direzione* e *Invisibile*, *Infinito* nomina diverse opere del biennio, diverse ma animate dallo stesso spirito. Come l'invisibile, l'infinito non è un concetto astratto, metafisico o simbolico, ma una forza percepibile attraverso il suo agire continuo, lento ma inesorabile, sulla realtà fisica; è l'introduzione del tempo nell'opera vista in relazione allo spazio. «Anselmo riesce a praticare la metafisica in termini visivi; il tutto, l'infinito, l'invisibile non sono intesi come un mondo occulto, bensì come un ambito reale del nostro mondo, che l'artista è in grado di rendere manifesto», spiega acutamente Jean-Christophe Ammann⁷⁴. *Trecento milioni di anni*, esposto a Lucerna, ribadisce lo stesso concetto: una lampada, schermata da una lamiera, è fissata con un filo metallico a un blocco di antracite. Trattandosi di un materiale organico, formatosi in milioni di anni al riparo della luce, quest'ultima la ricondurrà nel tempo allo stato originario, ipotizzando la reversibilità di un processo semplicemente irreversibile. Nella stessa mostra è anche *Respiro*: due barre di ferro in mezzo alle quali è inserita una spugna di pari sezione. Ritirandosi con

*farther it is from the center of the earth. We can therefore assume that if it is transported higher up, at a certain point in the universe between the Sun and the Earth it will become totally weightless and can identify perfectly with the idea of flight.*⁷² *Once again, like the lump of stone lying heavily on the ground but pointing north in the direction of the Earth's magnetic field, this work is acted upon by two opposing forces, namely the downward pressure of gravity and its imperceptibly lightening. Balanced between physical space and cosmic space, it is in perpetual motion, temporally dynamic. As in the installations using lettuce, cotton and lime, it is precisely the element of time, to which the piece is entrusted, that works against it. This is also the sense of Per un'incisione di indefinite migliaia d'anni, which features an iron bar leaning against a wall and coated in grease to slow down oxidation and hence shortening. The title is written in pencil on the wall beside the top of the bar. "The work is like a design that others will continue. It is a self-continuing piece, a work against death and against time that is the determined and delimited by man."*⁷³ *The coeval Verso l'infinito is analogous work featuring a block of iron coated all over in grease with an arrow pointing toward the infinity symbol engraved on the upper face. Like Invisibile and Direzione, Infinito is the name given to various works of different types but the same spirit produced over a two-year period. Like invisibility, infinity is not an abstract metaphysical or symbolic concept but a force that becomes perceptible through its slow but constant and inexorable action on physical reality. It is the introduction of time into the work seen in relation to space. As Jean-Christophe Ammann points out acutely, "Anselmo succeeds in practicing metaphysics in visual terms. The whole, the infinite and the invisible are not understood as a hidden world but rather as a real part of our world that the artist is capable of making manifest."*⁷⁴ *Trecento milioni di anni, presented in Lucerne, stresses the same concept. A lamp screened by a sheet of metal is attached with a wire to a block of anthracite. As this is an organic material formed over millions of years in conditions protected from*

il freddo e dilatandosi con il caldo, il ferro fa respirare la spugna. *Dissolvenza* è anch'esso del 1970. È il titolo stesso proiettato su un parallelepipedo di ferro. Indica il destino del ferro nel processo di trasformazione per ossidazione.

All'anno successivo, quando Anselmo partecipa a Monaco alla mostra che segna una pausa nella vicenda collettiva dell'arte povera, appartengono *Infinito*, *Tutto*, *Cielo accorciato*. Il primo è, come *Invisibile*, in tre versioni: una fotografia, una proiezione, una scritta. La prima riprende il cielo azzurro con l'obiettivo a fuoco sull'infinito. Analogamente, la proiezione della scritta INFINITO con un proiettore a fuoco sull'infinito, risulta sfocata sul «finito» della parete. Infine, la scritta FINITO incisa sull'estremità sinistra della faccia superiore di un lingotto di piombo, contraddice palesemente il titolo e presuppone a livello energetico la parte assente. Esattamente come per *Invisibile* a Ostia.

In *Tutto*, invece, la parola è spezzata, divisa tra il muro e la porta o tra un blocco di piombo e il muro. Come *Infinito* e *Invisibile* esprimono la parzialità dello spazio fisico e finito rispetto a un aldilà incommensurabile, così *Tutto* visualizza lo stesso concetto relativamente alle singole componenti dello stesso. Come *Particolare* del '72, proiettato da venti apparecchi orientati su punti diversi della stanza, decretandoli equivalenti e parziali. Commenta Ammann: «*Particolare* è il comune denominatore di tutti i lavori di Anselmo: il captare intuitivamente ambiti parziali, di cose celate, cose invisibili, cose del tempo, cose finite: tutte catapultate bruscamente verso la prospettiva del loro concetto superiore complementare [...]. Il concetto, come parola o come oggetto, tenta di delimitare una situazione di descrivibilità e indescrivibilità. Tutta la sua opera viene sollevata a livello di vocabolario e le singole opere formano un intreccio»⁷⁵. Nel '79, *Oltremare a nord*, il paesaggio a est, introduce i termini «oltremare» e «paesaggio». Se la bussola incapsulata in una



light, exposure to the same will eventually return it to its original state, thus suggesting the reversibility of a simply irreversible process. Another work exhibited in Lucerne is *Respiro*: two iron bars sandwiching a sponge of the same cross-section. By expanding and contracting in response to heat and cold, the iron causes the sponge to breathe. *Dissolvenza* is another work of 1970, the title being projected onto a block of iron. It indicates the destiny of the iron in the process of transformation through oxidation.

The works of the following year – when Anselmo took part in the exhibition in Munich that marked a pause in the collective history of Arte Povera – include *Infinito*, *Tutto* and *Cielo accorciato*. Like *Invisibile*, *Infinito* appears in three versions: photograph, projection and writing. The first is a shot of the blue sky with the lens focused on infinity. Similarly, the projection of the word INFINITO with a projector focused on infinity proves blurred on the finite space of the wall. Finally, the word FINITO engraved on the left side of the upper face of a bar of lead blatantly contradicts the title and suggests the missing part at the level of energy, exactly like the *Invisibile* at Ostia Antica.

In *Tutto*, the word is instead broken, split between a wall and a door or between a block of lead and a wall. Just as *Infinito* and *Invisibile* express the partial nature of physical and finite space with respect to an incommensurable beyond, *Tutto* visualizes the same concept with respect to its individual components. Like *Particolare* (1972), projected by twenty devices aimed at different points in the room to declare them equivalent and partial. As Ammann points out, “*Particolare* is the common denominator of all Anselmo’s works: the intuitive grasping of partial spheres, hidden things, invisible things, things of time, finite things, all suddenly catapulted toward the perspective of their complementary superior concept [...]. As word or as object, the concept seeks to delimit a situation of describability and indescribability. All of his work is raised to the lexical level and the individual works form an interwoven structure.”⁷⁵ *Oltremare a nord*, il paesaggio a est introduced the terms “*oltremare*” (ultramarine) and “*paesaggio*” (landscape) in

pietra volge a est, la striscia oltremare dipinta sulla parete indica il nord. «È un colore che mi piace molto ma che ho scelto più per il nome che per la tonalità. Lo utilizzo come una bussola per orientare i miei lavori, me stesso e lo spettatore verso due direzioni: l'una terrestre e l'altra cosmica. L'oltremare permette di estendere i confini del luogo dato, prolunga mentalmente lo spazio oltre i muri del museo»⁷⁶, spiega a proposito di un colore sconosciuto in Europa nell'antichità. Di nuovo, l'opera è tra due spazi, quello terrestre, fisico, del luogo espositivo, e quello cosmico, privo di attributi dimensionali, al quale anela. *Verso oltremare* puntano anche le lastre di pietra dal profilo irregolare la cui punta poggia sul tassello blu dipinto sulla parete. Quanto al «paesaggio», la questione è più complessa perché chiama in causa un tema principe della pittura, disciplina nella quale, per altro, Anselmo si annovera. Non si tratta evidentemente di un paesaggio dipinto: anziché organizzare lo spazio infinito sulla superficie della tela, il paesaggio di Anselmo parte dalla finitezza dello spazio espositivo per proiettarsi all'infinito nelle direzioni indicate dai titoli, cardinali o oltremare. *Oltremare a oriente, grigio alleggerito a occidente e un particolare*, affaccia un'altra novità, relativamente al «grigio alleggerito». Come già in *Pietra alleggerita* del 1970, la pietra, sollevata da cavi d'acciaio, si alleggerisce. Un paradosso, data la mole delle lastre in preda alla gravità, soprattutto quando in picchiata lungo la Mole Antonelliana nel 1984 in occasione di «Coerenza in coerenza», la mostra che riunisce a distanza di tredici anni i protagonisti dell'*arte povera*. Perché, riferendosi alla pietra, Anselmo nomina solo il suo colore? «Uso la pietra per il peso e il colore [...]. Invece di applicare del grigio su una tela con un pennello come fa il pittore, sospendo delle pietre al muro come fossero delle pennellate grigie. Per me si tratta sempre di pittura»⁷⁷. Come quadri si dispongono infatti lungo le pareti le sequenze di pietre di diverso colore. Per esplicitare meglio la rela-



1979. *If the compass embedded in a stone points east, the ultramarine strip painted on the wall points north. As Anselmo explains with regard to this color, which was unknown in Europe in ancient times, "It is a color I like very much but I chose it more for the name than its hue. I use it as a compass to orient my works, myself and the viewer in two directions, one terrestrial and the other cosmic. The use of ultramarine makes it possible to extend the boundaries of the given place, extending the space mentally beyond the walls of the museum."*⁷⁶ *Once again, the work lies between two spaces, the earthly and physical space of the exhibition venue and the cosmic space stripped of dimensional attributes toward which it strives. Verso oltremare consists of unevenly shaped stone slabs with their tips resting on a patch of ultramarine paint on the wall. The question is more complex as regards the "landscape" because it involves a primary theme of painting, an art of which Anselmo is also a practitioner. It is, of course, not a question of a painted landscape. Instead of organizing infinite space on the surface of the canvas, Anselmo's landscape starts from the finite nature of the exhibition space and is projected toward infinity in the directions indicated by the titles, cardinal or ultramarine. Oltremare a oriente, grigio alleggerito a occidente e un particolare introduces another innovation with respect to the "lightened gray" (grigio alleggerito). As in *Pietra alleggerita* (1970), stone is hoisted with steel cables and thus lightened. A paradox, given the size of the slabs subjected to the force of gravity, especially when dangling from a height as on the Mole Antonelliana in Turin in 1984 for the exhibition "Coerenza in coerenza" marking the reunion of the Arte Povera group thirteen years on. Why does Anselmo refer to the stone only with respect to its color? "I use stone for weight and color [...]. Instead of applying gray on a canvas with a brush like a painter, I hang stones on the wall as though they were gray brushstrokes. For me, it's still painting."*⁷⁷ *His sequences of*



zione tra pietra, colore e tela, Anselmo le combina, come a Venezia, dove guadagna il Premio per la pittura nella Biennale del 1990: una successione di tele cui si avvinghiano altrettante pietre di diversi colori. Se nella pittura tradizionale la tela tiene su il colore, Anselmo capovolge la relazione: tramite il peso che stringe il cappio, e il suo colore, la pietra tiene su la tela. In varie ipotesi: due pietre tenute insieme da un doppio cappio scavalcano una tela oppure un mucchio di pietre, sovrastato dall'oltremare, poggia su una fila di tele poste di taglio. L'«alleggerimento» predilige l'oltremare, indicato dal tassello blu oppure dalla mano dell'artista disegnata a matita che punta indifferentemente dall'interno dello spazio all'infinito e viceversa. «Nella tradizione dei cimiteri ebraici (e le rovine della sinagoga funzionano come un cimitero), lasciare le pietre sulla tomba testimonia una visita, un passaggio. Vogliamo lasciare una traccia della nostra visita sparpagliando tra le rovine migliaia di monete perché i visitatori possano trovarle e prenderle. Cadute quasi dal cielo, non si riferiscono che a se stesse e perciò sarà come inciampare in qualcosa che non è più lì»⁷⁸, commenta **Lawrence Weiner** a proposito di *Ignoti Nulla Cupido*, 4000 monete tutte uguali. Plurime le suggestioni. Le monete, intanto, recano a rilievo alcune scritte che ne assecondano il profilo, sempre le stesse, in italiano su una faccia, in inglese sull'altra. Concernono la memoria, dunque la conoscenza, senza la quale, avverte il titolo, non vi è esistenza. Sotto l'arco di *Ignoti Nulla Cupido* tre scritte più piccole recitano: MESSO SOTTO I PIEDI; SISTEMATO DIETRO GLI ALBERI; SLEGATO DAGLI ORMEGGI. Tre azioni di sottrazione e nascondimento ci avvertono nuovamente che FUORI DALLA VISTA FUORI DI TESTA, che senza vista non c'è conoscenza dunque memoria. Vista, conoscenza e memoria sono così per Weiner indissolubili: se le parole veicolano significati, dunque conoscenza, la loro presentazione è decisiva: per questo le nomina sculture. La scelta delle monete non è allora casuale: distribuite nell'erba, mimetizzate tra le rovine, infiltrate negli interstizi dei muri, appartengono al luogo come reperti; senza firma né data, celate dal fango,



differently colored stones are indeed arranged around the walls like paintings. In order to bring out the relationship between stone, color and canvas more clearly, Anselmo combines these elements, as in Venice, where he won the prize for painting at the 1990 Biennial with a succession of canvases bearing

stones of different colors. While it is the canvas that holds the color up in traditional painting, Anselmo reverses this relationship. It is the stone that holds up the canvas with its color and the weight that tightens the noose. The variants include two stones held together by a double noose crossing a canvas and a heap of stones resting on a row of canvases positioned edgewise and surmounted by ultramarine. The preference of the "lightening" is for ultramarine, as indicated by a blue patch or the pencil-drawn artist's hand pointing indifferently from the interior of the space toward infinity and vice versa.

*"In the tradition of Jewish cemeteries (and the ruins of the Synagogue function as a cemetery), leaving behind stones marks the occasion that the cemetery had been visited. We can leave behind a trace of our visit. We could have them scattered through the ruins to be found by visitors and carried away. Fallen from the sky they will refer to nothing but themselves and in that reference one falls over that which is no longer there."⁷⁸ **Lawrence Weiner** is talking about *Ignoti Nulla Cupido*, the work he created for the synagogue at Ostia Antica using 4,000 identical coins. They prompt a whole range of ideas. The coins all bear the same words written around the edges in Italian on one side and English on the other. They are about memory and hence knowledge, without which, as the title warns us, there is no existence. Beneath the arch of *Ignoti Nulla Cupido* are three smaller written notices: PLACED UNDER FOOT, SET BEHIND THE TREES AND PULLED FREE FROM A MOORING. Three actions of removal and concealment remind us once again that OUT OF SIGHT OUT OF MIND, without sight there is no knowledge and hence no memory. Sight,*

velate dalla pioggia, sembrano lì da tempo immemorabile. Imbattersi in esse è una sorpresa e appropriarsene, anche se consentito, è atto furtivo, imbarazzante e colpevole. Weiner sa che la memoria non ha bisogno di monumenti ma, come il sassolino sulla tomba e le monete nella sinagoga, di piccoli gesti, non unici ed eclatanti ma ripetuti con ritualità. Le monete prelevate sono subito rimpiazzate, fino a esaurimento, a fine mostra, a compimento del «passaggio del testimone» dall'oggetto al soggetto. Del resto, la radice ebraica della parola «pietra» è la stessa delle due parole che indicano padre e figlio. Posare una pietra, cioè testimoniare, è dare continuità, trasmettere da una generazione all'altra. Forse, tra mille anni, qualcuno troverà una moneta nascosta nella sinagoga e si chiederà da chi e quando è stata posata. C'è di più. La soluzione delle monete è in seconda battuta: Weiner pensa inizialmente di dipingere quelle frasi direttamente sui muri in rovina. Solo l'intoccabilità di questi ultimi rende la soluzione impraticabile. D'altronde, se ciò che conta è il significato, che sia veicolato dalle parole o dalle monete poco importa. Così Wiener ragiona sin da quando, nel 1969, rende note le «dichiarazioni d'intenti».

«1. L'artista può costruire il lavoro; 2. Il lavoro può essere fabbricato; 3. Il lavoro non ha bisogno di essere costruito. Data l'equivalenza tra i lavori e la loro coerenza con le intenzioni dell'artista, la decisione circa la loro condizione spetta all'osservatore nel momento in cui li riceve»⁷⁹. Per specificare, un anno dopo: «Quanto alla costruzione, non c'è un modo giusto e uno sbagliato di costruire il lavoro. Se il lavoro è costruito, si tratta solo di uno dei possibili modi in cui esso può presentarsi»⁸⁰. Sono rivoluzionarie: non più demiurgo, l'artista conferisce allo spettatore un ruolo alla pari nella costruzione del lavoro, affidandogli la decisione della forma finale. Un passo indietro.

Nato a New York nel 1942, Weiner tenta brevemente la via espressionista astratta. Nel 1960 si trasferisce in California: le prime sculture a Mill Valley, i «Cratering Piece», sono proprio crateri provocati da esplosioni. Tornato a New York, dipinge tra il 1962 e i tre anni

knowledge and memory are thus inseparable for Weiner. If words convey meanings and therefore knowledge, their presentation is crucial. This is why he calls them sculptures. The choice of coins is therefore not fortuitous. Scattered in the grass, concealed among the ruins, stuck in cracks in the walls, they belong to the place like archeological finds. With no date or signature, hidden by the mud and screened by the rain, they seem to have been there since time immemorial. Coming across one is a surprise, and appropriating it, even though permitted, a furtive, embarrassing and guilty action. Weiner knows that what memory needs is not monuments but small gestures, not unique and striking but ritually repeated, like the pebble on the grave and the coins in the synagogue. The coins picked up are immediately replaced until they run out at the end of the exhibition, on completion of the "handover" from object to subject. For that matter, the Jewish root of the word for stone is the same as for the two words meaning father and child. Laying a stone, i.e. testifying, means giving continuity, handing on from one generation to another. A thousand years from now someone will perhaps find a coin hidden in the synagogue and wonder who left it there and when. Furthermore, Weiner's initial idea was not to use coins but to paint the phrases directly on the ruined walls, and it was only their protected status that made this impracticable. In any case, if the meaning is what counts, it matters little whether this is conveyed by words or coins. Weiner has always adopted this line of reasoning ever since his "statements of intent" in 1969: "1. The artist may construct the piece. 2. The piece may be fabricated. 3. The piece need not be built. Each being equal and consistent with the intent of the artist, the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership."⁷⁹ The following specification was added a year later: "As to construction, there is no correct way to construct the piece as there is no incorrect way to construct it. If the piece is built it constitutes not how the piece looks but only how it could look."⁸⁰

This is revolutionary. No longer a demiurge, the artist gives

successivi la serie «Propeller Paintings»: l'immagine astratta di un'elica, tratta dalla televisione, è ripetuta in svariate dimensioni, angolature, tecniche, tutte allo stesso prezzo. L'attenzione è alle vicende pittoriche statunitensi post - espressioniste astratte, da Jasper Johns a Frank Stella ad Andy Warhol, dunque all'assunzione di immagini note restituite senza emozione né vibrazione pittorica. «Propeller Paintings» sono esposti nel 1964 nella prima personale dell'artista nella galleria di Seth Siegelaua a New York. Anche le sculture coeve, come *The Stone on the Table*, utilizzano materiali e oggetti trovati. I primi «Removal Paintings» risalgono invece al 1966: la superficie della tela, dipinta a spruzzo, dunque meccanicamente, presenta alcune porzioni asportate, esattamente come nelle tele sagomate di Stella. Le distingue però il fatto sostanziale che dimensione e colore come pure misura dell'asportazione sono appannaggio del fruitore. Nel 1968, l'intento di raggiungere un pubblico più vasto dirotta l'attenzione di Weiner dalla pittura al linguaggio. È la condivisione, con altri artisti di area concettuale quali Joseph Kosuth, Robert Barry, Douglas Huebler, Sol LeWitt, delle istanze antiautoritarie e libertarie che permeano in quegli anni la società. Ma la declinazione di Weiner è originale: l'opera consiste non nelle parole ma nel loro significato. «Mi interessa ciò che le parole significano. Non mi interessa il fatto che siano parole [...]. Spero che la maggioranza della gente legga le parole per il loro significato e che lo traduca nel contesto scultoreo dei loro parametri e del modo in cui si muovono nel mondo»⁸¹. Se allora il linguaggio non è un mezzo per «dematerializzare l'arte» ma un materiale come un altro, l'opera può rimanere allo stadio di definizione o tradursi in oggetto. A piacimento del fruitore. Quale il ruolo dell'artista? «Tradurre in linguaggio quello che vedo»⁸². O, meglio: «Il linguaggio è la traduzione della realtà delle relazioni tra i materiali in relazione a ciò che di loro percepiamo»⁸³. Il punto di partenza è dunque la realtà empirica, i materiali accessibili a tutti, che Weiner «ripulisce» traducendoli in un mezzo universale come il linguaggio, accessibile a tutti, declina-

the spectator an equal role in the construction of the work and responsibility for deciding on its final form. Let us go back a little. Born in New York in 1942, Weiner was briefly involved with Abstract Expressionism. He moved to California in 1960 and produced his first sculptures at Mill Valley. Entitled "Cratering Pieces", they were just that: craters left by explosions. On returning to New York, he produced his series of "Propeller Paintings" over the period 1962-65. The abstract image of a propeller taken from television is repeated from various angles in various measurements and techniques, all at the same price. The focus was on the developments in post-Abstract Expressionist American painting from Jasper Johns to Frank Stella and Andy Warhol, and hence on the reproduction of known images with no emotion or pictorial vibration. The "Propeller Paintings" were exhibited in the artist's first solo show at the Seth Siegelaua Gallery, New York, in 1964. The sculptures produced in the same period, like The Stone on the Table, also made use of found objects and materials. The first "Removal Paintings" appeared in 1966 and consisted of canvases painted with the mechanical means of a spray gun and with sections cut out just like Stella's shaped canvases. They were, however, distinguished by fact the user was allowed to decide on the measurements and color as well as the size of the section to be removed. Weiner attention turned from painting to language in 1968 with a view to reaching a broader public. He shared the libertarian and anti-authoritarian views permeating society at that time with other artists of the Conceptual area, including Joseph Kosuth, Robert Barry, Douglas Huebler and Sol LeWitt, but adopted an original approach. He saw the work as consisting not in the words but in their meaning: "I am interested in what the words mean. I am not interested in the fact that they are words [...]. I hope that the vast majority will read the words for their meaning and that they will place that meaning within the sculptural context of their parameters and how they get through the world."⁸¹ If language is therefore not a means for "dematerializing art"

bile nelle diverse lingue. «Io non sono il contenuto»⁸⁴, precisa, prendendo le distanze, come tutti gli artisti della sua generazione, dal soggettivismo di retaggio astratto espressionista.

La prima scultura che utilizza come materiale il linguaggio risale al 1968, al progetto *The Xerox Book* ideato da Siegelauub come alternativa ai canali espositivi e distributivi tradizionali. Un libro in cui ogni artista ha a disposizione venticinque pagine. Weiner le utilizza per ripetervi *A Rectangular Removal From a Xeroxed Graph Sheet in Proportion to the Overall Dimensions of the Sheet*, un'azione di rimozione. Nello stesso anno pubblica *Statements*, il suo primo libro. Privo di illustrazioni, presenta altrettanti «Statements» relativi ad azioni di dislocazione e spostamento. Distinti in «generali» e «specifici», sono stampati in blocchetti di linee spezzate, quasi a conferire alle parole stesse l'aspetto di oggetti. Dichiarano la distribuzione di pittura sul pavimento o sulla parete come *An Amount of Paint Poured Directly Upon the Floor and Allowed to Dry* e *One Quart Green Exterior Green Enamel Thrown on a Brick Wall*; dislocazioni, come *One Sheet of Plywood Secured to the Floor or Wall* o, come in *Removal to the Lathing or Support Wall of Plaster or Wall Board from a Wall*, la rimozione di una porzione rettangolare di muro. Se *One Quart Exterior Green Enamel Thrown on a Brick Wall* specifica la quantità di smalto verde da gettare su un muro di mattoni, *One Sheet of Plywood Secured to the Floor or Wall*, suggerisce la collocazione di un foglio di compensato al muro o al suolo ma non ne specifica le dimensioni, mentre indica altrove il tempo necessario per spruzzare vernice bianca su un prato ben curato invitando a non tagliare l'erba fino alla scomparsa di ogni traccia di pittura. Se tali sculture esplicitano azioni che lo spettatore può scegliere di pensare o di compiere,



*but a material like the others, the work can remain at the stage of definition or take shape as an object. It is up to the user. What is the role of the artist? "The work that I make using language is in fact a translation from things that you can see."*⁸² To be more precise, "The language is just a translation of what the reality of the relationships of one material to another in relationship to what we perceive from that."⁸³ The starting point is therefore empirical reality, the materials accessible to everyone, which Weiner "cleans" through translation into a universal means like language. "I am not content,"⁸⁴ he declares, turning his back on the subjectivism of the legacy of Abstract Expressionism, like all the artists of his generation.

The first sculpture to use language as material came in 1968 with the Xerox Book project devised by Siegelauub as an alternative to the traditional channels of exhibition and distribution. Each artist involved was allotted 25 pages of the book. Weiner used his to repeat the phrase A Rectangular Removal From a Xeroxed Graph Sheet in Proportion to the Overall Dimensions of the Sheet. An action of removal. He published Statements, his first book, in the same year. Devoid of illustrations, it consisted of statements regarding actions of movement and removal. Divided into "general" and "specific", they were printed in blocks of broken lines as though to give the words themselves the appearance of objects. An Amount of Paint Poured Directly Upon the Floor and Allowed to Dry. One Quart Green Exterior Green Enamel Thrown on a Brick Wall. One Sheet of Plywood Secured to the Floor or Wall. Removal to the Lathing or Support Wall of Plaster or Wall Board from a Wall. While One Quart Exterior Green Enamel Thrown on a Brick Wall specifies the amount of green enamel to be thrown on a brick wall, One Sheet of Plywood Secured to the Floor or Wall suggests the securing of sheet of plywood to the floor or wall but does not specify its measurements. One statement indicates the time needed to spray a well-trimmed lawn with white paint and warns against cutting the grass until all trace of the paint has disappeared. Another regards the removal of a

«Statements» successivi si limitano a verbi, in forma infinita o di participio passato come *Dragged, Stained, Notched*, o ad avverbi, come *Around and About. About and Around. And Around and About. And About and Around*. Più contratta, sincopata e laconica è la presentazione linguistica, più ampio è il margine di interpretazione e di intervento dello spettatore, vero fulcro e referente del lavoro. Per questo Weiner predilige i libri e i cataloghi che disegna puntigliosamente, senza trascurare altri mezzi, dai dischi ai posters ai film agli spazi espositivi canonici e alternativi alle strade, piazze e luoghi pubblici, per accontentare la richiesta più ampia possibile, per raggiungere il numero maggiore di utenti, per abolire gerarchie e divisioni sociali. Lo stesso impulso antiautoritario e socialmente coinvolto lo muove ancora oggi.

Per la mostra del 1969 al Nova Scotia College of Art and Design, Weiner presenta cinque pezzi, scritti e scolpiti: *Five Gallons Water Base Tempera Paint Poured Directly Upon the Floor and Allowed to Remain for the Duration of the Exhibition*, ad esempio, sono anche cinque barattoli di tempera versata sul pavimento. Se nel 1976, ormai da sei anni pendolare tra New York e Amsterdam, tiene la prima retrospettiva al Van Abbemuseum di Eindhoven traducendo venti opere in olandese, alla Kunsthalle di Berna nel 1983 espone le tre alternative di «dichiarazioni di intenti». Un terzo dei lavori sono in forma di enunciazione linguistica, un terzo costruiti dall'artista, il rimanente da abitanti di Berna. Il catalogo, estremamente curato tipograficamente, ha l'angolo destro in alto asportato. Due anni dopo, all'ARC di Parigi, se la copertina del catalogo presenta un taglio laterale a cuneo, all'interno testi e foto del vecchio appartamento nel Bronx sono impaginati entro una gabbia. Se le sculture di Weiner sono agli inizi fogli dattiloscritti, un suo collezionista, Giuseppe Panza di Biumo, decide un giorno di riportare quelle sentenze sulla parete rendendole accessibili ai visitatori della sua collezione. E dal 1972 il supporto privilegiato diventa quello architettonico; l'artista decide il tipo di carattere – il favorito è il Franklin Gothic Extra Condensed, elegante e non

specific portion of wall plaster. If these sculptures specify actions that the spectator can choose whether to think about or carry out, later statements are less demanding, being confined to verbs in the infinite or past participle: Dragged, Stained, Notched. Or adverbs: Around and About. About and Around. And Around and About. And About and Around. The more contracted, syncopated and laconic the linguistic presentation, the greater the leeway for interpretation and action offered to the spectator, the true fulcrum and point of reference of the work. It is for this reason that Weiner prefers his meticulously designed books and catalogues but without neglecting other means – from discs to posters, films, traditional and alternative exhibition spaces, streets, squares and public places – in order to reach the largest possible number of users in a bid to abolish social hierarchies and divisions. It is still the same anti-authoritarian impulse and sense of social involvement that drives him today.

Weiner presented five written and sculpted pieces for the 1969 exhibition at the Nova Scotia College of Art and Design. Five Gallons Water Base Tempera Paint Poured Directly Upon the Floor and Allowed to Remain for the Duration of the Exhibition, for example, is also five cans of tempera poured on the floor. He held his first retrospective show at the Van Abbemuseum in Eindhoven, translating twenty works into Dutch, in 1976, after commuting between New York and Amsterdam for six years. The three alternatives of "declarations of intent" were exhibited at the Kunsthalle, Berne, in 1983. One third of the works were in the form of linguistic statements, one third made by the artist, and the remaining third constructed by the local inhabitants. Published with great care, the catalogue has the upper right corner removed. The catalogue of the exhibition two years later at the ARC in Paris has a wedge-shaped notch in the edge of the cover and the photographs of the old apartment in the Bronx shown inside are set inside a cage.



autoritario —, la dimensione, la punteggiatura, la dislocazione, il colore, delegando comunque ad altri, come LeWitt, la messa in opera. Come per i *wall drawings* di quest'ultimo e i *wall pieces* di Barry, il lavoro è reversibile e riproponibile altrove: non serve neppure acquistarlo per riprodurlo, basta solo conoscerlo. Ma mette in guardia: «Uso il linguaggio per presentare una scultura, vale a dire che il contenuto è il significato delle parole, non le lettere sul muro»⁸⁵. Ma il contesto assume in realtà più importanza di quella attribuitagli da Weiner. Diverso è infatti se *Many Colored Objects Placed Side by Side to Form a Row of Many Colored Objects* è impresso sulle pareti della galleria di Leo Castelli o nel frontone del neoclassico *Friedericianum* di Kassel in occasione di Documenta 7; diverso se le lettere sono dipinte con le mascherine, a caratteri tipografici, o disegnate. Per non parlare di *5 Figures of Structure*, presentato all'Arts Club di Chicago nell'87, perfetta sintesi di linguaggio, disegno e architettura. Non a caso Weiner assume un termine architettonico come *slab* per indicare il mattone, modulo base per cinque possibili costruzioni, presentate naturalmente anche in forma di lettere a carboncino sulla parete. Con i dovuti distinguo, Weiner è assai coinvolto dalle problematiche architettoniche e urbanistiche. Diversamente da quanti giudicano la funzionalità prerogativa esclusiva dell'architettura, Weiner ritiene che questa debba coniugarsi sempre con la qualità spaziale. «L'idea è costruire una dinamica che consenta agli esseri umani di svolgere qualsiasi lavoro necessario e in più di trovare il modo di farli sentire leggiadri, sì leggiadro è una bella parola»⁸⁶. Alle prese con gli spazi pubblici, è preoccupato e guardingo, sa che la tentazione monumentale è in agguato; preferisce mimetizzarsi nel tessuto urbano con tracce visibili ma discrete, da scoprire più che da venerare. A terra, preferibilmente. È il caso dei 19



*Weiner's sculptures were initially typewritten sheets of paper until Giuseppe Panza di Biumo decided to have the statements written on the wall so as to make them accessible to the people visiting his collection of the artist's work. The shift to an architectural support thus began in 1972. The artist chose the type of character (his favorite being Franklin Gothic Extra Condensed, elegant and not overbearing), the measurements, punctuation, position and color but left the task of execution to others, like LeWitt. As in the case of the latter's wall drawings and Barry's wall pieces, the work is reversible and can be transferred elsewhere. You don't even have to buy it in order to reproduce it. You just have to know it. It can be bought and reproduced or simply known and reconstructed. But, as the artist points out, "I'm using language to present sculpture, which means that the content is the meaning of the words, it's not the letter on the wall"⁸⁵. In actual fact, however, the context takes on more importance than Weiner claims. It makes a difference if *Many Colored Objects Placed Side by Side to Form a Row of Many Colored Objects* is imprinted on the walls of the Leo Castelli Gallery or in the pediment of the neoclassical *Friedericianum* in Kassel on the occasion of Documenta 7. It makes a difference if the letters are painted using stencils, printed, or drawn. Not to mention *5 Figures of Structure*, presented at the Chicago Arts Club in 1987, a perfect synthesis of language, design and architecture. It is no coincidence that Weiner uses an architectural term like "slab" for the brick, the basic module for five possible constructions, which were naturally presented also in the form of letters in charcoal on the wall. With all the due distinctions, Weiner is in fact greatly involved in architectural and urban-planning problems. Unlike those who regard functionality as the exclusive concern of architecture, Weiner believes that this must always be combined with spatial quality. "The general idea is to build a dynamic that will allow human beings to do whatever job they have which necessary and still find some way to find themselves feeling graceful. Graceful it's a nice word."⁸⁶ He is cautious and wary when addressing public spaces, well aware that the*

tombini realizzati nel 2000 a New York con i fondi preposti all'arte pubblica. Tondi di ferro grigio recano incise le stesse scritte: al centro IN LINEA DIRETTA CON UN'ALTRA & LA SUCCESSIVA, intorno i nomi delle ditte ROMAN STONE CO E CON EDISON CO, del committente, il PUBLIC ART FUND e, a differenza di Ostia, da LW 2000, le iniziali dell'artista e l'anno di realizzazione. *Some limestone Some Sandstone Enclosed for Some Reason* del 1993 è invece sulla memoria del luogo. A Dean Clough, un tempo sede di una fiorente industria di tappeti, Weiner ricostruisce la vecchia bascula a ponte: garantisce così la continuità con la vecchia destinazione industriale aggiornandola però in quella attuale, culturale e artistica. *Topped from Below* in Germania, infine, è un tappeto giallo dipinto a terra su cui spiccano le scritte in rosso. Né monumentale né eterno, è a tempo, preda di chi lo calpesta. Del resto, *Staples, Stakes, Twine, Turf* del 1968 nel college del Vermont, non è forse una grande griglia disegnata a terra con corda e paletti?



«Tutto in questa città passata sembra dissolversi verso l'alto. Il sistema geometrico delle mura scorre verso il basso e si rivolge al ciclo della natura. In questo aleggiare tra natura e architettura rimane ferma *Kleines Gebirge*»⁸⁷, l'opera realizzata per la sinagoga dall'artista tedesca **Christiane Löhr**. Piccole montuosità, indica il titolo, per le rotondità, i picchi, gli avvallamenti. Gli stessi che in altre occasioni nomina *Kleines Temple*, piccolo tempio. Costruita con semi di edera, *Kleines Gebirge* poggia sotto teca sul tavolo di marmo dell'aula dove si trova il forno per la cottura del pane azzimo, forse, in origine, il luogo di accoglienza.

Per Löhr, dunque, la sinagoga, come il resto dell'insediamento ostiense, è, in quanto rovina, architettura che scivola lentamente ma inesorabilmente verso quella natura sulla quale prima si ergeva sovrana. Il processo è oggi in fase di equilibrio dinamico: la direttrice verticale delle mura è compensata dal loro procedere orizzontale e sinuoso.

temptation of monumentalism is lurking in ambush. He prefers to blend into the urban fabric with visible but discreet traces for discovery rather than veneration. Preferably on the ground, as in the case of the 19 manhole covers created in New York in 2000 with funds allocated for public art. The writing on these gray circles of iron is all the same. In direct line with another & the next in the center surrounded by the names of the companies, Roman Stone Co. and Con Edison Co., and the client, Public Art Fund. Unlike the work at Ostia Antica, there are also the artist's initials and the year of creation: LW 2000. Some Limestone Some Sandstone Enclosed for Some Reason (1993) instead concerns the memory of place. At Dean Clough, once the home of a flourishing carpet industry, Weiner rebuilt the old weighbridge, thus ensuring continuity with its old industrial use but bringing it up to date with its present cultural and artistic function. Produced in Germany, Topped from Below consists of statements painted in red on an area of ground painted yellow. Neither monumental nor eternal, it is at the mercy of time and whoever walks over it. In much the same way, Staples, Stakes, Twine, Turf, created at the Vermont Student



College in 1968, is a huge grid marked out on the ground with stakes and twine.

*“Everything in this city of the past seems to dissolve upward. The geometric system of the walls slides downward and turns to the cycle of nature. Kleines Gebirge remains firmly fixed in this floating state between nature and architecture.”⁸⁷ The work created for the synagogue by the German artist **Christiane Löhr** takes its name, meaning small mountain, from its rounded shapes, crags, and hollows. The same features have appeared on other occasions under the title *Kleines Temple* or *small temple*. Made out of ivy seeds, *Kleines Gebirge* stands in a glass case on a marble table in the chamber that once housed the oven for baking unleavened bread and may have originally been a reception area.*

Löhr interpreta strutturalmente e formalmente quel bilico: la sua microarchitettura, infatti, è costruita con elementi tratti dalla natura e compone la direttrice orizzontale e quella verticale nel profilo organico di guglie e pinnacoli. Quale il procedimento costruttivo? Nel corso di frequenti e prolungate perlustrazioni nella natura, Löhr raccoglie ogni sorta di elementi: crine di cavallo, soffioni, semi di edera, di canna, di cardi, di dente di leone, di agrimonia, di californiana, bardana, peli di cane, gambi di piante. Non li cerca, li trova per caso, a seconda del suo stato d'animo. La sensibilità nel farsi attrarre all'improvviso da foglie, piante, bacche o piccoli animali è davvero unica, ignota a chi pure frequenta quei luoghi da anni. Dopo il raccolto, Löhr porta il bottino a studio e lo mette da parte in attesa di ispirazione. Diversi per struttura, forma e colore, i suoi materiali hanno in comune il fatto di essere astratti. L'artista non utilizza cioè la natura per composizioni floreali ma per realizzare sculture, architetture e installazioni astratte; semi e bacche sono i suoi mattoni, gli elementi modulari da aggregare liberamente ma secondo regole da loro stessi dettate. «Ad esempio, dai semi di agrimonia che si attaccavano sempre al pelo del mio cane ho imparato che avrebbero avuto bisogno di qualche sorta di tessuto per costituirsi in una forma. La forma, l'idea e il procedimento nascono nello stesso momento»⁸⁸. Come sintesi di due componenti distinte: la conoscenza intima e profonda della natura e un indirizzo artistico meditato, riconoscibile, inequivocabile. Un passo indietro.

Löhr nasce nel 1965 a Wiesbaden e trascorre l'adolescenza in campagna vicino alla valle della Mosella. Passeggia nei boschi, impara a conoscere e a fare amicizia con le piante: ogni autunno torna a trovare i funghi come fossero vecchi amici. Nel 1981 vince un cavallo, fedele compagno anche ora che vive tra Colonia e Prato. Da allora «il contatto con la natura è diventato la parte più importante della mia esistenza. Tutti i giorni facevo dei giri lungo lo stesso sentiero attraverso la zona selvaggia al di sopra del fiume, ogni giorno facevo le stesse operazioni manuali, come pulire la stalla [...] ogni giorno le stesse

As a ruin, the synagogue is thus seen by Löhr, like the rest of the settlement of Ostia Antica, as architecture sliding slowly but relentlessly toward the nature from which it once rose in sovereign splendor. The process is today in a phase of dynamic equilibrium, with the vertical line of the walls offset by their winding horizontal course. Löhr interprets this balance structurally and formally. Her micro-architecture is in fact constructed with elements drawn from nature and combines the horizontal and vertical axes in the organic profile of spires and pinnacles. What building procedure is employed? In the course of long and frequent walks through the countryside, Löhr collects elements of all sorts: hair of dogs and horses, dandelions, stems and seeds of various plants including ivy, thistles, agrimony and burdock. She does not look for them but finds them by chance according to her mood. Her sensitivity in feeling the sudden attraction of leaves, plants, berries and small animals is truly unique, something unknown even to those who have known the places for years. Löhr then takes what she has gathered back to the studio and puts it to one side while awaiting inspiration. Differing in structure, shape and color, her materials share the fact of being abstract. In other words, the artist does not use nature for floral compositions but in order to create abstract sculptures, architectural structures and installations. Seeds and berries are her bricks, modular elements to be combined freely but in accordance with rules that they themselves lay down. "For example, the fact that agrimony seeds always got stuck to my dog's coat taught me that they would need some sort of fabric in order to take on a shape. The form, the idea and the procedure are born in the same instant."⁸⁸ As a synthesis of two distinct components: a deep and intimate understanding of nature and a considered, recognizable and unmistakable artistic aim. Let us go back a little.

Löhr was born in Wiesbaden in 1965 and grew up in the countryside close to the valley of the Moselle. She went for walks in the woods and came to know and make friends with the plants, returning every autumn to look for mushrooms as though they were old acquaintances. In

cose ma in realtà non erano esattamente le stesse cose. Piccoli cambiamenti, provocati dalle stagioni, hanno acuito la mia percezione»⁸⁹. Attraverso la natura, dunque, Löhr scopre un principio poetico decisivo: la ripetizione come continua variazione. E nella natura ambienta i primi lavori: piccole sculture con le lappole tolte alla criniera del cavallo, un sentiero coperto di farina per registrare le impronte degli animali selvatici. Nel 1985 intraprende gli studi classici all'università di Bonn: archeologia, egittologia, storia e storia dell'arte. Dopo aver frequentato l'accademia di Belle Arti di Magonza, segue nel 1994 il corso di Jannis Kounellis all'accademia di Düsseldorf e con lui si diploma due anni dopo. Nel 1998 vince una borsa di studio a Parigi per sei mesi. «Non avevo alcuna idea di che cosa sarebbe accaduto al mio lavoro in una grande città»⁹⁰. Scopre invece un piccolo parco vicino a Notre Dame dove ogni giorno raccoglie clandestinamente l'edera in fiore con i cui semi costruisce le sculture. Se «i fiori scelgono la loro posizione»⁹¹, se le opere sono fatte esclusivamente di elementi naturali, stabilità e forza di gravità decidono forma e dimensione di ogni costruzione. Le architetture con i semi di edera, ad esempio, partono da un nucleo centrale generalmente geometrico e si espandono centrifugamente sino a dove il materiale lo consente. Alle prese con steli di piante, invece, come in *Yellow Cube*, *Little Dome*, *Bow Form*, la forma a cupola nasce dalla curvatura stessa dei gambi oppure, come in *oggetto di gambi*, la loro aggregazione dà luogo a una sorta di boschetto sbilenco e traballante. Nei casi suddetti, le costruzioni sono di dimensioni ridotte e poggiano su un piano, tavolo o mensola, a volte sotto vetro. Ma Löhr non disdegna la grande dimensione, la misura ambientale: a terra, come in *tappeto di dente di leone* nella fattoria di Giuliano Gori a Celle, dove migliaia di denti di leone avanzano come un fiume in piena dalla finestra al

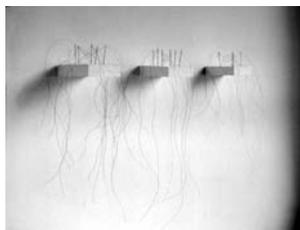


*1981 she won a horse that is still her faithful companion today, even though she divides her time between Cologne and Prato. "Contact with nature became the most important part of my existence. Every day I took long walks along the same path through the wild area above the river. Every day I performed the same manual operations, such as cleaning the stable [...]. Every day the same things, but in actual fact they were not exactly the same. Small changes caused by the seasons sharpened my perception."⁸⁹ *It was thus through nature that Löhr discovered the crucial poetic principle of repetition as constant variation. And it was in nature that she set her first works: small sculptures with burrs removed from the horse's mane or a path covered in flour to record the tracks of wild animals. She went to Bonn University in 1985 to study archeology, Egyptology, history and art history. After studying at the Mainz Academy of Fine Arts, she enrolled in the course taught by Jannis Kounellis at the Düsseldorf Academy in 1994 and graduated under his supervision two years later. In 1998 she obtained a six-month grant to study in Paris. "I had no idea that what would happen to my work in a big city."⁹⁰ *She discovered a small park close to Notre Dame and went there every day to pick ivy on the sly for seeds to make sculptures. If it is true that "the flowers choose their own position"⁹¹ *and that the works are composed exclusively of natural elements, it is stability and the force of gravity that dictate the shape and size of every construction. The architectural structures made of ivy seeds, for example, start from a generally geometric central nucleus and expand centrifugally as far as the material allows. In works with plant stems such as Yellow Cube, Little Dome and Bow Form, it is their curvature that gives rise to the dome shape. Stems are also clustered together in oggetto di gambi to create a sort of lopsided and wobbly grove. In the above cases, the constructions are small in size and rest on flat surfaces or ledges, sometimes under glass. Löhr is not, however, averse to large-sized works and the environmental scale. As exemplified by two works produced for Giuliano Gori's Fattoria di Celle, these can be****

centro dello spazio; in sospensione, come la *grande nuvola di semi* di cardi appesi alle travi della stessa fattoria. Come terza ipotesi, i nugoli di semi, gambi e fiori sono appuntati alla parete con sottilissimi spilli di acciaio. Negli ultimi due casi, data la fragilità e la leggerezza dei componenti, la scultura necessita del sostegno di una retina, di quelle per tenere in piega i capelli di notte e che le donne anziane spesso indossano ancora oggi di giorno. È trasparente, asseconda la natura del materiale e il carattere aperto e non finito della composizione.

Quali i riferimenti poetici di Löhr, infine? L'*arte povera*, evidentemente, e il suo contraltare americano: l'arte processuale.

Quanto alla prima, Löhr condivide non solo l'opzione per materiali naturali, vivi, da accudire, in continua trasformazione, ma assume certamente da Kounellis la dialettica tra rigidità e flessibilità, bidimensionalità e tridimensionalità, sfondo e figura, portante e portato. Mentre l'affascina il microcosmo dell'igloo di Mario Merz, la sua trasparenza, permeabilità alla natura, carattere temporaneo e precario. Perché anche le installazioni di Löhr mutano nel tempo: semi e steli si seccano, restringono, scuriscono, adagiano. Ma è soprattutto in Eva Hesse, straordinaria protagonista dell'arte processuale, che Löhr trova una guida sicura, nella contraddizione tra forma ponderata e materiali fragili, organici, deperibili, anche se mai naturali. Basti il confronto tra *Unfinished, Untitled, or Not Yet* del 1966 di Hesse, reti appese che sorreggono palle di polietilene e carta pressata e la *seed bag* di Löhr, un batuffolo bianco entro una rete appesa al muro con uno spillo. Oppure tra *tappeto di dente di leone* di Löhr e *Sequel*, sfere di latex distribuite al suolo o, ancora, tra *Metronomic Irregularity* di Hesse, fili di cotone pronti a congiungere punti equidistanti che s'aggrovigliano lungo il percorso e il lavoro di Löhr con i peli di cavallo che cascano liberamente da mensole a muro.



at ground level, as in tappeto di dente di leone, where thousands of dandelions advance like river in full spate from the window to the center of the space, or suspended, as in grande nuvola di semi, a great cloud of thistle seed hanging from the beams. A third possibility is the use of very fine steel pins to secure seeds, stems and flowers to the wall. In the last two cases, given the lightness and fragility of the component materials, the sculpture needs the support of a hairnet, the sort used to keep the hair in place overnight and often worn by elderly ladies also during the day. Being transparent, it fits in with the nature of the material and the open-ended character of the composition.

What are Löhr's points of artistic reference? Arte Povera, obviously, and Process Art, its American counterpart.

As regards the former, Löhr shares not only its focus on



natural, living materials undergoing constant transformation and needing care but also unquestionably the idea drawn from Kounellis of a dialectic between rigidity and flexibility, two-dimensionality and three-dimensionality, figure and ground, bearer and borne. She is also fascinated by the

microcosm of Mario Merz's igloo with its transparency, permeability to nature, and provisional, precarious character. Because Löhr's installations also change over time. The seeds and stems dry out, shrink, darken, and wilt. Löhr finds a sure guide, however, above all in Eva Hesse, the extraordinary leading figure in Process Art, and in the contradiction between studied form and materials that are fragile, organic and perishable, never natural. Suffice it to compare Löhr's seed bag, a white tuft in a net pinned to the wall, and the balls of polyethylene and compressed paper in hanging nets of Hesse's Unfinished, Untitled, or Not Yet (1966); tappeto di dente di leone and the balls of latex lying on the ground in Hesse's Sequel; Löhr's work with horsehair falling freely from shelves on the wall and Hesse's Metronomic Irregularity with its tangle of cotton

Un confronto solo metodologico e formale, però, se gli esiti di Hesse sono frutto di un vissuto angosciato e insicuro, costellato di fughe, malattie e perdite.

«Veglia secolare cura le rovine inclinate» è il pensiero di **Remo Salvadori** per *Continuo Infinito Presente* nella sinagoga di Ostia. La memoria, che attraverso i secoli garantisce a quel luogo la sua sacralità, è affidata oggi alla veglia laica di un artista contemporaneo. È una corda di ferro che costruisce un cerchio perfetto, senza inizio né fine. Ha una lunga storia nel percorso di Salvadori. Concepito nei primi anni Ottanta nella misura ridotta di 22 centimetri, fa la prima apparizione pubblica nel 1985 alla galleria Locus Solus di Genova, su una parete, come un'icona. E quella postazione mantiene anche altrove per oltre dieci anni. In occasione della retrospettiva al museo Pecci di Prato nel 1997, però, Salvadori decide di trasferirlo dalla parete nello spazio. Il passaggio è radicale: da oggetto di contemplazione a oggetto in dialogo con l'architettura e il corpo. La crescita del diametro da pochi centimetri a qualche metro ne modifica sostanzialmente la «facoltà spaziale»⁹². Così lo incontriamo a Vienna nel 1996, a Milano tre anni dopo, e poi a Berlino. La soluzione del 2001, nella Manifattura d'Arte Manifattura Tabacchi di Firenze, conferma il radicamento all'architettura. *Continuo Infinito Presente*, infatti, del diametro di 5 metri, abbraccia una colonna mentre sulla parete il nome a caratteri cubitali di Emil Molte è un omaggio all'industriale tedesco che per primo commissiona a Rudolf Steiner una scuola aziendale. Ma *Continuo Infinito Presente* è un concetto oltre che un oggetto; per questo suggella altri incontri. Alla Fondazione Querini Stampalia di Venezia nel 2005, ad esempio, si confronta con i cinque cerchi di *Germoglio*, mentre in *La sorgente nel punto dello sguardo*, due anni prima a S. Quirico d'Orcia, cinge *Triade*, il bicchiere di bronzo da cui sgorga continuamente acqua, collegandola al pavimento. Alla ricerca di nuovi incontri, lo ritroviamo sospeso o, meglio, poggiato, in *Verticale*. La sua perfezione ferrea conferisce solidità al foglio di rame che lo sostiene. Sono in equilibrio dialettico: il rame, elemento femminile legato a

threads joining equidistant points along a path. The comparison is, however, solely methodological and formal, as Hesse's works are the result of an angst-ridden, insecure existence marked by flight, illness and loss.

*An "age-long vigil watching over leaning ruins" is the idea developed by **Remo Salvadori** in his work *Continuo Infinito Presente* for the synagogue of Ostia Antica. The memory that has preserved the sacral nature of this place over the centuries is today entrusted to the secular vigil of a contemporary artist. Consisting of an iron cable to create a perfect circle with no beginning or end, *Continuo Infinito Presente* has a long history in Salvadori's repertoire. It was conceived in the early 1980s on the small scale of 22 centimeters and it made its first public appearance in 1985 at the Locus Solus gallery in Genoa, hung on the wall like an icon. This position was maintained also elsewhere for over ten years until the retrospective at the Pecci Museum, Prato, in 1997, when Salvadori decided to transfer it from the wall into space. This marked a radical shift: from object of contemplation to object engaged in dialogue with architectural structure and the body. The increase in diameter from twenty-odd centimeters to a few meters altered its "spatial faculty" substantially.⁹² It was shown in this form in Vienna in 1996, in Milan three years later, and then in Berlin. The version presented in the Manifattura d'Arte Manifattura Tabacchi, Florence, in 2001 confirmed the connection with architectural structure. Now five meters in diameter, *Continuo Infinito Presente* embraced a column beside the name Emil Molte written on the wall in block capitals as a tribute to the German industrialist who first commissioned Rudolf Steiner to build a company school. *Continuo Infinito Presente* is, however, not only an object but also a concept and involved as such in other encounters. It was, for example, juxtaposed with the five intersecting circles of *Germoglio* at the Querini Stampalia Foundation, Venice, in 2005. In *La sorgente nel punto dello sguardo*, shown at San Quirico d'Orcia two years before, it encircled *Triade* – the bronze beaker constantly spouting water – and linked it to the floor. Always on the lookout for*

Venere, ma anche all'aria, è flessibile, malleabile, luminoso, mentre il ferro, maschile, unito a Marte e al fuoco, è rigido e cupo. Dalla loro unione nasce una nuova figura che redistribuisce le rispettive energie. Quando poi *Continuo Infinito Presente* funge da laccio per il rame, l'unità degli opposti è magistralmente raggiunta. Anche a Ostia l'anello è di ferro e poggia nell'aula principale della sinagoga, vigilato dalle quattro colonne superstiti. Abbraccia e coagula una miriade di frammenti lapidei: uno di questi vi appartiene come una pietra all'anello mentre un altro è sorprendentemente simile a *Momento*, la serie inesauribile di fogli di piombo che dal 1973 Salvadori taglia e piega con destrezza, a costruire un intricato ricamo di vuoti e pieni, di luci e ombre, tutti diversi come mostrano le pareti su cui proliferano. A Ostia *Continuo Infinito Presente* riserva una sorpresa: svela nelle rovine l'enigma della sua costruzione. Al settimo giro, i capi della corda avvolti intorno all'anima che gli dà forma, prendono il suo posto, avvinghiati per sempre. Un luogo nel luogo: da lì, il giorno dell'inaugurazione, i convenuti hanno ascoltato le ragioni di «Arteinmemoria». In realtà, nel corso della prima perlustrazione a Ostia, indicammo a Salvadori il tavolo di marmo, unico nella sinagoga, che troneggia nell'aula dell'accoglienza dove sono ancora visibili le tracce del forno per la cottura del pane azzimo. Perché il tavolo occupa un posto centrale nella vita e nell'arte di Salvadori: sedere con lui intorno al tavolo è decisivo anche per la comprensione del suo lavoro. Il modo in cui occupa il posto d'onore persino in un tavolo rotondo che non lo contempla affatto, quello in cui ascolta, conversa, offre cibo e vino, è parte integrante del lavoro, non tempo sottratto a esso, come accade ai più, pur amanti della buona compagnia. «Concepisci un'opera quando è successo qualcosa nel senso esistenziale che ti permette di vederla, altrimenti non la vedi»⁹³. Le soluzioni formali allora non sono solo presenze ma rinviano a una catena di corrispondenze con la storia, la natura, le energie



new encounters, it appeared in a suspended or perhaps reclining position in Verticale. Its ironclad perfection lent solidity to the sheet of copper supporting it. The components displayed a state of dialectic equilibrium. Copper, a female element associated with Venus but also the air, is bright, flexible and malleable, whereas iron, is masculine, associated with Mars and fire, dark and rigid. Their union gave birth to a new figure that redistributes their respective energies. The unity of opposites was then masterfully achieved when Continuo Infinito Presente served as a tie for the copper. In the work at Ostia Antica, the ring is again made of iron and lies in the main chamber of the synagogue watched over by the four surviving columns. It embraces and coagulates countless stone fragments. One of these belongs to it like a stone in a ring and another is amazingly similar to Nel Momento, the inexhaustible series of lead sheets that Salvadori has been deftly cutting and folding since 1973 to construct intricate embroideries of solid and void, light and shadow, all different, as shown by the walls on which they proliferate. At Ostia Antica, however, Continuo Infinito Presente holds a surprise. The riddle of its construction is revealed in the ruins. The ends of the cable wound around the core that gives it shape take its place in the seventh turn, entwined forever. A place within the place. It was from there that the people gathered on the day of inauguration listened to an exposition of the rationale of "Arteinmemoria". In actual fact, during the first site inspection at Ostia, we pointed out to Salvadori the sole marble table present in the synagogue, standing in the welcoming chamber where remains of the oven used to bake unleavened bread are still visible. Because the table occupies a central place in Salvadori's life and art. Sitting around the table with him is also crucial to any understanding of his work. The way in which he occupies the place of honor at a round table where its presence



cosmiche e planetarie. Senza mai trascurare o subordinare la bellezza e la sensualità degli esiti. Come quando *Verticale* supporta, anziché *Continuo Infinito Presente*, un disco di rame al cui centro siede un vaso di vetro cilindrico colmo d'acqua, oppure ciocchi di legni diversi oppure gli strumenti del mestiere come carta e pigmenti. Se allora *Verticale* visualizza l'offerta su un piatto prezioso, soprattutto se moltiplicata sette volte come a Prato, essa incontra il suo «continuo infinito presente» in *Quando lo spazio si appiattisce il volume è nei nomi*, «l'architettura d'incontro» realizzata nel 2003 nel Cantiere di S. Quirico d'Orcia. Intorno a esso, per cinque mesi, Salvadori, dieci tutori e ventuno studenti – i numeri non sono naturalmente casuali – svolgono lezioni, seminari, incontri, mentre la vita scorre in comune e nelle sale ancora in restauro del cinquecentesco Palazzo Chigi si allestiscono i lavori. «Vissuto», «gli incontri», «le opere» sono appunto le tre sezioni di Cantiere, il cui scopo principale è: «offrire un luogo d'incontro a individui che già operano e ad altri che verranno; un tempo e uno spazio di possibilità che visualizzi un'architettura d'incontro; un ambito di ascolto e di parola. L'organizzazione di eventi, convegni, lezioni non è lo scopo principale del Cantiere. L'evento non si organizza. Tanto meno il Cantiere ha bisogno di produrre opere. Il cantiere è in vista dell'opera, non per la realizzazione, ma per il suo riconoscimento. È l'opera, già in atto, che lo rende possibile e lo richiede. Lo scopo del Cantiere è di costituire e preservare uno spazio per il riconoscimento dell'opera, a partire dall'opera stessa»⁹⁴.



Tornando a *Quando lo spazio si appiattisce il volume è nei nomi*, i piedi sono cinque fogli di rame arrotolati secondo la chiusura delle braccia di alcuni ospiti: sono forti ma precari; il filo che li contiene crea una sorta di bilico, di «tremore», quel «momento in cui si trova il modo di comunicare il superamento della forma»⁹⁵. Il piano, invece, è un grande

*was in no way envisaged, the way in which he talks, listens and offers food and wine is an integral part of the work and not time taken away from it, as it is for most people no matter how much they enjoy good company. "You conceive a work when something has happened in the existential sense that allows to see you it. Otherwise you cannot see it at all."⁹³ The formal solutions are therefore not only presences but refer back to a chain of connections with history and nature as well as cosmic and planetary forces. Without ever neglecting or subordinating the beauty and sensuality of the results. As when *Verticale* supports not *Continuo Infinito Presente* but a ring of copper encircling a glass vase full of water, logs of different types of wood or tools of the trade such as paper and pigments. And if *Verticale* visually presents the offering on a precious plate, above all if it is multiplied seven times as in Prato, it meets its "continuous infinite present" in *Quando lo spazio si appiattisce il volume è nei nomi*, the "architectural meeting point" constructed in 2003 at the *Cantiere* workshop in San Quirico d'Orcia. It was around this table that Salvadori, ten tutors and twenty-one students – the numbers are not of course fortuitous – held lessons, seminars and meetings for five months while life carried on communally and works were set up in the rooms of the sixteenth-century Palazzo Chigi, which was still undergoing restoration at the time. "Vissuto", "gli incontri" and "le opere" were in fact the three sections of *Cantiere*, whose primary purpose was "to offer a meeting place for individuals already at work and others yet to come, a time and space of possibility capable of visualizing an architectural meeting point, a place of words and listening. The organization of events, conferences and lectures is not the primary purpose of the workshop. The event is not organized. Still less does workshop need to produce works. It is held with a view to the work, not for its construction but for its identification. It is the work, already underway, that makes it possible and requires it. The purpose of the workshop is to constitute and preserve a space for the identification of the work starting from the work itself."⁹⁴*

disco composto di cinque essenze: cipresso, frassino, ciliegio, quercia e olmo, legate ai giorni della settimana ma anche ai materiali, rispettivamente a piombo, oro, argento, ferro e mercurio. Geniale il titolo: nel nulla, la realtà è appannaggio dei singoli. Ma, parlando di memoria, non abbiamo forse affidato ai nomi l'evocazione dell'invisibile? *Quando lo spazio si appiattisce il volume è nei nomi*, intorno al quale siedono oggi gli amici in casa Salvadori, ha radici antiche, in quel *Tavolo d'angolo* in via Pace a Milano, dove Salvadori si stabilisce nel 1972, a venticinque anni. Nasce a Cerreto Guidi, vicino a Vinci, nel grande casale in fondo al viale di cipressi dove hanno vissuto i nonni, i genitori e di cui oggi, con Sally, custodisce attivamente e amorevolmente la memoria. Si trasferisce presto a Firenze, «città come un vassoio pieno, da cui uscivano figure e profumi intensissimi»⁹⁶, per iscriversi all'accademia di Belle Arti sotto la guida di Afro Basaldella. *Janus* del 1971 è un ciclo di fotografie che riflette sul doppio attraverso il territorio dell'amicizia. Se Giano indica, come gennaio, ciò che inizia e finisce o, come la porta di Giano, ciò che si apre e si chiude, *Janus* legge il doppio come unità nella differenza, non come opposizione.



Come *Noli me tangere* del 1975 è una tuta, metà bianca e metà nera, indossata dall'artista nel corso di alcune azioni. Concilia gli opposti luce-ombra e accosta precisi riferimenti poetici: Ugo Ball che indossa un costume metallico e Jannis Kounellis che veste la tela punteggiata di lettere e frecce. «Preferisco essere in armonia che in disaccordo. Non sento la necessità di costruire sulla negatività»⁹⁷ è del resto il suo motto, condiviso da alcuni, pochi, artisti di una generazione di confine tra gli impegnati anni Settanta e i controriformistici anni Ottanta.

Salvadori, Marco Bagnoli, Renato Ranaldi e Ettore Spalletti riammettono infatti nell'arte la dimensione soggettiva ma, scevra da ogni compiaciuto intimismo, essa mira alla creazione di salde relazioni interpersonali e di un rapporto

*Let us now return to Quando lo spazio si appiattisce il volume è nei nomi. The feet are five rolled sheets of copper corresponding to the arm measurements of some of the guests, strong but precarious. The wire encircling them creates a sort of balance and "tremor", the "moment in which the way is found to communicate the overcoming of form".*⁹⁵ *The surface is a large disc consisting of five different types of wood – cypress, ash, cherry, oak and elm – connected with the weekdays but also with materials, respectively lead, gold, silver, iron and mercury. The title is brilliant: in nothingness reality is the prerogative of individuals. In speaking about memory, however, have we not perhaps entrusted the evocation of the invisible to names?*

Quando lo spazio si appiattisce il volume è nei nomi, around which friends now sit in Salvadori's home, has roots stretching all the way back to the *Tavolo d'angolo* created in *Via Pace, Milan*, where Salvadori moved in 1972 at the age of 25. He was born in Cerreto Guidi, near Vinci, in a big farmhouse at the end of an avenue of cypress trees, the home of his parents and grandfathers, the memory of which he and Sally now preserve actively and lovingly. He soon moved to Florence – “a city like a fully laden tray with the most intense odors and figures”⁹⁶ – to enroll at the Academy of Fine Arts under the guidance of Afro Basaldella. *Janus (1971)* is a cycle of photographs reflecting on the double through the territory of friendship. If *Janus* indicates what begins and ends, as in January, or what opens and closes, as with the gate of Janus, *Janus* interprets the double as unity in difference, not as opposition. Like *Noli me tangere (1975)*, it is a coverall, half white and half black, worn by the artist during some actions. It reconciles the opposites of light and shadow and encapsulates specific artistic references: Ugo Ball in a metallic outfit and Jannis Kounellis in cloth covered in letters and arrows. His maxim – “I prefer to be in harmony rather than discord. I feel no need to build on negativity”⁹⁷ – is indeed one shared by few artists of the generation on the borderline between the commitment of the 1970s and

con la realtà non conflittuale né ideologico. «Diversamente dalla generazione nata nella guerra, in noi nati dopo la guerra l'aspetto ideologico era meno forte [...] meno dogmatico, più aperto ai problemi interpersonali [...]. Diciamo che la questione fondamentale era l'arte e i sistemi di rilevamento erano fondati sugli aspetti non ideologici. C'era piuttosto il superamento del concetto binario. Ricordo che guardavo molto attentamente a quello che si veniva facendo: però era come se guardi un treno in corsa»⁹⁸.

Quasi a seguire le tracce del conterraneo Leonardo da Vinci, nel 1972 «ho sentito che dovevo andare a Milano. Mi sono sentito più affascinato dal Nord»⁹⁹; prima nella casa studio di via Corio e poi nello spazio totalmente bianco di via Pace che: «inaugura modalità differenti nell'individuazione dello spazio e della pratica dell'arte [...]. Di via Pace ricordo vivi momenti d'incontro, di discussione e il deposito di tracce. Via Pace è assunta come idea di offerta e di pratica, ho sempre portato attenzione alla sua pianta, poiché essa è forma di relazione.

Lo spazio accoglie completamente gli aspetti intellettuali, emozionali, istintivi, motori [...]»¹⁰⁰. Qui costruisce appunto *Tavolo d'angolo*, «appena arrivato, nello spigolo della cucina: la quale era molto piccola, aveva solo questo spigolo. Ho lavorato su quell'angolo per potere avere un tavolo in cucina, altrimenti non ci sarebbe entrato»¹⁰¹. Dettato dalla conformazione spaziale e da esigenze funzionali, *Tavolo d'angolo* offre però una preziosa indicazione progettuale: esprime sensibilità per un punto critico dello spazio, l'angolo, e sostituisce una continuità a una cesura, una complessità concavo-convessa a una giustapposizione lineare.

Anche *Mutando riposa* lo segue dai tempi di via Pace: pensato per ragioni funzionali, «ha poi preso una forma, si è decantato in un'opera». Cos'è del resto l'architettura se non traduzione di istanze funzionali in poesia spaziale? Pieghevole, lungo tre metri



*the Counter-Reformation of the 1980s. Salvadori, Marco Bagnoli, Renato Ranaldi and Ettore Spalletti allowed the subjective dimension back into art but stripped of all complacent intimism and aimed at the creation of solid interpersonal relations and a relationship with reality that was neither ideological nor antagonistic. "Unlike the generation born during the war, the ideological aspect was less marked [...] less dogmatic and more open to interpersonal problems for those of us born after it. [...] Let's say that the fundamental issue was art and the detection systems were grounded on non-ideological aspects. The aim was rather to move beyond the binary concept. I remember watching what was going on very carefully, but it was watching a fast-moving train."*⁹⁸

*As though following in the footsteps of his fellow countryman Leonardo da Vinci, Salvadori felt the need to move to Milan in 1972: "I have always been more interested in the north." First in the home and studio on Via Corio and then in the all-white space of Via Pace: "The space of Via Pace inaugurates different modalities in the identification of space and the practice of art. [...] My memories of Via Pace include living moments of meeting, discussion, and the laying down of traces. Via Pace is taken as an idea of offering and practice. I have always focused attention on its layout because it is a form of relation. The space wholly embraces the intellectual, emotive, instinctive, and motorial aspects."*¹⁰⁰ *It was there that he constructed Tavolo d'angolo "as soon as I arrived, in the corner of the kitchen, which was very small and only had the one corner. I worked on it in order to have a table in the kitchen, which would otherwise have been impossible."*¹⁰¹ *Dictated by spatial conformation and functional requirements, Tavolo d'angolo nevertheless offers an invaluable architectural indication. It expresses sensitivity toward a critical point in space, the corner, and replaces a caesura with continuity, linear juxtaposition with concave-convex complexity. Mutando riposa also dates from the time of Via Pace. Conceived for functional reasons, "it then took shape and developed into a work".*

quando aperto, «è in rapporto alla casa, ma anche a una scala più generale, che è quella del sentimento dell'orientamento»¹⁰².

Tre mostre del 1978 confermano la forte attenzione ai luoghi. Da Paola Betti a Milano Salvadori utilizza l'arredo presente in galleria: su una lunga tela distesa a terra dispone *Mobile/Cassettiera*, i cui cassetti aperti «a organo» raccolgono disegni. Ci sono anche: *Nel Momento* e un tubo di tela piegato ad angolo a collegare le due colonne. *Le bois de Boulogne*, invece, realizzato da Ferruccio Fata a Bologna, compone più elementi: tre piante di ligustro potate, *Tavolo d'angolo* su cui poggia lo strumento musicale che darà origine all'opera *L'uomo che ode*, libri che serrano in curva una porta mentre un proiettore restituisce sulla parete l'immagine del disegno di un cerbiatto in un prisma di luce. Un giovane in *skate-board* percorre lo spazio unificando i singoli episodi. La mostra da Lucio Amelio a Napoli, infine, è sintesi della pianta della galleria e della disposizione dei lavori al suo interno. La mostra rilegge così la pianta della galleria: il corpo centrale collegante i due ambienti posti all'estremità, il corridoio che corre esternamente a essi, insieme ad altri particolari che ne configurano il carattere architettonico.

Gravità Zero del 1979 è la traduzione in ceramica del disegno risultante dalle esperienze di Milano, Bologna e Napoli, da Lucrezia De Domizio a Pescara. Spiega Salvadori: «Esperienze frammentarie, piccoli fuochi, hanno determinato un percorso che si dichiara nel suo farsi. Un percorso dove l'osservatore si sposta osservandosi. I luoghi sono quattro gallerie.

Nella prima si è reso visibile l'uso dei materiali ivi trovatisi. La seconda si rappresenta come un contenitore caldo di elementi organici.

La terza ha offerto una sua rilettura spaziale. Nella quarta l'esperienza dell'intero percorso si raffredda in forma di ceramica. Ne nasce un oggetto: un modello. Un esempio originario, *Gravità zero*. Esperienza di tempo e di luogo non gravitazionale»¹⁰³. Per aggiungere: «L'Osservatore si sposta Osservandosi, aspetti di un unico lavoro. Linea

*For that matter, what is architecture if not the translation of functional requirements into spatial poetry? Collapsible and three meters long when open, "it is proportional to the house but also to the more general scale of the sense of orientation."¹⁰² The artist's marked attention to location is borne out by three exhibitions of 1978. Salvadori used the furnishing already present in Paola Betti's gallery in Milan with a long tarpaulin spread out on the floor to accommodate *Mobile/Cassettiera*, its drawers open "like an organ" to display drawings. The other works included *Nel Momento* and a rolled tarpaulin bent at an angle to connect two columns. *Le Bois de Boulogne* was instead created at Ferruccio Fata's gallery in Bologna and consisted of various elements: three pruned privet bushes, *Tavolo d'angolo* supporting the musical instrument that later gave rise to the work *L'uomo che ode*, a curved row of books around a door, and a drawing of a fawn projected onto the wall in a prism of light. A youngster glided through the space on a skateboard to connect the individual episodes. Finally, the show at Lucio Amelio's gallery in Naples constitutes a synthesis of its layout and the arrangement of the works inside it. The plan of the gallery is reinterpreted in terms of the central body connecting two rooms positioned at either end, the corridor extending outside them, and other features determining their architectural character.*

Gravità Zero (1979) is the translation into ceramics of the pattern derived from the experiences of Milan, Bologna and Naples with the addition of Lucrezia De Domizio's gallery in Pescara. Salvadori explains: "Fragmentary experiences and small fires have traced out a pathway that declares itself in its unfolding, a pathway where the observer moves while observing himself. The places are four galleries. The first made visible the use of the materials found there. The second presented itself as a warm container of organic elements. The third offered a spatial rereading of itself. In the fourth, the experience of the entire pathway cooled down in ceramic form to give birth to an object, a model. Gravità zero, an original example, an experience of time and non-gravitational place."¹⁰³ He continues: "The observer moves

tenuta dritta su evidenze nodali che tendono a chiudersi su se stesse: – Pensieri lunghi. Pensieri corti –, un pensiero oggettivo relativamente posto in evidenza»¹⁰⁴. L'enunciato relativo all'Osservatore troverà verifica nel cavalletto fotografico letto come archetipo dello sguardo mentre *L'Osservatore non l'oggetto osservato* del 1981 sostanzia la mostra alla galleria Pieroni di Roma, insieme a un libro bianco.

Come *Continuo Infinito Presente, Verticale, Triade, Nel Momento* e... anche *L'Osservatore non l'oggetto osservato* è parte del bagaglio poetico di Salvadori, viaggia con lui, sempre aperto a nuovi luoghi e nuovi incontri.

while observing himself, aspects of a single work. A line held straight on nodal elements that tend to close upon themselves: long thoughts, short thoughts – an objective thought relatively highlighted.”¹⁰⁴ The assertion regarding the observer was to be borne out in a camera tripod interpreted as an archetype of vision while the show at the Galleria Pieroni, Rome, took shape in *L'Osservatore non l'oggetto osservato (1981) together with a white paper*. Like *Continuo Infinito Presente, Verticale, Triade, Nel Momento and [...]*, *L'Osservatore non l'oggetto osservato* is also part of Salvadori's poetic baggage and travels with him, always open to new places and new encounters.

Adachiara Zevi, è architetto e storica dell'arte. Ha insegnato Storia dell'Arte nelle Accademie di Belle Arti di Macerata, Firenze, Bologna, Milano, Palermo, Napoli. Collabora al "Corriere della Sera". Dirige le collane di Arte e Design per la serie Universale di Architettura (Marsilio). Autrice di: *Arte USA del Novecento, Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana, Fosse Ardeatine, Sol LeWitt testi critici*. È presidente della Fondazione Bruno Zevi.

Adachiara Zevi, is architect and Art Historian. She has been teaching at the Academy of Fine Arts in: Macerata, Firenze, Bologna, Milano, Palermo, Napoli. Contributor to the Italian daily "Corriere della Sera"; director of the Design and Art sections of the Universale di Architettura series (Marsilio); author of: American Art of the XX Century, Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana, Fosse Ardeatine, Sol LeWitt Selected Writings. She is President of the Bruno Zevi Foundation.

- ¹ G. Wajcman, *L'objet du siècle*, Editions Verdier, Lagrasse 1998, p. 13.
- ² P. Cabrera Reis, testo redatto in occasione di A. Zevi (a cura di), «Arteinmemoria2», Scavi di Ostia, gennaio-marzo 2005, Incontri Internazionali d'Arte, Roma 2005.
- ³ Id., in M. Tarantino (ed), *Pedro Cabrera Reis*, Hatje Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit, Germany, 2003, p. 166.
- ⁴ *Ibid.*, p. 98.
- ⁵ G. Wajcman, *L'object...* cit., p. 20.
- ⁶ *Ibid.*, p. 185.
- ⁷ G. Weinstein, testo redatto in occasione di A.Zevi (a cura di), «Arteinmemoria1», Scavi di Ostia, ottobre-novembre 2002, Incontri Internazionali d'Arte, Roma 2002.
- ⁸ J. Kounellis, *Un uomo antico, un artista moderno*, pubblicato come *Un hombre antiguo, un artista moderno*, in «Vardar», n. 2, febbraio 1982, pp. 1-2.
- ⁹ A. Zevi, «Una memoria "storicamente scorretta"», in Id.(a cura di), «Arteinmemoria1», cit. pp. 21-24.
- ¹⁰ F. Mauri, «The Jewish and Myself», conferenza tenuta all'Istituto di Cultura Italiano, Londra 1995, p. 4.
- ¹¹ A. Wiewiorka, *L'era del testimone*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1999, p.141.
- ¹² *Ibid.*, p. 85.
- ¹³ *Ibid.*, p. 102.
- ¹⁴ *Ibid.*, p. 132.
- ¹⁵ *Ibid.*, p. 141.
- ¹⁶ T. Todorov, *Gli abusi della memoria*, Ipermedium, Napoli e Los Angeles 1996, pp. 67-68.
- ¹⁷ A. Wiewiorka, *L'era...* cit., p. 143.
- ¹⁸ T. Todorov, *Gli abusi...* cit., p. 60.
- ¹⁹ J. Kounellis, in F. Fanelli (a cura di), intervista, in «Il Giornale dell'Arte», novembre 1988, p.77.
- ²⁰ A. Rossi-Doria, «Invocazioni della memoria e ragioni della storia: a proposito del "Giorno della memoria"», in *Roma 1944-45: una stagione di speranze*, L'Annale Irsifar, Franco Angeli, Milano 2005, p. 158.
- ²¹ C. Lonzi, *Autoritratto*, De Donato, Bari 1969.
- ²² T. Todorov, *Gli abusi...* cit., p. 38.
- ²³ *Ibid.*, p. 40
- ²⁴ *Ibid.*, pp. 45-46.
- ²⁵ J. Kounellis, *Omelia*, Roma, dicembre 1984, in «A.E.I.U.O.», n. 12-13, 1985, p. 63.
- ²⁶ G. Pagano, in P. Scaglione, *Eur a Roma. Controguida d'architettura*, testo & immagine, Torino 2000, p. 37.
- ²⁷ S. Offe, «Vestigia visibili ed invisibili. Intorno alle ex-sinagoghe in Germania ed Austria», in R. E. Gruber e L. Q. Mincer (a cura di), *1990-2000: ebrei europei dieci anni dopo la fine del socialismo reale*, «La Rassegna Mensile di Israel», gennaio-aprile 2002, p. 228.
- ²⁸ *Ibid.*, p. 230.
- ²⁹ G. Wajcman, *L'object...* cit., p. 21.
- ³⁰ *Ibid.*, p. 239.
- ³¹ *Ibid.*, p. 23.
- ³² *Ibid.*, p. 169.
- ³³ *Ibid.*, p. 90.
- ³⁴ *Ibid.*, p. 49.
- ³⁵ *Ibid.*, p. 94.
- ³⁶ *Ibid.*, p.224.
- ³⁷ *Ibid.*, p.242.
- ³⁸ E. Robin, *I fantasmi della storia*, ombre corte, Verona 2005, p. 94.
- ³⁹ G. Wajcman, *L'object...* cit., p.193.
- ⁴⁰ *Ibid.*, p.208.
- ⁴¹ A. Wiewiorka, *L'era...*, cit., pp. 42-45.
- ⁴² *Ibid.*, p. 45.
- ⁴³ L. Picciotto, *Il libro della memoria*, Mursia, Milano 1991.
- ⁴⁴ L. Fargion, «Il libro della memoria», in *Memoria della Shoah. Dopo i "testimoni"* (a cura di S. Meghnagi), Donzelli editore, Roma 2007, p. 130.
- ⁴⁵ G. Wajcman, *L'object...* cit.,p.253.
- ⁴⁶ E. Robin, *I fantasmi...*, cit., pp.97-99.
- ⁴⁷ J. Dibbets, dichiarazione rilasciata in occasione di «Arteinmemoria4».
- ⁴⁸ C. Townsend, «Jan Dibbets in Conversation with Charlotte Townsend», in «ArtsCanada», n. 4, august-september 1971, p. 50.
- ⁴⁹ R. Fuchs, «The Eye Framed and Unframed», in M. Friedman (ed), *Jan Dibbets, exhib. cat.*, Walker Art Center, Minneapolis 1987, p. 51.
- ⁵⁰ A. Gleizes, *Puissances du cubisme*, Présence, Paris 1969.
- ⁵¹ R. Fuchs, «The Eye Framed...», in M. Friedman (ed), *Jan Dibbets* cit., p. 59.
- ⁵² E. Fromentin, in R. Fuchs, G. Moure (eds), *Jan Dibbets Interior Light*, B&P, Groningen 1991, p. 51.
- ⁵³ F. Ll. Wright, in R. Fuchs, G. Moure, *Jan Dibbets* cit., p. 104.
- ⁵⁴ M. Bartolini, dichiarazione rilasciata in occasione di «Arteinmemoria4».
- ⁵⁵ *Ibid.*
- ⁵⁶ *Ibid.*
- ⁵⁷ *Ibid.*
- ⁵⁸ M.Bartolini intervistato da H.U.Obrist, in V.Loers(a cura di), *Massimo Bartolini*, cat.mostra, Städtisches Museum Abteiberg Monchengladbach, november-dezember 2003, s.p.
- ⁵⁹ J. Rykwert, «Qui e là: o come entrare in una stanza», in *Massimo Bartolini*, cat mostra, Galleria Arte Moderna, Torino, febbraio-aprile 2005, hepfulmonster, Torino 2005, p.23.
- ⁶⁰ W. S. Wilson, in C. Christov-Bakargiev,*The Moderns*, cat. mostra, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, aprile-agosto 2003, Skira, Ginevra-Milano 2003, p.61.
- ⁶¹ R. Robin, *I fantasmi della storia*, ombre corte, Verona 2005, p. 92.
- ⁶² G. Anselmo, dichiarazione rilasciata in occasione di «Arteinmemoria4».
- ⁶³ Id., in B. Merz e W. Guadagnini (a cura di), *Giovanni Anselmo*, cat. mostra, Galleria Civica, Modena, maggio-luglio 1989, hepfulmonster, Torino 1989, p. 26.
- ⁶⁴ Id., in G. Celant, *Arte povera: storie e protagonisti*, Electa, Milano 1985, p. 43.
- ⁶⁵ Id., in J.- C. Ammann (a cura di), *Giovanni Anselmo*, cat. mostra,

- Kunsthalle, Basel; Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 1979. Ripubb. in B. Merz e W. Guadagnini (a cura di), *Giovanni Anselmo...* cit., p. 23.
- ⁶⁶ *Ibid.*
- ⁶⁷ G. Anselmo, in B. Merz, *Entrare nell'opera*, in B. Merz e W. Guadagnini (a cura di), *Giovanni Anselmo...* cit., p. 13.
- ⁶⁸ M. Fagiolo, *Eppur si muove*, in *Giovanni Anselmo*, cat. mostra, Galleria Sperone, Torino 1968, p. 22.
- ⁶⁹ G. Anselmo, in M. Disch (a cura di), *Anselmo*, ADV Publishing House, Lugano 1998, p. 13.
- ⁷⁰ Id., in G. Celant (a cura di), *Arte povera*, Mazzotta, Milano, 1969 p. 109.
- ⁷¹ Id., in B. Merz e W. Guadagnini (a cura di), *Giovanni Anselmo...* cit., p. 32.
- ⁷² Id., in M. Disch (a cura di), *Anselmo* cit., p. 13.
- ⁷³ *Ibid.*, p. 26.
- ⁷⁴ J.- C. Ammann (a cura di), *Giovanni Anselmo* cit., p. 27.
- ⁷⁵ *Ibid.* p. 33.
- ⁷⁶ G. Anselmo, in H.- F. Débaillieux, «Anselmo trouve son chemin de terre», in «Libération», 10 maggio 1996.
- ⁷⁷ *Ibid.*
- ⁷⁸ L. Weiner, dichiarazione rilasciata in occasione di «Arteinmemoria4».
- ⁷⁹ Id., «Statements of Intent», in «January 5-3, 1969», exhib.cat., Seth Siegelau, New York 1969.
- ⁸⁰ Id, in «Art in the Mind», exhib. cat.,1970. Ripubb. in L. Lippard (ed), *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Praeger, New York 1973; University of California Press, Berkeley 1997, p. 74.
- ⁸¹ Id., in «Benjamin H. D. Buchloh in conversation with Lawrence Weiner», in A. Alberro and A. Zimmerman, B. H. D. Buchloh, D. Batchelor (eds), *Lawrence Weiner*, Phaidon Press Limited, London 1998, p. 19.
- ⁸² Id., in *Lawrence Weiner Focus Talk*, novembre 28, Hirshhorn Museum, Washington, D. C., Washington 1990, p. 2.
- ⁸³ *Ibid.*, p. 1.
- ⁸⁴ L. Weiner, *I am not Content*, 1982, in A. Alberro and A. Zimmerman, B. H. D. Buchloh, D. Batchelor (eds), *Lawrence...*,cit., p.106.
- ⁸⁵ Id., in *Lawrence Weiner Focus...*, cit.,p.8.
- ⁸⁶ A. Gill & W. Smith (eds), *Catch as Catch Can. About &Within SOME Architecture, A conversation with Lawrence Weiner*, 33rd floor 7 World Trade Center, July 28, 2005 (daylight).
- ⁸⁷ C. Löhr, dichiarazione rilasciata in occasione di «Arteinmemoria4».
- ⁸⁸ C. Löhr, «Non soffiare sulla scultura», in «Flash Art», giugno-luglio 2005.
- ⁸⁹ Id., in D. Denegri, «Between Nature and Architecture conversation with Christiane Löhr», in «Collezioni Edge», n. 122, estate-autunno 2002, p. 151.
- ⁹⁰ *Ibid.*, p. 153.
- ⁹¹ C. Löhr, «Non soffiare sulla scultura» cit.
- ⁹² R. Salvadori, in «Conversazione tra Bruno Corà e Remo Salvadori», in B. Corà (a cura di), *Remo Salvadori*, cat. mostra, Museo Pecci, Prato, ottobre 1997 - gennaio 1998, hopefulmonster, Torino 1997, p. 176.
- ⁹³ *Ibid.*, p. 179.
- ⁹⁴ R. Salvadori, in *Il Cantiere Remo Salvadori Palazzo Chigi San Quirico d'Orcia Siena*, TRA-ART, 2004, p. 13-14.
- ⁹⁵ A. Commellato, «Intervista con Remo Salvadori», in *Il Cantiere Remo Salvadori...* cit., p. 508.
- ⁹⁶ R. Salvadori, in B. Corà, «Osservazioni di una nuova chiarezza», in B. Corà (a cura di), *Remo Salvadori* cit., p. 13.
- ⁹⁷ *Ibid.*, p. 15.
- ⁹⁸ R. Salvadori, in «Conversazione tra Bruno Corà...» cit., p. 166.
- ⁹⁹ *Ibid.*, p. 164.
- ¹⁰⁰ R. Salvadori, in G. Celant (a cura di), «Una passeggiata a tre voci tra Remo Salvadori, Germano Celant e un osservatore assente (ma presente)», intervista, in G. Celant, *Remo Salvadori*, Fabbri, Milano 1991, s. p.
- ¹⁰¹ Id., in «Conversazione tra Bruno Corà...» cit., p. 161.
- ¹⁰² *Ibid.*, p. 179.
- ¹⁰³ R. Salvadori, in G. Celant (a cura di), «Una passeggiata...» cit., s. p.
- ¹⁰⁴ Id., in B. Corà, «Osservazioni...» cit., p. 22.

