

Adachiara Zevi
osmosi tra opera e luogo
osmosis between site and work

osmosi tra opera e luogo

«Arteinmemoria» è alla sua quinta edizione. Nonostante le dimensioni ridotte della sinagoga di Ostia Antica e il numero cospicuo degli artisti già intervenuti, almeno tre dei quattro partecipanti a questa edizione scelgono luoghi inediti, sinora inesplorati: Marco Bagnoli, il più sacro, dove erano custoditi i Rotoli della Legge; Susana Solano e Gianni Caravaggio, il pozzo e il forno per la cottura del pane azzimo, a conferma che la sinagoga era luogo per vivere oltre che per pregare e studiare. «Arteinmemoria5» ribadisce temi e problemi configuratisi nel tempo come distintivi dell'iniziativa. La non neutralità del sito, in primo luogo. Diversamente da quelli deputati all'arte ma anche da quelli che, pur dediti al culto, ospitano manifestazioni artistiche, la sinagoga impone una scelta non indifferente: accettare o rifiutare di esporvi equivale a prendere posizione su ciò che essa significa ed evoca, in chiave storica, religiosa, politica e culturale. Soprattutto nei momenti in cui la situazione internazionale, e più in particolare quella medio-orientale, si acuisce ed esaspera, alcuni ritengono che partecipare alla mostra equivalga a una adesione politica; aggiungendo all'annosa confusione tra stato e popolo, quella tra cultura e politica. È successo nel corso della seconda Intifada, è successo, lo scorso anno, durante la guerra a Gaza. Ma esorcizzare o rimuovere il problema non serve: urge invece assumerlo per farne banco di prova per il dialogo e il confronto. «Arteinmemoria» dimostra che la convivenza tra linguaggi e poetiche differenti è non solo possibile ma creativa e vitale. L'apertura delle sinagoghe all'arte ribadisce proprio che la memoria e la cultura sono il miglior antidoto all'intolleranza, al razzismo e

osmosis between site and work

“Arteinmemoria” is now in its fifth edition. Notwithstanding the limited size of the Synagogue of Ostia Antica and the significant number of artists involved to date, at least three of the four participants in this edition have selected entirely new and previously unexplored spaces: Marco Bagnoli the most sacred, which once contained the Torah Scrolls; Susana Solano and Gianni Caravaggio, respectively the well and the oven for cooking unleavened bread, confirming that the synagogue was a place of everyday life as well as one of prayer and study. “Arteinmemoria 5” reiterates the themes and issues that have rendered the project so distinctive. The non-neutrality of the site, first and foremost. Unlike spaces deputised for the presentation of art, as well as those dedicated to worship and used for artistic exhibitions, the synagogue imposes choices that are anything but indifferent: accepting or refusing to present here is equivalent to taking up a position with regards to what it signifies and evokes, in historic, religious, political and cultural terms. Above all when the international situation, and more in particular that in the Middle East, is worsened and exacerbated, there are those who feel that participating in this exhibition is equivalent to adhering to a political cause; adding to the age-old confusion between state and population, that between culture and politics. This happened during the course of the second Intifada, it happened, last year, during the war in Gaza. However, exorcising or removing the problem does not help: what is urgent, instead, is its assumption as a testing ground for dialogue and comparison. “Arteinmemoria” demonstrates that the coexistence between different languages and poetics is not only possible, but also creative and vital. The

all'antisemitismo, che trovano spesso in esse, come pure nei cimiteri, il loro bersaglio privilegiato. Non a caso, il progetto Synagogue Stommeln, ispiratore di quello ostiense, è del 1991, quando il disagio causato dalla caduta del Muro di Berlino si esprime in forme di virulenta intolleranza.

Altro elemento distintivo, in qualche modo riconducibile al primo, è la simbiosi o, meglio, lo scambio biunivoco tra opere e luogo. Pur inaugurando nella Giornata della Memoria, pur in una cornice così connotata, «Arteinmemoria» non ha mai “commissionato” agli artisti un lavoro a tema. Tutti hanno declinato il loro linguaggio sulle suggestioni fisiche ed emotive trasmesse dal luogo. Nell’impatto, se quest’ultimo torna a vivere dopo duemila anni, gli stessi anni pesano sul lavoro di ognuno e gli attribuiscono una identità e uno spessore del tutto inediti. È per rispettare la permeabilità tra opere, luogo e contesto che i cataloghi della mostra registrano quanto accaduto nei due anni intercorsi dall’edizione precedente; sul fronte storico non meno che su quello memorialistico e museale. Se nel 2006 tocca allo storico Claudio Pavone fare il punto sulla relazione tra storia e memoria, per questa edizione Emilio Gentile sceglie l’ormai prossimo centocinquantesimo anniversario dell’Unità d’Italia, per verificare quando e quanto gli italiani abbiano espresso «il desiderio di continuare a vivere insieme». La conclusione è pessimistica ma a sorpresa.

Certo, guardando agli ultimi due anni di storia italiana, c’è poco da stare allegri. Per la diffusione e radicalizzazione dei fenomeni di intolleranza e razzismo, soprattutto nei confronti degli immigrati, in primo luogo, istigati da modi di pensare e da comportamenti che hanno ormai infettato l’intero tessuto sociale. E l’approvazione del decreto legge sulla sicurezza contenente la norma contro l’immigrazione clandestina e la legittimazione delle ronde, non fa che legalizzarla. A ciò va aggiunta la continua denigrazione e delegittimazione delle istituzioni di garanzia repubblicana come la Presidenza della Repubblica, il Parlamento, la Magistratura e la Corte Costituzionale.

synagogue’s acceptance of art reiterates precisely how memory and culture are the best antidotes for intolerance, racism and anti-Semitism of which it, like the cemetery, is often a privileged target. It is no accident that the Stommeln Synagogue Project, the inspiration for that in Ostia, was born in 1991, when the hardships related to the collapse of the Berlin Wall were expressed in forms of virulent intolerance.

Another distinctive element, in some way related to the first, is the symbiosis, or better yet, the biunivocal exchange between the work of art and the site. While inaugurated on the Day of Memory, and while presented in such a particular historical setting, “Arteinmemoria” has never “commissioned” artists to provide thematic works. Instead, they have all harmonized their language in response to the physical and emotional suggestions transmitted by the site. In this impact, while the latter comes to life after two thousand years, these same years weigh on each artist’s work and attribute it with an entirely new identity and depth of meaning.

To respect the permeability between the work of art, the site and context, the exhibition catalogues also record events from the two-year period between the current and previous exhibition; through an examination of history, as well as memorial and museal events.

While in 2006 Claudio Pavone wrote about the relationship between history and memory, for this edition Emilio Gentile has selected the upcoming 150th Anniversary of Italian Unification in order to verify when and to what degree the Italian population expressed “a desire to continue to live together”. The conclusion is pessimistic, though with a surprise.

Certainly, if we look at the last two years of Italian history, there is little reason to rejoice. This is a result, in the first place, of the diffusion and radicalisation of phenomena of intolerance and racism, above all towards immigrants, instigated by ways of thinking and behaving that now affect all levels of society. There is also the approval of a national security law with its regulation against clandestine

In secondo luogo, gli ultimi due anni hanno assistito all'aggravarsi del processo strisciante, più volte denunciato su queste pagine, e con forza da Pavone, di revisionismo storico, che mira ad appiattire differenze e contrasti in nome di una auspicata, ma mai realmente perseguita, pacificazione nazionale¹. Banco di prova è la proposta di legge 1360, del giugno 2008, per equiparare le vittime della Resistenza a quelle della Repubblica di Salò. Gli articoli della legge parlano da soli. «L'istituzione dell'«Ordine del Tricolore» deve essere considerata un atto dovuto, da parte del nostro Paese, verso tutti coloro che, oltre sessanta anni fa, impugnarono le armi e operarono una scelta di schieramento convinti della «bontà» della loro lotta per la rinascita della Patria. Non s'intende proponendo l'istituzione di questo Ordine sacrificare la verità storica di una feroce guerra civile sull'altare della memoria comune, ma riconoscere, con animo oramai pacificato, la pari dignità di una partecipazione al conflitto avvenuta in uno dei momenti più drammatici e difficili da interpretare della storia d'Italia; nello smarrimento generale, anche per omissioni di responsabilità ad ogni livello istituzionale, molti combattenti, giovani o meno giovani, cresciuti nella temperie culturale guerriera e «imperiale» del ventennio, ritennero onorevole la scelta a difesa del regime, ferito e languente; altri, maturati dalla tragedia in atto o culturalmente consapevoli dello scontro in atto a livello planetario, si schierarono con la parte avversa, «liberatrice», pensando di contribuire a una rinascita democratica, non lontana, della loro Patria.

Solo partendo da considerazioni contingenti e realistiche è finalmente possibile quella rimozione collettiva della memoria ingrata di uno scontro che fu militare e ideale, oramai lontano, eredità amara di un passato doloroso, consegnato per sempre alla storia patria». L'articolo 2 esplicita chi sono i destinatari dell'onorificenza: «coloro che hanno prestato servizio militare per almeno sei mesi, anche a più riprese, in zona di operazioni, nelle Forze armate italiane durante la guerra 1940-1945 e che siano invalidi; coloro che hanno fatto parte delle formazioni

immigration and the legitimization of locally organised patrol groups, a move that effectively legalises them. To this must be added the continuous denigration and delegitimisation of the institutions representing the Italian Republic, such as the President of the Republic, the Parliament, the Magistrate and the Constitutional Court.

Secondly, the last two years have been witness to the worsening of a slowly advancing process, more than once denounced in this publication, and with great strength by Pavone, of historical revisionism, focused on erasing differences and contrasts in the name of a much hoped for, though never truly pursued, national pacification.¹ Proof is to be found in Bill 1360 from June 2008, which called for the equalization of the victims of the Resistance with those of the Republic of Salò. The articles of statutes speak for themselves. "The institution of the 'Order of the Tricolour' must be considered a necessary act, made by our Country, towards those who, over sixty years ago, took up arms and made a choice, convinced of the 'goodness' of their fight for the rebirth of the Country. We do not intend, by proposing the institution of this Order, to sacrifice the historic truth of a ferocious civil war on the altar of shared memory, but to recognise, with a now serene conscience, the equal dignity of participation in a conflict that took place during one of the most dramatic and difficult to interpret moments in Italian history; in a condition of general disorientation, even through omissions of responsibility at all institutional levels, many combatants, young and not so young, who grew up during the warlike and 'imperial' Twenty Years of Italian Fascism, considered it honourable to choose to defend this wounded and languishing regime; others, matured by the unfolding tragedy or culturally informed about the confrontation taking place at the global scale, chose to fight for the adversaries, the 'liberators', convinced of their contribution to the democratic rebirth, so close at hand, of their Country.

Only by beginning with contingent and realistic considerations it is finally possible to operate the collective removal of the unwelcome memory of a confrontation that

armate partigiane o gappiste, regolarmente inquadrato nelle formazioni dipendenti dal Corpo volontari della libertà, oppure delle formazioni che facevano riferimento alla Repubblica sociale italiana»².

Un anno dopo, la mobilitazione generale contro la legge e la massiccia raccolta di firme sotto l'appello dell'ANPI, provoca l'arresto dell' *iter* legislativo.

Il terzo elemento concerne il passaggio, dopo più di un decennio, dell'amministrazione capitolina, promotrice e principale sostenitrice di «Arteinmemoria», al centro-destra. Si assiste oggi al paradosso che i difensori più leali e convinti, "senza se e senza ma", degli ebrei e dello Stato di Israele militino nelle file dei partiti che guidano la coalizione governativa, una delle cui componenti più chiassosa non nasconde pensieri e comportamenti apertamente razzisti e xenofobi. Lungi dal discutere la buona fede di ognuno e nel salutare come positiva ogni apertura democratica e pluralista, va fermamente ribadito che la tragedia della Shoah non può essere avulsa dalle condizioni storiche, politiche e sociali che l'hanno causata e alimentata. E ricordare oggi la Shoah non vuol dire solo evocare ciò che è stato ma agire per prevenirne la ripetizione. Come avverte il grande storico Tvetan Todorov, «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»³.

Memoriali e musei, ora, più o meno recenti, più o meno

*was both military and ideal, and now in the distant past, and the bitter inheritance of a painful past, handed down for eternity to the country's history". Article 2 explicitly names the beneficiaries of this honour: "those who served with the military for at least six months, even at different times, in theatres of operation, of the Italian Armed Forces, during the 1940-1945 War and who are now invalids; those who were members of armed partisan groups or the GAP Italian Resistance Movement, regularly part of the formations of the Corpo volontari della libertà or those formations loyal to the Italian Social Republic."*²

One year later, a general mobilisation against this Bill and the widespread collection of signatures organised by ANPI (National Association of Italian Partisans), arrested the legislative process. The third element concerns the passage after more than a decade of the primary promoter and supporter of "Arteinmemoria", the Roman Municipal Government, to the centre-right. We now live with the paradox that the most loyal and convinced defenders, "no ifs or buts", of the Jewish People and the State of Israel serve in the ranks of the parties running our coalition government, one of the whose most vocal components makes no effort to conceal openly racist and xenophobic beliefs and behaviour. Far from discussing the best intentions of those involved, and welcoming any democratic openness as positive, it must be firmly reiterated that the tragedy of the Shoah cannot be separated from the historical, political and social conditions that both caused and nurtured it. Remembering the Shoah today not only means recalling what took place, but actively working to ensure it is not repeated. As the great historian Tvetan Todorov warns us, "We must maintain the memory of the past as something alive: not to ask for repayment of the offences suffered, but to remain attentive to the manifestation of situations that are undoubtedly new, but in some cases analogous. Racism, xenophobia and the exclusion of others are not identical to those fifty, one hundred or two hundred years ago; nonetheless, in the name of this past, we must act in the present. Today, the

noti. Nel kibbutz Lochamei a Ghetoot, in Alta Galilea, fondato dai sopravvissuti alla rivolta del Ghetto di Varsavia, ci sono due musei, di cui uno dedicato ai bambini. A differenza della maggior parte di quelli dedicati alla Shoah, dove il materiale fotografico e filmico è accompagnato da cumuli agghiaccianti di reperti, in quella stanza degli archivi recentemente restaurata, nulla di tutto ciò è immediatamente visibile. Solo piccole luci blu consentono di orientarsi nel buio. Se stimolate, illuminano piccole bacheche ove sono raccolti tragici reperti numerati, le cui informazioni si ottengono solo digitando quei numeri. Terminata la sollecitazione, tutto ripiomba nell'oscurità. È sorprendente come nel museo dedicato agli eroi del ghetto di Varsavia, dove dunque la ribellione vince sull'acquiescenza, l'eroismo sul vittimismo, la documentazione relativa alle vittime è discreta e visibile solo per atto volontario. A conferma che il "cosa" ricordare condiziona anche il "come" ricordare.

L'Holocaust Memorial Center a Budapest, opera dell'architetto István Mányi, apre nel 2004, a 60 anni dall'inizio della deportazione degli ebrei ungheresi. Un alto muro di pietra, i cui setti procedono a zig-zag con diversa inclinazione – il Museo di Libeskind a Berlino fa scuola! – cinge il cortile della vecchia sinagoga, riportata dal restauro agli antichi splendori. Il percorso museale ipogeico ripercorre la storia degli ebrei ungheresi dall'emancipazione alla deportazione allo sterminio di 600.000 persone in pochi mesi e a guerra quasi conclusa: i convogli partono il 16 aprile 1944 per Auschwitz, quando il mondo intero è ormai a conoscenza dei crimini che lì si stanno perpetrando.



Il materiale fotografico e documentario allestito in modo efficace e impeccabile rivela finalmente le responsabilità delle autorità ungheresi nel rendere l'operazione così rapida ed efficiente. L'originalità del museo di Budapest è nell'approdo, nella sinagoga piena di luce, dove sedie di plastica trasparenti evocano gli

*memory of the Second World War remains alive in Europe, sustained by countless commemorations, publications and radio and television programmes; however, the ritual repetition of 'we must not forget' has no visible incidence on the processes of ethnic purification, torture and mass execution taking place at the same time on European soil."*³ *Now to speak of memorials and museums, more or less recent, more or less well known. The Lochamei a Ghetoot kibbutz, in Upper Galilee, founded by the survivors of the Warsaw Ghetto Uprising, is home to two museums, one of which is dedicated to children. Unlike the majority of those dedicated to the Shoah, where photographic and filmic material is accompanied by bone-chilling piles of relics, in this recently restored room of archives none of this is immediately visible. Only small blue lights allow us to move through the darkness. When stimulated they illuminate small information boards that contain tragic numbered relics. The information regarding these objects is obtained by typing these numbers into a keypad. After completing this research, everything falls back into darkness. It is surprising how inside the museum dedicated to the heroes of the Warsaw Ghetto, where rebellion won out over acquiescence and heroism over victimisation, the documentation about the victims is discrete and visible only after a voluntary act. Confirmation that "what" is to be remembered also conditions "how" it is to be remembered. The Holocaust Memorial Center in Budapest, designed by the architect István Mányi, opened in 2004, some 60 years after the beginning of the deportation of the Hungarian Jews. A high stone wall, whose piers move in a zigzag of different sloping planes – Libeskind's Berlin museum has taught us something! – wraps the courtyard of the old synagogue, restored to its ancient splendour. The underground museal visit retraces the history of the Hungarian Jews, from emancipation to the deportation and extermination of 600,000 people in only a few months, and near the end of the War: the convoys left on 16 April 1944 for Auschwitz, when the entire world was already well aware of what was happening. The photographic and*

assenti, dove i giusti ci accolgono per infonderci coraggio e fiducia nell'umanità.

Un solo memoriale, sempre a Budapest, sconvolgente per il suo crudo realismo. Lungo una banchina del Danubio, non lontano dal Parlamento, l'artista Pauer Gyula progetta nel 2005, in collaborazione con Can Togay, il direttore dell'Istituto di cultura ungherese a Berlino, un memoriale agli ebrei ungheresi deportati. *Schuhe am Donauufer* (Scarpe sul lungo Danubio) sono 60 paia di scarpe di ferro di varia forma e misura, tutte in stile anni Quaranta, allineate in modo casuale: dritte, capovolte, spaiate, come fossero state tolte frettolosamente.



Ricordano le vittime del feroce e sanguinario corpo speciale della polizia ungherese, le Croci Frecciate: come documenta il film sul "giusto" Giorgio Perlasca, legavano due vittime in modo che, sparando alla prima, il suo peso morto trascinasse nel fiume il compagno ancora vivo. La dedica, incisa a terra in ungherese, inglese ed ebraico, così recita: «TO THE MEMORY OF THE VICTIMS SHOT INTO THE DANUBE BY ARROW CROSS MILITIAMEN IN 1944-45. ERECTED 16 APRIL 2005». Come gli Stolpersteine di Günter Demnig, che in gennaio 2010 approderanno finalmente a Roma come prima stazione di un auspicabile circuito italiano, anche nel memoriale di Gyula ci si imbatte per caso, quasi vi si inciampa, passeggiando in uno dei luoghi più ameni d'Europa. Ma a differenza dei sampietrini, tutti uguali, vergati dalla scrittura imparziale di pochi e crudi dati, qui la memoria è affidata a un oggetto quanto mai personalizzato: non addita un destino comune, ma quanta diversità quel destino comune ha conculcato.

documentary material, effectively and impeccably presented, finally reveals the responsibilities of the Hungarian authorities in rendering the operation so rapid and efficient. The originality of the Budapest museum is to be found in its point of arrival, the light-filled synagogue, where transparent plastic chairs evoke the missing, and the "Righteous" welcome us in order to infuse us with courage and trust in humanity.

One memorial, again in Budapest, is shocking for its crude realism. Along the banks of the Danube, not far from the Hungarian Parliament, in 2005 the artist Pauer Gyula designed a memorial to the deported Hungarian Jews, in collaboration with the Director of the Hungarian Cultural Institute in Berlin, Can Togay. Schuhe am Donauufer (Shoes Along the Danube) is made of 60 pairs of cast iron shoes, in various forms and sizes, all in the style typical of the 1940s, aligned casually, paired up, laying upside down or jumbled together, as if removed in haste. They recall the victims of the ferocious and bloody special forces of the Hungarian police, the Arrow Cross Militia: as documented in the film about the "Righteous" Giorgio Perlasca, they tied two victims together so that, after shooting one victim, the weight of the corpse would drag the other, still alive, into the river. The dedication, carved into the ground in Hungarian, English and Hebrew, reads: "TO THE MEMORY OF THE VICTIMS SHOT INTO THE DANUBE BY ARROW CROSS MILITIAMEN IN 1944-45. ERECTED 16 APRIL 2005".

Similar to Günter Demnig's Stolpersteine (Tripping Stones) that will finally arrive in Rome in January 2010, the first installation in a much hoped for Italian circuit, we come across Gyula's memorial more or less by chance, almost tripping over it, while walking in one of the most beautiful places in all of Europe. However, unlike the cobblestones, each the same as the other, marked only by the impartial writing of a few crude data, here memory is entrusted to a highly personalised object: it does not speak of a common destiny, but how just much diversity was violated by this common destiny.

Gli artisti

Avvicinandoci alla sinagoga lungo il decumano che costeggia il Campidoglio per declinare poi verso Porta Marina, già all'altezza del muro di mattoni eretto da Sol LeWitt all'esterno della sinagoga, si può godere la vista di una lunga scala che attraversa lo scrigno sacro di cui l'opera di LeWitt è memoria. È *La Voce* di **Marco Bagnoli**, che sceglie il luogo più solenne, con il quale nessun artista aveva osato confrontarsi precedentemente. Una scala in ferro, diagonale e sbilenco, robusta ma precaria, progettata e costruita secondo i principi della prospettiva centrale, ma ribaltata. Il punto di fuga, infatti, cioè il centro compositivo in cui concorrono tutte le rette ortogonali al piano, è nel punto più vicino, a terra, dove la scala si restringe e ancora al rocco di colonna caduta. Mentre il punto di vista, dove si dispiega la visione nella sua totalità, è diametralmente opposto, sulla sommità della scala, a sfiorare la cima della colonna superstite. Lassù, dove la scala è sospesa, i montanti si divaricano rendendola paradossalmente più solida. Tre elementi distinguono ancora la scala di Bagnoli: il numero dei gradini, 36; la loro scansione e inclinazione, stabilita dal punto di distanza dove convergono le rette inclinate a 45° rispetto al piano ma, soprattutto, scritti in ebraico con la vernice bianca, i nomi di 72 Angeli, 36 in salita, altrettanti in discesa. «Le "persone" di quell'icona sono i nomi dipinti su ogni gradino e si volgono tutte verso di noi in una strana torsione. Ci invitano a un ingresso», spiega Bagnoli⁴. Gli stessi nomi sono scanditi dalla voce emessa da un *Sonovaso*, un vaso di ceramica dipinto di rosso, le cui gocciolature sanguigne, rivolte verso l'interno, si riflettono, insieme alla sinagoga, nella parabola di rame che ostruisce la bocca del vaso. Non è la prima volta, vedremo, che la scala appare nell'iconografia di Bagnoli, come pure *Sonovaso* e la parabola: ma a Ostia l'osmosi tra luogo e opera è tale da dotare entrambi di significati aggiuntivi e insospettabili. Se infatti la scala di Bagnoli per la sinagoga ha per la prima volta 36 gradini e reca impressi nella sua struttura i nomi degli Angeli, riferendosi così intenzionalmente alla

The Artists

Approaching the synagogue along the decumanus that flanks the Capitolium, and shifting towards the Porta Marina, upon reaching the brick wall constructed by Sol LeWitt outside the synagogue, it was already possible to enjoy a view of the long ladder crossing the sacred Torah Ark, whose memory was recalled in LeWitt's work. Marco Bagnoli's piece, entitled La Voce (The Voice), sought out the most solemn space, which no artist had dared confront before: a steel ladder, diagonal and twisting, robust yet precarious, designed and constructed according to the principles of central perspective, yet inverted. The vanishing point – the central point in a perspective drawing to which parallel lines appear to converge has been placed in the nearest point, on the ground, where the ladder narrowed and was anchored to the base of a fallen column. While the viewpoint, where vision expands to its maximum, was diametrically opposed and placed at the top of the ladder, grazing the summit of a still-standing column. Up here the ladder was suspended and the rails widened, rendering the stair paradoxically more stable. Three elements defined Bagnoli's ladder: the number of steps – 36; their spacing and inclination, established by the distance at which the rails converge at 45° to the plane and, above all, white painted Hebrew letters – the names of the 72 Angels, 36 on the way up and 36 on the way down. "The 'people' in this icon were the names painted on each step, all of which looked at us in a strange torsion. They invite us towards an entrance", Bagnoli explained.⁴ The same names were called out by a voice broadcast from a Sonovaso (Sounding Vase), a red ceramic vase whose interior blood-like drips were reflected, together with an image of the synagogue, in a copper parabola obstructing the mouth of the vase. This was not the first time, as we will see, that the ladder appeared in Bagnoli's iconography; the same can be said of the Sonovaso and the parabola: however, in Ostia the osmosis between the site and work was powerful enough to bring added and unimaginable meanings to both. In fact, while Bagnoli's ladder for the synagogue was the

Scala di Giacobbe, la storia di quest'ultima, studiata e commentata senza fine, si arricchisce di una originale traduzione visiva, in un luogo magico come la Sinagoga di Ostia Antica. E in questo duplice travaso risiede certamente l'interesse e l'entusiasmo suscitato dal lavoro. Quale lezione trae Bagnoli dal racconto biblico? Quale dei tanti commenti trova più convincente? Ma, soprattutto, in che modo la metafora del sogno di Giacobbe incontra e aderisce al suo percorso e alla sua poetica? Come noto, il capitolo 28 di Genesi (dal verso 10 al verso 22) racconta che, in viaggio da Beer-Scèva verso Charan, dove Isacco suo padre lo manda presso lo zio Labano per trovare moglie, Giacobbe è colto dalla notte «nel luogo»: prende una pietra o alcune pietre, forse 12 come le future tribù, che si fondono però in una sola, la pone sotto il capo o circonda quest'ultimo con una sorta di muretto, e vi si corica comodamente. «Fece un sogno: vedeva una scala posata in terra, la cui cima arrivava al cielo e per essa degli angeli di Dio salivano e scendevano. Il Signore stava in cima ad essa e gli diceva: "Io sono il Signore Dio di Abramo tuo padre, e Dio di Isacco; la terra sulla quale stai coricato la darò a te e alla tua discendenza. La tua discendenza sarà come la polvere della terra e ti estenderai a occidente, a oriente, a settentrione e in te e nella tua discendenza si benediranno tutte le nazioni della terra. Io sono con te, ti proteggerò ovunque andrai e ti farò tornare in questo paese; non ti abbandonerò ma adempirò a quel che ti ho detto"». Nonostante il "lapsus" di nominare come padre di Giacobbe Abramo invece di Isacco⁵, si tratta del primo sogno premonitore nel quale Dio si rivolge direttamente all'uomo con la profezia dell'intero corso della storia⁶. Ma partiamo dal luogo. Il testo dice intanto «il luogo» e non «un luogo», specifico dunque e non qualsiasi. Se in ebraico la parola luogo (*makom*) indica anche uno dei Nomi di Dio a indicarne l'onnipresenza, Giacobbe lo chiama Beth-El, letteralmente "la casa di Dio". Come recita infatti il versetto 18, Giacobbe si alza di buon mattino, prende la pietra da sotto il capo, la erige come stele e vi versa olio

*first to feature 36 steps and be impressed with the names of the Angels – an intentional reference to Jacob's Ladder – the story, studied and commented ad infinitum, was enriched by an original visual translation in such a magical site as that of the Synagogue of Ostia. It is undoubtedly in this double decantation that the interest and enthusiasm raised by this work is to be found. What lesson did Bagnoli take from the biblical story? Of the many comments, which did he find most convincing? Above all, in what manner does the metaphor of Jacob's dream encounter and fit with his approach and poetic? As we know, chapter 28 of Genesis (verses 10 to 22) tells that while travelling from Beersheba to Haran, where he was sent by his father Isaac to stay with his uncle Laban and take a wife, Jacob was caught at nightfall in "that place": he took up a stone, or a handful of stones, perhaps 12 as the future tribes, that fused into one single stone. He placed it below his head, or surrounded it with a sort of low wall, and lay down to rest comfortably. "And he dreamed, and behold a ladder set up on the earth, and the top of it reached to heaven: and behold the angels of God ascending and descending on it. And, behold, the Lord stood above it, and said, I am the Lord God of Abraham thy father, and the God of Isaac: the land whereon thou liest, to thee will I give it, and to thy seed; And thy seed shall be as the dust of the earth, and thou shalt spread abroad to the west, and to the east, and to the north, and to the south: and in thee and in thy seed shall all the families of the earth be blessed. And, behold, I am with thee, and will keep thee in all places whither thou goest, and will bring thee again into this land; for I will not leave thee, until I have done that which I have spoken to thee of." Notwithstanding the "lapsus" of naming Abraham as Jacob's father instead of Isaac,⁵ this is the first premonitory dream in which God speaks directly to man with a prophecy of the entire course of history.⁶ But let us begin with the site. The text speaks of "that place" and not "a place"; it is thus specific and not generic. If the Hebrew word for place (*makom*) also indicates one of the Names of God, referring to his omnipresence, Jacob refers to it as Beth-El, literally*

sulla sommità. Una pietra, embrione di costruzione, preludio al preistorico menhir, è il fondamento del santuario. «E chiamò quel luogo Bethel mentre prima quella città si chiamava Luz», secondo il versetto successivo. È possibile dunque ricostruire geograficamente “il luogo” del sogno? È Dio a offrirci le coordinate quando, nel versetto 15, promette a Giacobbe di farlo tornare «in questo paese» (*el haadamà hazot*). Giacobbe è dunque ancora a Canaan dove Dio gli predice di tornare come Israele, dopo vent’anni di permanenza e sofferenza in terra straniera. «Bethel, che era stato un santuario cananeo, prima dell’età patriarcale ebraica, è dieci miglia a nord di Gerusalemme e un miglio a est di Luz. Evidenti prove archeologiche dimostrano che varie fondamenta erano state poste in quel terreno, dal XXI secolo a.C. fino al I sec. d.C. La santità di Bethel fu confermata dal mito di Abramo, quando egli vi compì i sacrifici [...]. Nel tempo semi-storico dei giudici, vi era collocata la tenda del convegno di Dio, contenente l’arca. L’importanza religiosa di Bethel rimase assoluta fino al regno di Saul «per decadere poco dopo che Salomone ebbe costruito il tempio di Gerusalemme [...] Il mito della scala, che fece di Bethel “la porta del cielo”, rivelata da Dio al fondatore di Israele, con l’autorizzazione a ungere la sacra colonna e a consacrarvi il pagamento delle decime, risale al tempo dei giudici. Ma la versione che identifica Bethel col monte Moriah e il pilastro-altare di Giacobbe con la sommità rocciosa sulla quale Salomone costruì il tempio, deve essere postdatata alla distruzione o sconsecrazione da parte di re Giosia (628 a.C.)»⁷. Secondo tale ricostruzione storico-archeologica, che conferma la spregiudicatezza, mirabilmente descritta da Yosef H. Yerushalmi in *Zakhor*, nell’accostare eventi temporalmente distanti come fossero contemporanei⁸, Giacobbe, in cammino da Beer-Schèva, cioè da sud, diretto a Charan, cioè in Mesopotamia, avrebbe già superato Gerusalemme e si troverebbe grosso modo in Samaria, dove sono oggi i territori occupati da Israele. Se il versetto 17 riferisce il suo stupore quando, destatosi dal

*the “house of God”. In fact, as verse 18 tells us, “Jacob rose up early in the morning, and took the stone that he had put for his pillows, and set it up for a pillar, and poured oil upon the top of it”. A stone, the embryo of construction, the prelude to the prehistoric menhir is the foundation of the sanctuary. “And he called the name of that place Bethel: but the name of that city was called Luz at the first”, the following verse tells us. Is it possible to geographically reconstruct “that place”? It is God who offers us the coordinates when, in verse 15, he promises Jacob that he “will bring (him) again into this land” (el haadamà hazot). Jacob is thus once again in Canaan, where God has told him to return as Israel, after twenty years of living and suffering in a foreign land. “Bethel, once a Sanctuary of Canaan, before the era of the Jewish Patriarch, is ten miles north of Jerusalem and one mile east of Luz. Evident archaeological evidence demonstrates that various foundations were also laid in this land, from the 11th century B.C. to the 1st century A.D. The holiness of Bethel was confirmed by the myth of Abraham, when he carried out the sacrifices there [...] In the semi-historic time of the judges, it was home to the tent, or tabernacle of meeting that contained the Arc of the Covenant. The religious importance of Bethel remained absolute until the end of Saul’s reign”, and was forgotten shortly after Solomon constructed the Temple of Jerusalem [...] The myth of the ladder, which made Bethel ‘the doorway to heaven’, revealed by God to the founder of Israel, with the authorisation to anoint the sacred column and consecrate the payment of tithes, dates back to the time of the judges. However, the version that identifies Bethel with Moriah and the column-altar of Jacob, with the rocky summit atop which Solomon constructed the Temple, must be post-dated to the destruction or de-consecration of the Temple by King Josiah (628 B.C.)⁷. According to this historical-archaeological reconstruction, which confirms the audacity, so admirably described by Yosef H. Yerushalmi in *Zakhor*, of uniting temporally distant events as if they were contemporary,⁸ Jacob, while walking from Beersheba, in the south, towards Haran, in*

sogno, esclama: «Quanto è terribile questo luogo! Questa non può essere che la casa di Dio e questa è la porta del cielo!», Rabbi Yose ben Zimra ipotizza: «la scala era posta a Beer-Shèva e il punto di mezzo della sua inclinazione sovrastava l'area del Santuario»⁹. Se la scala ha il piede a Beer-Shèva e la sommità a Bethel, dove appunto Giacobbe ha il sogno, il punto di mezzo è proprio Gerusalemme, dove verrà costruito il Tempio. Se volgiamo ora lo sguardo alla scala di Bagnoli, il piede affonda nel terreno, sotto la colonna caduta; la cima, divaricata, è rivolta al cielo e «il punto di mezzo» cade proprio nello scrigno dei Libri, dove una voce misteriosa pronuncia i nomi degli Angeli diffondendoli nello spazio. L'orizzontalità della colonna a terra e la verticalità di quella eretta, la terra e il cielo, la dispersione e il ricongiungimento, sono gli assi cartesiani di una costruzione prospettiva che decide la profondità e l'inclinazione della scala ribaltando però la posizione del punto di vista e dell'oggetto della visione. Non solo.

«La sinagoga ci appare arrovesciata nella parabola posta nel vaso che opera sul bordo mobile dello sguardo di ciascuno. Penetrandovi, l'immagine si dilata fino ad invadere tutto il campo. In realtà è il volto che si amplifica fino a che il fuoco dello specchio non coincide con quello dell'occhio. E qui l'immagine scompare»¹⁰. Quando cioè l'occhio umano cerca di possedere la totalità dell'immagine, quest'ultima si sottrae iconoclasticamente.

Al pari del luogo, anche le interpretazioni della scala sono molteplici. La più diffusa la legge come tramite, collegamento tra la terra e il cielo, tra gli uomini e Dio, con gli Angeli nel ruolo di messaggeri che fanno la spola tra i due regni. La scala è finita, l'approdo sicuro e conosciuto, la marcia a doppio senso. Anche se solo dall'alto la visione della terra sconfinata che Dio promette in sogno a Giacobbe è completa. «Giacobbe ha il sogno. E qui, fin da questa prima immagine, viene percepita la via dell'individuazione, dell'integrazione cioè tra il piano dello spirito e quello dell'esperienza data. Per Giacobbe essi non appaiono più scissi; e gli Angeli che salgono e scendono

Mesopotamia, would have already passed Jerusalem and be more or less in Samaria, now the occupied territories of Israel. While verse 17 speaks of Jacob's wonder when, having awoken from the dream he exclaims, "How dreadful is this place! This is none other but the house of God, and this is the gate of heaven!"; Rabbi Yose ben Zimra hypothesises: "the ladder was placed in Beersheba and the midpoint of its inclination overlooked the area of the Sanctuary":⁹ If the ladder had its base in Beersheba and its summit in Bethel, where Jacob had his dream, the midpoint was precisely Jerusalem, the future home of the Temple. Turning our attention to Bagnoli's ladder, its base was set into the ground, beneath the fallen column, its summit, divaricated, aimed towards the sky and its "midpoint" falling precisely in the Torah Ark, where a mysterious voice pronounced the names of the Angels, launching them into space. The horizontality of the column on the ground and the verticality of the standing column, the earth and the sky, the dispersion and the reunion become the Cartesian axes of a perspectival construction that decided the depth and inclination of the ladder; however, it overturned the position of the viewpoint and the object of vision. And not only.

"The synagogue appeared upside down in the parabola inside the vase, which works along the moveable edge of our vision. Moving closer, the image dilates to the point that invades our entire field of vision. In reality, it is our face that is amplified to the point where the reflection in the mirrored surface is filled by our eye. And the image disappears".¹⁰ When the human eye seeks to possess the totality of the image, the latter iconoclastically disappears.

Like the site, the interpretations of the ladder are also multiple. The most widespread ideas read it as a mediator, a connection between earth and sky and between man and God, with the Angels acting as messengers, moving back and forth between the two realms. While the ladder is finite, its mooring point solid and well known, the direction of travel is twofold. However, only from above is the endless vision of the earth promised by God in Jacob's dream complete. "Jacob has his dream. And here, from this first image

per la scala rappresentano la sua possibilità endopsichica di comunicazione fra questi diversi livelli, in una situazione dinamica, in un divenire unico. Potremmo anche dire, in altri termini che questi Angeli sono il "dialogo" di Giacobbe con l'Eterno», commenta Mjriam Viterbi¹¹. «Non c'è movimento dall'alto se l'iniziativa non parte dal basso. Come gli Angeli del sogno di Giacobbe, che salgono e scendono sulla scala che porta a Dio», ribadisce il rabbino Benedetto Carucci Viterbi sottolineando che la scala è ben piantata a terra¹². Ma i gradini presuppongono una salita graduale. Per questo, secondo lo Zohar, la scala è la preghiera, il percorso attraverso il quale, passo dopo passo, l'uomo si libera dei legami terrestri per raggiungere Dio in cima alla scala. Secondo il *midrash* ma anche secondo Maimonide, riferisce Elie Munk, la scala avrebbe quattro piani e l'ascensione prevederebbe quattro stadi: il terrestre, l'intermedio popolato dagli Angeli le cui sembianze via via che si allontanano dalla terra perdono ogni aspetto umano per divenire aria e fuoco, quello finale del ricongiungimento¹³. Nehama Leibowitz, infine, negli *Studi su Bereshit*, riporta, attraverso il *midrash* Tanchumà e il commento di Rabbi Ovadjà Sforno, una prospettiva diversa, storica e collettiva, non più limitata alla sola figura del sognatore¹⁴. Gli Angeli che salgono e scendono sarebbero i protettori delle quattro nazioni pagane che regnano sopra Israele: Giacobbe le vede prima ascendere per un certo numero di anni e poi ridiscendere e decadere. Così per la Babilonia, la Media e l'Ellade ma, arrivati a Edom, cioè a Roma e alla cristianità, la salita appare a Giacobbe ininterrotta e, disperato, si rivolge a Dio in cerca di rassicurazioni. Secondo il *midrash*, la cui data risalirebbe dunque al periodo del dominio romano sulla Palestina, il sogno raffigura l'intera storia umana e Giacobbe Israele, la nazione esule di terra in terra che assiste all'ascesa e alla decadenza di popoli e imperi. Vale allora ricordare che il sogno di Giacobbe ha luogo perché Giacobbe è in fuga dal fratello Esaù, altrimenti detto Edom. Se Edom è Esaù, e Giacobbe è Israele, se le sinagoghe della Diaspora sono la memoria del Tempio di

onwards, what is perceived is the way towards individualisation, towards integration between the plane of the spirit and that of experience. For Jacob the two are no longer separate; and the Angels moving up and down the ladder represent the endopsychic possibility of communication between the different levels, in a dynamic situation, in a single future. We could also say, in other words, that these Angels are the 'dialogue' between Jacob and the Eternal», Mjriam Viterbi states.¹¹ "There is no movement from above if the initiative is not made from below. Like the Angels in Jacob's dream, who climb up and down the ladder that leads to God", reiterates Rabbi Benedetto Carucci Viterbi, underlining how the ladder is firmly rooted to the ground.¹² However, the rungs presuppose a gradual climb upwards. For this reason, according to the Zohar, the ladder is prayer, the path along which, step after step, man is freed from his earthly ties in order to reach God at its summit. According to the Midrash and Maimonides, Elie Munk tells us that the ladder has four levels and ascension is composed of four phases: the earthly; the intermediate, populated by the Angels whose appearance loses its human aspects and becomes air and fire as they move away from the earth, and the final phase of reunion.¹³ Finally, in Studies in Bereshit, Nehama Leibowitz offers a different historical and collective perspective through the Midrash Tanchumà and the comment of the Rabbi Ovadjà Sforno, no longer limited to the sole figure of the dreamer.¹⁴ The angels that move up and down the ladder are presented as the protectors of the four pagan nations that reign above Israel: Jacob sees them climb upwards for a certain number of years, followed by the movement back down and the fall into decay. This is the case for Babylon, Media and Hellas though, when he arrives at Edom, that is Rome and Christianity, Jacob sees the climb as uninterrupted and, desperate, he turns to God to seek reassurances. According to the Midrash, whose date can thus be traced back to the period of the Roman domination of Palestine, the dream presents the entire story of mankind and Jacob Israel, the Nation exiled from one

Gerusalemme distrutto da Tito, cioè dai romani, collocare “la Scala di Giacobbe” nel cuore della Sinagoga di Ostia Antica, tra le più antiche testimonianze dell’ebraismo della Diaspora, equivale simbolicamente a riconsacrare quel luogo, ad aggiornare, dunque, e a vivere come fosse nostra la vittoria di Giacobbe su Esau, di Israele sul paganesimo, del monoteismo sull’idolatria.

Restano gli Angeli. Messaggeri di Dio, ponte tra cielo e terra. Pur diversi tra loro per sembianze e ruolo – secondo il commento di Rashi quelli in servizio in Israele non possono uscire di lì, a differenza degli inviati speciali! – sono descritti, nella preghiera del mattino, intenti a «benedire, lodare, glorificare e santificare» il nome di Dio. La parola che ricorre però ossessivamente è «*kullam*»: privi di egoismo, forse perché privi del libero arbitrio, si muovono tutti insieme, in folta schiera. La voce, infine. Non solo Dio si rivolge a Giacobbe attraverso la parola ma, nella preghiera, si specifica che gli Angeli «stanno in cima al mondo e tutti insieme con voce alta fanno ascoltare le parole del Signore», le amplificano cioè fungendo quasi da megafono. Conferma Mjriam Viterbi: «La presenza divina viene qui percepita come “voce”, e ciò è caratteristico di tutta la spiritualità ebraica»¹⁵.

Per quanto abbiamo detto e per quanto potremmo ancora dire, *La Voce* è un ottimo viatico per il lavoro di Bagnoli, teso alla ricerca di una totalità in cui gli opposti convivono: il baricentro e l’eccentrico, la prospettiva e il suo ribaltamento, la vista e la visione, l’arte e la scienza, l’oriente e l’occidente, la metrica e la mantrica, la scultura e l’ombra. «Mozart diceva che nel momento creativo vedeva tutta la composizione nella sua totalità. Questo elemento sintetico, che era stato di grazia in Mozart, l’arte lo cerca sempre. È come cercare di vedere un paesaggio non attraverso una successione di particolari, ma con uno sguardo onnicomprensivo, per cui a un certo punto vediamo per intero senza che sul momento tutti i particolari scompaiano nell’insieme, e siano tutti presenti. Come una *persona* bisogna sforzarci di percepirla nella sua interezza», conferma Bagnoli¹⁶. Come la scala,

land to the next that witnesses the ascension and fall of populations and empires. It is thus worth recalling that Jacob’s dream takes place because Jacob is fleeing from his brother Esau, also known as Edom. If Edom is Esau, and Jacob is Israel, if the synagogues of the Diaspora are the memory of the Temple of Jerusalem destroyed by Titus, that is to say the Romans, placing “Jacob’s Ladder” in the heart of the Synagogue of Ostia Antica, one of the most ancient testimonials to Diaspora Judaism, is symbolically equivalent to re-consecrating “that place”, to updating and re-experiencing, as if it were ours today, the victory of Jacob over Esau, of Israel over paganism, of mono-theism over idolatry.

What of the Angels? They are God’s Messengers, the bridge between heaven and earth. Though different from one another in appearance and role – according to the comment by Rashi those serving Israel cannot leave it, unlike those sent on special missions! – they are described during the morning prayer as “blessing, praising, glorifying and sanctifying” the name of God. However, one word that recurs obsessively is “kullam”: devoid of egoism, perhaps because they are devoid of free will, they move together in a dense crowd. The void, finally. God speaks to Jacob not only in words but also in prayer, specifying that the Angels “are at the summit of the world and together in a loud voice they bring the word of God”, they amplify it, similar to a megaphone. Mjriam Viterbi confirms this: “Divine presence is here perceived as a ‘voice’, and this is characteristic of all Jewish spirituality”.¹⁵

According to what has been said, and what could still be said, La Voce is thus the perfect viaticum for Bagnoli’s work, which tends towards the search for a totality in which opposites coexist: the central and the eccentric, perspective and its inversion, view and vision, art and science, East and West, metric and mantric, sculpture and shadow. “Mozart stated that at the moment of creation he saw an entire composition in its totality. This synthetic element, a state of grace in Mozart, is constantly sought by art. It is similar to seeking to observe a landscape not through the succession

scrutata da tutti i possibili punti di vista, dal basso, dall'alto, di profilo.

Non è la prima volta, dicevamo, che la scala appare nel percorso di Bagnoli. Nel 1975, infatti, quando tiene la prima mostra nello studio di Remo Salvadori in via Pace a Milano, costruisce nel suo studio di via Coiro, ex studio di Salvadori, una scala in legno dal titolo *La Voce*. Taglia la stanza in diagonale, da uno spigolo all'altro; i montanti divergono già verso l'alto mentre i gradini sono paralleli al pavimento e perpendicolari alle pareti. È come camminare in due direzioni divergenti,

lungo una scala che impegna l'intero spazio ma lo lascia libero e praticabile. Quella scala resta nello studio di Bagnoli fino al 1982. Nel 1979, concepisce «Anti Herz», una mostra policentrica: nella galleria di Salvatore Ala a Milano, un proiettore cinematografico a carboni



incandescenti emette fasci di luce divaricati in senso ortogonale tra loro, cioè al pavimento e al soffitto, mentre a New York è la forma stessa di Central Park a fungere da banda rettangolare che taglia la città. Il testo di accompagnamento, distribuito in un terzo posto, il Politecnico di Milano, spiega la differenza fondamentale tra vista e visione: «Anti Hertz, ogni teoria dell'arcobaleno non tocca l'argomento decisivo. Il cono della vista contro la sfera della visione [...]. La vista proviene da terra mentre la visione proviene dal cosmo. Esse si muovono l'una rispetto all'altra mentre sono relativamente ferme. Il cono della vista contiene la sfera della visione, un'ipotesi meccanica estesa alla totalità della natura»¹⁷. Ma la vista che proviene da terra e la visione che proviene dal cosmo non ci riconducono di nuovo alla totalità della scala? Quella di via Coiro partecipa anch'essa alla mostra: i visitatori sono fotografati mentre vi transitano sotto. Ancora, nel 1987, in occasione della mostra al Museo di Lione, Bagnoli coniuga i due esperimenti del 1975 e del 1979: la scala non è più ancorata agli angoli ma a due pareti che si fronteggiano mentre il fascio di luce emesso

of details, but with an omni-comprehensive view, which means that at a certain point we see everything without losing sight of the details at this same moment, all of which are still present. As a person we must force ourselves to perceive it in its entirety», Bagnoli confirms.¹⁶ Like his ladder, observed from all possible points of view, from below, from above, in profile.

*As mentioned, this is not the first time a ladder appeared in Bagnoli's work. In fact, in 1975, during his first show in Remo Salvadori's new studio in Via Pace in Milan, he constructed a wooden ladder entitled *La Voce* (*The Voice*) in his own studio in Via Coiro (Salvadori's former studio). It cut the room diagonally, from one corner to the other, the rails already diverging towards the summit, while the steps were parallel to the floor and perpendicular to the walls. It was like walking in two diverging directions, along a ladder that occupied the entire space, though leaving it open and accessible. The ladder remained in Bagnoli's studio until 1982. In 1979 Bagnoli created a polycentric exhibition entitled "Anti Herz": inside the Salvatore Ala Gallery in Milan an incandescent carbon film projector emitted orthogonally divaricated bands of light, on the floor and ceiling, while in New York the form of Central Park itself created the rectangular band that cut through the city. The accompanying text, distributed in a third location, the Milan Polytechnic, explained the fundamental difference between view and vision: " 'Anti Hertz', any theory of the rainbow does not touch on the decisive argument. The cone of view versus the sphere of vision [...] View is from the earth, while vision is from the cosmos. They move one with respect to the other, though both are relatively fixed. The cone of view contains the sphere of vision, a mechanical hypothesis extended to the totality of nature".¹⁷ However, does this view from the earth and vision from the cosmos not lead us once again to the totality of the ladder? The object in Via Coiro was also part of the exhibition: visitors were photographed beneath it. Once again, in 1987, for the show at the Musée de Lyons, Bagnoli united the two experiments from 1975 and 79: the ladder was no longer anchored to the*

dal proiettore sottostante colpisce una piccola parabola di rame collocata sul pavimento e disegna un cerchio sulla tela al soffitto. Nel 1990, infine, in occasione della mostra «Periodi di marmo» ad Acireale, Bagnoli espone una scala in ferro all'esterno, appoggiata a un gazebo. «Aspirando a “definire” l'arte non più secondo la sua posizione unica e privilegiata, fissa e tradizionale, ma in ragione delle grandi scalarità, Bagnoli sembra rigettare la priorità di un “pianeta” sull'altro, di un linguaggio sull'altro, piuttosto ne studia le reciproche interferenze energetiche e le capacità semiotiche, così da sottrarre il vocabolario artistico ai soggetti individuali (là dove si parla di percezione interna e percezione esterna, di espressivo e inespressivo), per collocarlo nell'infinità dei sistemi segnici, nell'universo degli eventi. Per usare un'analogia scientifica siamo al tentativo di fare uscire l'arte dalla sua quiete e dal suo spazio assoluto, dotarla di una prospettiva multipla in continuo movimento, per immerterla in un campo ondulatorio di immagini, dove non contano più i valori di “misurazione” o di “giudizio” tradizionali, ma i “percorsi” e i tracciati, che non si calcolano più secondo una dimensione “rigida”, in ragione della “metratura” plastica, ma in rapporto ai “secondi luce”. In questo sistema, che rispecchia le evoluzioni scientifiche di questo secolo, il modo di percezione e di osservazione dovrà allora coniugare il tempo con lo spazio, che risulteranno interattivi, come pure verificare l'osmosi energetica delle materie, non più divise, ma relative», commenta Celant, curatore della mostra¹⁸.

Ci sono almeno due note distintive e ricorrenti nel lavoro di Marco Bagnoli: una formula, la moltiplicazione dello spazio per il tempo, e un colore, il rosso, in forma di banda verticale. La mostra del 1975, di cui abbiamo detto, reca sintomaticamente il titolo «Spazio X Tempo» ed è anticipata di un mese dal primo giornale-manifesto omonimo: la testata, come quelle successive edite in occasioni espositive, consiste di quel binomio e sovrasta la banda rossa, composta di cinque quadrati, per configurarsi altrove come un normale quotidiano,

corners of the room, but to two opposing walls, while the band of light emitted by the projector below hit a copper parabola located on the floor, drawing a circle on a canvas fixed to the ceiling. Finally, in 1990, for the exhibition “Periodi di marmo” (Marble Periods) in Acireale, Bagnoli



presented a steel ladder resting against a gazebo outside the show. “Aspiring to ‘define’ art no longer according to its unique, privileged, fixed and traditional position, but according to the vast scale, Bagnoli appeared to reject the priority of one ‘planet’ over another, one language over another, opting rather to study

reciprocal energetic interferences and semiotic capacities in order to subtract the artistic vocabulary from individual subjects (when we speak of internal perception and external perception, of the expressive and the inexpressive), in order to place it within the infinity of the system of signs, in the universe of events. To use a scientific analogy, it was an attempt to bring art out of its calm and absolute space, and give it a multiple perspective in continuous movement, in order to immerse it in an undulating field of images, where the traditional values of ‘measurement’ or ‘opinion’ no longer count, but rather ‘paths’ and ‘patterns’ no longer calculated based on a ‘rigid’ dimension or a plastic ‘meter’, but in relationship to ‘light seconds’. In this system, which mirrors the century’s scientific evolutions, the method of perception and observation must then unite time with space, which becomes interactive, as well as verify the energetic osmosis of materials, no longer divided, but relative”, wrote the curator of the show Celant.¹⁸

Marco Bagnoli’s work features at least two distinctive and recurring elements: a formula - the multiplication of space by time -, and a colour - red -, in the form of vertical bands. The 1975 exhibition mentioned above, symptomatically entitled “Spazio x Tempo” (Space x Time), was anticipated one month earlier by the first edition of the homonymous journal-manifesto: its masthead, the same found on the editions published successively for other exhibitions,

occupato da articoli e immagini stampate su carta economica sulla sola facciata anteriore. La banda rossa, che diverrà canonica, è dimensionata sulla sezione aurea, teorizzata nel Cinquecento da Luca Pacioli e con la quale, per assecondarla o per contestarla, fa i conti tutta la pittura successiva. È, nelle parole di Bagnoli, «il segno del mantenimento del piano nella fuga dello spazio nel tempo»¹⁹. E, ancora, «Porta verso una dimensione ulteriore [...] questo simbolo di elevazione porta di nuovo a un punto di vista elevato, derivato dal suo innalzamento, e alla distinzione tra vista legata all'orizzonte terrestre costretta nei quattro orienti (cono della vista) e quella dall'alto in basso che sorvola il mondo delle contraddizioni (sfera della visione)»²⁰. Di nuovo la verticalità, di nuovo la dicotomia cielo-terra, vista-visione, come nella scala, sognata a Beth-El, «la porta del cielo». Fulvio Salvadori, fedele esegeta dell'artista, inquadra la problematica *Spazio X Tempo* in quella relativa alla quarta dimensione, di cui offre un dotto *excursus*. Prende le mosse dal cubismo e dal futurismo, la cui pittura immette il fattore temporale ma senza emanciparlo dalla dimensione spaziale, e procede con le teorie di Hermann Minkowski, per il quale il tempo è invece una coordinata perpendicolare alle tre dello spazio, e di Boris Uspensky, che così proclama: «Con il tempo intendiamo la distanza che separa gli enti secondo l'ordine della loro successione legandoli in nuovi insiemi. Questa distanza giace in una direzione non contenuta nello spazio tridimensionale. Se pensiamo a questa come giacente nello spazio, essa sarà una nuova estensione dello spazio. Questa nuova estensione risponde a tutti i criteri per una quarta dimensione»²¹. Nell'articolo di fondo del primo numero di «Spazio X Tempo», intitolato sintomaticamente *Senza Alice oltre lo specchio*, Bagnoli fa sua questa accezione di quarta dimensione. Contro una visione deterministica, cioè predeterminata del mondo, autonoma dalla percezione, la meccanica



*consists of this binomial combination set above a vertical red bar, composed of five squares, presented elsewhere as a normal newspaper, filled with articles and images printed on economic paper, on the front side only. The red band, which would become canonical, was dimensioned according to the golden section theorized in the 16th century by Luca Pacioli, of which all successive painting is either a confirmation or a contestation. In Bagnoli's words it is "the sign of the maintenance of the plane in the flight of space through time."¹⁹ And, further still, "It leads towards an ulterior dimension [...] this symbol of elevation leads once again to an elevated point of view, derived from its altitude, and to the distinction between view tied to the earthly horizon and trapped by the four directions (the cone of view) and that which overflies the world of contradictions from top to bottom (the sphere of vision)".²⁰ Once again verticality, once again the dichotomy between sky-earth, view-vision, as with the ladder from the dream in Bethel, "the gateway to heaven". Fulvio Salvadori, the artist's faithful exegete, framed the problematic of Space X Time in that of the fourth dimension, offering a dotto excursus. He takes his cues from Cubism and Futurism, whose paintings inserted the factor of time, though without emancipating it from the dimension of space, proceeding with the theories of Minkowski, for whom time instead was a coordinate perpendicular to the three dimensions of space, and Uspensky, who proclaimed: "By time we intend the distance that separates entities according to the order of their succession, tying them together once again. This distance lies in a direction that is not contained in three-dimensional space. If we consider this as being in space, it will be a new extension of space. This new extension responds to all the criteria of a fourth dimension."²¹ In the article at the back of the first edition of *Spazio X Tempo*, symptomatically entitled *Senza Alice oltre lo specchio* (*Without Alice beyond the Looking Glass*), Bagnoli assumes this definition of the fourth dimension. Contrary to a deterministic vision, a predetermined understanding of the world independent of its perception, quantum mechanics proposed continuous*

quantistica propone l'interazione continua tra l'osservatore e ciò che viene osservato, la possibilità attiva del primo di alterare il secondo. La conclusione è un viatico per il percorso successivo di Bagnoli: «La storia non è un racconto di eventi (continuo solo temporale) ma la possibilità di coniugazione tra eventi diversi. Non più distanza tra due punti ma distanza tra eventi. Acquisire una visione spazio-temporale significa interagire con l'osservato e quindi togliersi dall'epicentro della favola in cui Gulliver crede in un mondo variabile senza discutere se stesso e Alice attribuisce tutto a se stessa, senza discutere il mondo»²².

Non stupisce allora che il lavoro ruoti spesso intorno alla messa in discussione della prospettiva che, nella sua forma codificata, presuppone un punto di osservazione fisso e una rappresentazione del mondo priva di incertezze e di variabili. Nella patria della prospettiva è nato del resto Bagnoli nel 1949, coetaneo e conterraneo di Remo Salvadori, ospite della edizione precedente di «Arteinmemoria». Non è il solo punto di contatto fra i due artisti: stesso il luogo di origine, la Toscana, pari la temperie culturale, di confine tra gli impegnati anni Settanta e i controriformistici anni Ottanta. Salvadori, Bagnoli ma anche Renato Ranaldi e Ettore Spalletti riammettono infatti nell'arte la dimensione soggettiva che, scevra da ogni compiaciuto intimismo, mira alla creazione di salde relazioni interpersonali e di un rapporto con la realtà non conflittuale né ideologico.

Nel 1975, quando tiene appunto la mostra nello studio di via Pace a Milano, un luogo aperto a incontri e sperimentazioni, ha appena terminato gli studi in chimica e fisica; l'opzione per l'arte, senza alcun apprendistato specifico, è motivata dal desiderio di verificare l'esattezza degli assunti scientifici sull'uomo e il suo spazio, a partire proprio dalle fondamenta, dal rapporto cioè tra spazio e tempo. Uno dei lavori esposti nei due grandi ambienti diversamente illuminati da fonti di luce quali proiettore, candele e lampade, reca il titolo eloquente *Baricentro*. Una foto, scattata durante l'inaugurazione, ritrae Bagnoli

interaction between the observer and what is observed and the active possibility of the first to alter the second. The conclusion is a viaticum for Bagnoli's successive development: "History is not the telling of events (an exclusively temporal continuum) but the possibility for conjugation between different events. It is no longer the distance between two points, but the distance between events. The acquisition of a space-time vision means interacting with what is observed and thus removing oneself from the epicentre of the fable in which Gulliver believes in a variable world and never questions himself, and in which Alice attributes everything to herself, without questioning the world".²²

It is thus no surprise that Bagnoli's work often rotates around the critical examination of perspective whose codified form presupposes a fixed point of observation and a representation of the world devoid of uncertainties and variables. What is more, Bagnoli was born in 1949 in the birthplace of perspective, and is the same age and from the same town as Remo Salvadori, invited to the previous edition of "Arteinmemoria". This is not the only point of contact between the two artists: the two natives of Tuscany also share a common cultural climate, defined along the margins of the politically active 1970s and the conservative 1980s. Salvadori and Bagnoli, together with Renato Ranaldi and Ettore Spalletti, readmitted the subjective dimension within the world of art. Stripped of any self-satisfied intimism, their aim was that of creating strong interpersonal relationships and a link with reality that was neither conflictual nor ideological.

In 1975, the year of the exhibition at the studio in Via Pace in Milan, a space open to encounters and experiments, Bagnoli had recently completed his studies in chemistry and physics; the option to move towards the arts, without any specific apprenticeship, was motivated by a desire to verify the exactness of scientific assumptions related to mankind and space, beginning precisely at the foundations: the relationship between space and time. One of the works on display in the two large spaces, diversely illuminated by

che colpisce una forma di cartone corrugato appeso alla parete nel suo baricentro, facendolo ruotare. Vuole esprimere «l'impossibilità a raggiungere o a mantenere al centro un'assialità assoluta, o zenitale, poiché vi è una continua declinazione rispetto a essa. Si può parlare di continue attrazioni e repulsioni, di forze centripete e centrifughe sempre e contemporaneamente in azione nella ricerca di una quiete, e che mantengono a limite un movimento [...]»²³. Mentre a terra giace un grande solido costruito con barrette di metallo. Lo stesso concetto di integrazione e convivenza tra opposti, il buio e la luce, la veglia e il sonno, è ribadito, ancora nel 1975, in due mostre aperte nello stesso giorno e alla stessa ora a Torino, nella galleria di Tucci Russo, e a Pescara in quella di Lucrezia De Domizio. Il titolo della mostra è «Dormiveglia, due particolari contemporanei in due luoghi» e le parole che la commentano così recitano: «L'unione di due punti non dà il verso della linea. I punti non possono essere ordinati; come l'unione può apparire affezione dell'uno per l'altro; così dopo la realizzazione del tratto, l'origine appare come punto di vista. Senza privilegiare l'esperienza condizionata (l'ideologia da svegli e il personale nel sonno) la loro interazione avviene nel campo indotto lungo la traiettoria del non senso [...] risuona in un metamorfico passaggio di stato in cui un punto qualsiasi può essere quello di inversione dove il procedere diviene percorso rovesciato [...]. Ogni riferimento esterno si annulla, ogni punto gravita sull'altro e la linea non è altro che la rilevazione della curvatura molteplice del campo [...]»²⁴. Ci sono disegni disposti negli angoli, dunque lungo la diagonale dello spazio, una sedia in bilico su un angolo i cui quattro lati del piano, idealmente prolungati all'infinito, si incontrano nel vertice del triangolo in cui convergono le pareti e il pavimento, e *Scacchiera sonora*, con 64 diapason disposti su altrettanti elementi a griglia.

«L'opera *Zonsonpgangen* [...] nasce da questo sentimento d'elevazione»²⁵: così Salvadori conclude le sue considerazioni a proposito dell'accezione di quarta

different sources of light such as a projector, candles and lamps, was meaningfully entitled Baricentro (Centre of Gravity). A photograph, taken during the inauguration, showed Bagnoli in the act of striking a corrugated cardboard form hung at its centre on the wall, causing it to rotate. He wanted to express "the impossibility of achieving or maintaining an absolute or zenithal axiality at a centre, as the result of a continuous declination with respect to the latter. It is thus possible to speak of continuous attractions or repulsions, of centripetal or centrifugal forces that are always and simultaneously in action in the search for a state of calm, and which maintain movement at the limit [...]".²³ *On the ground lay a large solid form, constructed of steel bars. The same concept of integration and the co-existence of opposites, light and dark, waking and dream, was reiterated, once again in 1975, in two exhibitions that opened on the same day and at the same hour at the Tucci Russo Gallery in Turin and the Lucrezia De Domizio Gallery in Pescara. The show was entitled "Dormiveglia, due particolari contemporanei in due luoghi" (Drowsing, Two Contemporary Details in Two Places) and the accompanying text spoke of how "[t]he union of two points does not indicate the direction of a line. The points cannot be ordered; as the union may appear a sign of the affection of one for the other, after the realization of the line the origin appears to be a point of view. Without privileging the conditioned experience (ideological when awake and personal in the dream) their interaction takes place in the field induced along the trajectory of non-sense [...] resounding in a metaphorical passage of state in which any point may be that of inversion, where moving forward becomes an inverted path [...]. Any external reference is cancelled, any point gravitates around the other and the line is nothing other than the revelation of the multiple curvature of the field [...]"*.²⁴ *Drawings were displayed in the corners and thus along the diagonal of space, an unbalanced chair was placed in one corner, its four planar sides extended to infinity and coming together at the vertex of the triangle that marks the point of convergence between the walls and the*

dimensione in un'opera di Bagnoli del 1984, annunciata quattro anni prima da *Tunnel impossibile*, che «rappresenta metaforicamente l'unione tra il cono della vista e la sfera della visione. Si arriva così a una nuova visione prospettica a forma di tunnel arrovesciato, prima intuizione della mongolfiera a goccia»²⁶. Esposto a Roma, Genova, Amsterdam e Parigi, il tunnel di Bagnoli, a sezione rettangolare, è come un cannocchiale rovesciato: se nella prospettiva tradizionale il punto di vista del soggetto si spande all'infinito, nella versione rovesciata di Bagnoli l'osservatore è lì dove si trova l'oggetto della visione. Esattamente come nella scala. Nel 1988, nella galleria Pieroni a Roma, l'ingresso del tunnel coincide con una porta della galleria, per concludersi in una finestra esattamente di fronte. Rivestito di tela che la plastica blu apposta alla finestra di fondo tinge di azzurro, il tunnel è impraticabile, ma non per la vista.



Ma il lavoro che meglio sintetizza la relazione tra cono della vista e sfera della visione è certamente la mongolfiera, scoperta alla fine del Settecento dai fratelli Montgolfier, decisiva nel passaggio dall'alchimia degli elementi alla chimica dei gas, dunque all'affermazione della mentalità scientifica. Dominando dall'alto, fu «una liberazione che si risolse in un essenziale disorientamento e, di conseguenza, nella deflagrazione di una prospettiva per la moltiplicazione dei punti di vista generati dal vagare dello sguardo sui particolari del paesaggio [...]. Innalzando lo sguardo dell'uomo nell'atmosfera allargò il campo della vista fino a toccare quell'orizzonte degli eventi in cui essi si propongono nella maniera più oggettiva, liberi da una visione ancorata alla terra e ai suoi quattro orienti. Fu come tagliare l'ultimo anello di una catena che collegava al passato [...]»²⁷. Nel 1984 Bagnoli libera una rossa nei pressi di Amsterdam; la base di lancio è un terrapieno plasmato in forma di spirale eccentrica ottenuta dalla combinazione di un doppio

floor, together with the Scacchiera sonora (Sonorous Chessboard): 64 tuning forks placed on the 64 squares of the grid.

“The opera-event Albe of Zonsongpangen[...] is born of this sentiment of elevation”:²⁵ this is how Salvadori concluded his considerations on the meaning of the fourth dimension in one of Bagnoli's works from 1984, announced four years earlier in Tunnel impossibile (Impossible Tunnel) and which “metaphorically represents the union between the cone of view and the sphere of vision. We thus arrive at a new perspectival vision in the form of an inverted tunnel, the first intuition of the drop-shaped hot-air balloon”:²⁶ Presented in Rome, Genoa, Amsterdam and Paris, Bagnoli's rectangular tunnel resembled an inverted telescope: while the subject's point of view in traditional perspective expanded towards the infinite, in Bagnoli's inverted version the observer was placed at the point where we normally find the object of vision. Exactly like the ladder. In 1988, in the Pieroni Gallery in Rome, the entrance to the tunnel coincided with a door to the gallery that ended in a symmetrically opposed window. Clad with canvas, tinted blue by the plastic of the same colour covering the window, the tunnel was physically inaccessible, though visible.

However, the work that best synthesises the relationship between the cone of view and the sphere of vision is certainly the hot-air balloon, discovered at the end of the 18th century by the Montgolfier brothers, a decisive step in the passage from the alchemy of the elements to the chemistry of gases, and thus an affirmation of scientific thinking. Dominating from above, it was “liberation resolved in an essential disorientation and, as a result, in the deflagration of a perspective through the multiplication of viewpoints generated by the wandering of our gaze over the



details of the landscape [...] Raising man's gaze into the atmosphere broadens his field of vision to the point of touching the horizon of events where they present themselves in the most objective manner, free of a vision anchored to the earth and its four

profilo - maschile-femminile; oriente-occidente; positivo-negativo. La mongolfiera sorvola una linea di confine e dall'alto la percepisce unitariamente. Al centro del terrapieno, un'ampolla di vetro scandisce il tempo con lampi di luce stroboscopica. Nel 1989 la ripropone nella sala ottagonale della Fortezza da Basso a Firenze nella mostra «L'anello mancante alla catena che non c'è». Leggermente decentrata rispetto alla verticale che passa per il centro della cupola, la mongolfiera è priva di involucro, mero scheletro che riecheggia nei suoi sedici raggi la cupola ottagonale di Santa Maria del Fiore ma anche i sedici profili canonici, di cui diremo. «La vecchia prospettiva ha come occhio centrale un buco cieco, che è la testimonianza dell'artista stesso che compie il gesto, a sua volta riflessa nel quadro come se fosse il suo volto», avverte Bagnoli²⁸. Riempie di mercurio l'incavo ottagonale che, al centro del pavimento, corrisponde esattamente al culmine della cupola: il volto di chi tenta di coglierlo riflesso nel liquido mercuriale vi si sovrappone interdiciendone la visione. Non così per l'apice della mongolfiera, rivolto verso il basso, punto di congiunzione dei suoi raggi ricurvi, perché spostata rispetto all'asse baricentrico dello spazio. «Si chiude in tal modo il cortocircuito tra vista e visione che ci dice ancora della fondamentale dualità in intensità ed estensione, e come in definitiva la visione dipenda dal tempo della vista che genera», commenta Salvadori²⁹. A fianco della sala ottagonale, in un ambiente buio visibile attraverso due feritoie, Bagnoli duplica quell'impossibilità in *Il Vortice dei volti*, due profili lignei, di un vecchio e di un giovane, congiunti in una massa frastagliata che non è possibile discernere, a meno di porsi nel punto in cui la luce illumina la scultura rendendola manifesta. Nel continuo mutare e riplasmarsi dei profili, l'unica immagine nitida, stabile e riconoscibile è l'ombra proiettata sul muro: indiretta e aleatoria, è per Bagnoli precisa quanto l'opera. Di nuovo, un rovesciamento del punto di vista: l'opera è astratta,



*directions. It was like cutting the last link in a chain connected to the past [...]».*²⁷ In 1984, Bagnoli released a red hot-air balloon near Amsterdam; the launch pad was a rampart moulded into the shape of an eccentric spiral obtained through the combination of a double profile – male-female; East-West; positive-negative. The hot-air balloon overflowed a borderline, perceived from above in a unitary manner. At the centre of the rampart, a glass ampoule marked the passage of time in flashes of stroboscopic light. The piece was re-proposed in 1989 inside the orthogonal room of the Fortezza da Basso in Florence during the exhibition entitled “L'anello mancante alla catena che non c'è” (The Missing Link in the Chain that Doesn't Exist). Slightly decentred with respect to the vertical passing through the centre of the dome, the hot-air balloon was without a skin and thus a mere skeleton whose sixteen spokes re-echoed the octagonal dome of the Church of Santa Maria del Fiore, as well as the sixteen canonical profiles, about which more will be said. “Historical perspective used a blind hole as its central eye, evidence of the artist who performed the gesture, in turn reflected in the painting as if it were his portrait”, Bagnoli warns.²⁸ The octagonal void at the centre of the paving, in exact correspondence with the apex of the dome, was filled with mercury: the faces of the public were thus reflected in the mercurial liquid, overlapping and obstructing their vision. This is not the case with the top of the hot-air balloon, which was hung upside down, because the point of conjunction of its curved spokes was shifted off the central axis of the space. “In this manner we close the short circuit between view and vision that still speaks to us of fundamental duality in intensity and extension, and how in the end vision depends on the time of the view it generates”, Salvadori comments.²⁹ Beside the octagonal room, in a dark space visible through two slots, Bagnoli duplicated this impossibility in *Il Vortice dei volti* (The Vortex of Faces): two wooden



“irricoscibile” nella sua realtà tridimensionale, per diventare invece leggibile nella sua illusorietà bidimensionale. L’illusionismo tridimensionale della pittura prospettica o della scultura classica si traduce in quello della virtualità bidimensionale. Senza contare che, nella pittura classica, l’ombra dota l’immagine di fisicità e tridimensionalità.

Nel 1984 *Metrica e Mantrica* è nella Cappella de’ Pazzi di Filippo Brunelleschi a Firenze. Sessantaquattro statue lignee si dispongono su una scacchiera trasversale rispetto alla pianta. Nascono dalla combinazione di sedici linee, profili di colore rosso, sorta di repertorio del canone figurale nel corso dei secoli. Di nuovo, profili eterogenei e incongrui annientano nella totalità della forma le singole individualità. Matrice di ogni costruzione “prospetticamente corretta”, la scacchiera di Bagnoli è deformata, come lo era nel 1975 quella di diapason scrutata con l’occhio di pesce. Ospitata in uno spazio ricco di dissonanze come la Cappella de’ Pazzi, la deformazione sottolinea e radicalizza l’anticlassicismo dell’architettura brunelleschiana.

«Il movimento di un osservatore intorno a un oggetto è scomposto in punti di vista e reso secondo di essi. Ma se l’oggetto intorno a cui si muove è proprio l’immagine del suo movimento, l’osservatore sarà libero di compiere, o di non compiere, indefiniti percorsi in un tempo immaginario cambiato in spazio», spiega Bagnoli³⁰. Se la rappresentazione prospettica scandisce gli oggetti in uno spazio immobile, se quella anamorfica impone all’osservatore la ricerca del punto di vista giusto perché l’immagine risulti plausibile, Bagnoli affida al cambiamento del punto di vista dell’osservatore in movimento la dinamica della scultura. L’unica immagine fissa, scrutabile a distanza, mimetica, è l’ombra. Che è però revocabile. Nel cortile prospiciente la Cappella de’



profiles, one of an old man and the other of a young boy, joined together in a jumbled mass that was impossible to discern without standing in the point where the light illuminated the sculpture, and rendered it visible. In the continual mutation and re-moulding of the profiles, the only clear, stable and recognisable image was the shadow projected on the wall: indirect and aleatory, for Bagnoli it was as precise as the work itself. Once again, an inversion of the point of view: the work is abstract and “unrecognisable” in its three-dimensional reality, only to become legible in its two-dimensional illusoriness. The three-dimensional illusionism of perspectival painting or classical sculpture was thus translated into two-dimensional virtuality. Without considering that shadow, in classical painting, is what gives the image its physicality and three-dimensionality.

In 1984 Bagnoli presented Metrica e Mantrica (Metric and Mantric) inside Filippo Brunelleschi’s de’ Pazzi Chapel. Sixty-four wooden statues defined a chessboard running transversal to the plan of the space. A combination of sixteen lines created a series of red profiles, a sort of repertory of the figural canon over the course of the century. Once again, heterogeneous and incongruous profiles cancelled singular individualities in the totality of form. The matrix of any “perspectively correct” construction, Bagnoli’s chessboard was deformed, like the 1975 piece with the tuning forks, as if observed through a fish eye lens. Placed in a space as rich with dissonances as the de’ Pazzi Chapel, the deformation underlined and radicalised the anti-classicism of Brunelleschi’s architecture. “The movement of an observer around an object is decomposed into points of view and represented according to them. However, if the object around which the observer moves is precisely the

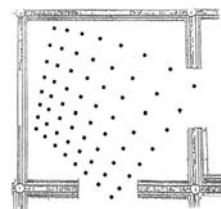


image of his movement, the observer is free to pursue, or not to pursue, indefinite paths in an imaginary time that is changed in space”, Bagnoli explained.³⁰ If perspectival representation marked the rhythm of objects in immobile

Pazzi, poi, un registratore riunisce in un'unica voce quelle delle statue. Un potente mantra tibetano, spiega il titolo, che può confondersi però con il rumore di una sega elettrica che taglia il legno nelle sagome delle statue sulla scacchiera.

Un passo indietro, a proposito della visualizzazione del movimento di un osservatore intorno all'oggetto osservato. Nel 1981, nella Villa Medicea di Artimino, Bagnoli concepisce un lavoro dal titolo impegnativo *Golem, Dolmen, Gödel*, con triplice riferimento alla Bibbia, all'architettura preistorica, alla matematica. La grande sala centrale è impegnata da un tetto che riprende la struttura di quello esterno a coppi ma in versione policroma. La linea di colmo poi, non correndo parallela a quella del tetto esterno né alle coordinate della stanza, offre una visione diversa e deviata da quella reale. Da un foro del tetto reale penetra un raggio di luce che illumina un fulmine di carta che colpisce un comignolo del tetto di Bagnoli, protetto da un parafulmine. Quel fulmine-vajra accoglie una lunga linea che, dispiegata, visualizza in sedici profili consecutivi i movimenti di un osservatore intorno all'oggetto osservato. Gli stessi profili, a ben vedere, delle statue di *Metrica e Mantrica*.



«Il Dolmen è dunque il tetto e il camino che capta le linee di energia che attraversano il luogo. Golem è l'essere costruito dall'uomo che più che osservatore è il testimone dell'impotenza della scienza dinanzi alla natura dell'arte. Gödel sta per l'indecisione insita nella doppia natura del tetto copia», riassume Salvadori³¹. Se Bruno Corà indica in Umberto Boccioni, Medardo Rosso, Lucio Fontana, Eadweard Muybridge e Étienne-Jules Marey i riferimenti per l'elaborazione del movimento nell'arte plastica, lo stesso riconduce ai dialoghi muti ed enigmatici tra i personaggi che popolano le piazze vuote di de Chirico la conversazione tra le statue lignee di cui sopra.

space, and if its anamorphic version forced the observer to search for the correct point of view in order that the image appear plausible, Bagnoli entrusted the dynamic movement of sculpture to the observer's changing point of view. Which is, however, revocable. In the courtyard in front of the de' Pazzi Chapel, a recording combined the voices of the individual statues in a single voice. A powerful Tibetan mantra, as explained in the title, that could be confused with the sound of an electrical saw cutting the wooden shapes of the statues on the chessboard.

Let us take a step backwards to examine the visualisation of the observer's movement around the observed object. In 1981, in the Villa Medicea in Artimino, Bagnoli created a work with the difficult title Golem, Dolmen, Gödel, a triple reference to the Bible, prehistoric architecture and mathematics. The large central room was filled with a roof structure reminiscent of the building's real clay roof, though in a multicoloured version. The ridgeline, which did not run parallel to the roof outside, or to the coordinates of the room, offered a different and deviated vision of the real roof. Through a hole in the latter, a ray of light illuminated a paper lightning bolt that struck a ridge piece on Bagnoli's roof, protected by a lightning rod. This lightning bolt-vajra hosted a long line that, when unfolded, visualized the movement of an observer around the object observed in sixteen consecutive profiles. The same profiles, if we look carefully, as the statues found in Metrica e Mantrica. "The Dolmen is thus the roof and the chimney that captures the lines of energy crossing the space. Golem is the being created by man that, more than an observer, is witness to the impotence of science in the face of the nature of art. Gödel is the indecision inherent in the double nature of the roof copy", Salvadori synthetically states.³¹ If Corà indicates Boccioni, Medardo Rosso, Fontana, Muybridge and Marey as the references from which to begin to elaborate the problem of movement in the Plastic arts, he also relates the mute and enigmatic dialogues between the characters that populate de Chirico's empty public spaces to the conversation between Bagnoli's wooden statues.

Anche Pier Luigi Tazzi inquadra storicamente *Come figura d'arciere* del 1993, che proietta la sua ombra sul muro e si riflette nello specchio parabolico a lato. Proprio perchè nell'arciere stasi e movimento si compongono e metà figura sembra avanzare mentre l'altra indugia in posizione di riposo, «l'arciere è in stretta relazione con il kouros greco e con ciò che ne deriva fino alla statuaria rinascimentale e, attraverso Michelangelo, si protrae fino al Boccioni di *Forme uniche nella continuità dello spazio* [...]. Bagnoli mira a superare il passo boccioniano (l'azione) facendo convergere sulla figura dell'arciere significati e forme che superano sia la fissità limitata dell'oggetto come rappresentazione, sia la contrapposizione fisica-metafisica che attraversa la scultura sin dalle sue origini: la figura dell'arciere nasce dall'occasione fisica, un'ombra in controluce, ma sposta la propria essenza nel dominio, allegorico e simbolico, della metafisica. A essere raggiunto è il corpo, ma non l'immagine del corpo»³². La parabola, che abbiamo incontrato la prima volta a Lione nel 1987, complica la riflessione, ribalta la realtà e annulla la visione laddove lo sguardo dell'osservatore raggiunge il fuoco dell'oggetto riflesso, per ridursi a pura superficie specchiante. «Tutto ingloba ma non trattiene e rimanda, significando l'impermanenza delle cose»³³. *Janua Coeli* è il nome della parabola esposta nello stesso anno nella galleria Locus Solus di Genova sul davanzale di una finestra, e nel 1991 a Kassel. Lo stesso nome Bagnoli assegna nel 1992 alla mostra nel Convento di San Miniato al Monte a Firenze, dove una doppia parabola, in alluminio e in acciaio, è ad angolo sulle mura dell'atrio e riflette le porte sante. «De Antro Nynpharum» nomina poi due mostre del 1993 a Genova, alla galleria Locus Solus, e a New York alla Curt Marcus Gallery, in cui le due parabole sono collocate in luoghi diversi. In *Disegno A.R.S.*, infine, a San Miniato al Tedesco nel 1997, in occasione di un convegno



Pier Luigi Tazzi also adopts a historical frame of reference when speaking of 1993's Come figura d'arciere (Like the Figure of a Bowman), a piece whose shadow was projected on the wall and reflected in a parabolic mirror placed to the side. Precisely because the figure of the bowman represents the composition of stasis and movement, and half the figure appears to move forward while the other half hesitates in a position of rest, "the bowman is closely related to the Greek kouros and its derivations, all the way to Renaissance statuary and that which, through Michelangelo, was extended to Boccioni and his Unique Forms of Continuity in Space [...] Bagnoli aims at overcoming Boccioni's step forward (action), creating a convergence in the figure of the bowman of meanings and forms that overcomes both the limited fixity of the object as representation, as well as the contraposition between physics-metaphysics found in sculpture since its origin: the figure of the bowman is the result of a physical moment, a backlit shadow, though it shifts its very essence into the allegorical and symbolic domain of metaphysics. We can reach the body, but not the image of the body".³² The parabola, first seen in Lyons in 1987, complicates the reflection, inverting reality and annulling vision when the observer's gaze focuses on the reflected object, only to be reduced to a pure reflecting surface. "Everything envelops, through it does not hold and reflects, signifying the impermanence of objects".³³ Janua Coeli was the name given to the parabola presented the same year in the Locus Solus Gallery in Genoa on the sill of a window, and in 1991 in Kassel. Bagnoli attributed the same name in 1992 to the exhibition at the Church of San Miniato al Monte in Florence, where a double parabola, in aluminium and steel,



was set at an angle to the walls of the atrium and to reflect the holy doors. "De Antro Nynpharum" was the name given to two exhibitions in 1993 at the Locus Solus in Genoa and the Curt Marcus Gallery in New York, in which two parabolas were placed in two different locations. Finally, in Disegno

scientifico, una grande parabola in vetro poggia in una cassa, come fosse uno scrigno.

Anche il suono ha una lunga storia nel lavoro di Bagnoli. In forma di scoppiettii e lampeggiamenti elettrostatici aveva fatto la prima apparizione nel 1984, emesso dall'ampolla di vetro sulla base di lancio della mongolfiera ad Amsterdam e, nella Fortezza da Basso, gli stessi suoni scandivano il rispecchiarsi dei volti nello specchio di mercurio. Abbiamo anche detto del mantra tibetano che accompagna *Metrica e Mantrica*. A San Martino, invece, *Sequenza per la presenza della musica* per "didjeridu" (lo strumento a fiato degli aborigeni), eseguito da Giuseppe Scali, proviene da sotto la cassa che accoglie al centro la parabola. Nello stesso 1997, in occasione della Biennale di Venezia, la parabola di vetro esposta a San Miniato al Tedesco è ancorata al soffitto per riflettere la statua *Noli me tangere* che sovrasta una colonna inserita da Bagnoli in mezzo a quelle imponenti dei Magazzini del Sale. Il vortice (la visione) della statua è riconoscibile come figura con il braccio alzato verso il cielo nell'ombra proiettata sulle colonne dei Magazzini. Altre ombre si allungano sul pavimento risalendo le mura, mentre da una scatola analoga a quella dell'opera precedente, sostenuta da canne di bambù, si diffonde il suono di una composizione per "didjeridu".

Ma quell'ombra lunga e bianca di *Noli me tangere* striscia sul pavimento dell'IVAM di Valencia nel 2000 e tenta di raggiungere un *Sonovasoro* di alabastro bianco. Presentiamo così l'oggetto che a Ostia, in versione rossa e sanguinante, accoglie la parabola di rame.

Sonovasoro è esposto la prima volta a Napoli nel 1996 e l'anno dopo nella chiesa di Santa Maria Novella a Firenze in occasione della mostra «Dopopaesaggio». La forma nasce dal torso di un *kouros* greco, ruotato e scrutato da



A.R.S. (*A.R.S. Drawing*), at the San Miniato al Tedesco in 1997, presented during a scientific conference, a large glass parabola was set in a crate, as if it were a precious space.

Sound also has a lengthy history in Bagnoli's work. Electrostatic cracklings and flashes made their first appearance in 1984, emitted by the glass ampoule at the base of the hot-air balloon launch pad in Amsterdam and in the Fortezza da Basso, where the same sounds marked the rhythm of the faces reflected in the mercury mirror. We have also mentioned the Tibetan mantra that accompanied *Metrica e Mantrica*. In San Martino, *Sequenza per la Presenza della musica* (*Sequence for the Presence of Music*) for "didgeridoo" (the aboriginal wind instrument), performed by Giuseppe Scali, was emitted from below the crate with the parabola at its centre. During the same year, 1997, for the Venice Biennale, the glass parabola shown in San Miniato al Tedesco was fixed to the ceiling to reflect the statue entitled *Noli me tangere* set atop the column placed by Bagnoli in the middle of the imposing Magazzini del Sale (former Salt Warehouse). The vortex (vision) of the statue is recognisable as a figure with its arms raised towards the sky in the shadow projected on the columns of the Magazzini. Other shadows stretched across the pavement, climbing up the walls, while a crate analogous to that found in the previous work, supported here by bamboo poles, reproduced the sounds of a composition for "didgeridoo".

The long and white shadow of *Noli me tangere* later ran along the floor of the IVAM (Institut Valencià d'Art Modern) in 2000, in an attempt to reach a *Sonovasoro* in white alabaster. We thus arrive at the object in Ostia, in a red and bloody version, that contained the copper parabola.



Sonovasoro was shown for the first time in Naples in 1996, and the following year in the Church of Santa Maria Novella in Florence during the exhibition "Dopopaesaggio" (*Afterlandscape*). The form is born from the torso of the Greek *kouros*, rotated and observed from

molteplici punti di vista. Di nuovo, la perfezione classica e statica si complica attraverso il coinvolgimento di un punto di vista in movimento. Il titolo coniuga la fisicità del vaso con il suono che da esso si sprigiona. A Firenze, quest'ultimo, strutturato da Scali, si avvicina a quello primordiale e profondo del gracidio delle rane, «figlie lacustri dell'acqua», come le definisce Aristofane³⁴. Così Bagnoli sulla relazione tra arte e musica: «Per un artista figurativo come me c'è la necessità di temporalizzare, per i musicisti, che lavorano essenzialmente nel tempo, c'è la necessità di spazializzazione. Quindi l'incontro che avviene tra me e un musicista è nel desiderio di sconfinamento verso un'altra dimensione che per la musica è lo spazio e per l'arte è il tempo. A Torino la scelta è stata fatta su un testo tibetano, mentre alla Magia è greco antico, e la relazione che c'è tra i due testi è un punto di domanda sull'osservazione fenomenica [...]»³⁵. Alla galleria Persano di Torino nel 2006, se sculture, installazioni e proiezioni sonore si distribuiscono nei vari spazi, la mostra è accompagnata dalla recitazione in lingua tibetana di un verso de *I Centomila canti di Milarepa*, mentre a Villa La Magia un anno dopo la musica è composta dall'americano Michael Galasso con riferimento al racconto tratto dallo scritto *E di Delfi*, contenuto nei *Dialoghi Delfici* di Plutarco, che parla della E incisa come ex voto all'ingresso del tempio di Apollo a Delfi. Già nel 2001, sempre da Persano, *E di Delfi* era la proiezione sulla porta della galleria di una statua in bronzo, marmo e alluminio che, colpita da un fascio di luce, proiettava la sua ombra in forma di Apollo nella classica posizione a chiasmo. La *E di Delfi* di Plutarco, spiega Katalin Mollek Burmeister nel catalogo della mostra a La Magia, è «la sintesi della domanda fondamentale a ogni civiltà sul sentimento del sé»³⁶. Perché racconta come, quando il defunto si recava davanti alla porta del tempio di Delfi per essere accettato da Apollo nell'aldilà, il dio lo poneva di fronte alla domanda che conteneva l'imperativo «conosci te stesso». E l'unico modo per accedere era rispondere «tu sei», dunque

multiple points of view. Once again, classical and static perfection is complicated by the involvement of a new point of view in continuous movement. The title unites the physicality of the vase with the sound it emits. In Florence, this sound, structured by Scali, resembled the primordial and profound croaking of frogs, Aristophanes' "lacustrine sons of the water".³⁴ As Bagnoli tells us, when speaking of art and music, "[f]or a figurative artist like myself there is a need for temporalisation, for musicians, who work essentially with time, there is a need for spatialisation. Thus the encounter between a musician and myself lies in the desire to break the boundaries and move towards another dimension that for music is space and for art is time. In Turin this choice was made using a Tibetan text, while at the Villa La Magia it was ancient Greek, and the relation between the two texts is a questioning of the observation of phenomena [...]".³⁵ At the Persano Gallery in Turin in 2006 sculptures, installations and sound projections were dislocated in the spaces of the gallery and accompanied by a Tibetan recitation of a verse from The Hundred Thousand Songs of Milarepa, while one year later at the Villa La Magia the music was composed by the American Michael Galasso and inspired by the story of the E at Delphi found in Plutarch's Delphic Discourses, which speak of the ex voto E carved into the entrance to the Temple of Apollo at Delphi. Back in 2001, once again at the Persano, E di Delfi (E at Delphi) was a projection on the door of the gallery of a bronze, marble and aluminium statue that, struck by a ray of light, projected its shadow in the form of Apollo in the classical chiasmus position. Plutarch's E at Delphi, Katalin Mollek Burmeister explains in the catalogue that accompanied the exhibition at the La Magia, represents "the synthesis of the fundamental question asked about any civilization's sense of self".³⁶ This is because it speaks of how, when the deceased arrived at the gates of the Temple of Delphi to be accepted into the afterlife by Apollo, the god asked a question containing the imperative to "know thyself". The only correct answer, and thus the only means of entering, was "Ei" (Thou Are), a demonstration of the

attraverso la consapevolezza di sé rispetto all'altro. Di nuovo la "porta" come soglia tra il mondo terreno e quello ultraterreno.

Abbiamo detto di *Spazio X Tempo*, il binomio ricorrente, assieme alla banda rossa, nel lavoro di Bagnoli dal 1975 e testata del giornale omonimo. Nel numero di giugno 1983, quella scritta appare contratta in «IO X TE» e in forma di manifesto stradale appare nel 1990 in occasione della mostra alla galleria Persano di Milano e, l'anno successivo, a Grenoble. Secondo Salvadori, la formula ridotta rinvia al concetto dell' *E di Delfi*, di un incontro specchiante con il Sé³⁷. Non solo. Il segno X è la forma del quinconce, la misura usata dai romani, corrispondente a cinque onces cioè a 5/12, cioè a cinque parti dell'unità. La quinconce è visualizzata da quattro punti ai vertici del quadrato o a quelli di una croce, con l'aggiunta del punto centrale. Come racconta con la consueta lucidità Salvadori: «È questo l'archetipo celeste che sta alla base di ogni orientazione. Il quinconce celeste è strutturato secondo i quattro orienti e un quinto che è il centro, oppure i quattro elementi più uno che è il quinto elemento. Il giardino è costituito da quattro alberi più un quinto centrale. I quattro alberi tendono al centro perciò il giardino è costituito da un albero solo che è l'albero rovesciato che unisce cielo e terra. L'immagine del giardino a terra si manifesta nella piantagione a quinconce che è la ripetizione e l'estensione della struttura celeste. Nella moltiplicazione tale struttura perde l'orientamento e il centro»³⁸. Se dunque la quinconce, come la scala, sta per unione tra cielo e terra, non stupisce che sia così centrale nel lavoro di Bagnoli, sin dagli esordi, da *Gambe incrociate a tetraedro* del 1972. Nello specchio parabolico, il tetraedro di legno si riflette rovesciato generando con la scultura reale quella forma a X che apparirà di lì a poco nella testata del giornale «Spazio X Tempo». Se a Villa La Magia il percorso si articola in cinque punti, una piccola quinconce ideale, la stessa figura ma in altra forma presenza la mostra «Rintocco» a Forte Belvedere a Firenze nel 2003. Una

awareness of the self with respect to the other. Once again the "door", the threshold between the earthly and extra-earthly worlds.

We have already spoken of Spazio X Tempo, a recurring binomial relationship with the red band in Bagnoli's work since 1975, also found on the masthead of Spazio X Tempo. In the June 1983 edition, this text was reduced to IO X TE (YOU X ME), appearing in the form of a roadside billboard in 1990 for the exhibition at the Persano Gallery in Milan and the following year in Grenoble. According to Salvadori, the reduced formula refers back to the concept of the E at Delphi, of a reflecting encounter with the Self.³⁷ And not only. The X is the form of the quincunx, the measure used by the Romans that corresponds with five ounces, or 5/12, that is five parts of a whole. The quincunx is visualised as four points at the vertexes of a square, or those of a cross, with the addition of the central point. As Salvadori writes with his usual lucidity: "This is the celestial archetype that lies at the base of all orientation. The celestial quincunx is structured according to the four directions and a fifth lies at its centre, or it is the four elements plus one, which is the fifth element. The garden is composed of four trees, with a fifth at its centre. The four trees tend towards the centre because the garden is composed of only one tree, the upside down tree that unites heaven and earth. The image of the garden on the ground is manifest in the quincunx planting that is the repetition and extension of the celestial structure. Through multiplication this structure loses its orientation and centre".³⁸ Thus, if the quincunx, like the ladder, represents the union between heaven and earth, between the celestial and earthly structure, it is no wonder that it has been so central to Bagnoli's work since his debut



in 1972 with Gambe incrociate a tetraedro (Crossed Legs in a Tetrahedron): a wooden tetrahedron reflected upside down in a parabolic mirror, generating, together with the real sculpture, the form of the X that will appear soon after in the

campana di bronzo è semisepolta nel terreno: su di essa sono scolpiti i due profili di oriente e occidente. Accoglie all'interno *Sonovosoro* che, come a Firenze nel 1997, emette il suono di Scali composto dal Rintocco ("didjeridu" e campana) e dal gracidare delle rane. Se la campana sta per la potenza della natura sepolta nel ventre della terra, le rane avevano nell'antico Egitto il significato benaugurale dell'abbondanza e della moltiplicazione³⁹.

Oltre alla campana, «Rintocco» prevede una piantagione di 72 canne di alluminio disposte a quinconce sul terreno e, al disotto, altrettanti diffusori. Quel numero, lo stesso degli Angeli del sogno di Giacobbe, ritroviamo nel 2005 e nel 2006 a Quarter a Firenze, nello spazio messo a disposizione da un supermercato alla periferia della città e, a Volterra, nel chiostro medioevale del Palazzo Minacci Solini. Due mostre che rappresentano quasi una chiusura del cerchio sulle tante suggestioni affacciate dal lavoro di Bagnoli. *Terra delle madri*, questo il titolo delle due installazioni, consiste di 72 campane di diversa misura giacenti a terra, ricoperte di terra e visibili o di scorcio da una feritoia o dall'alto. Tale distesa si riflette nello specchio concavo posto a mezza altezza sulla parete mentre tra lo specchio e il suolo è sospesa la campana con il *Sonovosoro* che diffonde il gracidio delle rane. Le 72 campane sono disposte a quinconce, ma non secondo un ordine geometrico. La tensione esercitata sul campo dai quattro orienti lo deforma infatti in modo tale che le rette si traducono in geodetiche avvolte su se stesse. «Il risultato», è di nuovo Salvadori a spiegare «è un numero di punti finito che Bagnoli ha riscontrato corrispondere a 72»⁴⁰. Quel 72 che nella Cabala è il numero dei Nomi di Dio, ognuno composto di tre lettere ottenute componendo

le 72 di tre versetti (19, 20, 21) dell'Esodo (14). E 72 è anche il numero degli Angeli che lo circondano come una corona, quelli i cui nomi sono dipinti da Bagnoli sulla scala nella



masthead of Spazio X Tempo. While at the Villa La Magia the path was articulated in five points, a small ideal quincunx, the same figure, though in another form, was present in the exhibition "Rintocco" (Bell Toll) at the Forte Belvedere in Florence in 2003. A bronze bell was half buried in the ground, its surface carved with two profiles representing East and West. This object contained a Sonovosoro that, as in Florence in 1997, emitted the sounds composed by Scali of the pealing of a bell ("didgeridoo" and bell) and the croaking of frogs. If the bell represents the power of nature buried in the belly of the earth, for the ancient Egyptians the frog signified hopes for abundance and multiplication.³⁹ Other than the bell, "Rintocco" also included a piece composed of 72 aluminium poles set in a quincunx on the ground, covering 72 audio speakers. The same number as the Angels in Jacob's dream was also found in 2005 and 2006 at Quarter in Florence, in the space provided by a supermarket on the margins of the city's periphery and, at its antipodes, in Volterra, in the medieval cloister of the Palazzo Minacci Solini. Two exhibitions that represented a sort of closing of



the circle of the many suggestions found in Bagnoli's work. Terra delle madri (Motherland) was the title given to the two installations, consisting of 72 different sized bells resting on the ground, covered with earth and visible through a narrow slot or from above. The vast space was reflected in a concave mirror placed at mid-height on one wall, while between the mirror and the ground Bagnoli suspended a bell with a Sonovosoro emitting the sound of croaking frogs. The 72 bells were set in a quincunx, though with no geometric order. The tension exercised on the field by the four orientations deformed it such that the straight lines were translated into geodetics wrapping around themselves. "The result", it is once again Salvadori who explains "was a number of finite points that Bagnoli discovered to correspond with the number 72".⁴⁰ The number in the

sinagoga. Se «fare il vaso è trattenere il respiro, attendere intonando 72 nomi di quello impronunciabile HWHY»⁴¹, 72 è anche il numero degli anni necessario a segnare il progresso di un grado nella Precessione degli Equinozi mentre quel numero moltiplicato per 30 misura l'intervallo impiegato dal sole per abbandonare una costellazione dello zodiaco e ricomparire in quella nuova all'equinozio di primavera e, ancora, moltiplicato per 360, segna il periodo impiegato dal sorgere del sole per percorrere tutte le costellazioni e tornare al punto di partenza. «Il 72 si rivela così il numero mistico che lega il cosmo all'ineffabile, e nello Zohar può essere scritto che 72 sono gli Angeli, o le «vergini canore» che ruotano intorno al Trono del Signore. Ognuna intona il proprio nome che nell'unisono si aggancia a quelli delle altre, componendo l'unico nome ineffabile e impronunciabile di Dio»⁴².



«Nel centro delle rovine meravigliose della sinagoga costruita un secolo dopo Cristo a Ostia Antica, sono sicuro che fin dall'inizio o persino molto prima ci fosse il suo principio. Esso, come l'azione del verbo, crea e ricerca lo spazio e come tale ce lo offre di nuovo in ogni momento del tempo. *Principio* si situa prima del tempo archeologico della sinagoga ma, paradossalmente, continuamente anche dopo, come tempo metafisico della creazione. *Principio* quindi diventa la parte scaturante ed è piantato centralmente a terra. Costruzione e distruzione come le colonne cadute, alcune lastre di marmo bucate e i muri decaduti della sinagoga sono effetti del lancio possibile delle sfere/pianeti a partire dalla porzione originaria a forma ettagonale. Tale forma deriva da una geometrizzazione della mano dell'artista e la superficie lunare di tale porzione in realtà è il calco del pavimento del suo luogo di nascita. Poco distante, nell'area immediatamente vicino al principio, c'è il *testimone* che invece rappresenta la prima testimonianza del lancio

Kabala that represents the number of the Names of God, each composed of 3 letters obtained by composing the 72 found in three short verses (19, 20 and 21) of Exodus (14). Seventy-two is also the number of the Angels that surround God like a crown, whose names Bagnoli painted on the ladder at the synagogue. If "the making of the vase is the holding of one's breath, a state of waiting while intoning the 72 names of the unpronounceable YHWH",⁴¹ 72 is also the number of years necessary to move one degree in the Precession of the Equinoxes, while this number multiplied by 30 measures the interval required by the sun to abandon one constellation of the zodiac and reappear in another at the spring equinox and, furthermore, when multiplied by 360, it marks the time it takes the sun, from the moment of its rising, to pass through all of the constellations and return to its starting point. "The number 72 thus reveals itself to be a mystic number that connects the cosmos with the ineffable, and in The Zohar it can be written that there are 72 Angels, or singing virgins who rotate around the Throne of God. Each intones his own name that, in unison joins that of the others, composing the only ineffable and unpronounceable Name of God".⁴²

"At the centre of the marvellous ruins of the synagogue, built in the 1st century A.D. in Ostia Antica, I am sure that since the beginning, or perhaps even long before, there existed its principle. Like the action of the verb, it creates and searches for space and as such offers it to us once again at any moment in time. Principle exists before the archaeological time of the synagogue and, paradoxically, continuously afterwards as the metaphysical time of creation. Principle thus becomes the triggering element and is planted centrally on the earth. Construction and destruction like the fallen columns, a few slabs of perforated marble and the decaying walls of the synagogue are the effects of the possible hurtling of the spheres/planets beginning with the hexagonal form of the original portion. This form is derived from the geometrisation of the hand of the artist and the lunar surface of this portion is, in reality, the cast of the pavement from his place of birth.

delle sfere/pianeti avvenuta prima che la costruzione della sinagoga fosse iniziata. Il *testimone* è una forma organica con accenni geometrizzati che presenta dei fori che percorrono tutta la lunghezza di questo volume. La sua presenza in alluminio si estranea dal contesto archeologico»⁴³.

Così **Gianni Caravaggio**, a proposito di *Principio con testimone*, uno degli interventi da lui ideati in due punti diversi della sinagoga. Nella stessa aula sacra scelta da Bagnoli, in prossimità dei ruderi di altre colonne, appoggia *Principio*. Una sottile lastra di bronzo ha la forma geometrizzata della mano dell'artista, ed è ricoperta dal calco del terreno su cui da bambino ha mosso i primi passi. Su di essa poggiano sfere di materiale diverso, marmo, alluminio, bronzo, e di diversa dimensione, sorta di pianeti su un paesaggio misterioso. La sfera è un principio, una monade che, vedremo, ricorre spesso nel percorso di Caravaggio. Lanciate nello spazio circostante, le sfere lasciano tracce visibili, come quelle di un avvenimento cosmico, sulle tavole di marmo che, a mo' di reperti, Caravaggio distribuisce intorno al perimetro dell'aula. Dopo aver colpito, con intensità proporzionale alla loro dimensione, le palle rimbalzano e possono essere ricollocate nella posizione di partenza dando principio a nuove espansioni. Il *testimone*, invece, è anch'esso una sfera, ma irregolare e scabrosa, di alluminio, dunque decisamente dissonante rispetto all'intorno. La superficie esterna crivellata di buchi e tagli racconta una lunga storia di lanci di cui è stata bersaglio. È «la prima testimonianza avvenuta che non varia rispetto alle tracce sui muri»⁴⁴.

Il secondo intervento è ospite invece, e per la prima volta, nel forno dove, durante la settimana di Pasqua, si cuoceva il pane azzimo a ricordo dell'Esodo dall'Egitto. «Nel forno nella sinagoga in cui veniva cotta l'azzima pasquale, ora possiamo scoprire la creazione della nascita dell'artista»⁴⁵.

Lo stupore è nuovo ogni giorno, come quello per l'arrivo della manna durante i 40 anni di attraversamento del

*Not far, in the area immediately adjacent to the principle, we find the witness, representative instead of the first evidence of the hurtling of the spheres/planets prior to the beginnings of the construction of the synagogue. The witness is an organic form whose geometricised accents are perforated by holes running the entire length of this volume. Its presence in aluminium renders it extraneous to the archaeological context».*⁴³

*This is how Gianni Caravaggio presented Principio con testimone (Principle with Witness), one of the two interventions created for two different spaces in the synagogue. In the same sacred hall selected by Bagnoli, near the ruins of other columns, Caravaggio placed the Principle. A slender slab of bronze with the geometricised form of the artist's hand covered by a cast of the earth atop which as a child has taken his first steps. The top of the latter was covered with spheres of different materials and sizes, similar to planets in a mysterious landscape. The sphere is a beginning, a monad that, as we will see, recurs often in Caravaggio's work. Launched into the surrounding space, the spheres left visible traces, like those of some cosmic event, on the slabs of marble similar to ruins distributed by Caravaggio around the perimeter of the hall. After colliding with an intensity proportionate to their size, the balls bounced back and could be re-placed in their original position, offering the beginning of new expansions. The witness was another sphere, though irregular and rough. Realized in aluminium it was unquestionably dissonant with its surroundings. The exterior surface, punctured with holes and cuts, told the lengthy story of the launches of which it was the target. It is the "first evidence given that does not change with respect to the traces on the walls".*⁴⁴

*The second intervention is located, for the first time, inside the oven used during the Passover to cook unleavened bread in memory of the Flight from Egypt. "Inside the oven of the synagogue used to cook the unleavened bread we can now discover the creation of the birth of the artist".*⁴⁵

Lo stupore è nuovo ogni giorno (Amazement is New Each

deserto, è una lastra di vetro sabbiata dal bordo frastagliato e cosparsa di buchi che riproducono la costellazione astrale nel momento della nascita dell'artista. La sabbia di quarzo versata sulla lastra penetra nei fori e disegna la stessa costellazione sulla base del forno. Sollevando la lastra come fosse una conchiglia, si rinnova lo stupore dell'origine, della nascita, della creazione di un nuovo scenario. Il titolo, suggerisce Caravaggio, è una variazione di «il sole è nuovo ogni giorno» di Eraclito di Efeso.

I lavori ostiensi mostrano già in modo esaustivo i capisaldi di una ricerca fortemente improntata dal magistero di Luciano Fabro con cui Caravaggio, nato in Abruzzo nel 1968 e cresciuto a Sindelfingen in Germania, si diploma nel 1994 all'Accademia di Brera.

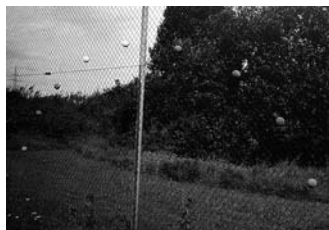
Possono così sintetizzarsi. L'atto artistico, in primo luogo, come atto demiurgico, opera di «un artefice divino, l'intelligenza che progetta il mondo avendo le idee a modello e la materia come strumento. L'atto artistico demiurgico crea un mondo, un universo nuovo con tutte le dinamiche immaginative (poetiche, scientifiche e metafisiche) della creazione»⁴⁶. L'opera d'arte, allora, come addita Piero Manzoni in *Base magica*, è un dispositivo che predispone all'atto demiurgico, «ma è anche il suo unico detentore permanente. L'atto artistico in quanto atto demiurgico si rigenera sul suo dispositivo; se non accade l'atto artistico, resta in potenza. L'opera d'arte come dispositivo è la creazione che predispone alla creazione»⁴⁷. Ne conseguono: l'intreccio inestricabile tra percezione sensibile e atto conoscitivo, cioè tra idea e materia, cardine del pensiero e dell'azione di Fabro. «Dare alla percezione una sostanzialità in quanto atto conoscitivo. Osservare un'opera e descriverla combacia con l'intuizione dell'idea intesa come fenomeno [...]. Organizzare la percezione sensibile dell'idea cioè organizzare materiali e forme in una dinamica di senso [...]. Quando uso due o tre materiali, essi formano un'unità di concetto, di senso e di visione»⁴⁸. E la presenza insostituibile dello spettatore nell'atto creativo e

Day), similar to the amazement at the arrival of the manna in the desert during the 40-day crossing, was a sheet of sandblasted glass with shattered edges, perforated by a pattern of the star chart on the day of the artist's birth. The quartz sand that covered the glass penetrated through the holes to recreate the same constellation on the bottom of the oven. Lifting the pane of glass, as if it were a shell, renewed the amazement of origin, of birth, of the creation of a new scenario. The title, Caravaggio suggested, was a variation on "the sun is new each day" by Heraclitus of Ephesus.

The Ostia pieces already exhaustively demonstrate the benchmarks of a body of research strongly marked by the teachings of Luciano Fabro, a professor at the Academy of Fine Arts of Brera from which Caravaggio, born in Abruzzo in 1968 and raised in Sindelfingen, Germany, graduated in 1994.

*They can be synthesised as follows. The artistic act, in the first place, as a demiurgic act, the work of "a divine artificer, the intelligence that designs the world using ideas as a model and matter as a tool. The demiurgic artistic act creates a world, a new universe with all of the imaginative dynamics (poetic, scientific and metaphysical) of creation".⁴⁶ Thus the work of art, as pointed out by Piero Manzoni in *Base magica (Magic Base)*, is a tool that predisposes the demiurgic act, "though it is also its sole permanent possessor. The artistic act, as a demiurgic act, is regenerated in its tool; if the artistic act does not take place, it remains as potential. The work of art as a tool is the creation that prepares for creation".⁴⁷ The result is the inextricable interweaving between sensitive perception and the act of cognition, between idea and matter; the cardinal axis of Fabro's ideas and actions. "Giving substance to perception as a cognitive act. Observing a work and describing it fits with the intuition of the idea intended as phenomenon [...] Organising the sensitive perception of the idea or, in other words, organising materials and forms in a dynamic of meaning [...] When I use two or three materials, they form a unity of concept, meaning and vision".⁴⁸*

il ruolo del titolo nell'esplicitare l'idea e allo stesso tempo la soluzione formale. La parola alle opere che punteggiano il breve ma intenso percorso di Caravaggio. Nei quattro lavori che seguono, il ruolo del contesto è centrale. In *Melancholia ovvero trasparente* del 1995, la fotografia dell'artista a 27 anni è stampata su carta trasparente e appesa tra i rami di un albero nel cortile di una casa veneziana, la galleria Nuova Icona. La testa poggia sulla mano, palesemente estranea, di un vecchio vasaio, anticipando così la vecchiaia dell'artista. Data la natura del supporto fotografico, ogni attimo del presente che galleggia tra la faccia passata e la mano futura dell'artista. Tutto è



sospeso, il lavoro appartiene allo spazio. In *Gesto naturalizzante* dell'anno successivo, invece, alcune palle da tennis sono infilate in una rete e assumono i colori del paesaggio prospiciente chi guarda, sia esso campestre o marino. Le palle tinte con quei colori sono quindi esposte separatamente entro cinque contenitori di cartone a forma poligonale, una forma stocastica ottenuta dal gesto di riunire le palline e circoscriverle con un contorno geometrico. Ancora, se *Bandiera naturalizzata* del 1999 è una bandiera che assume forme, colori, orografie e sinuosità dei paesaggi in cui sventola, in *Casa del pisello*, accanto alla mimetizzazione dei lavori precedenti c'è già l'artista come costruttore dello spazio abitato dal pisello.



Giocami e giocami di nuovo del 1996 è il primo lavoro che prefigura la possibilità di una creazione cosmogonica in divenire. Le forme in bronzo dei cinque continenti sono giocate come fossero dadi su un tessuto azzurro con varie gradazioni. Il tessuto è ovale, della stessa dimensione dell'orbita seguita dalla terra intorno al Sole.



Together with the irreplaceable presence of the spectator in the creative act and the role of the title in simultaneously explaining the idea and the formal solution. We must spend a few words on the works that define Caravaggio's brief but intense artistic development. The role of context is central to each of the

following four works. In Melancholia ovvero trasparente (Melancholy, or Transparent) from 1995 a photograph of the artist at 27 years of age was printed on transparent paper and hung between the branches of a tree in the courtyard of a Venetian house, the Nuova Icona Gallery. The head rests on the clearly extraneous hand of an elderly potter, anticipating the aging of the artist. Given the nature of the photographic support, each moment of the present



interposed between the past face and the future hand of the artist, floats. Everything is suspended. The work belongs to space. In Gesto naturalizzante (Naturalising Gesture), from the following year, tennis balls were inserted in a net and painted to match the colours of the agricultural or marine landscape in front of the viewer. The painted

balls were then shown separately inside five polygon-shaped cardboard containers, a stochastic form obtained through the gesture of reuniting the balls and surrounding them with a geometric form. While 1999's Bandiera naturalizzata (Naturalised Flag) assumed the forms, colours, orography and sinuosity of the landscapes in which it flew, in Casa del pisello (House of Green-pea) alongside the mimesis of the previous works, the artist was already present as the builder of the space inhabited by the pea.

The 1996 piece Giocami e giocami di nuovo (Play with Me and Play with Me Again) is the first work that prefigures the possible development of a cosmogonist creation. The bronze forms of the five continents are played with as if they were dice on an azure fabric of varying tonalities. The fabric was oval, and the same dimension as the orbit of the Earth

A gettare i dadi è lo spettatore che ogni volta ri-progetta il mondo, come il demiurgo di Platone. Lo spettatore assume qui per la prima volta il ruolo di compriario nella creazione:



«Ogni mio atto demiurgico potrà essere anche quello dell'osservatore e viceversa. L'immagine è più misteriosa del creatore»⁴⁹. «Attribuisco all'osservatore un ruolo di sostanza. Esso fa sostanzialmente parte dell'opera d'arte [...]. Lo spettatore può compiere l'atto artistico ex novo ogni qual volta si relazioni all'opera [...]. L'artista, dopo che l'opera è compiuta tecnicamente, assume la stessa prospettiva dell'osservatore o l'osservatore la stessa dell'artista. In questo senso l'opera d'arte si costituisce come dispositivo per atti artistici»⁵⁰, conferma Caravaggio. *Attimo* del 2000, ispirato alle monadi di Leibniz, indaga gli spazi sferici e ricerca l'essenza, il nucleo originario. Tutti i fogli di una risma di carta sono tagliati con un compasso munito di taglierino secondo un preciso progetto geometrico: la forma risultante è sferica e ospita una lenticchia rossa, una nera, un seme di miglio che, in quanto tali, sono principi originari. In *Solamente&Drops*, i cerchi di carta, frutto di quello "scavo", si dispongono sul pavimento in diverse configurazioni. La stessa idea di scavo e restituzione in germinazioni differenti guida *Effervescente* del 2001, cui si aggiunge il dialogo tra gestualità-strappo e forma circolare regolare.



Ancora semi, dunque nuclei originari, abitano *Attendere un mondo nuovo* del 2006. Un poliedro regolare di alluminio è in equilibrio instabile su un lato; tre lenticchie, due rosse e una nera, poggiano ai vertici della faccia

around the Sun. The spectator throws the dice, re-designing the world each time, like Plato's demiurge. For the first time the spectator assumes the role of second lead actor in creation: "Each of my demiurgic acts can also be that of the observer and vice versa. The image is more mysterious than the creator".⁴⁹ "I attribute a substantial role to the observer. He is substantially part of the work of art [...] The spectator may perform the artistic act ex novo each time he relates with the work. The artist, after the work is technically complete, assumes the same perspective as the observer or the observer the same as the artist. Thus the work of art constitutes itself as a tool for artistic acts", Caravaggio confirms.⁵⁰ Attimo (Moment) from 2000, inspired by Leibniz's monads, investigated spherical space, seeking out the original essence or nucleus. Each sheet in a ream of paper was cut using a compass fitted with a blade, according to a precise geometric design: the resulting spherical form contained one red and one black lentil and a mill seed that, as seeds, represent original principles. In Solamente&Drops (Only&Drops), the circles of paper, created through a process of "excavating", were placed on the floor in different configurations. The same idea of excavating and restitution in different germinations guided 2001's Effervescente (Effervescent), with the added dialogue between the gestural act-ripping and the regular circular form. It is once again seeds, and thus original nuclei, that fill the 2006 piece Attendere un mondo nuovo (Wait for a New World). The piece consists of a regular aluminium polyhedron placed in a precarious equilibrium, with three lentils, two red and one black, resting on the vertexes of the upper triangular face, keeping the piece



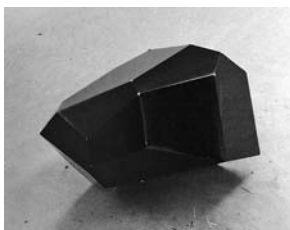
horizontal. However, as the title warns, something new could happen and, in fact... when the form inevitably falls, the sculpture releases talcum powder and flour, which appeared to belong to the tip of the object

triangolare superiore garantendone l'orizzontalità. Ma il titolo ci avverte che qualcosa di nuovo potrebbe accadere e infatti... quando inevitabilmente cade, la scultura libera il talco e la farina che sembravano appartenere definitivamente alla sua punta creando, in quel cumulo soffice e polveroso, "un mondo nuovo" cui partecipano ovviamente anche le lenticchie.



Nella versione del 2008, il processo è antitetico: una lunga asta di tubi di alluminio infilati uno nell'altro e verniciati alternativamente di rosso, giallo e oro, fuoriesce dalla finestra mentre l'altra estremità affonda in un mucchio di gesso e farina. L'imprevisto atmosferico veicolato dal tubo altera e addensa il mucchio bianco a terra.

Paradossi fisici che trasmettono, assicura Caravaggio, «una sensualità quasi erotica»⁵¹. Come in *Spreco di energia assoluta* del 2005: una lenticchia poggia sulla sommità di un blocco di marmo bianco. Il suo peso spinge il blocco all'interno di un poliedro bianco e, a causa della pressione, dall'interno e dalle venature del marmo fuoriesce crema Nivea. La lenticchia è ancora protagonista di *Cosmicomica* del 2006, un poliedro irregolare di marmo nero sui cui vertici poggiano lenticchie rosse che disegnano una sorta di costellazione. Muovendo il blocco, alcune lenticchie cadono a terra, altre vanno a occupare altre cavità configurando nuove costellazioni. E di *Orbita* dell'anno successivo, disegnata da una lenticchia rossa lungo il perimetro di un blocco di gesso bianco che si torce per la rotazione. Se l'idea di "trasmutazione" sottesa alla dinamica creativa è memore di Duchamp nel passaggio del ready-made da oggetto comune a opera d'arte, in Caravaggio essa ha luogo attraverso piccole catastrofi. Se in *Attendere un mondo nuovo* il poliedro libera farina e borotalco; *In un'altra dimensione* del 2008, alla



creating, in this soft and dusty cloud, "a new world", in which the lentils are also obvious participants.

In the 2008 version, the process is antithetical: a long stick of aluminium tubes placed one inside the other and painted alternately red, yellow or gold, protrudes from a window, its other extremity buried in a mound of plaster and flour. The unpredictable atmospheric transmitted by the tube alters and densifies the white mound on the floor.

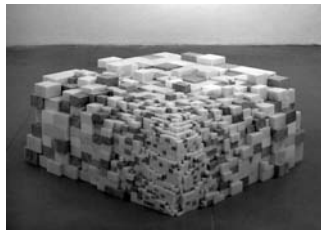
They are physical paradoxes, Caravaggio assures us, that transmit "an almost erotic sensuality".⁵¹ A condition that can be found in the 2005 work Spreco di energia assoluta (Absolute Waste of Energy): the weight of a lentil resting on a block of white marble pushes the block inside a white polyhedron, causing Nivea cream to seep from the interior and the veins of the marble. The lentil is also present in 2006's Cosmicomica, an irregular polyhedron of black marble with red lentils at its vertexes that create a sort of



constellation. Moving the block, some of the lentils fall to the ground, while others fill different cavities and create new constellations. As well as in Orbita (Orbit), from the following year, drawn with a red lentil along the edge of a block of white plaster, that twists under rotation.

If the idea of "transmutation" implied by dynamic creativity recalls Duchamp in the passage of the ready-mades from common objects to works of art, in Caravaggio's work this takes place through small catastrophes. While in Attendere un mondo nuovo the polyhedron releases flour and talcum powder, in the 2008 work In un'altra dimensione (In Another Dimension) part of the Maramotti Collection in Reggio Emilia, the upper corner of a wall has collapsed. The missing piece lies on the floor, however, during the fall it has changed its nature and transformed from plaster into zinc. Poco prima del sistema solare (Just Before the Solar System), in the same context, is composed of eight spheres of different metals and one yellow soya bean (nine, as the planets) piled up according to their decreasing dimensions to create a tower that sits in

collezione Maramotti a Reggio Emilia, un angolo della parete mostra uno squarcio. Il pezzo mancante è a terra ma, nella caduta, cambia la sua natura da intonaco a zinco. *Poco prima del sistema solare*, nello stesso contesto, mostra otto sfere di vari metalli e un fagiolo di soia gialla (nove come i pianeti) impilati in dimensione decrescente a formare una torre che giace nella concavità di un volume di polistirolo, analogo a quello di *Universo positivo Universo negativo*, dove la massa informe di polistirolo è abitata invece da lenticchie nere. In tema di trasformazioni, trasmutazioni e catastrofi segnaliamo ancora: *Dispositivo per creare spazio*, una lastra poliedrica di marmo nero appoggiata al muro. Un cubetto di marmo bianco una delle cui facciate è ricoperta di carta vetrata, funge da «pistillo impollinatore»⁵²: strofinando il muro, quest'ultimo crea polvere d'intonaco che cade sulla



lastra nera disegnando forme progressivamente diverse, assimilabili a una nebulosa, a una immagine del cosmo vista al telescopio. *Sugar no Sugar Molecule* è invece un cumulo di cubi di varie dimensioni e materiali: marmo bianco statuario, marmo bardiglio, polistirolo, zollette di zucchero. È l'antitesi della modularità minimalista costruita su una formula geometrica astratta. La zolletta di zucchero infatti è una dimensione reale, ready-made, intorno alla quale si aggregano le altre. Come spiega il titolo, c'è ambiguità sulla natura delle molecole; c'è evoluzione costruttiva e incertezza percettiva. Il lavoro è dunque «un corpo temporale con proprietà ambigue»⁵³. Una sana polemica ironica contro lo «star system» informa infine *Starsystem* del 2002: un sistema di stelle marine di alluminio forate in modo da essere impilate e avvicinarsi al sistema stellare, magari in forma di albero di Natale.

Anche **Susana Solano** sceglie un luogo sinora intentato, il piccolo ambiente adiacente alla grande aula con le quattro colonne originali, caratterizzato dal bel pozzo strigliato.

the concavity of a styrofoam volume, analogous to that of Universo positivo Universo negativo (Positive Universe Negative Universe), in which the formless mass of



styrofoam is instead filled with black lentils. In relation to the theme of transformations, transmutations and catastrophes we also mention Dispositivo per creare spazio (Instrument for creating space), a polyhedral slab of black marble resting against the wall and a cube of white marble, one of whose faces is covered with sandpaper and functions as a “pollinating pistil”:⁵² rubbing the wall, this latter creates plaster dust that falls on the black slab, creating progressively different forms similar to a nebula, an image of the cosmos seen through a telescope.

Sugar no sugar molecule is, instead, an accumulation of cubes of various dimensions and materials: statuary white marble, Bardiglio marble, styrofoam and sugar cubes. It is the antithesis of the minimalist modularity constructed on an abstract geometric formula. In fact, the sugar cube is a real dimension, a ready-made, around which the others are collected. As explained in the title, there is an ambiguity relative to the nature of the molecules, a constructivist



evolution and perceptive uncertainty. The work is thus a “temporal body with ambiguous properties”.⁵³ A healthy and ironic criticism of the “Star System” informs 2002’s Starsystem: a collection of aluminium starfish,

perforated such that they can be piled up and brought closer to the real Star System, perhaps in the form of a Christmas tree.

Susana Solano also chose an unattempted space: the small room adjacent to the large hall with its four original columns, characterized by the beautiful well covered with strigils (S-shaped parallel grooves).

«Litanie nel tempo attraverso il ricordo. Tracce sul volto della materia. L'odore della pioggia ed il silenzio dell'acqua...

Messaggi di creatività. Silenzi congiunti»⁵⁴.

Questo, nelle sue parole, il senso di *Letanias del recuerdo*. Una lastra di marmo bianco è incisa secondo tracciati curvilinei organizzati liberamente: tutti contenuti dalla lastra meno uno. I lati della lastra sono tagliati al vivo, la superficie non è lucidata e i solchi sono scalpellati a mano. Il marmo poggia a terra a fianco dell'antico pozzo romano, memoria di vita in quel luogo sacro. Nel pozzo, poi, un cerchio dello stesso marmo, leggermente più piccolo della sua circonferenza, interdice la vista in profondità. Questa la nuda descrizione del lavoro. Ma le parole di Solano ci mettono in guardia dall'arrestarci alla mera ipotesi formale e materiale. La mattina in cui l'artista visita la sinagoga alla ricerca dello spazio in cui ideare e realizzare il progetto, piove a dirotto e, camminando lungo il decumano che dall'ingresso degli Scavi conduce alla sinagoga, osserva le tracce dell'acqua nei solchi delle grosse pietre che pavimentano il percorso. E le fotografa. Trascorre il resto della giornata, sempre piovosa, in giro per Roma: nella chiesa di San Pietro in Vincoli è attratta dalle scanalature delle colonne, che associa alle strigilature del pozzo. «Dettagli della forma», commenta. E sono proprio quei dettagli a decidere curvatura, larghezza e profondità dei solchi sulla lastra marmorea; lì si depositerà «l'acqua silenziosa» della pioggia, in tutti tranne uno, quello che la lascia scorrere... come «la speranza». E sono ancora le strigilature a decidere l'altezza del disco nel pozzo. Anche quest'ultimo non è frutto di scelta casuale. «La prima idea era di porre nel pozzo un disco di specchio: acqua, cielo, spazio, riflesso... Con la distanza, però, e la riflessione critica che ogni lavoro richiede, sono giunta alla conclusione che quella soluzione non offriva nessun mistero; lo specchio era facile, scontato e non mi emozionava. Ho pensato invece che la negazione del buco con un disco di marmo avrebbe trasformato il pozzo in qualcosa di più compatto, pesante e misterioso»⁵⁵.

“Litanies in time through memory. Traces on the face of materials. The perfume of the rain and the silence of the water...”

Messages of creativity. Conjoined silences”.⁵⁴

This, in her words, is the meaning of Letanias del recuerdo (Litany of Memory). A slab of white marble is carved with freehand curvilinear traces: all on the same slab save one. The sides of the slab are cut at 90°, the surface is not polished and the carvings are chiselled by hand. The marble rests on the ground alongside the ancient Roman well, the memory of life in this sacred space. Inside the well, a circle made from the same marble, slightly smaller than its circumference, obstructs any view of its depth. This is the bare description of the work. However, Solano’s words caution us against stopping at a mere formal and material hypothesis. The morning that the artist visited the synagogue to search for the space in which to realise her work it was pouring rain and, while walking along the decumanus that leads from the entrance to the ruins of the synagogue she observed the patterns of the water in the furrows of the large paving stones, which she photographed. She passed the rest of the day, during which it continued to rain, visiting the city of Rome: in the church of San Pietro in Vincoli she was attracted by the flutes of the columns, associating them with the strigils of the well. “Details of form”, she commented. And it is precisely these details that decide the curvature, width and depth of the furrows on the marble slab; it is here that the “silent water” of the rain deposits, in all but one, we could say, that she lets drain... as a sign of “hope”. It is once again the strigils that define the height of the disc inside the well. Even this latter is not the result of a casual choice. “The first idea was that of placing a disc of mirror inside the well: water, sky, space, reflection... With some distance, however, and the critical reflection required for any project, I reached the conclusion that this solution offered no mystery; the mirror was too easy, predictable and offered me no emotion. Instead I thought that the negation of the hole using a disc of marble would transform the well into something more compact, heavy and mysterious”.⁵⁵

Interrogata circa la relazione di *Letanias del recuerdo* con opere precedenti, Solano risponde negativamente, rivendicandone il carattere inedito e originale. Ribadisce l'importanza della passeggiata ostiense, «della memoria che il luogo custodisce», di una relazione con il paesaggio di tipo «archeologico, di scavo poetico, estetico e non simbolico», di quanto tutto ciò si sia sedimentato nella memoria e abbia agito a distanza, al ritorno dal viaggio, nel suo ambiente abituale. «Il caso ha giocato un ruolo fondamentale, piccoli eventi e cose da me selezionate si sono intrecciati con altri casuali. Infinite possibilità, ma la scelta del pozzo è stata decisiva». «Per tutte queste ragioni», conclude perentoria, «non ci sono lavori che precedano l'installazione ostiense, e delle sue future conseguenze non sono in grado di dire nulla»⁵⁶. Eppure, Solano accompagna il progetto con le note seguenti: «La mia proposta riunisce la guerra, la religione, il dramma, la natura... Mircea Eliade giustamente scrisse: "il sacro non è scomparso dall'arte, si è fatto irriconoscibile, diventando forma, intenzione e significato. Nell'uomo il sacro sopravvive sepolto nel suo subcosciente. E, come alcuni psicologi non smettono di ricordarci, l'inconscio è "religioso" in quanto è il sentimento di ciò che è costituito da pulsioni e figure cariche di sacralità»⁵⁷. È il luogo dunque, sia in accezione materiale, cioè artistica e architettonica, sia in quella religiosa e simbolica, ad attribuire all'opera una valenza e un significato unici e originali. E in tale osmosi risiede, lo ripetiamo anche a proposito di Solano, il significato più profondo di «Arteinmemoria»: la capacità del lavoro di far rivivere un luogo ridotto in rovina e, di contro, quella di quest'ultimo di attribuire al lavoro un senso e un valore aggiuntivi.

Senza nulla togliere alla sua originalità, il lavoro ostiense non sembra dirottare dal percorso dell'artista. Che alla fine è costretta ad ammettere: «Se proprio insisti», è possibile riscontrare una sua vicinanza con il disegno: «per la misura del marmo, per il colore bianco, per l'orizzontalità, per i segni gestuali, come pure per il perimetro definito entro il quale i segni restano circoscritti»⁵⁸.

When questioned about the relationship between Letanias del recuerdo and her previous work, Solano responded in the negative, defending its new and original qualities. She reiterated the importance of the visit to Ostia, "of the memory held by the site", of a relationship with a landscape of "archaeology, excavation, poetics, aesthetics that is non-symbolic", of how all of this was sedimented in memory and acted at a distance, after she returned home, to her natural environment. "Chance played a fundamental role, small events and objects I selected came together with other causal, infinite possibilities, though the choice of the well was decisive". "For all of these reasons", she peremptorily concluded, "there are no works that precede the installation in Ostia, and with regards to its future consequences I am unable to say anything".⁵⁶ Yet Solano accompanied her project with the following note: "My proposal brings together war, religion, drama and nature [...] Mircea Eliade justly wrote: 'the sacred has not disappeared from art, it has made itself unrecognisable, becoming form, intention and meaning. In mankind the sacred survives buried in the subconscious. And, as some psychologists never tire of telling us, the unconscious is 'religious' given that it is the sentiment of what is constituted by pulsions and figures loaded with sacredness".⁵⁷ It is thus the site, in its material meaning, which is artistic and architectural, and its religious and spiritual significance that attributes unique and original value and meaning to the piece. And it is in this osmosis, a concept reiterated when speaking of Solano's work, that the more profound meaning of "Arteinmemoria" is to be found: the capacity of a work of art to revive a site reduced to ruins and, on the contrary, the ability of the same site to attribute added value and meaning to the work of art.

Without detracting from its originality, the Ostia piece did not appear to be a divergence along Solano's artistic path and, in the end, she was forced to admit: "If you insist", it is possible to find a relationship with drawing: "as a result of the size of the marble, its white colour, its horizontality, its gestural signs, or the defined perimeter inside which the signs are circumscribed".⁵⁸

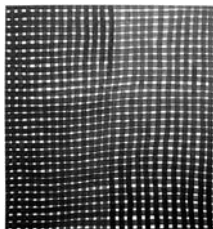
Al cospetto di alcuni *Senza titolo* del 1992, in effetti, segni serpentiformi, curvilinei e segmentati, gorgi, vortici e spirali, parole frammentate e illeggibili o labirinti, si distribuiscono liberamente sulla pagina bianca o la saturano: sono appunti, sorta di sismografo della propria interiorità, «introspezione di liberi pensieri che svaniscono se non li registro»⁵⁹. A Ostia, quei liberi pensieri si impaginano in un foglio di marmo che giace a fianco della loro fonte d'ispirazione. In bilico tra cavità e bassorilievo, a seconda dell'incidenza della luce, i segni riproducono infatti le strigilature del pozzo adiacente ma ne scompaginano l'ordine sequenziale. Sono memorie di forme, litanie del ricordo, avverte il titolo.

«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"»⁶⁰: le parole di Pedro Cabrita Reis a proposito della differenza tra storia e memoria, ben si attagliano al disegno di Solano, sintesi tra realtà vissuta e sua memoria. Nel passaggio, la prima perde completezza, rigidità e organizzazione. Lo conferma lei stessa nel 1989 nel testo dal titolo emblematico *Immagine e memoria* che così recita: «Molte sono le esperienze che formano la pelle della nostra vita. Solo alcune di esse però hanno la capacità di penetrare come frecce all'interno dell'esistenza, raggiungendo senza ordine né consenso certe zone nevralgiche che costituiscono il motore delle azioni, del pensiero, delle sempre complicate risorse sentimentali. Queste esperienze profonde – tanto e solo nostre – finiscono per trasformarsi, inconsciamente o volontariamente, in un universo dominato dalla memoria e dall'immagine. L'immagine della memoria si archivia fuori dal tempo, navigando in libertà negli spazi irregolari dell'io, riservandosi il diritto di emergere o occultarsi a suo capriccio. La metamorfosi delle esperienze che hanno segnato il tempo nel nostro ritmo vitale danno anche impulso e motivazione alla creatività, una forma di comunicazione con il mondo quando si è deciso di rinunciare alla logica convenzionale, a situare i fatti in un

In fact, looking at a number of Untitled works from 1992, we find serpent-like, curvilinear and segmented signs, whirlpools, vortexes and spirals, fragmented and illegible words or labyrinths freely distributed across the white page or saturating it: they are similar to notes, a sort of seismograph of her interior ideas, "introspections of free thoughts that disappear if they are not written down".⁵⁹ In Ostia these free thoughts are placed on a slab of marble set alongside the source of their inspiration. Balanced between cavities and bas-reliefs, according to the falling light, the signs reproduce the strigils of the adjacent well, in addition to decomposing its sequential order. They are memories of forms, litanies of memories, as the title informs us.

"The observer believes that he recognises what he is seeing, but is incapable of determining with precision the edges of what it is he recognises, remaining with the sensation of 'I think I recognise it':⁶⁰ the words of Pedro Cabrita Reis, when speaking of the difference between history and memory, strongly capture Solano's drawing, a synthesis of experienced reality and its memory. During the passage, the first loses completeness, rigidity and organization. Solano herself in 1989 confirmed this in the emblematically titled text Immagine e memoria (Image and Memory): "There are many experiences that define the skins of our lives. Only a few of them, however, manage to penetrate like arrows inside our existence reaching, without order or consensus, certain nerve centres that constitute the motor of our actions, thoughts and always complicated sentimental resources. These profound experiences – many and ours alone – end up transforming themselves, unconsciously or voluntarily, into a universe dominated by memory and image. The image of the memory is archived outside of time, navigating freely in the irregular space of the I, reserving the right to emerge or hide as it sees fit. The metamorphosis of the experiences that have marked time in our vital rhythms also offer an impulse and motivation to creativity, a form of communication with the world we employ when we have decided to renounce conventional logic, to situate facts in a precise instance and to take

istante preciso e ad avvalersi di un linguaggio comune a tutti. Perché l'arte attraversa le oscillazioni temporali ed è, deve essere, ribelle alle convenzioni»⁶¹. Memoria, immagine, creatività sono dunque per Solano sinonimi: l'immagine restituisce, ma spaesate e filtrate dalla memoria, le esperienze che come frecce colpiscono a fondo i nostri pensieri e i nostri sentimenti. Se Solano opta sin dagli esordi per il linguaggio astratto e a esso resta coerentemente fedele nel tempo, Marta Llorente indica come riferimenti poetici: gli spagnoli Julio Gonzáles, Eduardo Chillida e Pablo Picasso, i costruttivisti russi, gli americani Alexander Calder, Richard Serra e Eva Hesse. Solano si riconosce nella tradizione «centenaria dell'astrazione. Un'astrazione che guarda alla figura umana solo come assenza, anche se è legata al corpo come scala e attraverso l'esperienza che propone a chi la guarda. Un'astrazione nella quale sono possibili tutte le forme di una risonante evocazione. Un'astrazione che non chiude al campo infinito dei significati, che piuttosto scorre attraverso di essi»⁶²; distante dunque da un uso letterale, ready-made degli oggetti, come in Marcel Duchamp o in Francis Picabia, ma anche da un'astrazione geometrica, fredda e industriale come la minimalista, con la quale il lavoro viene spesso associato. Anche quando sceglie infatti materiali rigidi e industriali come il ferro, forme definite e squadrate come la griglia, il cubo e il parallelepipedo, Solano li contamina e inquina con altri dissonanti o con improvvisi guizzi formali. È palese in alcuni disegni del 1996-98: sia che la matrice della griglia sia quadrata o triangolare, sono banditi parallelismi, assialità e simmetrie; le traiettorie si deformano e ondeggiando, si avvicinano e allontanano, sono precarie, fragili e insicure. Niente a che vedere, dunque, con le griglie geometriche o minimaliste, semmai con quelle disegnate a mano, imprecise ed emozionanti di Agnes Martin e di Hesse. Possiamo allora



*advantage of a common language. Because art passes through temporal oscillations and is and must be a rebellion against conventions”.*⁶¹ *Memory, image and creativity are thus synonyms for Solano: the image, alienated and filtered of memory, restores the experiences that like arrows strike the very heart of our thoughts and sentiments. If Solano has opted since her debut for an abstract language and remains coherently faithful to it over time, Marta Llorente identifies her poetic references in the Spaniards Julio Gonzáles, Eduardo Chillida and Pablo Picasso, the Russian Constructivists and the Americans Alexander Calder, Richard Serra and Eva Hesse. Solano recognises herself in the “centenary” tradition “of abstraction. An abstraction that has to do with the human figure only as an absence, even if tied to the body as scale and through the experience proposed to those who observe it. An abstraction in which all forms of resonant evocation are possible. An abstraction that does not close itself towards the infinite field of meanings, but rather flows through them”;*⁶² *thus distant from a literal and ready-made use of objects, as in Duchamp or Picabia, or the cold and industrial geometric abstraction of Minimalism, a category in which her work is often placed. In fact, even when she chooses rigid and industrial materials such as steel, or sharp and squared-off forms such as the grid, the cube or the parallelepiped, Solano contaminates them with other dissonant materials or with unexpected formal flashes. This is evident in a few drawings from 1996-98: whether the matrix of the grid is square or triangular, all parallelisms, axialities and symmetries are banished; trajectories are deformed and undulating, moving towards and away from one another; they are precarious, fragile and insecure. Nothing to do with geometric or minimalist grids, though perhaps with those drawn by hand, imprecise and emotional, by Agnes Martin or Eva Hesse. We can thus read Solano’s entire development through the filter of contaminating the abstract form and a strong constructivist desire that inevitably comes to the fore in the confrontation with architects and architecture. In her works from the mid 1980s, such as the*

leggere l'intero percorso di Solano attraverso il filtro della contaminazione della forma astratta e di una forte volontà costruttiva che sfocia inevitabilmente nel confronto con gli architetti e l'architettura. Nei lavori intorno alla metà degli anni Ottanta, come la serie *Colinas huecas 4* del 1984, l'aspetto geometrico-costruttivo e quello gestuale convivono: una base di rete di ferro, trasparente e un po' sbilenco, è sormontata da una colata irregolare di gesso. Prevale il senso tattile, la predilezione per materiali grezzi, forme curve e irregolari che alludono al paesaggio. La dicotomia permane anche nella prima versione del coevo *Anna I*: una sorta di tavolo di ferro supporta "colline" di blocchetti di ceramica. Già nelle altre due versioni, però, è la struttura ad assumere l'andamento curvilineo. Di ferro, a tre gobbe, è rivestita e alleggerita dalla carta, oppure la rete di ferro consente alla costruzione, situata in un'area urbana degradata, di dialogare con l'intorno. È già la relazione, più che l'autoreferenzialità, a guidare l'artista. Anche la scala muta: non più oggetto, non ancora architettura. La rete di ferro, assunta allo stesso tempo per le qualità di trasparenza ma anche per l'idea di chiusura e costrizione che veicola, sarà una componente essenziale del percorso successivo, nei contenitori-ambienti, nelle sculture urbane, nei progetti a scala urbana. In *Senza uccelli* del 1987, ad esempio, la struttura di rete di ferro rigida e geometrica è inquietata dal ricorso a un materiale malleabile come il piombo che ne occupa il fondo come un foglio sgualcito. Mentre in *Aqui estoy* dell'anno precedente, sempre geometrico ma transitabile su ruote, il piombo funge da



Colinas huecas n°4 (Hollow Hills n°4) series from 1984, there is a coexistence between the geometric-constructivist and gestural aspect: a steel wire mesh base, transparent and slightly warped, is surmounted by an irregular pour of plaster. What prevails is the sense of touch, the predilection for raw materials, curved and irregular forms that allude to the landscape. The dichotomy remains even in the first version of the coeval Anna I, in which a sort of steel table supports "hills" of ceramic blocks. In the other two versions, however, the structure itself already assumed the curvilinear movement. The steel structure with its three humps was clad and lightened by paper, while the steel mesh allowed the construction, situated in an abandoned urban area, to



dialogue with its surroundings. Solano was already guided more by relation than self-referentiality.

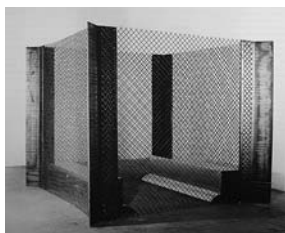
Even the scale changes: no longer an object, not yet

architecture, but human and useable. The steel mesh, assumed simultaneously for its qualities of transparency and the idea of closure and constriction that it represents, would become an essential component of her successive development of containers-environments, urban sculptures and her projects at the urban scale. In 1987's Senza uccelli (Without Birds), for example, the structure of the rigid and geometric steel mesh is upset by the use of a malleable material such as lead, which occupies the base like a crumpled sheet. While in the previous year's Aqui estoy (I'm here), once again geometric, though this time on wheels, the lead is used as a covering, while in Eixut (Dry) it is substituted by transparent plastic. In the 1988 piece No te pases #2, (Stay Calm #2) the relationships of force are inverted and the mesh supports the upper part in solid steel. Reference has been made to Bruce Nauman's cages, corridors and claustrophobic spaces, even if the work of this American artist is to be experienced and crossed with

copertura e in *Eixut* è sostituito dalla plastica trasparente. In *No te pases, 2*, del 1988, poi, i rapporti di forza si capovolgono e la rete supporta la parte superiore di ferro pieno. È stato fatto il nome di Bruce Nauman a proposito di gabbie, corridoi e spazi claustrofobici. Anche se quelli dell'artista americano esigono di essere vissuti e attraversati con angoscia e terrore. *No, Aquí yace la paradoja* e *Naixement de Valentina* presentano la stessa dialettica tra pieno e vuoto, impermeabile e trasparente, ma la funzione di contenitori è più esplicita, denunciata da un sedile, una modanatura, una seconda scatola di ferro il cui fondo è di rete, come in *Montblanquet*.

A differenza dei casi suddetti, poggiati nello spazio, *En busca de un paisaje* del 1994 e, ancor più, *Perpendicular al Garonne* del 1987 dialogano e interagiscono con l'architettura: scatole di rete di ferro incardinate alle pareti ritmano lo spazio e ne interdiccono la visione totale, nel primo caso. L'installazione al Capc di Bordeaux è più complessa, in due parti, radicata nell'architettura del museo: se due binari di ferro dai bordi alti e ripiegati raggiungono i finestrini di fondo e catturano la luce che li fa brillare come se vi scorresse l'acqua del vicino fiume Garonne, tavoli di rete di ferro ben piantati a terra, da cui pendono pezzi dello stesso materiale, circuiscono i pilastri delle arcate a tutto sesto. L'idea di abbracciare la struttura portante informa anche *Placa del joc de la pilota* del 1987: un cerchio di ferro avvolge un pilastro all'interno e all'esterno del quale si dispongono liberamente alcune sedie.

Abbiamo detto della centralità dell'acqua nella concezione di *Letanias del recuerdo*: trattenuta nei solchi delle pietre e nelle strigilature del marmo, oppure raccolta dal pozzo. Ma anche in lavori più antichi, dove evoca uno stato naturale, primigenio e innocente. *Fontana 3* del 1985 è una struttura di ferro a gradoni che si conclude in un



anxiety and terror. *No, Aquí yace la paradoja (Here Lies Paradox)* and *Naixement de Valentina (The Birth of Valentina)* present the same dialectic between solid and void, impermeable and transparent. However, the function of the container is more explicit, denounced by a seat, a moulding, and a second steel box whose base is made of mesh, as in *Montblanquet*.

Unlike the aforementioned examples which remain in space, 1994's *En busca de un paisaje (In Search of Landscapes)* and, to a greater degree, 1987's *Perpendicular al Garonne (Perpendicular to the Garonne)* dialogue and interact with architecture: in the first case, boxes of wire mesh hinged to a wall give rhythm to a space and obscure a totalizing vision. The installation at the CAPC was more complex, composed of two pieces and rooted to the architecture of the museum: while the two tall bent steel rails reach up to the large windows and capture light, causing them to shine as if covered by the running water of the Garonne River, tables of steel mesh, firmly anchored to the ground, from which hang pieces of the same material, wrapped around the columns of the arcade of round arches. The idea of embracing the load-bearing structure also informs *Placa del joc de la pilota* from 1987: a steel ring wraps a column inside and outside, around which a few chairs are freely arranged.

We have already spoken of the centrality of water, held in the furrows of the stone pavers and marble carvings, or collected in the well in the conception of *Letanias del recuerdo*. It is also present in much older works, where it evokes a natural, primordial and innocent condition. *Fontana 3 (Fountain 3)* from 1985 is a structure of steel steps that ends in an irregular steel basin, while in the



bacino irregolare di ferro, mentre nel coevo *El puente*, la struttura leggera, a listelli di ferro incrociati, è coperta da fogli di piombo che precipitano in una pozza dello stesso materiale. La fluidità, il baluginare e la instabilità dell'acqua sono evocate dal materiale lucente, dalla forma irregolare, dall'andamento discendente delle sculture. «L'essere che sale dall'acqua è un riflesso che poco a poco si materializza; è un'immagine prima di essere un essere, è desiderio prima di essere una immagine»⁶³. *Estació termal 2*, invece, quattro contenitori di ferro pieno, ricordano i vecchi cassoni per la raccolta dell'acqua, ancora in uso negli stabili non raggiunti dall'acqua diretta. *Valldoreix, 2*, del 1994, sono anch'essi contenitori ma di rete trasparente, dunque inutilizzabili per l'acqua. Memori, spiega Solano, di quelli per l'irrigazione usati da suo nonno per innaffiare l'orto a Valldoreix, vicino a Barcellona, dove da bambina amava bagnarsi con altri coetanei «sentendosi, insieme a quanto la circondava, immensamente felice»⁶⁴. Se *Friccions* e *Impluvium* sono vere e proprie piscine dove l'effetto dell'acqua è nuovamente raggiunto dal ferro o dal PVC, con *Font-Anna III* Solano si cimenta con lo spazio pubblico, più precisamente con la piazza di Rennes. Due contenitori di ferro a sezione triangolare, sollevati alla base e fissati al centro, funzionano da vasi comunicanti, consentendo all'acqua di mantenersi in posizione orizzontale. Anche *Africa*, dedicato a un continente dove Solano ama recarsi frequentemente e al quale dedica disegni, sculture e fotografie, evoca l'acqua nella disposizione orizzontale di



coeval *El puente* (*The Bridge*) the lightweight structure in overlapping steel bars was covered with sheets of lead that dropped into a well made from the same material. The shimmering material, the irregular form and the dropping movement of the sculpture evoke the fluidity, iridescence and instability of water. “The being who climbs out of the water is a reflection that slowly materialises; it is an image before becoming a being, it is desire before becoming an image”.⁶³ *Estació termal 2* (*Thermal Bath 2*), instead, is composed of four solid steel containers that recall old water reservoirs, still used in buildings without a municipal water connection. The 1994 piece *Valldoreix, 2* is also composed of containers, though in this case made from transparent mesh, and thus not suitable for holding water. A memory, Solano explains, of those used by her grandfather to water his garden in Valldoreix, near Barcelona, where as a child



she loved to play in the water with other children, “feeling, together with her surroundings, immensely happy”.⁶⁴ While *Friccions* (*Frictions*) and *Impluvium* are true and proper pools in which the effect of water is once again achieved using steel or PVC, in *Font-Anna III* Solano confronts public space, more precisely the public square of Rennes. Two triangular steel containers, raised above the ground and fixed at the centre, function as communicating vessels, allowing the water to maintain a horizontal position. Even *Africa*, dedicated to a continent that Solano loves to visit frequently and to which she has dedicated many drawings, sculptures and photographs, evokes water in the horizontal placement of steel and PVC containers that are alternatively open or covered, right side up or upside down: a sort of archaeological landscape that extends across the ground. “Africa is earth and water, earth that is drying out, a fragile horizon. Our gaze escapes into the distance, it fragments, everything shifts, it slides along the ground, colour, stones, animals, vehicles, words, labour, people, market



contenitori di ferro e PVC alternativamente aperti e coperti, dritti e rovesciati; una sorta di paesaggio archeologico disteso al suolo. «L’Africa è terra e acqua, una terra che si sta seccando, un orizzonte fragile. Lo sguardo fugge in lontananza, si frammenta, tutto striscia, scivola al suolo, il colore, le pietre, gli animali, i veicoli, le parole, il lavoro, la gente, le bancarelle del mercato [...]», spiega Solano⁶⁵. L’attitudine al viaggio, annota Aurora García, è al tempo stesso «rispettosa e ricettiva»: esperienze e sensazioni si sedimentano e metabolizzano per riversarsi in opere che non nascondono il loro «pluralismo, una sorta di meticcio immaginario che organizza a volte i materiali in associazioni rischiose»⁶⁶. Per questo, la lettura delle opere non può limitarsi al mero livello formale e materiale, né essere riconducibile a quella o quell’altra suggestione storica e poetica. «L’opera non si radica nel sapere ma nel sentire e creare»⁶⁷, taglia corto Solano, non è a priori, ma frutto di un processo che lascia l’esito incompiuto, passibile di nuove messe a punto e configurazioni.

Ma *Font-Anna III* non è il primo lavoro urbano. *La metxa transitible* risale infatti al 1987, alla seconda edizione della rassegna decennale «Skulptur Projekte Münster», e offre un esempio aurorale di confronto con una preesistenza storica monumentale. Solano sceglie infatti il punto in cui le vecchie mura, oggi scomparse, si agganciano alla torre del XV secolo ancora in piedi. La prima ipotesi, non realizzata, prevede un percorso coperto in ferro che evoca liberamente quello delle vecchie mura. La diversa altezza dei pilastri e la disposizione casuale dei “coppi” rende il percorso claudicante mentre il suo procedere ondulato ricorda quello di un rudere corroso dal tempo. La versione realizzata è invece una scatola di ferro aperta e agganciata alla torre esistente, a sottolineare il punto di attacco delle mura. È attraversata internamente da listelli



*stands [...]» Solano explain.*⁶⁵ Her approach to travel, Aurora García writes, is both “respectful” and “receptive”: experiences and sensations are layered and metabolised to be re-presented in works that do not hide their “pluralism, a sort of mixture of images that in some cases organises materials in risky associations”.⁶⁶ For this reason, a reading of her work cannot be limited to the mere formal and material level, nor can it be connected back to this or that historical or poetic suggestion. “The work is not rooted in knowledge, but in feeling and creating”, Solano curtly replies.⁶⁷ It is not a priori, but the fruit of a process that always leaves the result incomplete, open to new adjustments and configurations.

However, *Font-Anna III* is not her first urban work. In fact, *La metxa transitible* (*The Transitible Fuse*) dates back to 1987, to the second edition of the once every ten year “Skulptur Projekte Münster”, and offers an auroral example of the confrontation with a monumental and historical pre-existence. Solano chose the point at which the historic walls, no longer present, once connected to the still-standing 15th century tower. The first unbuilt hypothesis called for a steel-covered path that freely evoked the layout of the walls. The different heights of the columns and the casual layout of the “clay roof tiles” rendered the path halting, while its undulating movement recalled that of a ruin corroded by time. The definitive version, instead, was an open box of steel attached to the tower, underlining the point of attachment to the walls. The box was crossed on the interior by steel bars at different heights, creating a sort of ladder, also irregular and tilted. The pattern of the bars on the exterior wall of the box visually evoked the seemingly casual placement of the openings in the face of the tower, which also mark the different heights of the floors inside.



The work was thus firmly anchored to a present that is, however, a memory of the past; it dialogued with it, though through the coherence of its dissonant language.

di ferro a diverse altezze che configurano una sorta di scala anch'essa irregolare e sbilenco. La traccia di quei listelli sulla parete esterna della scatola evoca visivamente la casualità delle aperture lungo la torre, che segnalano anch'esse le diverse altezze dei piani. Il lavoro è così saldamente ancorato a un presente che è però memoria del passato; dialoga con esso ma nella coerenza del suo linguaggio dissonante. Nello stesso spirito sono progettati *Axim*, *Arabesco* e *Hojas en algún lugar* del 2002, nell'antico Palazzo Dar-al-Horra vicino a Granada. Il primo è un parallelepipedo di ferro e acciaio inossidabile sospeso a un soffitto di legno a capriate: linguisticamente dissonante, riflette l'ambiente deformandolo come fosse una superficie acqua. Il secondo occupa invece il pavimento con un puzzle di forme di ferro quadrate e triangolari: evoca la decorazione geometrica dei pavimenti arabi ma ne scompagina i tasselli; l'orientamento diagonale, poi, anima e dissimmetrizza l'intero spazio. Anche il terzo intervento, in una piccola vasca esterna, crea una dialettica tra la geometria del contenitore e la miriade di foglie di rame che Solano deposita sullo specchio d'acqua ad accrescerne luminosità e brillantezza.

Ma l'artista intrattiene anche un dialogo serrato con l'architettura moderna: *Moldura al paisaje* del 1994-95, è ambientata nell'atrio della Facoltà di Psicologia dell'UNED (Universidad Nacional de Educación a Distancia) a Madrid. Progettato da José Ignacio Linazasoro, l'edificio è geometricamente regolare, tagliato da fessure di luce di diversa dimensione, ad altezze diverse. L'atrio è chiuso su tre lati, uno dei quali, adibito ad accesso, completamente vetrato. Il quarto lato è invece libero e affaccia sul paesaggio. L'intervento di Solano è discreto ma decisivo. Parte da un elemento dell'atrio, un condotto per la ventilazione, e lo copre con rete metal-



The same spirit could be found in Axim, Arabesco (Arabesque) and Hojas en algún lugar (Leaves in Some Place) from 2002, in the antique Palazzo Dar-al-Horra near Granada. The first was a parallelepiped in steel and stainless steel, suspended from a wooden truss ceiling: linguistically dissonant it reflected and deformed the space, similar to a surface of water. The second work occupied the pavement with a puzzle made of square and triangular pieces of steel: it evoked the geometric decoration of Arab paving patterns, while decomposing the placement of the



pieces; the diagonal orientation animated the space and erased any symmetry. In the third intervention, a small exterior basin created a dialectic

relationship between the geometry of the container and the myriad sheets of copper that Solano set atop the water's surface to increase its luminosity and brilliance.

Solano has also closely engaged modern architecture: this is the case with Moldura al paisaje (Moulding the Landscape) from 1994, located inside the atrium of the Faculty of Psychology at the UNED (Universidad Nacional de Educación a Distancia) in Madrid. Designed by José Ignacio Linazasoro, the building is geometrically regular, cut by fissures of light of differing dimensions set at different heights. The atrium is closed on three sides, one of which, the entrance, is completely glazed. The fourth side is open and overlooks the landscape. Solano's intervention was discrete, though decisive. It began with an element of the atrium, an air supply duct, which she covered with a steel mesh to create a regular form in plan, though with a spiral section. The architect's pleasure when speaking of the piece confirms that Solano's relationship with architecture is neither conflictual nor competitive. Beginning with a respect for the differences and specific qualities of spaces, she intervenes with discrete and elegant signs, attentive to the

lica costruendovi intorno una forma regolare in pianta ma la cui sezione procede con moto spiraliforme. Le parole compiaciute dell'architetto esplicitano come la relazione dell'artista con l'architettura non sia né conflittuale né competitiva. Partendo dal rispetto delle differenze e della specificità degli ambiti, interviene con segni discreti ma eloquenti, attenti all'esistente ma, all'occorrenza, critici verso ogni espressione di stasi o aggressività monumentale. *Moldura al paisaje* riprende l'assetto geometrico e tagliente dell'edificio ma ne rompe la regolarità con un innesto dinamico, proponendosi come cerniera tra edificio e paesaggio. La relazione libera con il luogo è ancora più esplicita in *Por el sendero que ascende hasta las nubes n° 3*. Cinque profili di ferro rettangolari incorniciano rete di ferro: collocati a parete con inclinazioni variabili, costruiscono una scala improbabile e inagibile, proprio sopra e a fianco di quella tradizionale della Fundação Serralves a Oporto. All'idea di scompaginamento s'informa anche *Dar cartas*, un progetto per Monaco mai realizzato: moduli rettangolari di ferro si sparpagliano in folto numero al suolo o si assemblano a costruire una sorta di castelli di "carte".

Assai più impegnativo è invece *La balsa de la medusa II*, nello spazio di passaggio tra il Macba (Museu d'Art Contemporani de Barcelona) e il Cccb (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona) realizzato con l'architetto Rodrigo Prats. Impresa non facile data la diversità dei due edifici da collegare: quello estremamente personalizzato da Richard Meier e quello anonimo, ottocentesco, ex ospedale per disadattati. Solano opta per una soluzione leggera e trasparente, fruibile ma non monumentale: strutture curve, sorta di tende o igloo, in tubolare di acciaio inossidabile e rete di ferro, attraversano la zona di confine, offrendo protezione alla pioggia e al freddo senza chiudere alla luce e alla vista simultanea dei due edifici. Una soluzione certamente memore



existing though, when necessary, critical of any expression of stasis or monumental aggressiveness. Moldura al paisaje reiterates the geometric and sharp form of the building, interrupting its regularity with a dynamic graft, proposing itself as a hinge between the building and the landscape.

The free relation with the site is even more explicit in Por el sendero que ascende hasta las nubes n°3 (Along a Path that Ascends into the Clouds n°3). Five rectangular steel profiles crown a series of steel meshes: located on the wall at different angles, they create an impossible and inaccessible stair, above and alongside the traditional stair inside the Fundação Serralves in Porto. Decomposition also informed Dar cartas (Dealing Cards), an unrealised project for the city of Munich: a vast number of rectangular steel modules spread across the ground or assembled to create a sort of house of "cards".

Much more involving was La balsa de la medusa II, (The Raft of the Medusa II) located in the passage between the MACBA (Museu d'Art Contemporani de Barcelona) the CCCB (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona), realised together with the architect Rodrigo Prats. A difficult undertaking, given the differences between the two buildings to be connected: the extremely personalised work of Richard Meier and the anonymous, former 19th century hospital for the maladjusted. Solano opted for a lightweight and transparent solution, accessible without being monumental: curved structures, similar to tents or igloos, in stainless steel pipes and steel mesh crossed the border zone, offering protection against the rain and cold, without blocking light and the simultaneous view of the two buildings. A solution that undoubtedly recalls the canopies and roofs of the market in Barcelona designed by the genius of Enric Miralles.

The same materials could also be found in Ajuste en el vacío n°1 (Adjustment in the Void, n°1), a sort of transparent tunnel set freely out in the open and accessible to those seeking a different and more informed vision of the city, and

delle pensiline e della copertura del mercato progettati a Barcellona dal geniale architetto Enric Miralles. Gli stessi materiali costruiscono *Ajuste en el vacío n°1*, sorta di tunnel trasparenti disposti liberamente all'aperto e percorribili per una visione diversa e consapevole della città, e *Cáceres II*, passaggi più impervi causa la sconnessione e diversa dimensione dei moduli tubolari. «Un tunnel permeabile al cielo, un condotto di luce che asseconda l'irregolarità del terreno [...]. Ne comprendiamo il processo formativo, la causa delle sue irregolarità. Ora è qui, a riposo ma potrebbe, se liberiamo l'immaginazione, ricomporsi e iniziare un nuovo volo in qualche luogo del firmamento o della memoria», commenta García, ribadendo nuovamente il valore fondante della memoria⁶⁸. Ancora, *Encens i Mirra* sono abitacoli dinamici, precari, instabili e trasparenti disposti nella natura. Fogli di rete si accostano liberamente a costruire nuovamente un castello di carte. L'accostamento a *House of Cards* di Richard Serra esplicita la distanza siderale di Solano dalla temperie minimalista e post-minimalista, laddove la soluzione del grande scultore americano è stabile, inamovibile e incute terrore e soggezione. Mentre Solano invita a partecipare, a entrare nel gioco per suggerire altre soluzioni; come in *No sé el teu nom* del 2004, un gioioso girotondo.



En cada piedra un trazo è invece un intervento territoriale, in collaborazione con l'architetto Ferran Vizoso: trasformare tre isole spartitraffico ad Arrecife nelle Canarie in altrettante isole artistiche. Poiché la loro fruizione è affidata a uno sguardo veloce, in corsa, Solano ipotizza traiettorie curvilinee e spirali che si ergono luminose da un letto di pietre in contenitori di ferro. Anche le stazioni ferroviarie sono “non luoghi” da attraversare velocemente e distrattamente. A l'Àvia è il segno lasciato da Solano nella stazione Atocha di Madrid: due elementi di ferro a L fiancheggiano la base delle colonne e “umanizzano” l'architettura.

Cáceres II, more impervious passages as a result of the disconnection and different sizes of the pipe modules. “A tunnel permeable to the sky, a conduit of light that confirms the irregularity of the ground [...] We understand the processes of its formation, the causes of its irregularity. Here and now, while at rest, though it could, if we free the imagination, recompose itself and begin a new flight to some other space in the firmament or memory”,⁶⁸ García tells us, once again reiterating the foundational value of memory. We can also speak of *Encens i Mirra* (*Incense and Myrrh*), a series of dynamic, unstable and transparent cockpits set in the natural world. Sheets of steel mesh freely assembled to once again construct a house of cards. A comparison with Richard Serra's *House of Cards* renders explicit Solano's sidereal distance from the climate of minimalist and post-minimalist art: the solution adopted by the American sculptor is stable, unmoveable and instils terror and subjection, while Solano invites us to participate, to join in the game and suggest other configurations; as in *No sé el teu nom* (*I don't know your name*) from 2004, a joyous ring-a-ring-o'-roses.

En cada piedra un trazo (*On Each Stone a Trace*) is a territorial piece, designed in collaboration with the architect Ferran Vizoso: the transformation of three traffic islands in Arrecife, in the Canary Islands, into attractive artistic islands. Given that their function is entrusted to rapid observation, in movement, Solano hypothesised luminous curvilinear and spiral trajectories protruding from a bed of stones in steel containers. Even railway stations are seen as “non-sites” to be rapidly and distractedly crossed. A l'Àvia (*For the Grandmother*) is the sign left by Solano in the Atocha station in Madrid: two L-shaped steel elements set alongside the base of the columns to “humanise” the architecture.

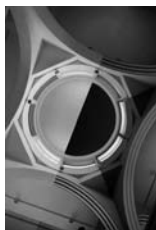
While we could go on with more examples, we will conclude with two photographic works that confirm what has been described above, though in another medium. *Memoria* (*Memory*) from 1992-92 is made of 12 black & white photographs, organised in a regular grid: an alternation of

Gli esempi potrebbero continuare. Ci piace concludere con due lavori fotografici che confermano le linee sin qui tracciate, ma in un altro medium. *Memoria* del 1992-93 sono 12 fotogrammi in bianco e nero, organizzati entro una griglia regolare: alternano scorci di statue



antiche, prevalentemente volti, ripresi da sotto in su, con quello di una donna, ripresa nella stessa posizione. Memoria, dunque, come compresenza di passato e presente, vita e morte, arte e vita. Come in *Caminos cruzados* del 1998. Attraverso la fotografia, anzi cinque fotografie di appartenenti alla comunità indonesiana Dani, esposte nelle vetrine prospicienti altrettante chiese nella civilissima città svedese di Göteborg, Solano esprime il suo pensiero sulla colonizzazione, sul modo in cui la «nostra cultura «civilizzata» invade tutti i luoghi»⁶⁹.

Non è la prima volta che **Daniel Buren** espone in una sinagoga. Nel 1997, infatti, è al Centre d'Art Contemporain La Synagogue de Delme con il lavoro *Glissements: de la lumière sur la couleur, de la couleur dans la lumière, d'une couleur sur l'autre*. Stravolge l'intero edificio con la luce e due colori fondamentali, l'azzurro e il giallo: campiti sulle pareti oppure in forma di strisce per sottolineare dettagli architettonici quali balconate, archi, pilastri, cupola e finestre, singole o bifore. Progettata nel 1881 in stile orientale, la Sinagoga di Delme è a pianta quadrata, si articola su due piani, è preceduta da un portico a tre arcate e sovrastata da una cupola sfarzosa e lucente. Distrutta dai bombardamenti alleati, è ricostruita sobriamente nel 1946: a differenza di quella della Sinagoga di Berlino che pure funge da modello, la cupola di Delme è ridimensionata, lontana dagli antichi splendori. Causa lo spopolamento della comunità ebraica, nel 1981, a cento anni dalla sua costruzione,



glimpses of ancient statuary, primarily faces, taken from below looking upwards, with those of a woman, photographed from the same position. Memory as the co-presence of the past and present, life and death, art and life.



Or Caminos cruzados (Crossed Paths) from 1998. Through photography, in this case five photographs of members of the Indonesian Dani tribe displayed in shop windows in front of the same number of churches in the highly civilised Swedish city of Gothenburg, Solano expressed her opinions on the theme of colonialism, the manner in which "our 'civilised' culture invades all other spaces".⁶⁹

*This is not the first time that **Daniel Buren** has shown in a synagogue. In fact, in 1997 he was at the Centre d'Art Contemporain La Synagogue de Delme with a work entitled *Glissements: de la lumière sur la couleur, de la couleur dans la lumière (Landslide: from light on to colour, from colour into light)*, naturally a work in situ. He upset the entire building using light and two fundamental colours – blue and yellow: on the walls or in the form of bands to highlight architectural details such as balconies, arches, columns, domes or single or double windows. Designed in 1881 in an Oriental style, the two-storey Synagogue of Delme features a square plan preceded by a portico with three arches surmounted by a once flashy and shimmering dome. Destroyed by Allied bombs, it was soberly reconstructed in 1946: unlike the Synagogue of Berlin, its model, the dome in Delme was redimensioned, far from its ancient splendour. As a result of the depopulation of the Jewish community, in 1981, one hundred years after its construction, the Synagogue of Delme ceased to be used as a religious space. Declared a historic monument in 1984, since 1993 it is used as a contemporary arts centre, unique in the*

la sinagoga cessa di esistere come luogo di culto. Dichiarata monumento storico nel 1984, è dal 1993 centro per l'arte contemporanea, unico nella zona della Lorena. Ospita mostre collettive ma soprattutto monografiche di artisti con lavori concepiti appositamente. La Sinagoga di Delme è coeva a quella di Pulheim, anche se quest'ultima è in austero stile neo-romanico e tale rimane anche dopo il restauro. Quale l'attitudine di Buren al cospetto di un luogo così connotato? «Per me si tratta di un luogo vuoto dove tutto è possibile e ciò che mi interessa è trasformarlo facendo qualcosa che potrebbe superficialmente essere scambiato per blasfemo, anche se non capisco come potrebbe essere blasfemo qualcosa in un luogo non più adibito ad alcun culto. Pur senza rinnegarla, la memoria racchiusa nel luogo mi interessa meno di ciò che oggi l'architettura può comunicarci come fonte di luce. Trasformata in centro d'arte, chiede del resto agli specialisti di arti visive di trarne il massimo profitto. D'altra parte e paradossalmente, la conoscenza dell'origine del luogo alla quale si può aggiungere qualche elemento ancora visibile nell'architettura, pone chiaramente tale memoria alla portata di tutti quelli che si avvicinano all'edificio. Nella ex-Sinagoga di Delme, mi sento particolarmente leggero e libero. Non mi sento paralizzato da alcun peso religioso del passato e ancor meno del presente»⁷⁰. Per Buren, dunque, la sinagoga è un luogo con il quale interagire senza condizionamenti storici e simbolici; un luogo non da subire ma da «svelare, trasformare, interrogare, riposizionare»⁷¹. Non così per altri artisti: Françoise Morellet, ad esempio, in *3 trames, 2 triangles, 1 étoile*, parte proprio dalla Stella di Davide incisa nella finestra, per ricostruirla a terra incompleta, con dodici segmenti di tubi azzurri di argon. Diverso il contesto ostiense: aperto, parte di un grande insediamento archeologico. Utilizzato di rado per funzioni religiose, ospita l'arte contemporanea solo in occasione di «Arteinmemoria». Al cospetto dell'aula occupata nelle edizioni precedenti da Giulio Paolini, Edward Winckhofer e Jan Dibbets, l'idea giunge repentina: il frammento

Lorraine. It hosts collective shows and, above all, monographic presentations of site-specific works. The Synagogue of Delme is coeval with that in Pulheim, though the latter was constructed in the austere neo-roman style and has remained so after its restoration. What was Buren's attitude towards such a charged space? "For me it is a void space in which anything is possible, and what interests me is transforming it by doing something that could be superficially seen as blasphemy, even if I cannot imagine how it could be blasphemous in a space no longer used for religious purposes. Even without ignoring it, the memory held by this site interests me less than what the architecture can communicate to us as a source of light. Transformed into an arts centre, it asks specialists of the visual arts to ensure the maximum profit. On the other hand, and paradoxically, the awareness of the origins of the space to which we can add a few still visible elements of its architecture clearly places this memory within the reach of anyone who comes near the building. In the former Synagogue of Delme I feel particularly light and free. I do not feel paralysed by any religious weight of the past or even less the present".⁷⁰ Thus for Buren the synagogue is a space with which to interact, without historical or symbolic conditions; a space not to suffer, but to "reveal, transform, interrogate, reposition".⁷¹ This is not the case for the other invited artists, for example Françoise Morellet whose 3 trames, 2 triangles, 1 étoile (3 patterns, 2 triangles, 1 star), began precisely with the Star of David carved into the window in order to reconstruct it, incomplete, on the ground, in 12 segments of blue argon strip lights.

The context in Ostia is different: it is open and part of a large archaeological excavation. Rarely used for religious functions, it is home to works of contemporary art only during "Arteinmemoria". Looking at the hall occupied in previous editions by Giulio Paolini, Edward Winckhofer and Jan Dibbets, the idea came to Buren rapidly: the two-coloured mosaic fragment on the ground, enveloped by Paolini amongst his fragments, hidden by Winckhofer's step and ignored in Dibbets' abstract and conceptual

musivo bicromo a terra, inglobato da Paolini nei suoi frammenti, celato dalla pedana di Eduard Winckhofer, disatteso dalla ricostruzione astratta e concettuale di Dibbets, è per Buren inizio e ragione del lavoro. A partire da lì, infatti, costruisce un nuovo tappeto musivo, a misura dell'aula, bianco e nero come l'esistente ma di marmo lucidato, dunque dissonante. Non solo. Caso vuole che la striscia del mosaico antico, che fornisce a Buren la larghezza della cornice entro cui circoscrivere il "suo" mosaico, sia larga cm 8.7, la misura esatta che dal 1965 Buren assume come *outil visuel* (strumento visivo). Infine, come il titolo "*Transmutation*", d'une mosaïque à l'autre, travail *in situ*, Synagogue Ostia Antica, esplicita, il disegno a scacchiera del nuovo mosaico è mutuato da quello di un altro frammento musivo situato nell'aula adiacente.

Come in tutte le opere di Buren, il titolo è seguito dalla dicitura "lavoro in situ". Non indica evidentemente un lavoro realizzato in un luogo e trasferito in un altro, né un lavoro pensato in funzione del luogo che lo accoglie, ma l'assunzione di quest'ultimo come parte integrante di un'opera che, a sua volta, lo trasforma profondamente: lo asseconda ed esalta oppure, il più delle volte, lo contesta. «Il risultato è sempre la trasformazione del luogo attraverso il mezzo e l'accesso al senso di quest'ultimo grazie al suo utilizzo dal e per il luogo in questione. "In situ" vuol dire infine che c'è un legame accettato volontariamente tra il luogo d'accoglienza e il lavoro che si fa, si presenta, si espone»⁷². Una rivoluzione, nell'opera ma anche nella relazione tra arte, architettura e paesaggio urbano.

Come e quando vi approda Buren? La storia inizia molti anni fa, nel 1965 per la precisione, quando, alla ricerca di una «soluzione visiva che fosse la più vicina a quello che consideravo il livello zero della pittura», scopre al mercato Saint-Pierre di Parigi un tessuto rigato. «Esso ha assunto allora per me d'un sol colpo tutte le qualità che non avevo trovato nel mio lavoro. Questo tessuto mi è sembrato essere il supporto col quale avrei potuto veramente lavorare»⁷³. Nella neutralità formale ma nella variabilità

reconstruction became, for Buren, the foundation of and the reason behind the work. Beginning with this element he constructed a new mosaic surface, the same size as the hall, in black and white, like the existing surface, though in polished marble, and thus dissonant. There is more. Chance would have it that the strip of ancient mosaic that provided Buren the frame within which to circumscribe "his" mosaic, is 8.7 cm wide, the exact dimension assumed by Buren since 1965 as his outil visuel (visual tool). Finally, as the title 'Transmutation', d'une mosaïque à l'autre, travail in situ, Synagogue, Ostia Antica ('Transmutation', from one mosaic to another, work in situ, Synagogue, Ostia Antica) renders explicit, the chessboard drawing of the new mosaic is borrowed from another mosaic fragment in the adjacent hall.

As in all of Buren's work, the title is followed by the text "work in situ", an obvious indication of a work that is not realised in one place and transferred to another, nor does it speak of a work created for the space that will host it, but the assumption of the latter as an integral part of the work that, in turn, profoundly transforms it: either confirming and exalting it or, more often than not, contesting it. "The result is always the transformation of a site through the work and access to the meaning of the latter thanks to its use by and for the site in question. In the end, the term in situ refers to a voluntarily accepted tie between the site and the work being created, presented or displayed".⁷² A revolution at the level of the work of art as well as in terms of the relationship between art, architecture and the urban landscape.

How and when did Buren arrive at this? The story begins many years ago, in 1965 to be precise, while searching for a "visual solution as close as possible to what we consider the ground zero of painting", he came across a striped piece of fabric at the Saint-Pierre market in Paris. "For me it assumed in one stroke all of the qualities that I had not found in my work. This fabric appeared to be the support with which I could truly begin to work".⁷³ The formal neutrality and chromatic variability of these stripes, that Buren would uniform to a canonical dimension of 8.7 cm,

cromatica, quelle strisce, che Buren porterà alla dimensione canonica di 8.7 cm, consentono allo stesso tempo di liberare l'opera dalla personalità dell'artista ma anche dalla sua presunta autonomia. Una scelta estrema, in anni di grande radicalità politica e sociale che preludono al 1968, motivata anche dalla considerazione che «la situazione artistica in Francia non era soltanto pessima ma [...] era la peggiore in Europa [...]. Ci si trovava nella nebbia più assoluta, con scuole affermate, cioè l'astrazione lirica, la scuola di Parigi, l'arte cinetica»⁷⁴; ma anche di nuova formazione come il Nouveau Réalisme di Martial Raysse, Arman, Jean Tinguely, tenuto a battesimo da Pierre Restany nel 1960, «che rappresentava tutto ciò che odiavamo nell'avanguardia e che stava per trasformarsi in una produzione più o meno riuscita di gadget commerciali»⁷⁵. Un passo indietro.

Nato nel 1938, appassionato sin da piccolo di cinema, Buren frequenta tra il 1957 e il 1960 l'École Nationale des Metiers d'Art a Parigi, dove incontra Michel Parmentier. Fortuite esperienze giovanili di studio e lavoro indirizzano il suo interesse sulla relazione tra arte e luogo: l'influenza del paesaggio sulla pittura in Provenza da Paul Cézanne a Picasso; la pittura murale in Messico; la commissione di pitture su legno e di grandi mosaici con frammenti vitrei per un albergo a Saint Croix nelle Isole Vergini. Si cimenta nel frattempo con una "pittura di grado zero", grandi forme circolari su tela da materassi finché... la scoperta del tessuto rigato lo porta a interventi pittorici sempre più discreti, le *Peinture aux formes variables*, cioè sottili incorniciature del tessuto, fino all'astensione dalla pittura se non per "ripassare" con la vernice bianca le strisce di pari colore. «Dalla pittura come fine mi ritrovavo d'improvviso con un segno divenuto uno strumento visivo, un mezzo. A quell'epoca fui il solo di noi quattro a raddoppiare l'attività; da solo, senza galleria né sostegno, a moltiplicare le



simultaneously allowed the work to be freed of the artist's personality and its presumed autonomy. An extreme decision, made during the years of immense political and social radicality that preceded 1968, also motivated by the consideration that "the situation in France was not only terrible but [...] the worst in all of Europe [...] We were in the densest fog, with famous schools, in this case Lyrical Abstraction, the school of Paris, Kinetic art";⁷⁴ there were also new schools such as the New Realism of Raysse, Arman, Tinguely, baptized by Pierre Restany in 1960, "that represented all that we hated in the avant-garde and which was about to be transformed into a more or less successful production of commercial gadgets".⁷⁵ Let us step back a bit. Born in 1938, with a passion since his youth for the cinema, Buren attended the École Nationale des Metiers d'Art in Paris from 1957 to 1960, where he met Michel Parmentier. Successful scholastic and professional experiences as a young man directed his interests towards the relationship between art and site: the influence of the landscape on painting in Provence, from Cézanne to Picasso; mural painting in Mexico; the commission for paintings on wood and large mosaics with glass fragments for a hotel in Saint Croix, in the Virgin Islands. In the meantime he confronted a sort of "ground zero painting", large circular forms on mattress covers until... the discovery of the striped fabric led him towards more discrete works of painting, the Peinture aux formes variables (Paintings with Variable Forms), subtle framings of the fabric itself, all the way to an abstention from painting, if not to use white paint to "paint over" stripes of the same colour. "From painting as an end I found myself suddenly with a sign that had become a visual instrument, a means. At the time I was the only one of the four of us who doubled his activity; on my own, with no gallery or support, I multiplied my experiences by dealing with new and complex parts of the city: the walls of Paris, advertising billboards as supports to be re-covered, that is to say cancelled"⁷⁶ and subway cars. The reference is to the brief though intense period that lasted from 1966 to the following year, shared with Parmentier, Olivier Mosset and

esperienze toccando luoghi inediti e complessi della città: i muri di Parigi, i cartelli pubblicitari come supporti da ricoprire, vale a dire cancellare»⁷⁶, i vagoni della metropolitana. Il riferimento è alla breve ma bruciante vicenda vissuta tra il 1966 e l'anno successivo con Parmentier, Olivier Mosset e Niele Toroni, per far tabula rasa della pittura e del sistema dell'arte. L'impossibilità di riconoscersi nei gruppi costituiti, l'assenza di spazi espositivi non consacrati porta i quattro moschettieri all'unica conclusione possibile: «essere molto "eccessivi" e cercare di far esplodere il sistema prendendo le distanze da esso»⁷⁷. Una radicalità che Buren, pur assunto a fama mondiale, mantiene nel tempo, sempre vigile e sospettoso, libero da ricatti e condizionamenti, convinto che l'opera d'arte sia inseparabile da un sistema complesso che coinvolge discipline, istituzioni, luoghi espositivi, mercato, collezionismo, critica.

«Poiché dipingere è un gioco, è applicare regole compositive, è valorizzare il gesto, è rappresentare l'esterno, è illustrare l'interiorità, è dipingere in funzione dell'estetismo, dei fiori, delle donne, dell'erotismo, dell'ambiente quotidiano, dell'arte, di dada, della psicanalisi, della guerra del Vietnam [...] noi non siamo pittori»⁷⁸, dichiarano i quattro in una serie di «Manifestazioni», al Salon de la Jeune Peinture, al Musée des Arts Décoratifs e al Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Pur attaccando opere alla parete, «non espongono». Buren appende infatti al muro pezzi di stoffa rigata dipingendo con pittura bianca solo le righe bianche alle due estremità. Come per Sol LeWitt quando dichiara: «sembra più facile lavorare direttamente sul muro piuttosto che fare una costruzione, lavorarci sopra e poi collocarla sul muro»⁷⁹, abbandonare il quadro non significa affatto abbandonare la pittura; promuoverla semmai da oggetto di contemplazione a mezzo, "outil" appunto, di trasformazione della parete prima e dell'intera architettura poi. Di qui la critica alla presunta autonomia dell'opera: «A proposito di quanti vogliono ignorare il contesto architettonico in cui



3

Niele Toroni, focused on creating a tabula rasa of painting and the art system. The impossibility of recognising themselves in existing groups and the absence of unconsecrated exhibition spaces led the four musketeers to the only possible conclusion: "that of being very 'excessive' and seeking to explode the system by stepping back from it".⁷⁷ A radicality that Buren, though internationally famous, has maintained over time, always watchful and suspicious, impervious to threats and impositions, convinced that the work of art is inseparable from a complex system that involves different disciplines, institutions, exhibition spaces, the market, collecting and criticism.

"Because painting is a game, it is the application of rules of composition, it is the valorisation of the gesture, it is the representation of the exterior, it is the illustration of the interior, it is painting based on aestheticism, flowers, women, eroticism, the everyday environment, art, Dada, psychoanalysis, the war in Vietnam [...] we are not painters";⁷⁸ the four declared in a series of "Manifestations" at the Salon de la Jeune Peinture, the Musée des Arts Décoratifs and the Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. While hanging works on the wall, they "did not show". In fact, Buren hung fragments of striped fabric on the walls, using white paint to cover only the white stripes at its edges. As for Sol LeWitt, for whom "it seemed easier to work directly on the wall, rather than construct something, work on it and then hang it on the wall",⁷⁹ the abandonment of the canvas did not signify abandoning painting at all for Buren; it was rather about promoting it from object of contemplation to a means, in other words an outil, for transforming the wall initially, and later architecture. This generated the criticism of the presumed autonomy of the work of art: "With regards to those who want to ignore the architectural context in which they show, it is precisely these figures who believe that the work on its own is sufficient, whatever its container [...] This is the case with almost all painting that is satisfied with its deliberative 'self', that seeks to escape from external difficulties, gazing at its navel, and draw our attention to the folds of its patterns, as a spider catches a fly in its web".⁸⁰

espongono, sono proprio costoro a credere ancora che un'opera basti a sé stessa, qualunque sia il suo involucro [...]. Avviene così per quasi tutta la pittura che si accontenta di un "in sé" deliberante, che cerca di sfuggire alle difficoltà esterne, guardandosi l'ombelico, e di attirare lo sguardo nelle pieghe delle sue trame, così come una ragnatela cattura le mosche»⁸⁰. E l'opzione "in situ": «L'architettura entro la quale viene esposta l'opera d'arte va presa in considerazione, altrimenti si rischia di ridurre definitivamente l'opera al niente. Non si tratta certo di fare opera d'architettura, né di scegliere un'architettura in base alle intenzioni dell'opera. Ogni architettura deve potersi utilizzare. Non esiste un problema di architettura da un lato e un problema dell'arte, che all'architettura sia estraneo, dall'altro. Neppure si tratta di un'arte che si pieghi all'architettura, né di un'architettura che si sposi all'arte. Si tratta di un rapporto conflittuale ove le due parti si mettono alla prova, in vista di una differenza»⁸¹. E conflitto, sovvertimento, ribellione sono parole ricorrenti nell'agire di Buren, come uomo e come artista. Quando infatti la sequenza di strisce satura la parete, la emancipa da una falsa neutralità, quando si distribuisce su due muri contigui, traduce la cesura angolare in continuità, quando percorre ambienti diversi, ne vince la separatezza, quando sottolinea zoccoli o tubi, concentra l'attenzione su dettagli negletti, quando slitta sulle pareti la foggia delle aperture e dei passaggi tra gli ambienti, ne contrasta il prospettico allineamento, quando invade porte e finestre, scale e corrimano, supera la dicotomia interno-esterno, quando infine, con gli *affichage sauvage*, si fissa sui muri cittadini, nelle stazioni e sui vagoni della metropolitana, sui cartelloni pubblicitari, sui cartelli di un corteo, come in *Seven Ballets in Manhattan*, o sulle barche da regata, come in *Voile/Toile* dello stesso anno nel Wannsee a Berlino o nel 1999 alla marina di Tel Aviv, dichiara che l'arte, non più confinabile nei luoghi deputati, appartiene alla città e ai suoi abitanti. Ma per trasformare, occorre conoscere: per



*And the in situ option: "The architecture inside which the work of art is displayed must be considered, otherwise we risk definitively reducing the work to nothing. This has nothing to do with making architecture, or selecting a work of architecture based on the intentions of the work. Any work of architecture can be used. There is no problem of architecture on the one hand and art on the other, nor is there an architecture suitable to art. It is a conflictual relationship in which the two parts are put to the test, in light of a difference".*⁸¹ Conflict, subversion and rebellion are recurring terms in Buren's life, as a man and an artist. In fact, when the sequence of stripes saturates the wall, it emancipates it from a false neutrality; when it is distributed on two contiguous walls, it translates the interruption of the corner into continuity; when it runs into different spaces, it overcomes separation; when it highlights baseboards or pipes, it focuses attention on neglected details; when it shifts the openings of windows and doors between spaces onto the walls, it contrasts perspectival alignment; when it invades doors and windows, stairs and handrails, it overcomes the dichotomy of interior-exterior; finally, with the *affichage sauvage* (unauthorised postings), it was applied to the walls of the city, subway stations and subway cars, advertising billboards, placards during marches, as in the 1975 *Seven Ballets in Manhattan* or boats in a regatta, as in *Voile/Toile* (Sail/Canvas - Canvas/Sail) presented the same year in the *Wannsee in Berlin* and in 1999 at the marina in Tel Aviv. Buren thus declared that art, no longer confineable to deputised spaces, belonged to the city and its inhabitants. However, to transform something we must know: for this reason Buren remains one the few painters able to capture the prerogatives of the space, construction, chromatics and luminosity of a work of architecture, urban structure or landscape. It is difficult to move through the thousands of



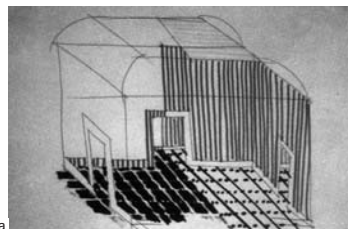
questo Buren è tra i pochi pittori in grado di captare le prerogative spaziali, costruttive, cromatiche e luminose di un organismo architettonico, di un assetto urbano o paesaggistico. È difficile orientarsi tra le migliaia di esempi possibili. Alle prese con il Padiglione francese alla Biennale di Venezia del 1986, ad esempio, un inno alla simmetria, *Le pavillon coupé, découpé, taillé, gravé* la contesta e sovverte. Se la parete curva del peristilio d'ingresso alterna righe di specchio ad altre di legno bianco, restituendo l'immagine di chi entra frammentaria e deformata, all'interno Buren taglia il padiglione a metà, ne assume solo la parte destra per intervenire solo sulla metà destra di quest'ultima. Strisce di formica nera e muro bianco si alternano nella prima stanza, il cui lucernario è velato a metà con tessuto a righe bianche e gialle. In quella successiva, a parità di posizione, la formica nera è sostituita da quella blu mentre il tessuto giallo copre l'intero lucernaio. Un'apertura ricavata nella parete consente di scrutare l'ambiente adiacente. Anche il pavimento è trattato a metà, con un disegno a griglia che alterna linee intere ad altre tratteggiate; è verde, complementare dunque del blu delle pareti e del giallo della copertura. La parte sinistra del padiglione, invece, è intonsa, con l'eccezione dello zoccolo del pavimento e del profilo delle porte che conducono all'altra metà. Ma l'ambiente più stupefacente è senz'altro l'ultimo a destra: sotto la metà di lucernaio bianco e giallo, strisce bianche di intonaco si alternano a quelle ottenute scavando la parete sino alla muratura originaria in mattoni.

Ragiona Buren: «Nei luoghi architettonici così detti "neutri", i punti/asse non neutri – in quanto rottura della neutralità, e per questo motivo in genere mai utilizzati – sono le finestre, le porte, i corridoi stretti, le bocche d'areazione, i tubi del riscaldamento, le sorgenti di luce ecc. Di fatto, i buchi dell'architettura. Luoghi di passaggio. Luoghi trasformati. Luoghi instabili. Finestre trasformate da quello che



6b

possible examples. When working at the French Pavilion during the 1986 Venice Biennale, for example, a hymn to symmetry, his *Le pavillon coupé, découpé, taillé, gravé* (*The Pavilion Cut, Carved, Cropped, Engraved*) both contested and subverted it. While the walls of the entry portico featured alternating strips of mirror and bleached wood, offering a fragmentary and deformed image to those who entered, inside Buren cut the pavilion in half, using only the right side for his intervention, and only the right half of this latter. Bands of black Formica and white wall alternated with one another in the first room, its skylight was half-covered with white and yellow striped fabric. In the next room, in the same position, the black Formica was substituted with blue, while the yellow fabric covered the entire skylight. An opening created in the wall offered a glimpse of the adjacent space. The floors were also treated with a gridded pattern of alternating solid and dashed lines; it was green and thus complementary to the blue of the walls and the yellow on the ceiling. The left side of the pavilion, instead, was left untouched with the exception of the baseboards and door-frames that led to the other half. However, the most amazing



6a

space was undoubtedly the last on the right: under half of the white and yellow skylight, white bands of plaster alternated with others obtained by carving into the walls to reveal the original brick masonry.

Buren explains: "In so-called 'neutral' architectural spaces, the non-neutral points/axes – a break with neutrality and, for this reason, generally unused – are the windows, the doors, the narrow corridors, the air vents, the heating pipes, the light fixtures, etc. In fact, the holes in architecture. Spaces of passage. Transformed spaces. Unstable spaces. Windows transformed by what takes place inside. Doors transformed by those who open them. Corridors transformed by those who use them".⁸² This led to Within

avviene dietro. Porte trasformate da quelli che le aprono. Corridoi trasformati da quelli che li usano»⁸². Di qui *Within and Beyond the Frame* del 1973 alla galleria John Weber di New York, un lavoro "in situ" che discute la separatezza tra dentro e fuori, galleria e città, spazio interno e spazio esterno, unicità e molteplicità del punto di vista, stasi e dinamismo. Diciannove elementi di tessuto rigato bianco e nero, la cui altezza coincide con quella delle finestre della galleria e la cui distanza è decisa da quella tra le stesse, si succedono sospesi a un cavo per tutta la lunghezza della stanza, scavalcano la finestra e indisturbati attraversano la strada fino all'edificio antistante. La lunghezza della via stabilisce il numero degli elementi: nove all'esterno, nove all'interno, uno a cavallo della finestra.



7

«Ho lavorato per molto tempo nelle strade senza mai immaginare che mi proponessero una sola volta di realizzarvi un'opera. Non l'immaginavo perché, a parte i musei che organizzavano esposizioni all'esterno, i politici non facevano più ricorso agli artisti per intervenire in spazi pubblici. Poi, negli anni Ottanta l'arte pubblica è tornata di moda e si è ricominciato a chiedere agli artisti di lavorare sulle piazze o in altri luoghi urbani [...]. Oggi è normale indire un concorso per un progetto pubblico»⁸³, commenta polemicamente Buren. Infatti, nel 1985, *Les Deux Plateaux* nella corte d'onore di Palais Royal a Parigi è la prima commissione pubblica.



9

Nello spazio quadrato cinto da un imponente colonnato, la tentazione monumentale è in agguato. Una certezza guida Buren: sfuggire il centro e l'unicità del punto di vista. Indaga a fondo la struttura asimmetrica della piazza, la sua forma leggermente convessa, la presenza del doppio colonnato della Galerie d'Orléans, dei due palazzi

and *Beyond the Frame* in 1973 at the John Weber Gallery in New York, a work in situ that examined the separation between inside and outside, gallery and city, interior and exterior, single and multiple points of view, stasis and dynamism. Nineteen elements in black and white striped fabric, whose height coincided with that of the windows in the gallery, their spacing decided by that between the same windows, were suspended in succession from a cable running the length of the room, passing in front of the windows and moving undisturbed across the street to the building on the other side. The length of the road established the number of elements: nine outside, nine inside, and one straddling the window.

"I worked for a long time in the streets without ever imagining that I would once be offered the chance to realise a piece. I never imagined this because, with the exception of those museums that organised exhibitions outside, politicians never invited artists to work in public spaces. Then, in the 1980s, public art was once again popular, and



8

artists were invited to work in public squares or other urban spaces [...] Today it is normal to hold competitions for public art projects"⁸³ Buren polemically explains. In fact, in 1985

Les Deux Plateaux (*The Two Plateaus*), located in the court of honour of the Palais Royal in Paris, represented his first public commission. In this square space, framed by an imposing colonnade, the monumental temptations lay in wait. Buren was guided by one certainty: escaping from the



10

centre and a single viewpoint. He intensely investigated the asymmetrical structure of the court, its slight convex form, the presence of the double colonnade of the Galerie d'Orléans, the two symmetrical buildings and the third with its statues. After the failure of an initial hypothesis to dig into

simmetrici e del terzo con le statue. Fallita l'ipotesi di scavare la convessità della corte secondo la disomogeneità del sottosuolo, Buren collega tre tracciati sotterranei e li rende leggibili in superficie con un percorso a forma di H costruito con griglie metalliche che consentono la visione del sottosuolo. Copre quindi l'intera corte con una trama quadrata, uniforme e indifferenziata, scandita da fasce bianche e nere della misura dell'*outil visuel* e la cui misura è stabilita dalla distanza tra le colonne della Galerie d'Orléans. Distribuisce quindi all'interno 252 colonne, o, meglio, cilindri, come preferisce nominarli. Di tre altezze diverse: una perimetrale, raso terra, per consentire il passaggio dei veicoli; una seconda, non superiore ai 60 cm, al centro di ogni modulo quadrato; la terza, infine, da 0 a 3 metri, emergente dalle griglie metalliche. Tutte foderate di strisce verticali bianche e nere. Causa la convessità della piazza, in posizione accucciata, i cilindri appaiono tutti della stessa altezza. Non volendo ricorrere ad alcuna invenzione formale, Buren riprende così la tipologia dominante della colonna: ne escogita però una dislocazione originale e ponderata, ne abbatte la protervia dimensionale, ne abroga la funzione portante traducendola in sostegno per lo sguardo e la "firma" con l'*outil visuel*. In tal modo, una corte simmetrica e statica, adibita a parcheggio, si trasforma in una piazza accogliente, dinamica e basculante, dotata persino di una pellicola d'acqua di 3 cm sotto la griglia metallica, e di una suggestiva illuminazione notturna che ne modifica radicalmente la percezione. Grazie alla luce sotterranea che trapela dalle griglie, le colonne sulla corte sono praticamente invisibili, mentre punti di luce rossi e verdi sottolineano le intersezioni della scacchiera. «Forzando un po' le cose, si può dire che la gran parte della tridimensionalità di quest'opera tridimensionale è nel sottosuolo. C'è una scultura monumentale non centralizzata, leggermente eretta; una scultura che ha caratteristiche monumentali ma che nello stesso tempo rappresenta una critica della monumentalità, una scultura accessibile solo all'occhio,

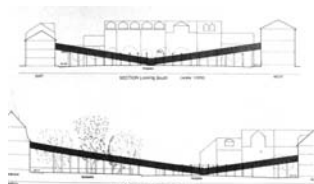
the concavity of the court according to the dishomogeneity of the ground, Buren connected three underground patterns and rendered them legible on the surface in an H-shaped path constructed in steel mesh, offering a view of the underground space. He then covered the entire courtyard with a uniform and undifferentiated square pattern of white and black bands in the measure of the outil visuel, whose size was established by the distance between the columns of the Galerie d'Orléans. He then distributed 252 columns or, better yet, cylinders, as Buren prefers to call them, within this space. They are of three different heights: one at the perimeter, flush with the ground to allow for the passage of vehicles; a second, never taller than 60 cm, at the centre of each square module; the third, finally, from zero to three meters in height, emerging from the steel grating. All are finished in vertical black and white bands. As a result of the convexity of the square, from a crouching position the cylinders all appear to be the same height. Without wishing to make use of any formal invention, Buren thus returns to the dominating typology of the column: however, he devised an original and carefully considered placement, eliminating its dimensional insolence and abrogating its load-bearing function, transforming it into a support for the eye and "signing" it with the outil visuel. In this way, a symmetrical and static court, once used as a parking lot, was transformed into a welcoming, dynamic and oblique public plaza. A film of water 3 cm below the metal grating and suggestive nighttime illumination radically modified its perception. The light filtering through the metal grating rendered the columns in the court practically invisible, while points of red and green light underlined the intersections of the chessboard. "Forcing things somewhat, it can be said that much of the three-dimensionality of this three-dimensional work is underground. There is a non-centralised monumental sculpture, that is slightly erect; a sculpture with monumental characteristics that simultaneously represents a criticism of monumentality, a sculpture accessible to the eyes only, that occupies no place in space. The space normally occupied by a sculpture

che non prende posto nello spazio. Lo spazio, solitamente occupato dalla scultura, è vuoto, può dialogare con l'opera e con gli edifici. Non ho voluto far nulla che potesse disturbare la vista del contesto architettonico. La mia vecchia critica della "statuaria" trova dunque in questo luogo la sua giusta applicazione»⁸⁴. Ma l'opera non ha vita facile, sin dalla nascita. Ad appena un mese di distanza dalla scelta del progetto di Buren, caldeggiata dal Presidente Mitterand e dal Ministro della Cultura Jacques Lang, i giornali della destra conservatrice, con in testa «Le Figaro», lo accusano di profanare un insieme monumentale concluso e perfetto. L'opposizione è politica prima che estetica: attraverso Buren si attacca il ministro Lang e la sua apertura all'arte contemporanea come interlocutrice dell'antico. Il fronte dei sostenitori, con in testa giornali di sinistra, intellettuali, artisti e direttori di musei nulla può contro il Tribunale amministrativo che a dieci giorni dal completamento dei lavori, blocca il cantiere. Mentre il quadro politico si ribalta affidando le speranze dei detrattori nelle mani del nuovo ministro della cultura Francois Léotard. Buren non si dà per vinto e, appellandosi al "diritto morale" previsto per legge, ricorre contro il Ministero della cultura e lo costringe a riaprire il cantiere e completare l'opera. Anche se sull'intera vicenda grava ancora l'onta degli attacchi antisemiti e razzisti contro il ministro Lang. La vittoria di Buren è triplice: la realizzazione del lavoro; la conferma della «non innocenza dell'arte» e dell'intreccio, soprattutto in un'opera pubblica, tra arte, politica ed economia; il primo riconoscimento da parte del governo francese con l'assegnazione del Padiglione Nazionale alla Biennale di Venezia e del Leone d'Oro. Ma non è finita. Nel dicembre 2007 Buren è costretto a tornare all'attacco minacciando di demolire il lavoro per incuria. L'acqua non scorre più sotto le griglie, le luci fulminate privano l'opera della sua visibilità notturna. Buren ha di nuovo la meglio: i lavori di restauro iniziano in occasione delle giornate europee del patrimonio ma, soprattutto, le barriere protettive del cantiere diventano un nuovo lavoro, *Les couleurs du*

is void, in order that it dialogues with the work and the buildings. I did not want to do anything that would disturb the view of the architectural context. My old criticism of 'statuary' thus finds its correct application in this logic".⁸⁴ However, *Les Deux Plateaux* has had a difficult existence, from the very beginning. Only one month after the selection of Buren's project, warmly supported by President Mitterrand and the Minister of Culture Jacques Lang, the conservative right-wing newspapers, led by *Le Figaro*, accused it of profaning a complete and perfect monumental structure. The opposition was more political than aesthetic: through Buren critics attacked Lang, and his openness towards contemporary art as a means of dialogue with history. The supporters, led by left-wing newspapers, intellectuals, artists and museum directors could do little against the Administrative Tribunal that blocked the site only ten days before the completion of the work. When political conditions were inverted, placing the hopes of the detractors in the hands of the new Minister of Culture, Francois Léotard, Buren did not give up and, invoking his legal "moral right", fought against the Ministry of Culture and forced them to reopen the site and complete the work. The entire story was also tainted by waves of anti-Semitism and racism directed at Lang. Buren's victory was three-fold: the completion of the work; the confirmation of the "non-innocence of art" and the connections, above all in a public project, between art, politics and economics; his first recognition by the French Government, made manifest in the assignment of the French Pavilion at the Venice Biennale and the Leone d'Oro. There is more. In December 2007 Buren was once again forced into action, threatening to demolish the work if it was not restored. Water no longer flowed beneath the grates, and the burnt out lights robbed the work of its nocturnal visibility. Buren was once again successful: restoration work began in occasion of the European Heritage Days and, above all, the protective barrier around the site became a new piece, *Les Couleurs du Chantier* (*The Colours of the Building Site*): Plexiglas covered windows in five different colours cut into the

Chantier: finestre rivestite di plexiglass di cinque colori, ricavate nella palizzata di protezione, consentono finalmente di vedere il complesso storico e l'innesto contemporaneo sotto una nuova luce!

Ma non tutte le ciambelle escono col buco! Nel 1998, infatti, in occasione della designazione di Weimar capitale europea della cultura, Buren progetta la ricostruzione della Rollplatz. Come a Parigi, non occupa il centro ma coinvolge la piazza nella sua totalità. Se la superficie pavimentale è coperta da una griglia quadrata la cui matrice è un multiplo dell'*outil visuel*, in alzato, a ogni incrocio della griglia Buren colloca un pilastro a base quadrata la cui sommità è inclinata di 15°. L'altezza dei pilastri cresce progressivamente dal centro alla periferia costruendo visivamente due enormi V. Due lati dei pilastri sono a strisce di marmo bianco e nero come le fasce del pavimento su cui poggiano. Le altre due sono invece colorate di giallo, rosso, azzurro e verde. Sono visibili solo due colori alla volta e la loro disposizione è dettata dalla posizione occupata nella piazza, per consentire al visitatore di orientarsi.

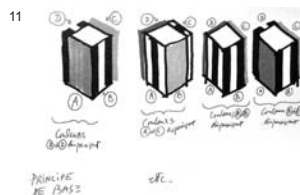


Per l'allegria cromatica e il rigore costruttivo, il progetto è un omaggio allo stesso tempo a Goethe e al Bauhaus; rispetta e onora un passato glorioso ma guarda al futuro. Una petizione popolare con seimila firme ha questa volta la meglio e, a un anno dalla presentazione, il progetto è rifiutato dal Consiglio Municipale.

Pochi i rifiuti, comunque, a fronte del numero incommensurabile di interventi in luoghi pubblici, urbani e paesaggistici. Sempre con attitudine anti-monumentale, vale a dire rispettosa e simbiotica con il luogo. Un solo esempio, recentissimo. Nel 2009, a Colle val d'Elsa, Buren è convocato con altri tre artisti dall'architetto Jean Nouvel per la riqualificazione di piazza Arnolfo. A lui spetta la pavimentazione: nella piazza divisa in due da un

protective fence around the site finally offered a view of the historical complex and contemporary insertion under a new light!

However, not every donut is born with a hole! In fact, in 1998, when Weimar was named European Capital of Culture, Buren designed the reconstruction of the Rollplatz. As in Paris, he did not occupy the centre, but involved the entire plaza. While the paved surface was to be covered by a square steel grate whose matrix was a multiple of the *outil visuel*, in elevation at the point of encounter of the grid, Buren placed a column with a square base whose summit was sloped at 15°. The height of the columns grew progressively from the centre towards the periphery, visually creating two enormous V's. Two sides of the column were



to be finished in black and white marble, like the bands of paving on which they rested. The other two were coloured yellow, red, blue and green. Only two colours were to be visible at any one time, their layout dictated by their position in the square to help visitors orient themselves.

The chromatic and constructivist rigor of the project rendered it an homage to both Goethe and the Bauhaus; it respected and honoured a glorious past, while looking to the future. However, a popular petition with six thousand signatures was successful in this case and, one year after its presentation, the project was refused by the City Council. Buren has met with a limited number of refusals, however, if we consider the incommensurable number of interventions in public spaces and landscapes. Each with an anti-monumental attitude, and respectful of and symbiotic with the site. One example. In 2009, in Colle val d'Elsa, the architect Jean Nouvel, together with three other artists, invited Buren to participate in the redevelopment of the Piazza Arnolfo. He was offered the paving: in the square, divided in two by a central corridor defined by small columns, cylindrical on one side and square on the other,

corridoio centrale delimitato da colonnine, cilindriche da un lato e cubiche dall'altro, entrambe sormontate dall' *outil visuel* a righe bianche e nere, Buren disegna su metà pavimento una scacchiera di marmo bianco e nero e pietra di Santa Fiora, mentre sull'altra, che ospita al centro una fontana, una struttura radiale i cui cerchi a righe bianche e nere si alternano ad altri di pietra grigia.

«Tutto ciò che è esposto all'aria aperta, dipende da quell'aria [...]. Dal mio punto di vista, uno dei meriti dei luoghi pubblici è che cancellano completamente tutti i luoghi comuni sull'autonomia dell'arte che vi viene esposta [...]. Per questo, quando si parla di luoghi pubblici, occorre scrivere una nuova storia. Bisogna comunque cercare di risolvere i problemi posti dal contesto architettonico esistente. A prescindere da ciò che il lavoro può essere in se stesso, ora è parte di un tutto, non più al di sopra di tutto come nel caso del museo»⁸⁵, non si stanca di ripetere. La conclusione è perentoria: «Lavorare per la strada è sfidare più di cento anni di produzione artistica nei musei. Significa anche che l'artista deve scendere dal piedistallo»⁸⁶. *Può l'arte scendere dal piedistallo e risorgere a livello stradale?* è infatti il titolo del lungo saggio redatto da Buren nel 1997 e pubblicato sul catalogo della mostra «Skulptur Projekte Münster», dove è invitato per la seconda volta. Una mostra che, ricordiamo, ha luogo ogni dieci anni e coinvolge l'intera città tedesca con lavori creati appositamente: alcuni vi restano in permanenza, come *4 Tore* di Buren, quattro portali in pieno centro, due a righe, due tappezzati di foto. Eppure, Buren è estremamente critico nei confronti della rassegna che per prima ha consentito ai lavori di uscire dai musei e confrontarsi con lo spazio pubblico. Non la giudica infatti abbastanza radicale: il carattere temporaneo dei lavori e l'assenza di una commissione pubblica creano una ambiguità, così da lui definita: «è una mostra effimera nelle strade commissionata da un museo»⁸⁷.

Cosa intendere per piedistallo? Sia la base del monumento tradizionale sia la metafora di arte di élite,

both surmounted by the outil visuel in black and white stripes, Buren designed a black and white marble and Santa Fiora stone chessboard on half the paving and, on the other, with a fountain at its centre, a radial structure in which black and white striped circles alternate with others in grey stone.

“Everything is exposed to the open air, it depends on that air [...] From my point of view, one of the merits of public spaces is that they completely cancel any clichés regarding the autonomy of art displayed there [...] For this reason, when we speak about public space, we must write a new story. We must seek in any case to resolve the problems raised by the existing architectural context. Independent of what the work can be on its own, it is now part of everything, no longer above everything as in a museum”,⁸⁵ he never tires of repeating. The conclusion is rapid: “Working in the street is a challenge to more than one hundred years of artistic production in museums. It also means that the artist must step down from his pedestal”.⁸⁶ Can art step down from its pedestal and be reborn at the level of the street? is the title of a long essay written by Buren in 1997 and published in the catalogue accompanying the exhibition at the “Skulptur Projekte Münster”, where he was invited for the second time. An exhibition that, we repeat, takes place once every ten years and fills this German city with specifically created works: some remain, such as Buren’s 4 Tore (4 Gates): four portals in the centre of the city, two striped and two covered with photographs. Yet Buren is extremely critical of the event that was the first to bring work out of the museum and confront public space. In fact, he believes that it is not radical enough: the temporary nature of the work and the absence of a public commission create an ambiguity expressed by Buren as follows: “it is an ephemeral exhibition in the streets commissioned by a museum”.⁸⁷

What does he mean by pedestal? Both the base of the traditional monument and the metaphor of elite art, created in the studio and destined for a select few. The work in situ confutes the second definition: “either the work stays in its

creata in studio, destinata a pochi eletti. L'opera "in situ" confuta la seconda accezione: «o l'opera sta al suo posto, lo studio, e non ha luogo (per il pubblico) o si trova in uno spazio che non è il suo e allora ha luogo»⁸⁸. Quanto al monumento, tema scottante sul quale ci siamo intrattenuti a lungo nelle altre edizioni di «Arteinmemoria», il punto di vista di Buren è assai preciso. Se giudica infatti «grado zero» dell'arte pubblica la soluzione «banale» e «mediocre» del monumento tradizionale, sia in chiave figurativa sia astratta, proprio per il suo esulare dal contesto, non è più tenero con le ipotesi antinomiche che, mimetizzandosi, rasentano l'«invisibilità»⁸⁹. Quelle cui ci siamo riferiti altrove come "contro-monumenti" che mirano a ridurre al minimo l'ingombro materiale e fisico. È il caso dei 135 medaglioni in bronzo del diametro di 12 centimetri che recano il nome di François Arago stretto tra le due lettere che indicano il nord e il sud: inseriti nella pavimentazione stradale di Parigi, tratteggiano un percorso che, dal piedistallo del monumento originario, si estende a nord e a sud attraverso sei *arrondissements*. La soluzione di Dibbets è geniale: la memoria di Arago, eminente fisico e astronomo incaricato nel 1806 del prolungamento fino alle Baleari del meridiano di Parigi, non è delegata alla sua effigie ma, parte integrante della città, della sua toponomastica, consente di ricordare un personaggio mitico nell'atto quotidiano del camminare. La memoria, cioè, è confiscata al monumento e affidata allo spettatore. Buren è invece più benevolo nei confronti del "contro-monumento" di Jochen Gerz a Saarbrücken, che definisce «discreto ma notevole, che perturba e disturba in senso positivo»⁹⁰: 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.

L'opera nello spazio pubblico non deve dunque né imporsi né mimetizzarsi, ma configurarsi come coscienza critica. *Punctuations, Statue/Sculpture*, realizzata a Lione nel 1980 su commissione del Nouveau Musée, contesta

place, the studio, and has no site (for the public) or it is located in a space to which it does not belong and thus has a site".⁸⁸ As for the monument, a burning issue about which a great deal has been said in different editions of "Arteinmemoria", Buren's point of view is very precise. In fact, while he judges the "ground zero" of public art as the "banal" and "mediocre" solution of the traditional monument, both figurative and abstract, precisely for its alienation from context, he is no less harsh with antinomic hypotheses that, by adopting a mimetic approach, end up being "invisible".⁸⁹ What we have referred to elsewhere as "counter-monuments" aimed at minimising material and physical presence. This is the case with the 135 bronze medallions, 12 cm in diameter, that bear the name of François Arago, trapped between two letters indicating north and south: inserted in the pavement in Paris, they outline a path that, from the pedestal of the original monument, extend to the north and south through 6 *arrondissements*. Jan Dibbets' solution is pure genius: the memory of Arago, an eminent physicist and astronomer commissioned in 1806 to extend the Paris meridian all the way to the Balearic Islands, is not delegated to his effigy, but rather to an integral part of the city, its toponymy; the work allows us to recall a mythical figure in the everyday act of walking. Memory is thus stolen from the monument and entrusted to the spectator. Buren is instead more benevolent with regards to Jochen Gerz's "counter-monument" in Saarbrücken, which he calls "discrete though notable, perturbing and disturbing in a positive manner":⁹⁰ 2,164 of the 8,000 cobblestones in the public square that was once home to the headquarters of the Gestapo were removed and the name of former German Jewish cemeteries carved into their base; the stones were then replaced and the work thus rendered invisible.

The work of art in public space must neither impose nor camouflage itself, but rather configure itself as its critical conscience.

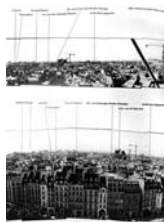
Punctuations, Statue/Sculpture (Punctuations, Statue/Sculpture), realised in Lyons in 1980 under commission

invece il piedistallo come base del monumento: lo isola infatti e aliena dal contesto urbano. La sequenza di strisce bianche e rosse distribuita sulla base di tutti i monumenti della città, attira allora l'attenzione su quel punto cruciale, abbattendone, con una ideale linea orizzontale che taglia Lione, la retorica e la prosopopea.

Un solo esempio di drappi e bandiere che sventolano in balia del vento.

Le Couleurs: sculptures e *Les formes: peintures*, lavoro *in situ* del 1977 al Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou di Parigi consiste di 15 drappi di metri 2 per 3 a righe bianche alternate a giallo, blu, arancio, rosso e verde, la cui riga mediana bianca è dipinta con acrilico bianco. Sventolano su altrettanti punti strategici della città, dal Louvre al Grand Palais, da Samaritaine a Trocadero, visibili anche dalle terrazze del Beaubourg.

Ma l'opzione per la città e i luoghi pubblici non è affatto alternativa al museo: qui nasce anzi negli anni Sessanta la critica radicale al sistema, qui albergano le proposte più clamorose ed eretiche. Se nel museo i nodi tra artisti e architetti, tra arte e architettura vengono inesorabilmente al pettine, Buren è un caso anomalo. La maggior parte degli artisti preferisce infatti esporre in quello che Brian O'Doherty definisce efficacemente «white cube», un posto anonimo, indifferenziato, dove l'architetto abdica a favore dei destinatari. Una soluzione «cinica» e masochista: «si sa quello che occorre all'opera per trionfare e a priori si elimina qualunque conflitto capace di mettere in discussione questo trionfo»⁹¹. Le cose non vanno certamente meglio nel caso opposto di un'architettura «trionfante», con una forte personalità spaziale e strutturale, la cui attitudine verso l'arte è per Buren «idealista o ignorante». Entrambe le attitudini, conclude, rivelano una natura dell'arte «reazionaria, dipendente e accettante l'ideologia dominante»⁹². Banco di prova del lavoro "in situ" è proprio il manifesto dell'architettura



13



12

from the *Nouveau Musée*, contests the definition of the pedestal as the base of the monument: in fact, it isolates and alienates it from its urban context. A sequence of white and red stripes at the base of all of the city's monuments attracted attention to this crucial position, demolishing rhetoric and prosopopoeia with an ideal horizontal line cutting through Lyons.

We will now speak of one of the banners and flags that fly in the wind.

Les couleurs: sculptures (*Colours: Sculptures*) and *Les formes: peintures* (*Forms: Paintings*), two works *in situ* from 1977 at the Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou in Paris consisted of fifteen 2 x 3 meter flags, in white stripes alternating with yellow, blue, orange, red and green stripes, each with a central white line painted over with white acrylic. They also flew in the same number of strategic positions throughout the city, from the Louvre to the Grand Palais, from the Samaritaine to the Trocadero, all visible, amongst other points, from the roof of the Beaubourg.

However, the option for the city and public spaces is in no way an alternative to the museum: on the contrary, it was the birthplace, in the 1960s, of the radical criticism of the system, and home to the most heretical and clamorous proposals. If in the museum the nodes between artists and architects, between art and architecture inevitably come to the fore, Buren is an anomaly. The majority of artists prefer, in fact, to show in what Brian O'Doherty effectively refers to as the "white cube", an anonymous, indifferent space in which the architect abdicates his role in order not to cast a shadow on its intended users. A "clinical" and masochistic solution: "we know what happens to the work in order that it triumphs and, a priori, we eliminate any conflict capable of criticising this triumph".⁹¹ Things are certainly no better in the opposite example of a "triumphal" architecture, with a strong personality, both spatial and structural, whose attitude towards art is, for Buren, "idealist or ignorant". Both

«trionfante», il Guggenheim Museum di New York, di cui ricorre nel 2009 il cinquantenario. Un percorso continuo a spirale ciruisce un vaso centrale coagulando verso la sommità trasparente del lucernaio. Lo spazio è continuo, totalmente visibile da ogni punto; visione sincronica e diacronica coincidono consentendo simultaneità poetiche, intrecci e sovrapposizioni, sfide temporali e generazionali. Una rivoluzione che da 50 anni non cessa di suscitare consensi incondizionati o clamorosi rifiuti. Due le possibilità per gli artisti, pro e contro l'architettura: assecondare l'andamento centrifugo della spirale o contrastarlo occupandone il centro. C'è una terza possibilità, dal 1988: il prisma regolare, un "white cube", progettato da Gwatney & Siegel come addizione al museo, sorta di fondale che ricuce colpevolmente lo strappo operato da Wright nella griglia urbana. Il giudizio di Buren è inappellabile: «Il Museo Guggenheim è un perfetto esempio di architettura che, pur accogliendo e avvolgendo, esclude in realtà quanto vi si mostra a favore della propria esposizione. Serrante sì ma per soffocare. Il Museo Guggenheim si comporta verso l'arte che ospita come una madre abusiva. Architetture del genere sono nefaste all'arte così com'è e nel contempo sono assai rivelatrici dei limiti di detta arte. Queste architetture sono amene»⁹³. Ostile e ammirato, allo stesso tempo. Il Museo, del resto, è secondo Buren contraddittorio: alla forza centripeta che attrae verso il vuoto centrale fa da contraltare quella centrifuga verso le balconate, destinate alle opere. Il visitatore è così conteso da due spinte uguali e contrarie: verso l'esterno, cioè verso l'arte, e verso il centro, cioè verso l'architettura. Gli strali di Buren si appuntano non solo contro l'andamento curvo delle pareti e la dimensione angusta delle balconate ma, soprattutto, contro il fatto che le opere, invisibili dall'ingresso, si mostrino tutte simultaneamente nella *promenade architecturale*. «In forza del suo sviluppo a spirale,



14

attitudes, he concludes, reveal the nature of art as "reactionary, dependent on and accepting of the dominant ideology".⁹² A testing ground for the work in situ is precisely the manifesto of "triumphal" architecture, the Guggenheim Museum in New York, which celebrated its 50th anniversary in 2009. A continuous and spiral path surrounds a central void that coagulates towards the transparent summit, crowned by a skylight. The space is continuous, totally visible from any point; diachronic and synchronic vision intertwine, allowing poetic simultaneities, overlaps and temporal and generational confrontations. A revolution that even after 50 years never ceases to generate unconditional approval and clamorous refusals. The artist is given two possibilities, for and against architecture: either confirming the centrifugal movement of the spiral or contrasting it by occupying the centre. There is also a third possibility, from 1988: the regular prism, a "white cube" designed by Gwathmey & Siegel as an addition to the museum, a sort of backdrop that guiltily re-stitches Wright's exception within the urban grid. Buren's opinion is unappealable: "The Guggenheim Museum is a perfect example of a work of architecture that, while welcoming and wrapping, in reality excludes what is displayed in favour of its own presentation. It encloses, though in order to suffocate. The Guggenheim Museum behaves towards the art it hosts like an abusive mother. Architecture of this type is pernicious towards art as it is and simultaneously highly revealing of the limits of this same art. These works of architecture are agreeable".⁹³ Hostile and admired, at the same time. What is more, according to Buren, the Museum itself is contradictory: the centripetal force of attraction towards the central void also functions as a counterpart to the centrifugal force that pulls towards the balconies, created to host works of art. The visitor is thus subjected to two equal and opposing forces: towards the exterior – towards art – and towards the centre – towards architecture. Buren's criticisms are aimed not only at the curving surface of the walls and the narrow dimension of the balconies but, above all, at the fact that the works are invisible from the entrance and all simultaneously

l'architettura non separa più le opere esposte in una serie di scatole contigue e isolate le une dalle altre, in altre parole confronta e rivela immediatamente la confusione e l'aberrazione dell'arte che si svolge simultaneamente sotto i nostri occhi-sotto i nostri piedi. In una certa misura, non rispetta le classificazioni che vengono abitualmente fatte in un museo-scatoia». Con ciò dimostra, «quel che l'abitudine ai musei-scatoia potrebbe farci dimenticare, ossia che il museo-galleria non è quel luogo neutro che vorrebbero farci credere bensì il punto di vista unico da cui un'opera è vista e, tutto sommato, il punto di vista unico in vista del quale essa è fatta»⁹⁴. L'incontro/scontro ha luogo nel 1971 in occasione della VI edizione del Guggenheim International Exhibition. Wright ha confinato le opere alla periferia del museo riservando a sé il centro? Buren occupa allora il centro e volge sdegnosamente le spalle al luogo riservatogli dal genio di Taliesin. Un enorme telone a strisce bianche e azzurre, della dimensione canonica di 8.7, lungo 150 metri e largo 10, occupa l'intero invaso, dal lucernario in giù, lungo le sette rampe. Mentre all'esterno uno striscione dello stesso tessuto si sporge sulla Quinta Strada. L'opera è fruibile a tutto tondo, come una scultura – di qui il titolo *Peinture/Sculpture* – lungo l'intera spirale. «Per la prima volta – dichiara fiero Buren – non si girava più intorno a uno spazio ma intorno a un'opera, che rivelava man mano ogni suo aspetto pur offrendosi frammento per frammento e che, sospesa nel vuoto, rafforzava l'idea stessa dell'architettura del Guggenheim, che gioca sull'assenza di muri»⁹⁵.

Trattandosi di una mostra collettiva, la reazione degli altri partecipanti è immediata: sanno che, esponendo lungo le rampe e lasciando il centro a Buren, la forza centripeta vincerebbe su quella centrifuga e gli spettatori, per vedere il lavoro di Buren, volgerebbero loro le spalle. Nonostante i detrattori siano in minoranza (5 contro 14), la veemenza è tale da costringere la direzione a rimuovere un lavoro da lei stessa precedentemente approvato. Solo Carl Andre ritira l'opera in segno di solidarietà.

*visible along the promenade architecturale. "As a result of its spiral development, the architecture no longer separates the works on display into a series of contiguous boxes isolated from one another; in other words, it immediately compares and reveals the confusion and aberration of art, which takes place before our eyes-beneath our feet. To a certain degree, it does not respect the classifications that are generally made in a museum-box". With this he demonstrates "what the familiarity with the museum-box may lead us to forget: that the museum-gallery is not the neutral space that it wants us to believe it is, but rather the sole point from which the work is viewed and, to be precise, the only point of view for which it was created".⁹⁴ The encounter/confrontation took place in 1971, during the 6th edition of the Guggenheim International Exhibition. Wright decided to place the works along the edge, and keep the centre for himself? Fine. Buren responded by occupying the centre and contemptfully turning his back on the space reserved for him by the genius of Taliesin. An enormous white and blue striped banner, based on the canonical dimension of 8.7 cm, 150 meters long and 10 meters wide, occupied the entire void, from the skylight downwards, along the seven ramps. While outside a banner of the same fabric projected out over 5th Avenue. The work could be viewed in the round, like a sculpture – a condition from which it took its title *Peinture/Sculpture* (*Painting/Sculpture*) – while walking along the entire spiral. "For the first time, Buren proudly declared – visitors did not walk around a space, but around a work, which slowly revealed each of its aspects, while offering itself up, fragment by fragment, and, suspended in the void, reinforced the very idea of the architecture of the Guggenheim that plays with the absence of walls".⁹⁵*

Given that the piece was part of a group show, the reaction of the others was immediate: showing along the ramps, they feared that centripetal force would win out over its centrifugal counterpart, causing visitors to turn their back on their work. Notwithstanding that its detractors were a minority (5 against 14), the vehemence was sufficient to

Nel 2005 Buren torna sul luogo del delitto e, finalmente solo, si prende la rivincita. Già il titolo *The Eye of the Storm*, l'occhio del ciclone, è un grido di battaglia. L'occhio del ciclone è metafora di controversia ma anche, nel caso specifico, centro intorno a cui ruota il ciclone della spirale wrightiana. Il centro è calmo mentre intorno si scatena l'uragano, analogo a quello abbattutosi sul suo lavoro nel 1971.

Conferma l'analisi di trent'anni prima, relativamente alla dialettica tra forza centrifuga e centripeta: come allora, occupa il centro e diserta le balconate. Con l'eccezione della High Gallery al secondo livello, che impegna con *Wall of Paintings*, lavori realizzati tra il 1966



e il 1977, e delle gallerie Thannhauser, dove *Color, Rhythm, Transparency* riveste le vetrate di gel coloratissimi a bande e cerchi, che si riflettono dissociati nella sequenza di righe a specchio che le fronteggiano. Ma "l'occhio del ciclone" è indubbiamente la Rotonda, con tre punti focali: il lucernario, che Buren fascia con strisce alternativamente trasparenti e color magenta; le balconate, la cui sommità è sottolineata da una sequenza di strisce bianche e verdi; il vuoto centrale occupato da un imponente angolo di specchio. Sorretto da una gigantesca impalcatura di legno, *Around the Corner* tocca il centro della rotonda mentre la sua altezza raggiunge il lucernaio. Assimilabile per la disposizione a griglia degli specchi a un "corporate building" International Style, irrompe dalla città nell'organismo wrightiano contestandone, in nome della geometria, la fluidità spaziale organica. Moltiplicando e complicando la visione del museo, attira l'attenzione dei visitatori sulla loro immagine riflessa piuttosto che sull'invaso spaziale, conseguendo così il suo obiettivo.

Una impalcatura di dimensioni analoghe sorregge la parete di specchio che taglia nel 2008 il Museo Picasso a Parigi con *La Coupure, travail in situ*. Un cuneo nero dipinto sullo specchio squassa l'edificio ed è percepibile

force the directors to remove the piece they had previously approved. Carl Andre was the only other artist to remove his work in an act of solidarity.

In 2005 Buren returned to the scene of the crime and, finally alone, took his revenge. The title The Eye of the Storm was already a battle cry. The eye of the storm is a metaphor of controversy and, in this specific case, the centre around which the cyclone of Wright's spiral rotates. The centre is calm, while all around the hurricane rages, analogous to the calamity that struck his work in 1971.

He confirmed the analyses he made some thirty years prior, relative to the dialectic between the centrifugal and centripetal forces: as then, he once again occupied the centre and deserted the balconies. With the exception of the High Gallery, which he filled with the Wall of Paintings, works realised between 1966 and 1977, and the Tannhauser Galleries where Colour, Rhythm, Transparency covered the glass with brightly coloured gels in stripes and circles, dissociated in reflections on strips of mirror on the opposite wall. However, the "eye of the storm" was undoubtedly the Rotonda, with three focal points: the skylight, that he wrapped with alternations of transparent and magenta coloured bands; the balconies, whose summit he underlined with a sequence of white and green bands; and the central void, occupied by an imposing mirrored corner. Supported by a giant wooden structure, Around the Corner touched the centre of the rotunda, while its height reached all the way to the skylight. Comparable as a result of its gridded appearance to the mirrors of an International Style "corporate building", it was an urban invasion of Wright's organism as a contestation, in the name of geometry, of spatial and organic fluidity. Multiplying and complicating the vision of the Museum, it drew the visitors' attention towards their reflected image, rather than the architectural void. A direct hit. A structure of analogous dimensions supported the wall of mirrors that cut through the Picasso Museum in Paris in 2008 in La Coupure, travail in situ (The Coupure, work in situ). A black wedge painted on the mirror penetrated the building and could be seen in

per frammenti attraversandolo; mentre i gradini del grande scalone sono sottolineati dall'*outil visuel*; i grandi specchi barocchi restituiscono un'immagine opaca e deformata grazie alla pellicola che li riveste; le finestre che affacciano sul cortile sono coloratissime. L'idea di tagliare un museo dedicato a un movimento che ha fatto della scomposizione e della simultaneità la sua ragione poetica, è assolutamente geniale.

Vale riferire altri interventi di Buren in strutture museali, a partire dall'altrettanto noto *Plan contre-plan* del 1982 nella Haus Esters di Mies van der Rohe a Krefeld. Parte dalle due case contigue realizzate da Mies nel 1928, Haus Lange e Haus Esters, destinate entrambe a museo, la prima negli anni Cinquanta, la seconda nel 1981, per esporle l'una nell'altra.

«Salvare un capolavoro architettonico trasformandolo in oggetto-museo è, almeno dal punto di vista concettuale, cambiare il piano originario di Mies. È quanto ho voluto sottolineare trasportando una casa nell'altra.



Essendo le due case divenute musei, non c'è più esposizione dell'opera in senso usuale, ma esposizione di un museo in un altro museo. La loro sovrapposizione crea una sorta di barocchismo dello spazio»⁹⁶. Di nuovo, un rapporto ambivalente con l'architettura: esponendola, Buren riconosce alla Haus Lange lo statuto di "capolavoro", di architettura "amena", ma nello stesso tempo conferma la sua ipotesi che un museo "trionfante" espone se stesso più che esporre l'arte. Fa scivolare dunque una casa nell'altra con alcune accortezze: che i due ingressi coincidano e che tutti gli ambienti della casa ospitante (Esters) siano praticabili. Si generano così nuove pareti e nuovi spazi, in un percorso labirintico che crea una stimolante ambiguità tra chi espone e chi è esposto. In altezza, le pareti bianche di Haus Esters dialogano con quelle slittate di Haus Lange,

fragments while walking through the museum; elsewhere the steps of the large stair were underlined by the outil visuel; a special film applied to large baroque mirrors reflected an opaque and deformed image; finally, the windows overlooking the courtyard created a colourful chessboard pattern. The idea of cutting the museum dedicated to a movement that adopted decomposition and simultaneity as its poetic is nothing short of genius.

It is worth mentioning other interventions by Buren inside museums, beginning with the equally well-known Plan contre-plan, travail in situ (Plan counterplan, work in situ) from 1982 at the Haus Esters by Mies van der Rohe in Krefeld. He used the two contiguous houses realised by Mies in 1928, Haus Lange and Haus Esters, both converted into museums, the first in the 1950s, and the second in 1981, to present the one inside the other. "Saving an architectural masterpiece by transforming it into an object-museum is, at least conceptually, a change to Mies' original plan. This is what I wanted to highlight by transporting one house into the other. Given that both homes have become museums, there is no longer the display of the work in the usual manner, but the presentation of one museum inside another museum. Their overlap creates a sort of baroqueism of space".⁹⁶ Here once again is the ambivalent relationship with architecture: by presenting the Haus Lange, Buren confers it with the status of "masterpiece", a work of "agreeable" architecture, while simultaneously confirming his hypothesis that a "triumphant" museum presents itself more than the works of art on display inside of it. He thus slides one house into the next, though based on a few rules: that the two entrances coincide and that all spaces in the host house (Esters) are accessible. This generates new walls and new spaces, in a labyrinthine path that creates a stimulating ambiguity between displayer and displayed. In elevation, the white walls of the Haus Esters dialogue with the shifted walls of the Haus Lange, distinguished by the white and red striped fabric that covers them. "All of this construction must be presented in all of its evidence in order to 'reveal' the real envelope

distinte dal tessuto a righe bianco e rosso. «Tutta questa costruzione deve mostrarsi in tutta la sua evidenza per “rivelare” l’involucro reale (scenografia?) della Haus Esters, grazie all’inopinata intrusione della Haus Lange come scenografia (involucro reale?). Da questo rapporto conflittuale nasce l’opera nel suo complesso»⁹⁷.

A differenza dei capolavori di Wright e di Mies van der Rohe, il capc Musée d’art contemporain di Bordeaux non è una “madre abusiva”. L’Entrepot Lainé è infatti all’origine un magazzino portuale costruito nel 1924 dall’ingegnere Claude Dechamps in stile neoclassico. L’immensa aula centrale retta da archi a tutto sesto che scaricano il loro peso su possenti pilastri, immette, attraverso altre arcate sormontate da matronei, nelle navate laterali e queste in altre ancora, mentre in altezza l’edificio si sviluppa su tre livelli. *Arguments topiques* del 1991 travolge l’intera struttura con interventi variegati: *Dominant/Dominé, coin pour un espace, 1465,5 mq à 11° 28’ 42”* è una grande superficie specchiante inclinata che sostituisce il pavimento della navata centrale:



17

volte, archi e finestre, sottolineati internamente da strisce bianche e nere, subiscono una brusca e disorientante deviazione. Poiché l’inclinazione dello specchio collega il livello del pavimento con l’imposta degli archi a tutto sesto, il riflesso restituisce gli archi come cerchi. Di grande impatto, il lavoro interdice al pubblico l’accesso e la fruizione della sala. Se al primo piano Buren lascia la struttura invariata, in quello superiore annulla totalmente l’esistente costruendo tredici stanze cui si accede attraverso due corridoi introdotti da portali alternativamente verdi e neri da un lato e rossi e neri dall’altro. Gli ambienti, cubi bianchi o coloratissimi, sono distinti dall’*outil visuel* – sul pavimento, sull’intera parete, sulla metà inferiore, a formare un quadrato pieno sulla parete e intorno alla porta, una cornice bianca su fondo colorato oppure un quadrato virtuale attraverso frammenti sotto vetro disseminati sulle pareti.

(scenography?) of the Haus Esters, thanks to the unexpected intrusion of the Haus Lange as scenography (real envelope?). This conflictual relationship is what creates the work in its entirety”.⁹⁷

Different than the masterpieces by Wright and Mies, the CAPC Musée d’art contemporain de Bordeaux is not an “abusive mother”. The Entrepot Lainé was, in fact, originally a port warehouse constructed in 1924 by the engineer Claude Dechamps in a neoclassical style. The immense central hall supported by round arches bearing on imposing columns, connects, through other arches surmounted by women’s galleries, into the side naves and from these into others, while in elevation the building rises up three stories. Arguments topiques (*Topical Issues*) from 1991 upset the entire structure with contradictory interventions: *Dominant-Dominé, coin pour un espace, 1465,5 mq à 11° 28’ 42”* (*Dominant-Dominated, corner for a space, 1,465.5 m² at 11° 28’ 42”*) was a large inclined mirrored surface that substituted the floor of the central nave: vaults, arches and windows, clad internally with white and black stripes were subjected to a brusque and disorienting deviation: the inclination of the mirror connected the level of the floor with the spring point of the round arches such that the reflection offered a vision of the arches as if they were circles. The piece, while highly effective, obstructed access to the hall and rendered it impossible to use. While Buren left the first floor structure untouched, on the upper floor he totally erased the existing space by creating thirteen rooms accessed from two corridors, their entrances marked by portals that alternated between green and black on one side and red and black on the other. The spaces, white or very colourful cubes, were distinguished by the *outil visuel* – on the floor, along the entire wall or on its lower half, creating full squares on the wall and around the doors, a white cornice on a coloured backdrop or a virtual square created by fragments under glass, disseminated along the walls.



18

Altra soluzione originale è *Points de vue ou le corridorscope* all'ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris nel 1983. Partendo dal solito presupposto che «il museo nasconde più che mostrare»⁹⁸, Buren lo nasconde per mostrarlo a frammenti. Un grande corridoio coperto, di tessuto rigato bianco e nero montato su telaio, procede a zig-zag, contrastando ma nello stesso tempo assecondando la grande parete curva del museo. Piccole aperture quadrate ritagliate nel corridoio offrono scorci mirati: della struttura architettonica che lo contiene, delle opere esposte, persino della cupola des Invalides! L'idea del "corridorscope" è ripresa cinque anni dopo a Saint-Denis e a Napoli. *Indizi. Opera in situ* al Museo di Capodimonte, realizzato nell'ambito del ciclo di mostre di arte contemporanea ospitate nel Salone dei Camuccini, parte dalla griglia marmorea del pavimento e, invertendo il rapporto tra pieno e vuoto, la ridisegna sull'involucro fittizio nel quale ricava, ad altezza d'uomo, aperture quadrate che, a mo' di canocchiali, puntano particolari delle opere allestite sulle pareti vere o, in corrispondenza delle finestre, il giardino del museo.

L'intervento nel museo parigino è una svolta: dall'opera "in situ" a un nuovo spazio "in situ". L'*outil visuel*, sin qui integrato all'architettura per assecondarla o trasformarla, costruisce una nuova architettura, indipendente da quella data ma a sua misura. A differenza del "corridorscope", però, che nasconde l'esistente a meno di piccole furtive intrusioni, la *Cabane éclatée* che Buren introduce nel 1984 è un'architettura elementare, generalmente cubica, che esplodendo e disseminando i suoi frammenti nello spazio che la involucra, ne complica e arricchisce la fruizione, incorniciando, indirizzando e solleticando lo sguardo. Data la corrispondenza tra involucro e *Cabane*, è sempre possibile ricongiungere mentalmente i vuoti prodotti dalla deflagrazione e i frammenti proiettati



20

Another original solution could be found in *Points de vue ou le corridorscope* (*Points of view or the corridorscope*) at the ARC Musée d'Art Moderne de la Ville di Paris from 1983. Beginning with the usual premise that "the museum hides more than it reveals",⁹⁸ Buren hid it only to re-present it in



19

fragments. A large open corridor, in white and black striped fabric mounted on a frame, proceeded in a zigzag, contrasting and simultaneously confirming the museum's large curved wall. Small square

openings cut into the corridor offered focused views: of the architectural structure that contained it, of the works on display, and even the Dome of the Invalides! The idea of the "corridorscope" was reused again five years later in *Indizi. Opera in situ* (*Clues. Work in situ*) at the Capodimonte Museum in Naples, part of the cycle of exhibitions of contemporary art hosted in the Salone dei Camuccini. Buren began with the marble grid of the paving and, inverting the relationship between solid and void, redesigned it on a false envelope in which he created square openings at the height of a man, similar to telescopes focused on particular works hanging on the real walls of the museum or, in correspondence with the windows, the gardens of the museum.

The intervention in the Paris museum was a turning point: from the work in situ to a new space in situ. The *outil visuel*, until this moment integrated with the architecture to comment on or transform it, created a new architecture, independent of the original, though made to measure. Unlike the "corridorscope", however, which hides the existing, with the exception of what was rendered visible through small and furtive openings, the *Cabane éclatée* (*Fragmented Cabins*) introduced by Buren in 1984 were elementary and generally cubic pieces of architecture that, exploded and disseminated as fragments in the space containing them, complicated and enriched its use, framing,

sulle pareti. Non solo. Anche se la *Cabane* è pensata in funzione di un luogo specifico, con le dovute accortezze, spiega Buren, può essere trasferita in altro luogo, con esiti differenti. «È la forza di questo tipo di lavoro», ragiona a proposito di *Cabane éclatée n. 3*: bianca e gialla, realizzata nel 1984 per la sontuosa sala “cinese” del Castello di Rivoli a Torino. Come la *Cabane* realizzata per l'ARCA Centro d'Arte Contemporanea di Marsiglia che, trasportata nella cappella della Vieille Charité, sembra inedita. «È l'effetto di forme molto semplici quando sono proiettate nella geometria specifica di un luogo»⁹⁹. Esattamente come le strisce la cui elementarietà consente di adattarsi alle situazioni più varie.



Assiduo frequentatore di spazi, Buren sa bene che, pur fruibili, le *Cabanes* non sono architetture, semmai architetture “utopiche”, come quelle dei bambini, ma, sostanzialmente, “capanne”. Inevitabile il raffronto con i padiglioni di Dan Graham ispirati alla “capanna rustica elementare” ipotizzata per la prima volta dall'urbanista settecentesco Marc-Antoine Laugier: un volume elementare, rivestito di superfici trasparenti/riflettenti che, al mutare delle condizioni luminose, consente alla natura e agli spettatori di riflettersi o di penetrare con lo sguardo l'interno.

Nel 2000, in occasione della seconda edizione della mostra «La ville, le jardin, la mémoire» a Villa Medici a Roma, realizza *Cabane éclatée à l'obélisque*. Un cubo rivestito di tessere di specchio è al centro del giardino e ingloba l'obelisco. Al centro dei quattro lati esplodono altrettante porte proiettandosi nel giardino. L'*outil visuel* a righe bianche e nere sottolinea le superfici di distacco. Nonostante lo stupore della natura riflessa e moltiplicata dalle superfici riflettenti, l'organismo rimane insopportabilmente simmetrico e statico, in perfetta sintonia con il contesto.

directing and attracting our gaze. The correspondence between the envelope and the Cabane means that it is always possible to mentally recompose the voids produced by their explosion and fragments projected on the walls. There is more. While a Cabane was created for a specific site, with all the necessary adjustments, Buren explains, it could be transferred to another site, with entirely different results. “It is the force of this type of work”, he reasons when speaking of Cabane éclatée n.3: white and yellow, realised in 1984 for the sumptuous “Chinese” hall at the Castello di Rivoli in Turin. Similar to the Cabane created for the ARCA Centre d'Art Contemporain in Marseille that, transported inside the Vieille Charité Chapel, appeared to be entirely new. “This is the effect of very simple forms when they are projected on the specific geometries of a site”.⁹⁹ Exactly like the stripes whose elementary nature allows them to adapt to the most varied situations. An assiduous visitor to different spaces, Buren knows well that, even while accessible, the Cabanes were not architecture but, at most, “utopian” architecture, similar to that designed by small children and, substantially, as the title indicates “cabins”. The comparisons with Dan Graham’s pavilions are inevitable, inspired by the “primitive hut” first hypothesised by the 18th century architectural theorist Marc-Antoine Laugier: an elementary volume, clad with two-way mirror surfaces that, in accordance with changing light conditions, offers nature and spectators a chance to reflect or penetrate the interior with their gaze.

In 2000, during the second edition of the exhibition “La ville, le jardin, la mémoire” (The City, the Garden, Memory) at the Villa Medici in Rome, Buren presented Cabane éclatée à l'obélisque (Fragmented Cabin at the Obelisk): a cube clad with mirrored tiles set at the centre of the garden, wrapping around an obelisk. At the centre of the four sides, an equal number of doors exploded and projected out into the garden, parallel to



Nel 2001 Buren espone invece in quello che considera – e non da solo – il museo ideale: la Kunsthhaus di Bregenz progettata dall'architetto svizzero Peter Zumthor. Un parallelepipedo a pianta quadrata, rivestito di pannelli di vetro translucido, si articola su tre piani assolutamente identici, collegati da una scala che corre lungo un lato del quadrato. La pianta è libera, le pareti di contenimento di cemento dipinto, a evocare la pietra. Scala e ascensori sono nascosti dietro setti che scandiscono neoplasticamente lo spazio. La luce piove dall'alto, da una copertura a pannelli quadrati di vetro smerigliato. Luce naturale zenitale, quattro muri perimetrali a completa disposizione, senza "buchi", dissonanza rispetto al contesto urbano caratterizzato da una chiesa barocca e da case tradizionali, sono le prerogative che rendono "intelligente" il museo di Zumthor¹⁰⁰. Buren prende spunto dall'organizzazione dello spazio, in particolare dalla pianta quadrata e dal soffitto per differenziare l'intervento sui tre piani. In *Les Couleurs organisées: Ponctuation Verticale*, al primo, dispone a quinconce 26 pilastri a sezione quadrata rivestiti di vetro translucido e illuminati dall'interno: le quattro facce hanno colori diversi: blu, giallo e rosso, e righe bianche e nere.

Les Couleurs multipliées: L'Infini, al secondo piano, opta invece per il soffitto: riprende la disposizione dei pilastri al piano inferiore per ricoprire i 26 pannelli con una pellicola di cinque colori. Riveste inoltre di specchio i muri perimetrali moltiplicando lo spazio all'infinito.

Quanto all'*outil visuel*, si trova su due lati affacciati dei pannelli, alternando bianco e colore. Al terzo piano, infine, *Les Couleurs mélangées: Le Village*, è più complesso: nove *Cabanés éclatées* si organizzano diversamente nello spazio: quattro più piccole appoggiate ai muri perimetrali; quattro più grandi agli angoli e una, la più grande, al centro. Le accomuna la struttura a griglia



23

the four faces of the cube. The outil visuel in white and black stripes reinforced the surfaces of detachment. Notwithstanding the stupor of nature reflected and multiplied in the mirrored surfaces, the organism remained insupportably symmetrical and static, in perfect harmony with its context.

*In 2001 Buren presented in what he – and many others – consider to be the ideal museum: the Kunsthhaus in Bregenz, designed by the Swiss architect Peter Zumthor. A parallelepiped with a square plan, clad in panels of translucent glass, with three identical floor plates connected by a stair that runs up one side of the block. The plan is open, and the structural walls in painted concrete evoke the surface of stone. Stairs and elevators are hidden behind piers that define the neo-plastic rhythm of the space. Light pours in from above through opaque glass panelled ceilings. Natural overhead light, four empty perimeter walls without any "holes" and a total dissonance with respect to its urban context, composed of a baroque church and traditional houses, are the prerogatives that render Zumthor's museum so "intelligent".¹⁰⁰ Buren takes his cues from the organisation of the space, in particular the square plan and the ceiling, in order to totally differentiate the three levels. In *Les Couleurs organisées (Organised Colours)*, located on the first floor, he placed a quincunx of 26 square columns clad in translucent glass lit from within: the four faces each featured different colours – blue, yellow and red and black and white stripes.*

Les Couleurs multipliée (Multiplied Colours), on the second floor, opted to use the ceiling: reiterating the layout of the columns on the floor below by covering 26 of the ceiling panels with five different colours of adhesive film. The piece also clad the perimeter walls with mirrors, multiplying the space to infinity.

*The outil visuel was applied to the two facing sides of the panels in an alternation of white and coloured surfaces. Finally, on the third floor, *Les Couleurs mélangées (Mixed Colours)* was a more complex piece: nine *Cabanés éclatées* were distributed across the space: four smaller ones, resting*

con listelli di legno scanditi dall'*outil visuel* bianco alternato al legno, e tampo-nature quadrate di plexiglas opaco o trasparente, bianco, blu, giallo e rosso. Le “porte”, ognuna di sei pannelli, sono “esplose” e



proiettate all'esterno parallelamente alle pareti. La vivacità cromatica e la complessità spaziale generano un labirinto visivo da cui è difficile districarsi. Partito dalla ricerca di una pittura di grado zero, Buren dimostra come l'*outil visuel*, proprio perché elementare, bidimensionale e iterabile, apra alle infinite possibilità dei colori e dei luoghi.

Concludiamo con la frase pronunciata in occasione della *querelle* parigina per *Les Deux Plateau*, perfettamente calzante a una mostra sulla memoria in un luogo millenario: «Dare fiducia agli artisti, agli architetti della nostra epoca per continuare ad animare una città di duemila anni, è certamente essere coraggiosi, ma è anche e soprattutto avere un senso veritiero della Storia»¹⁰¹.

*against the perimeter walls, four larger ones in the corners and one, the largest, at the centre. All shared the same gridded structure of wooden strips, underlined by the outil visuel in white adhesive alternating with the wood and filled with square panels of opaque and transparent white, blue, yellow and red Plexiglas. The “doors”, each composed of six panels, were “exploded” and projected towards the exterior, parallel to the walls. The chromatic vibrancy and spatial complexity generated a visual labyrinth in which it was difficult to distinguish between interior and exterior. Having begun with the search for a ground zero of painting, Buren’s development demonstrates how the elementary and two-dimensional outil visuel, repeatable and always available, opened up towards the infinite possibilities of colour and site. We will conclude with the words pronounced in occasion of the Parisian argument over Les Deux Plateaux, so applicable to an exhibition on memory held in a site with a millenary history: “While placing your trust in the artists and architects of our century to continue to animate a two-thousand year old city is undoubtedly courageous, it is also and above all an indication of an understanding of the true sense of History”.*¹⁰¹

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”. 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”; 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 C. Pavone, *La contesa intorno alla memoria*, in A. Zevi (a cura di), *Arteinmemoria2*, Incontri Internazionali d'Arte, Roma 2006, pp. 15-19.
- ² Proposta di legge n. 1360/2008, "Istituzione dell'Ordine del Tricolore e adeguamento dei trattamenti pensionistici di guerra", in *Atti parlamentari della Camera dei Deputati*, pp. 1-2.
- ³ T. Todorov, *Gli abusi della memoria*, Ipermedium, Napoli e Los Angeles 1996, pp. 67-68.
- ⁴ M. Bagnoli, dichiarazione rilasciata in occasione di «Arteinmemoria5».
- ⁵ M. Viterbi Ben Horin, *Il sogno di Giacobbe*, Borla, Roma 1988, p. 18.
- ⁶ L. Ginzberg, *Le leggende degli ebrei*, Adelphi edizioni, Milano 1997, p. 158.
- ⁷ R. Graves, P. Raphael, *I miti ebraici*, Tea, Milano 1988, p. 254.
- ⁸ Y.H. Yerushalmi, *Zakhor*, Pratiche Editrice, Parma 1983.
- ⁹ R. Di Troyes, *Commento alla Genesi*, Marietti, Genova-Milano 1985, p. 232.
- ¹⁰ M. Bagnoli, dichiarazione rilasciata in occasione di «Arteinmemoria5».
- ¹¹ M. Viterbi Ben Horin, *Il sogno di Giacobbe* cit., p. 18.
- ¹² B. Carucci Viterbi, in «L'Unione informa», 29 marzo 2009, http://www.moked.it/unione_informa/090329/090329.htm.
- ¹³ E. Munk, *Il mondo delle preghiere*, Lithos, Roma 1992, p. p. 14.
- ¹⁴ N. Leibowitz, *yiunim besefer Bereshit*, Histadrut Hazionist Haolamit, Yerushalaim 1972, p. 208-209.
- ¹⁵ M. Viterbi Ben Horin, *Il sogno di Giacobbe* cit., p. 18.
- ¹⁶ M. Bagnoli, in *Spazio X tempo. Conversazione tra Marco Bagnoli e Giuseppe Scali*, in A. Soldaini (a cura di), *Marco Bagnoli*, cat. mostra, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, ottobre 1995-gennaio 1996, edizione Museo Pecci, Prato 1995, p. 6.
- ¹⁷ M. Bagnoli, *Anti Hertz*, 1979, in B. Corà (a cura di), *M. Bagnoli. Quba*, I libri di AEIUO, Editrice Inonia, Roma 1988, p. 31.
- ¹⁸ G. Celant (a cura di), *Periodi di marmo. Arte verso l'inespressionismo*, cat. mostra, Palazzo di Città, Acireale, settembre 1989, Electa, Milano 1989, p. 28.
- ¹⁹ P. L. Tazzi, *Marco Bagnoli. L'artista e un'opera*, in Id. (a cura di), *Marco Bagnoli. Oltre il passo*, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Torino, Centro Villa Pacchiani, Santa Croce sull'Arno, Pisa, 2002, Edizioni Petra, Vicenza 2002, ripubblicato in K. Mollek Burmeister (a cura di), *Marco Bagnoli. IO X TE. Paesaggio*, cat. mostra, Villa Medicea La Magia, Limonaia di Ponente, Parco-museo "Lo Spirito del Luogo" Collezione d'arte contemporanea, settembre-dicembre 2007, Gli Ori, Pistoia 2007, p. 54.
- ²⁰ F. Salvadori, *Premessa*, in K. Mollek Burmeister (a cura di), *Marco Bagnoli* cit., p. 47.
- ²¹ P. D. Uspensky, *Tertium Organum*, Routleg & Kegan, Londra 1981, citato in F. Salvadori, *Premessa* cit., p. 47.
- ²² M. Bagnoli, *Senza Alice oltre lo specchio*, in «Spazio X Tempo», 15 febbraio 1975.
- ²³ F. Salvadori, *Spazio X Tempo*, in *Marco Bagnoli*, cat. de l'exp., Centre National d'Art Contemporain de Grenoble, Grenoble, mai-juillet 1991, Hopefulmonster, Torino 1991, p. 38.
- ²⁴ M. Bagnoli, testo pubblicato in occasione della mostra, citato in K. Mollek Burmeister (a cura di), *Marco Bagnoli* cit., p. 58.
- ²⁵ F. Salvadori, *Premessa* cit., p. 47.
- ²⁶ F. Salvadori, *Opere scelte 1975-2006* cit., p. 85.
- ²⁷ F. Salvadori, *Spazio x tempo* cit., p. 36.
- ²⁸ M. Bagnoli, in *Alla svolta, 27 aprile 1996 (11.30-12.30 a. m.)*. *Giuliano Serafini e Marco Bagnoli*, in G. Serafini (a cura di), *Marco Bagnoli, figure di parola*, cat. mostra, Fondazione Atopos, Sogna, luglio-ottobre 1996, Fondazione Atopos, Firenze 1996, pp. 104-105.
- ²⁹ F. Salvadori, *Dall'egoismo del tiranno all'egoismo trascendente dello spettatore*, in «Spazio X Tempo», 1 giugno 1989.
- ³⁰ M. Bagnoli, citato in B. Corà, *Marco Bagnoli: l'esperimento della Verità nell'Opera*, in B. Corà (a cura di), *Marco Bagnoli*, cat. mostra, Lyon, ottobre-novembre 1987, Ville de Lyon, 1987, p. 14.
- ³¹ F. Salvadori, *Opere scelte 1975-2006* cit., p. 71.
- ³² P.L. Tazzi, *Marco Bagnoli* cit., citato in F. Salvadori, *Opere scelte 1975-2006* cit., p. 94.
- ³³ F. Salvadori, *Considerazioni di Fulvio Salvadori sul lavoro di Marco Bagnoli "La terra delle madri" e quello nel cortile della Pinacoteca di Volterra*, in Id. (a cura di), *Marco Bagnoli. Terra delle madri a Volterra*, cat. mostra, Pinacoteca Comunale, Palazzo Minucci Solaini, Volterra, settembre-ottobre 2006, Generazioni in Arte, Volterra 2006, p. 10.
- ³⁴ Aristofane, *Le rane*, citato in F. Salvadori, *Opere scelte 1975-2006* cit., p. 106.
- ³⁵ M. Bagnoli, citato in K. Mollek Burmeister, *Incontri*, in Id. (a cura di), *Marco Bagnoli* cit., p. 15.
- ³⁶ K. Mollek Burmeister, *Incontri* cit., p. 16.
- ³⁷ F. Salvadori, *Opere scelte 1975-2006* cit., p. 91.
- ³⁸ Ivi, p. 115.
- ³⁹ F. Salvadori, *Considerazioni* cit., p. 18.
- ⁴⁰ Ivi, p. 8.
- ⁴¹ M. Bagnoli, dichiarazione rilasciata in occasione di «Arteinmemoria5».
- ⁴² *Idem*.
- ⁴³ G. Caravaggio, dichiarazione rilasciata in occasione di «Arteinmemoria5».
- ⁴⁴ *Idem*.
- ⁴⁵ *Idem*.
- ⁴⁶ G. Caravaggio, *L'opera d'arte come dispositivo per atti demiurgici*, Conferenza all'Accademia di Bologna, 24 gennaio 2008, in L. Pratesi, C. Repetto (a cura di), *Gianni Caravaggio. Già 39 anni su questo pianeta*, cat. mostra, Centro Arti Visive Pescheria, Pesaro, aprile-maggio 2008, Hopefulmonster, Torino 2008, p. 89.
- ⁴⁷ Ivi, p. 90.
- ⁴⁸ G. Caravaggio in *Attendere un mondo nuovo. Conversazione tra Gianni Caravaggio e Ludovico Pratesi*, in L. Pratesi, C. Repetto (a cura di), *Gianni Caravaggio* cit., p. 73.
- ⁴⁹ *Ibid*.
- ⁵⁰ G. Caravaggio, *L'opera d'arte come dispositivo per atti demiurgici* cit., pp. 88-89.

- ⁵¹ G. Caravaggio, in *Attendere un mondo nuovo* cit., p. 72.
- ⁵² Ivi, p. 73.
- ⁵³ Ivi, p. 74.
- ⁵⁴ S. Solano, dichiarazione rilasciata in occasione di «Arteinmemoria5».
- ⁵⁵ *Idem*.
- ⁵⁶ *Idem*.
- ⁵⁷ *Idem*.
- ⁵⁸ *Idem*.
- ⁵⁹ S. Solano, *A Susana Rodriguez Aguado y a África*, in T. Blanch (a cura di), *Susana Solano. Dibujos, esculturas, fotografías, instalaciones*, cat. de l'exp., Museu d'Art Contemporani de Barcelona, gener-abril 1999, Edicions Polígrafa, Barcelona 1999, p. 32.
- ⁶⁰ P. Cabrita Reis, in M. Tarantino (ed.), *Pedro Cabrita Reis*, Hatje Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit 2003, p. 166.
- ⁶¹ S. Solano, *Imagen y memoria*, 1989, in A. García, *Susana Solano*, Fundación Argentaria, Tf. Editores, Madrid 1997, p.87.
- ⁶² M. Llorente (a cura di), *Susana Solano. Proyectos*, cat. de l'exp., Fundación ICO, Madrid, octubre 2007-enero 2008, Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona 2007, p. 22.
- ⁶³ S. Solano, citata in A. García, *Susana Solano* cit., p. 35.
- ⁶⁴ S. Solano, *A Susana Rodriguez Aguado y a África* cit., p. 24.
- ⁶⁵ Ivi, p. 32.
- ⁶⁶ A. García, *Susana Solano* cit., p. 46.
- ⁶⁷ S. Solano, citata in A. García, *Susana Solano* cit., p. 61.
- ⁶⁸ A. García, *Susana Solano*, in *Dentro y Fuera. Seis intervenciones de artistas en el Casco Histórico de Cáceres*, cat. de l'exp., Plaza de las Veletas, Cáceres, marzo-mayo 2001, citato in M. Llorente (a cura di), *Susana Solano* cit., p. 152.
- ⁶⁹ S. Solano, *Caminos Cruzados*, 1998, in M. Llorente (a cura di), *Susana Solano* cit., p. 133.
- ⁷⁰ D. Buren, dichiarazione riportata sul sito del Centre d'Art Contemporain la Synagogue de Delme, <http://www.cac-synagoguedelme.org/>
- ⁷¹ D. Buren, in *Au sujet de... Entretien avec Jérôme Sans*, in *Daniel Buren et Jérôme Sans*, Flammarion, Paris 1998, p. 190.
- ⁷² D. Buren, *Du travail in situ*, in *Daniel Buren. Mot á Mot*, cat. de l'exp., Centre George Pompidou, Éditions du Centre George Pompidou, Éditions Xavier Barral, Éditions de La Martinière, Paris 2002, p. I 15.
- ⁷³ D. Buren, in *Conversations avec Anne Baldessari*, in *Daniel Buren. Entrevue*, cat. de l'exp., Musée des Arts Décoratifs, Paris, mars-avril 1987, Flammarion, Paris 1987, p. 12.
- ⁷⁴ B. Corà, *Daniel Buren. In situ*, Testo & Immagine, Torino 2003, p. 77.
- ⁷⁵ *Ibid*.
- ⁷⁶ D. Buren, in *Au sujet de... cit.*, pp. 52-53.
- ⁷⁷ D. Buren, in B. Corà, *Daniel Buren* cit., p. 77.
- ⁷⁸ Buren, Mosset, Parmentier, Toroni, *Nous ne sommes pas peintres*, 1 gennaio 1967, ripubblicato in *Daniel Buren. Mot á Mot* cit., p. M 05.
- ⁷⁹ S. LeWitt, *Wall Drawings*, in «Arts Magazine», April 1970.
- ⁸⁰ D. Buren, *Una Ragnatela*, 1975, in G. Celant (a cura di), *Daniel Buren. Scritti 1967-1979*, Edizioni Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano e Idea Editions, Milano 1979, p. 76.
- ⁸¹ *Ibid*.
- ⁸² Ivi, p. 77.
- ⁸³ D. Buren, in B. Corà, *Daniel Buren* cit., pp. 86-87.
- ⁸⁴ D. Buren, in *Conversations avec Anne Baldessari* cit., p. 80.
- ⁸⁵ D. Buren, *Can art get down from its pedestal and rise to street level?*, in K. Bußmann, K. König, Florian Matzner (ed. by) *Sculpture. Projects in Münster 1997*, exhib. cat., Münster, June-September 1997, Verlag Gerd Hatje, Ostfildern-Ruit 1997, p. 502.
- ⁸⁶ Ivi, p. 499.
- ⁸⁷ Ivi, p. 505.
- ⁸⁸ D. Buren, *Funzione dello studio*, 1971, in G. Celant (a cura di), *Daniel Buren* cit., p. 57.
- ⁸⁹ D. Buren, *Can art get down from its pedestal and rise to street level?* cit., p. 486.
- ⁹⁰ Ivi, p. 487.
- ⁹¹ D. Buren, *Una Ragnatela* cit., p. 76.
- ⁹² *Ibid*.
- ⁹³ Ivi, p. 77.
- ⁹⁴ D. Buren, *Presenza – Assenza*, in G. Celant (a cura di), *Daniel Buren* cit., pp. 59-62.
- ⁹⁵ Ivi, p. 62.
- ⁹⁶ D. Buren, in *Conversations avec Anne Baldessari* cit., p. 61.
- ⁹⁷ D. Buren, *Plan contre-Plan*, 1982, in B. Corà (a cura di), *Daniel Buren* cit., p. 9.
- ⁹⁸ D. Buren, *Les écrits (1965-1990)*, tome II, Capc Musée d'art contemporain, Bordeaux 1991, p. 404.
- ⁹⁹ D. Buren, in B. Corà (a cura di), *Daniel Buren* cit., p. 11.
- ¹⁰⁰ D. Buren, in *Daniel Buren. Mot á Mot* cit., p. Q 10.
- ¹⁰¹ D. Buren, *Les écrits* cit., p. 119, citato in C. Barbieri, *Daniel Buren. Les Deux Plateaux*, tesi di laurea in Scienze storico-artistiche, Storia dell'arte contemporanea, a.a. 2007-2008, rel. Prof. C. Zambianchi, p. 35.

Didascalie delle opere di Buren nel testo introduttivo

- 1 Photo-souvenir: *Glissements: de la lumière sur la couleur, de la couleur dans la lumière, d'une couleur sur l'autre*, travail *in situ*, Synagogue de Delme, Delme, 1997. Détail.
- 2 Photo-souvenir: *Tissu tendu sur fil de fer. Forme Indéterminée*, 1963-64.
- 3 Photo-souvenir: *Manifestation n°1: Buren, Mosset, Parmentier, Toroni*, travail *in situ*, Salon de la Jeune Peinture, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 1967. Détail.
- 4 Photo-souvenir: *Watch the doors please*, travail *in situ* et en mouvement, Art Institute of Chicago, Chicago, 1980-1981. Détail.
- 5 Photo-souvenir: *Seven Ballets in Manhattan*, travail *in situ*, New York, 1975. Détail.
- 6a Photo-souvenir: graphic sketch for *Le pavillon coupé, découpé, taillé, gravé*, travail *in situ*, Padiglione francese, Biennale di Venezia, Venezia, 1986. Détail.
- 6b Photo-souvenir: *Le pavillon coupé, découpé, taillé, gravé*, travail *in situ*, Padiglione francese, Biennale di Venezia, Venezia, 1986. Détail.
- 7 Photo-souvenir: *Within and Beyond the Frame*, travail *in situ*, John Weber Gallery, New York, 1973. Détail
- 8,9,10 Photo-souvenir: *Les Deux Plateaux*, sculpture *in situ* et permanente, Cour d'Honneur du Palais-Royal, Paris, 1985-1986. Détail.
- 11 Photo-souvenir: graphic sketch for projet non réalisé pour la Rollplatz, Weimar, 1997-1998.
- 12 Photo-souvenir: *Ponctuations, Statue/Sculpture*, travail *in situ*, Lyon, 1980. Détail.
- 13 Photo-souvenir: graphic sketch for *Le Couleurs: sculptures e Les formes: peintures*, travail *in situ*, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1977.
- 14 Photo-souvenir: *Peinture-Sculpture*, travail *in situ*, « Vltg Guggenheim International », Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1971. Détail.
- 15 Photo-souvenir: *The Eye of the Storm*, travail *in situ*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 2005. Détail.
- 16 Photo-souvenir: *Plan-contre-plan*, travail *in situ*, Museum Haus Esters, Krefeld, 1982. Détail.
- 17 Photo-souvenir: *Dominant/Dominé, coin pour un espace, 1465,5 mq à 11° 28' 42"*, travail *in situ*, capc Musée d'art contemporain, Bordeaux, 1991. Détail.
- 18 Photo-souvenir: graphic sketch for *Dominant/Dominé, coin pour un espace, 1465,5 mq à 11° 28' 42"*, travail *in situ*, capc Musée d'art contemporain, Bordeaux, 1991. Détail.
- 19 Photo-souvenir: *Points de vue ou le corridorscope*, travail *in situ*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 1983. Détail.
- 20 Photo-souvenir: *Mur sur mur, mur sous mur, peinture sur peinture, peinture sous peinture*, travail *in situ*, « vis-à-vis », Musée Saint-Denis, Reims, 1987. Détail.
- 21 Photo-souvenir: *Cabane éclatée n°3*, travail *in situ*, Castello di Rivoli, Torino, 1984. Détail.
- 22 Photo-souvenir: *Cabane éclatée à l'obélisque*, travail *in situ*, Villa Medici, Roma, 2000. Détail.
- 23 Photo-souvenir: *Le Couleurs multipliées: L'Infini*, travail *in situ*, Kunsthaus, Bregenz, 2001. Détail.
- 24 Photo-souvenir: *Les Couleurs mélangées: Le Village*, travail *in situ*, Kunsthaus, Bregenz, 2001. Détail.