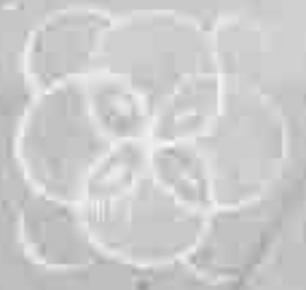


WARBURGHIANA

04



warburghiana a_stampa: archivi e paesaggio / warburghiana a_stampa: *archives and landscape - 2*

Numero / Number 2

Curatori / Editors

A. Andrighetto, D. Bellini, G. Codeghini, E. Grazioli

Prefazione / Review by

warburghiana

INDICE

pg. 01 Manifesto

pg. 02 Colophon

pg. 03 *Il perché e il percome/Why and How*

pg. 04 Gianluca Codeghini - *Gioco di sponda/Game of sides*

pg. 06 Joseph Rykwert/Dario Bellini - *Sia funzione la rappresentazione/Let representation become function*

pg. 10 Elio Grazioli - *Indicare/Pointing*

pg. 11 John Baldessari

pg. 13 Marie de Brugerolle - *Ubi? Quolibet!*

pg. 15 Guy de Cointet

pg. 16 Aurelio Andrighetto - *Inafferrabile/Ungraspable*

pg. 18 Bruno Muzzolini

pg. 19 Gianluca Codeghini - *Gioco di punta/Toe game*

pg. 20 Elio Grazioli - *La matita della natura/The pencil of nature*

pg. 21 Giulio Paolini

pg. 22 Dario Bellini - *Qui, forse!/Here, maybe!*

pg. 24 Paolo Chiasera - *Spazi circoscritti/Circumscribed spaces*

pg. 26 Monica Amari - *Manifesto per la sostenibilità culturale/Manifesto for cultural sustainability*

pg. 27 Stefano Piva

pg. 28 Aurelio Andrighetto - *Marcel Duchamp 28, 29, 30, 31*

pg. 29 Luca Bertolo - *L'artista emancipato/The emancipated artist*

pg. 32 Luca Pancrazzi - *Vedere/Seeing*

pg. 33 Dario Bellini - *Guardando fisso il ponte di Brivio/Staring at the Brivio Bridge*

pg. 35 Giulio Lacchini

pg. 36 Gianluca Codeghini - *Gioco tra le righe/Game between the lines*

pg. 37 Manifesto

Graphic design - *Kok art&grafica - Milano*

Print - *Tipografia Pignacca - Piacenza*

Translation - *Jennifer Coen*

warburghiana

Concerto Sinottico N°4 - Vestire i paesaggi - Brivio, 9 luglio 2010.

Art director - *Iolanda Pensa*

Coordination - *Cristina Perillo*

Assistance - *Silvia Vigano e Ilaria Di Napoli*

Photo - *Valeria Vernizzi (Warburghiana, 2010.)*

Le ricerche storiche di warburghiana per Vestire i paesaggi sono state possibile grazie alla collaborazione degli Archivi Comunali di Brivio, Taceno e Primaluna e dell'Archivio Pietro Pensa a Esino Lario - The historical research of Warburghiana for Vestire i paesaggi were made possible thanks to Archives Brivio, Taceno, Primaluna and Pietro Pensa Archives in Esino Lario.

©Copyright warburghiana November 2010

Responsabilità: warburghiana a_stampa 02_2010 non assume alcuna responsabilità sul contenuto e sulle immagini pubblicate -

è a disposizione degli aventi diritto per quanto riguarda le fonti iconografiche individuate - la riproduzione totale o parziale di testi e di foto

è vitata, sono permesse solo brevi citazioni indicando la fonte. Responsibility: warburghiana a_stampa 02_2010 has no responsibility for the images published.



il perché e il percome why and how



Warburghiana, 2010.

Ancora **warburghiana**?

Strano destino propugnare una pratica che già annovera tutti quelli che mescolano senza ritegno le immagini, l'alto e il basso, le piazze e il web, indiani hopi e nerds. Menadi danzanti. A costoro, con Aby Warburg nel sangue e la disputa sui rotocalchi, noi rispondiamo come quelli dell'Istituto omonimo quando si presenta qualcuno senza curriculum stirato a vapore: sospetto, freddezza, imbarazzo! Allora che fare? Di cosa stiamo ancora parlando? Con il piglio del burocrate abbiamo accumulato sugli scaffali del nostro desktop digitale (www.warburghiana.it) discorsi e sfaccettature che si parlano come i libri della famosa biblioteca attraverso le copertine: discorsi estesi, fatti di pagine e di argomentazioni, nel nostro caso di mondi e di tavoli di lavoro, ma da dipanare, a cui tenere dietro, perché non si colgono al volo ma seguendone il verso, seguendo il dito che indica dove guardare. Si può spiegare più chiaramente? Spiegare la ragione sociale della **warburghiana** senza entrarci dentro?

Una delle nostre uscite pubbliche si è chiamata *Nero su bianco*, come a dire che si voleva parlar chiaro, ma ci è sempre più estraneo dirlo semplicemente, malgrado la verve. La questione è che non si può rivendicare un modo di fare come questo se non entrando dentro e mettendoci del proprio. Come quelle immagini in cui non si vede niente e a un certo punto, combattendo con gli occhi, una figura si stacca dal fondo, non stabilmente bensì, chissà come, in un vaevideni, fino a che conquista la tridimensionalità. Ecco, la **warburghiana** chiede che si fissi l'attenzione per più tempo, oppure non si vede niente. Non è una complessità ma un'estensione.

A chi non è mai capitato di scorgere nel fondo di un bicchiere gli oggetti del tavolo ma più lontani? È così, la lente grossolana avvicina di un po' le briciole che sorvola e attrae l'attenzione su un punto, anche se di poco, come dire: "Ecco qui, e qui anche, e via così". La **warburghiana** ha abbandonato il motto *less is more* per un altro: *more and more*, se vi pare! Del resto, se qualche volta è bene tagliar corto, la maggior parte delle volte è necessario tener dietro a una quantità di faccende diverse.

Come nel caso, come qui, in cui vi vengono affidati

un tema – all'occasione: il paesaggio, le vie di comunicazione, i fiumi, i ponti – e qualche centinaio di faldoni pieni di ogni sorta di documenti alla rinfusa. Documenti per loro natura essenzialmente particolari, locali, periferici, occasionali, che supplicano nell'inesorabile degrado della cellulosa di essere risparmiati fino a restituire il loro piccolo o grande sostrato di verità. La briciola sotto il bicchiere. Non è neanche una pratica tanto innovativa, si è sempre fatto e un po' tutti anche. Interessante è semmai che ci si metta con tanta convinzione e che la si voglia caricare di valenza estetica. Come se il burocrate di Gogol', o del Ministero di Grazia e Giustizia, vedesse trasformate le sue mezze maniche nere di ottocentesca e cinematografica memoria nei polsini voluttuosi di Luigi XIV. Cioè che invece di strizzare gli occhi per vedere se "funziona", o darsi delle gran manate sul petto, ci si commuova alla notizia di nuvole arrossate come lingue di fuoco apparse sul Lago di Como nel 1769 e scambiate per ufo, o che il computo metrico della portata d'acqua consigli di rovesciare la spinta in trazione. Misteri e circostanze graziose come donnine di Watteau. Così dunque abbiamo operato: dallo scartabellare tra archivi e documenti – all'insegna del motto benjaminiano "Il vero montaggio parte dal documento" – e spunti di paesaggio d'acqua e di ponti per la realizzazione del "Concerto sinottico n. 4" su invito di "Vestire i paesaggi" (http://pietro.pensa.it/Vestire_i_paesaggi), di cui si troveranno qui delle tracce nelle pagine centrali, ora – all'insegna del nostro motto "Il montaggio si fa nella mente" – rilanciamo in questa pubblicazione in ulteriori direzioni e aprendo i lavori ad altri interventi e autori. Seguendo le nostre associazioni, che dal paesaggio di portavano al gesto dell'indicare e a certe riflessioni che già ciascuno di noi aveva già iniziato sul rapporto tra parola e immagine, tra visione e comprensione, tra visibile e invisibile, tra analogico e digitale, abbiamo chiesto ad alcuni artisti e critici di tornare su loro opere o testi particolari o di svilupparne di nuovi a partire dai nostri pensieri. Il gesto di indicare, in particolare, ci pare contenere e condensare tutti questi temi e non senza qualche possibile novità: uno dei gesti più naturali e spontanei (spontanei?), gesto del corpo e della mente al tempo stesso, il cui senso primo è di suggerire allo sguardo



gioco di sponda

Il gioco comincia con una conta
sul bordo della strada,
quella del viandante,
dove la strada prende a salire
e finisce sul bordo,
dove l'acqua prende a scendere
verso la pianura.

Vince chi da una sponda
continua intensamente a desiderare l'altra,
al punto tale da lasciare nella memoria
il dubbio di aver desiderato altro
o di non aver desiderato affatto.

game of sides

The game begins with a rhyme
On the edge of the road,
about a wanderer,
where the street goes up
and finishes at the edge,
where the water flows down
towards the field.

The winner is the one who from one of the sides
continues to desire the other
intensely
to the point where he doubts
whether he desired something else
or didn't desire anything at all.

Gianluca Codeghini, *Game of sides* (song/video/voice: A. Bordiga), 4'30", 2010.
Text review from "La strada del viandante" P. Pensa, Editor Pietro Cairolì - Como.

di seguire una direzione. Per quel che ci riguarda, il termine “sinottico”, ricorrente nella **warburghiana**, non può prescindere dalla freccia a capo di una direttrice, ed è ovvio che il primo pensiero vada agli archivi e all’accumulo di dati, per loro natura in procinto di essere orientati, e unitamente a chiedersi cosa questo voglia significare.

Non sembrerà peregrino lo spunto storico dal catalogo del Salon Dada del 1921, nel quale Duchamp mette una “svista” tipografica, fissando con negligenza da par suo qualcosa che esiste in quanto venuto meno, o una lunga riflessione sull’architettura di un ponte in cemento, o la restituzione a Talbot di quel che è di Talbot, dall’altra parte del lago che diede l’idea dell’invenzione della fotografia, saltando dalla chimica di allora alla versione attuale “digitale”. E via di seguito, secondo i materiali che qui si vedranno e grazie ai quali **warburghiana** propone un’altra tappa del proprio confronto, questa volta a stampa, appunto.

√

Warburghiana again?

It is a strange destiny to support a practice which already includes our “enemies”, the ones who mix up images, the top and bottom, squares and the web, Hopi Indians and nerds. Dancing maenads. To those with Aby Warburg in their blood and the dispute in the news, we respond like those from the institute of the same name when someone without a perfect resume shows up: suspicion, coldness, embarrassment! What should we do? What are we talking about?

In the manner of a bureaucrat we have accumulated on the shelves of our digital desktop (www.warburghiana.it) complex, faceted speeches which talk to each other like the cover books in the famous library through covers, articulated arguments, made of pages of reasons, in our case of worlds and desks, which need to be unraveled, followed, because they cannot be understood all at once but following their path, the finger which indicates where to look.

Can this be explained more clearly? Can we explain the social reason of the **warburghiana** without going into detail?

One of our public issues is called *Nero su bianco*, we wanted to speak plainly, but it is harder and harder to do so simply, despite our verve. It is not possible to lay claim to this way of doing things without personalized participation and dedication. Like those images where there is nothing to see, until at a certain point, struggling with our

eyes, a figure detaches from the background, not in a stable way, coming and going, until it becomes three-dimensional. So the **warburghiana** asks you to pay closer attention, otherwise you won’t see anything. It is not a complexity but an extension.

Who has never seen the objects on a table reflected in the bottom of a glass, but they seem far away? And so the crude lens brings the crumbs nearer and it attracts our attention to a certain point, even if only slightly, as if to say: “Look here, and here, and so on”. The **warburghiana** has abandoned the motto *less is more* for a new one: *more and more*, if you please! So even if sometimes it is a good idea to be concise, most of the time it is necessary to follow a large quantity of things.

In the event, like in this case, that you are given a theme: the landscape, roadways, rivers and bridges – and a few hundred files full of all sorts of sundry documents. Documents which due to their nature are essentially detailed, locale, on the periphery, occasional, which beg the inexorable degradation of cellulose to be pardoned so that they can give back their big or small foundation of truth.

It is not even such an innovative practice, it has always been done and everyone a little (???). What is interesting that one dedicates such conviction and places such esthetic value on it. As if the bureaucrat in Gogol, or the Minister of Justice, saw his 18th century, film-like black short sleeves transformed into the voluptuous cuffs of Louis XIV. What winks an eye to see if it “works”, or pounds fists on chests, what moves us is the news that the red-tinged clouds which appeared on Lake Como in 1769 were taken for UFOs, and the bill of quantities of the capacity of the water suggested changing the push into traction. Mysteries and gracious circumstances like Watteau’s little women.

So we have undertaken: to sift through the archives and documents- in light of the Benjaminian motto “the real cutting starts from the document”- and ideas for water and bridges for the realization of the “Synoptic Concerto n. 4” upon the invitation of “Vestire i paesaggi” (http://pietro.pensa.it/Vestire_i_paesaggi), of which we find traces in the central pages, now. Following our motto “Editing takes place in the mind”- we are re-launching this publication in further directions and opening the works to include other interventions and authors.

Following our associations, which from the landscape lead to the gesture of pointing and to certain reflections which each of us has already



begun regarding the relationship between words and images, between vision and understanding, between the visible and the invisible, analogical and digital, we asked a few artists and critics to go back to certain of their works or texts and develop new ones starting from our thoughts. The gesture of pointing, in particular, seems to contain and condense all of these themes and is not without a certain newness; one of the most natural and spontaneous (spontaneous?) gestures, which is simultaneously a physical and mental gesture, whose first meaning is to suggest that one’s gaze follows a certain direction. As far as we are concerned, the term “synoptic”, a recurrent term in the **warburghiana**, cannot be independent from the arrow of a vector, and it is obvious that our first thought goes to the archives and the accumulation of data, due to their nature of being about to be oriented, and also to ask what this means.

The historical idea for the catalogue of the Dada Salon of 1921 does not seem strange, where Duchamp added a typographical “error”, fixing something with negligence in his opinion something which existed because it was missing, or a long reflection on the architecture of a cement bridge, or the giving Talbot what is his, and on the other side a lake which inspired the invention of photography, jumping from chemistry to the “digital” version. And so on, according to the materials which will be seen here and thanks to which the **warburghiana** proposes another episode of its comparison, this time printed.

sia funzione la rappresentazione let representation become function

J.R. Per fare mente locale il grande sacerdote romano era Pontifex, era il fabbricante di ponti. Quindi il ponte era anche un luogo sacro, perché univa due comunità, due lati. Il passaggio del ponte era sempre un passo importante nelle civiltà antiche.

D.B. Vedendo le immagini mi dicevi che trovi che ci sia un'indicazione estetica anche in questo manufatto.

J.R. I ponti hanno sempre delle pretese estetiche non si può evitarlo e difatti gli ingegneri hanno delle pretese estetiche molto importanti nel loro lavoro. Si pensi alla torre Eiffel, quello che ci colpisce quando guardiamo la torre, non è solo l'altezza ma i grossi archi che uniscono i piloni; ora questi archi non hanno nessuna funzione strutturale sono puramente un fatto esteriore. Si vede anche dalle fotografie quando i piloni vanno su e gli archi non ci sono ancora. La struttura da sé portava benissimo senza archi.

D.B. Eiffel aggiunge questi particolari perché si sente in colpa di aver fatto una cosa che ha un impatto...

J.R. Ma che colpa! Non si sente affatto in colpa. Pensa che le cose devono andare così. Una torre con dei piloni nudi non andava bene nella città. E quindi vuole farne un elemento coerente dal punto di vista visuale.

D.B. Come pensa l'ingegnere il suo rapporto con l'architettura?

J.R. C'era questo grande ingegnere svizzero Mailart che costruì dei ponti dappertutto in Svizzera e costruì in cemento armato. Lui si affidava alle forme in cemento armato come belle in sé e non trovava nessuna necessità di aggiungere qualcosa in senso decorativo. Succede nel Novecento che le cose cambiano in questo senso

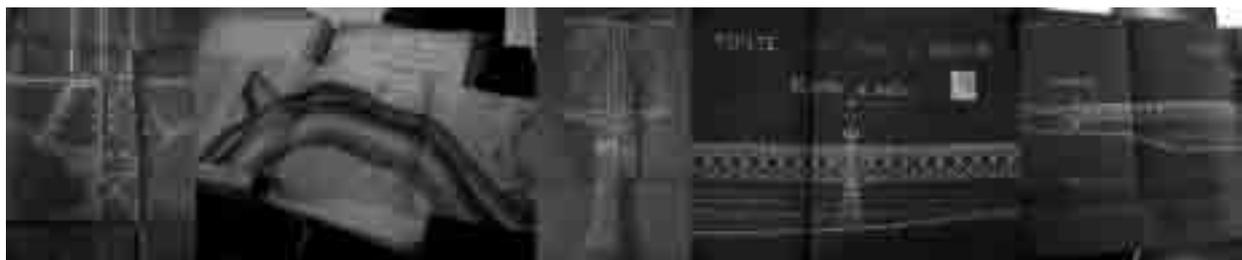
D.B. Secondo te questo ponte di Brivio ha queste caratteristiche, cioè una sua bellezza intrinseca?

J.R. L'ingegnere ha sottolineato certi elementi strutturali per farne una specie di organismo ornamentale nel quale l'ornamento in un certo senso è organico alla struttura, però è un elemento aggiunto.

D.B. Le curve, le parabole, in questo dici?

J.R. La parabola in sé è una curva piuttosto bella, questo è accettabile, ma il modo nel quale i tiranti sono messi in relazione con la curva e con la ringhiera, e il modo nel quale la curva della parabola è stata divisa in parti lisce e in parti ruvide, tutto ciò è ovviamente un principio di discorso estetico.

D.B. Rimangono per un po' di tempo legati ad un ingegnere che si chiama Santamaria il quale progetta il ponte che ti mostro prima... ecco, che ha una forma abbastanza articolata e mi piacerebbe che tu la commentassi, perché poi questo ponte viene abbandonato. Se Santamaria resta legato ad un'idea di ponte in ferro pur con questi aspetti aggraziati, diciamo pure, può esserci una sorta di contenzioso tra ingegneri a cavallo del secolo? Tra quelli che hanno compreso la lezione dell'architettura in ferro e quelli che invece la stanno abbandono-



nando in funzione di una nuova generazione...

J.R. Mah, ci sono vari momenti nei quali c'è stato il passaggio tra ferro o acciaio e cemento armato. Basta pensare al teatro di Champs-Élysées nel quale i fratelli Perret sono intervenuti e hanno cambiato una struttura in ferro di Van de Velde in una struttura loro in cemento armato. Si trattava di un passaggio abbastanza travagliato e complicato tra le due strutture. Ma lì c'era un grosso problema finanziario nel quale il cemento armato diventava il fattore decisivo.

D.B. Pensavo a due scuole di pensiero tra ingegneri che disputano sul loro stesso terreno professionale... A me sembra di notarlo proprio nella vicenda di questo ponte in cui all'inizio c'è un'ipotesi che viene elaborata abbastanza approfonditamente dal punto di vista funzionale ma anche estetico, diciamo pure, che poi viene surclassata da una concezione completamente nuova. Ma forse per discutere di questo bisognerebbe parlare ancora del pensiero estetico degli ingegneri.

J.R. Io parlavo del teatro Champs-Élysées che viene progettato credo nel '13, il cambiamento in parte è dovuto ad una questione di personalità in parte alla scelta di un materiale diverso per ragioni economiche, qui siamo nel...

D.B. L'idea del ponte con le parabole è del '12

J.R. Quindi sono gli stessi anni più o meno...

D.B. Mentre a poca distanza c'è quel bellissimo ponte in ferro che sicuramente costituiva una pietra di paragone. Mi sembra che qui a Brivio, per quanto riguarda questa zona dell'Italia, è in evidenza un passaggio di concezione anche da parte dei progettisti ingegneri, c'è una specie di avvicendamento. Trovo interessante entrare nella dinamica progettuale degli ingegneri anziché degli architetti... che reazione avevano gli architetti?

J.R. È appunto interessante il modo di operare dei fratelli Perret che già dall'inizio del secolo avevano ripreso la tecnica di Hennebique, il quale aveva perfezionato il cemento armato come lo usiamo adesso; loro erano una società, uno era architetto, uno ingegnere e uno dirigeva l'impresa, una impresa edile più che uno studio di architetti. E questo succede negli ultimi due o tre anni dell'Ottocento. Siamo ad un decennio dal ponte di Brivio. È un decennio nel quale avviene questo cambiamento, il grande uso del cemento armato che poi domina l'architettura del Novecento.

D.B. Un passaggio tra un'architettura che è ornata e un'ar-

chitettura che è un'emanazione della sua necessità.

J.R. È stata coniata nei primi anni dell'Ottocento l'idea che la funzione (che poi è un concetto abbastanza fluido), che la funzione detta la forma. Risale ad un concetto settecentesco nato qui a Venezia di un frate francescano che era una specie di Socrate dell'architettura, che nei primi decenni del Settecento fu un insegnante ambulante della nobiltà veneziana, parlava di questioni di diritto ma parlava anche di architettura, molto di architettura, e lui ha coniato la frase "Sia funzione la rappresentazione". Per lui funzione era un concetto matematico, non l'idea dell'uso che gli era naturalmente estranea. Ora quest'idea della funzione come forma è anche legata ad un altro concetto, l'idea del bello utile delle navi e dei veli. Cioè che la forma paraboloidale dei veli è così bella perché riempie una funzione assolutamente essenziale. Questo risale ad uno scultore americano Horatio Greenough, vissuto anche in Italia, che poi è stato trasmesso attraverso vari scrittori dell'Ottocento, e poi viene fuori come un concetto essenziale del Novecento. Difatti si parla di funzionalismo: la funzione stessa detta la forma e perciò la forma è per forza bella...

D.B. Come si chiamava questo frate?

J.R. Fra Carlo Lodoli

D.B. I passaggi intermedi perché poi arrivi a consapevolezza questo modo di intendere?

J.R. È molto difficile capirlo. Perché lui non ha scritto niente in proposito. Aveva due discepoli che hanno scritto in materia, uno si chiamava Francesco Algarotti, era un grande esperto d'arte, un farfallone sociale, uno che girava per tutta l'Europa, tutti erano innamorati di lui, il suo oppositore che trovava che lui aveva falsato tutto era un nobile veneziano che si chiamava Andrea Memmo, sarebbe stato l'ultimo doge di Venezia invece del doge Manin ma non fu eletto; lui scrisse appunto il libro sull'architettura lodoliana. Il primo volume esce a Roma, il secondo è rimasto manoscritto e l'ha fatto stampare sua figlia, la contessa Mocenigo, verso il 1840 a Zara. Si sa che lei aveva fatto regalare un esemplare di questo volume alla signora Ruskin quando i Ruskin erano a Venezia. Questo esemplare l'ho fatto cercare ma non c'è da nessuna parte. Sarebbe stato interessante se Ruskin l'avesse annotato.



Ma le prove non ci sono! Però quest'idea dell'Ottocento si è molto diffusa e si è collegata coll'idea di Greenough della funzione non come rappresentazione ma la funzione come di dettatore della forma, la forma bella, la forma sempre intesa come forma bella.

D.B. C'è dietro un immaginario matematico?

J.R. Sì.

D.B. Cartesiano...

J.R. Lodoli era amico di Gian Battista Vico, che era l'anti-cartesianesimo in carne ed ossa. Semmai era più legato all'empirismo inglese.

D.B. Alla luce di come sono andate le cose mi vedo i poveri architetti a studiare nelle accademie come si fanno i capitelli corinzi...

J.R. E di fatti c'è un personaggio molto strano che è Alessandro Antonelli, novarese, il quale, non usando né acciaio né cemento armato, aveva escogitato delle forme che erano assolutamente idonee a quello spirito. La Mole Antonelliana è una struttura assolutamente straordinaria, ma è una struttura in materiali così detti tradizionali, cioè ferro battuto, mattone e pietra... e stucco.

D.B. Non ci avevo pensato: l'Antonelli come un parente anche se un po' lontano di questo ponte di Brivio... c'è un filo rosso... possiamo dire una fantasia protorazionalista?

J.R. Sì, ma lui appunto insegnava ornato al Politecnico di Torino, appunto insegnava come si fanno i capitelli, ed era molto insistente sulla presenza dell'ornamento classico nelle sue strutture.

D.B. Su questa questione dell'ornato mi piacerebbe lasciarti dire qualcosa di più. Uno dei nomi che tu facevi era Leon Battista Alberti, tra tutti i padri nobili lui è quello che ha detto meglio nel Rinascimento questa questione del rapporto tra ornato e architettura.

J.R. Lui era un pensatore molto coerente, e tutti quelli che criticano l'Alberti e lo trovano incoerente non hanno letto il testo bene. Lui era assolutamente coerente e aveva un pensiero molto sviluppato. Però io preferirei tornare agli argomenti del Sette-Ottocento che sono più vicini all'argomento che trattavamo prima. Cioè, in Alberti il problema ornato/struttura si presenta in maniera molto diversa. Per l'Alberti ornato è tutto quello che è sensoriale. Cioè l'aria del luogo fa parte del suo ornato, il nome del luogo, il suono del nome fa parte dell'ornato del luogo, ecc ecc. La struttura è matematica.

L'armonia inerente all'architettura è una struttura matematica numerica. E questo lo rende bello. Invece in Antonelli abbiamo tutt'altro concetto di ornato. Quello che lui fa strutturalmente non lo calcola, lo fa quasi istintivamente; invece l'ornato è molto calcolato, è basato su esempi antichi, ed è molto razionale. Cioè è molto metodico. Rappresenta per lui, se vuoi, la maschera razionalizzante dei suoi estri straordinari in struttura.

D.B. Beh sì, è molto singolare...

J.R. Sì, però questo avviene a metà Ottocento. Perché Antonelli nasce se non erro nel 1789, l'anno della Rivoluzione francese e vive più di 90 anni. Nietzsche assiste al suo funerale, era grande ammiratore dell'Antonelli. Scrive una lettera a Jakob Burckhardt, una delle ultime che scrive, dicendo: in fondo Torino è molto vicino a Basilea, perché non viene a vedere la Mole Antonelliana che è l'edificio più bello del mondo?

D.B. Torniamo al ponte di Brivio. In un certo senso se penso alle immagini contenute in Verso una architettura, le navi, i silos... una costruzione come questa, per dargli, in questo caso non un padre ma un figlio elettivo, sarebbe piaciuto a Le Corbusier, non credi? Un presupposto del razionalismo italiano.

J.R. Mah, ci sono degli architetti molto interessanti in Italia a quell'epoca. Siamo intorno alla nascita del futurismo. Le strutture di Sant'Elia sono sia in cemento armato sia in ferro. Se guardi alle strutture di Sant'Elia il ponte di Brivio non è tanto lontano da certe sue forme. Lui amava molto la parabola per esempio... e lui muore se non erro nel 1917.

D.B. E questo di Santamaria che viene scartato... Era piuttosto gradevole però...

J.R. Sì, sì, i disegni degli ingegneri dell'Ottocento sono in genere molto belli

D.B. Anche il pilone che si rastrema venendo su, una cura...

J.R. Anche il giunto è molto raffinato...

D.B. Il giunto che appoggia su uno snodo... il povero Santamaria...

J.R. Mi dispiace per lui, perché è bravo...

D.B. Non so se abbia mai costruito altri ponti; ha investito tanto lavoro su questo... Perché poi gli ingegneri non sono neanche così famosi e celebrati...

J.R. Beh Eiffel lo era!

D.B. Sì, certo, tranne quei pochi, ma per esempio questo Banfi nemmeno tu lo avevi mai sentito nominare.

J.R. No.

D.B. Eppure il suo sforzo e la sua sagacia sono dimostrati. Non so quale altro progetto abbia fatto, certo che quando parte con quell'idea del ponte ad archi ribassati e poi due anni dopo in conseguenza della decisione di spostare più a sud il ponte lo trasforma in archi a trazione... Beh sarebbe interessante sapere cosa gli è passato per la mente... anche perché poi questi passaggi sono quelle cose che mostrano anche biograficamente come gli uomini...

J.R. Vediamo su Google?

√

J.R. The great Roman priest was Pontifex, the builder of bridges. So the bridge was a sacred place because it united two communities, two sides. Crossing the bridge was always an important step in ancient civilizations.



D.B. Looking at these images you told me that you find there is an aesthetic aspect to this artifact.

J.R. Bridges always have aesthetic aspects that cannot be avoided, and in fact engineers make important aesthetic claims in their work. Think of the Eiffel tower. What strikes us when we look at the tower is not only its height but the wide arches that join the pylons. These arches do not have any structural function, they are purely there for appearance. There are photographs that show that when the pylons were added, the arches hadn't been built yet. The structure was sturdy without the arches.

D.B. Eiffel added these details because he felt guilty about having done something that had an impact...

J.R. What guilt! He did not feel guilty at all. He thought that things were just that way. A tower with visible pylons was not right for a city. And thus he wanted to make it into a coherent element from a visual point of view.

D.B. How does an engineer consider himself in relation to architecture?

J.R. There was an important Swiss engineer Mailart who built bridges all over the place in Switzerland in reinforced concrete. He considered reinforced cement forms to be beautiful elements in themselves and he didn't find it necessary to add anything decorative. Things changed in the 1900's.

D.B. In your opinion this bridge in Brivio has these characteristics, it has intrinsic beauty.

J.R. The engineer stressed certain structural elements to make them into a sort of ornamental organism where the ornament is in a certain sense an organic part of the structure but it is also an added element.

D.B. You mean the curves, the intersections?

J.R. Parabolic curves are acceptable, even beautiful; the way the tie rods are placed in relation to the curves and the railing; and the way the parabolic curve is divided into smooth and rough parts, all of this has the making of an aesthetic discourse.

D.B. They were tied to the engineer Santamaria who designed the bridge I showed you before... it has an articulated form and I would like to know what you think about why this bridge was abandoned. If Santamaria was tied to the idea of an iron bridge with these graceful traits, could it be a sort of disagreement between engineers at the turn of the century? Between those who understood the lesson of architecture in iron,

and those who were abandoning it due to the new generation...

J.R. There are various moments which marked the passage from iron and steel to reinforced concrete. Just think of the theatre on the Champs-Élysées where the Perret brothers changed the Van de Velde iron structure into a reinforced concrete one. It was a difficult transformation from one to another. But there was also a serious financial problem and reinforced concrete became a decisive factor.

D.B. I imagined two schools of thought between engineers who argued about their profession... I noticed this in the story of this bridge where at the beginning there was an elaborate hypothesis from a functional point of view as well as from an aesthetic one, which is then surpassed by a completely new conception. But maybe in order to discuss this we would need to return to the aesthetic thoughts of the engineers.

J.R. I was talking about the theatre on the Champs-Élysées which was designed in 1912/13, where the change was partly a matter of personality, partly a matter of money which resulted in the switch of materials

D.B. The bridge with the parabolic curves is from 1912

J.R. So they are from the same period...

D.B. Nearby there is also that beautiful iron bridge which was definitely a point of comparison. It seems to me that here in Brivio, as far as regards this part of Italy, there is a shift in the conception on the part of the engineer-designers, a sort of alternation. I find it interesting to consider the design dynamic of the engineers rather than the architects... what reaction did the architects have?

J.R. The way the Perret brothers worked was interesting. At the turn of the century they had rediscovered Hennebique's technique for reinforced concrete. He had perfected it as we use it today.

They had a partnership, one was an architect, one was an engineer and one ran the company, a construction company more than an architecture firm. This happened at the end of the 1890s, a decade before the Brivio bridge. And this change took place during this decade, the widespread use of reinforced concrete which dominated turn of the century architecture.

D.B. A transition from ornate architecture to architecture which portrays its necessity.

J.R. In the early 1800's, the idea that function (a fluid concept) dictated form took shape. It harkens



back to the ideas of an 18th century idea of a Franciscan friar in Venice, who was a sort of Socrates for architecture, who was a wandering teacher for the Venetian nobility. He dealt with law and also architecture, and he coined the phrase “Let representation become function”. For him, function was a mathematical concept, not the idea of use that was foreign to him. This idea of function as form is also linked to another concept, the idea of useful beauty of ships and sails. The parabolic form of sails is beautiful because they fill an essential function. This comes from the American sculptor Horatio Greenough who also lived in Italy and then it was handed down by various writers during the 1800s, and ended up being an essential concept in the 20th century. In fact, we talk about functionalism, function as dictated by form and so form is necessarily beautiful...

D.B. What was the name of the monk?

J.R. Fra Carlo Lodoli.

D.B. The intermediate transitions, why do you arrive at this way of understanding?

J.R. It is very difficult to understand. Because he didn't write anything about it. He had two followers who wrote on these subjects, one was called Francesco Algarotti and he was an art expert, a social butterfly, who travelled around Europe, and everyone was in love with him; his nemesis, who thought he had enfeebled the teaching and so traduced it, was a Venetian nobleman called Andrea Memmo, who would have been the last Doge in Venice rather than the Doge Manin but he was not elected, and he wrote a book about Lodolian architecture. The first volume was published in Rome and the second remained a manuscript and his daughter, the Countess Mocenigo, had it printed around 1840 in Zara. We know she gave one of these volumes to Mrs. Ruskin when the Ruskins were in Venice. I tried to track this copy down but it is nowhere to be found. It would be interesting if Ruskin had annotated it. But there is no proof! But this idea about the 1800's spread and it is linked to Greenough's idea about function not as a representation but function as the dictator of form, beautiful form, form meant as beauty.

D.B. There is a mathematical basis.

J.R. Yes.

D.B. Cartesian.

J.R. Lodoli was a friend of Gian Battista Vico who was the anti-Cartesian in flesh and blood. It was more linked to English empiricism.

D.B. In the light of how things went I see the poor architects studying how to make Corinthian capitals in academies...

J.R. And there is another strange character, Alessandro Antonelli, from Novara, who without either steel or reinforced concrete thought up forms that were in perfect harmony with this spirit. The Mole Antonelliana is an extraordinary structure, but it was built using very traditional materials, wrought iron, bricks, stone... and stucco.

D.B. I hadn't thought of Antonelli as a relative, even a distant one, of the Brivio bridge... there is a connection... can we say a sort of proto-rational imagination?

J.R. Yes, he taught 'Ornato' at the Turin Polytechnic, he taught how to make capitals, and he was very insistent about including classical elements in his structures.

D.B. I wish you would say more regarding adornment. One of the names you mentioned was Leon Battista Alberti, among all of the noble masters he was the one who best addressed the aspect of embellishment and architecture during the Renaissance.

J.R. He was a very coherent thinker, and those who criticize Alberti and find him incoherent haven't read the text carefully. He was absolutely coherent and his thought was very developed. But I would like to talk about other subjects from the 1700/1800's that are closer to the topic we were discussing before. In Alberti the problem of ornament and beauty was presented in a very different way. For Alberti, embellishment was anything sensorial. The atmosphere of a place was part of its ornament, the sound of a name is part of the embellishment of the place, etc. etc. Harmony, which is inherent in architecture, is a numerical-mathematical structure. This makes for beauty. But in Antonelli we have a completely different idea of adornment. What he does structurally is not calculated, but it is done instinctively, while adornment is very calculated, based on ancient examples; it is very rational. Very methodical. It represents for him the rationalizing mask of his extraordinary structural inspirations.

D.B. This is very unusual...

J.R. Yes, but it all happened after 1850. Antonelli was born in 1789, I believe, the year of the French Revolution and he lived to be more than 90. Nietzsche attended his funeral, He was a great admirer of Antonelli's. He wrote a letter to Jakob Burckhardt – one of the last he wrote - saying: Turin is very near to Basel, why don't you come see the Mole Antonelliana which is the most beautiful building in the world?

D.B. Let's go back to the Brivio Bridge. In a certain way if I think of the images in Verso una architettura, the ships, the silos... a construction like this which serves, in this case, not as a father but as a chosen son, would have pleased Le Corbusier, don't you agree? A premise for Italian Rationalism.

J.R. Well, there are architects who are very interested in Italy during that period. Around the birth of Futurism. The structures by Sant'Elia are both in reinforced concrete and in iron. He never made specific structural proposals. Yet if you look at the structures of Sant'Elia and at the Brivio bridge, you will see that their forms are not dissimilar. Sant'Elia, who was killed in 1917, loved parabolic arches.

D.B. And this one by Santamaria was disregarded... It was nice though...

J.R. Yes, the drawings of the 19th century engineers are beautiful...

D.B. The pylon is tapered as it rises, what a detail...

J.R. The joint is also very refined...

D.B. A joint resting on a junction... poor Santamaria...

J.R. I am sorry for him, he was talented...

D.B. I don't know if he ever built other bridges. He invested a lot in this one... because engineers are not even so famous and celebrated ...

J.R. Eiffel was!

D.B. Sure, except for a few, but Banfi for example, not even you ever heard about him

J.R. No

D.B. Yet his effort and his acuity are attested to. I don't know what his project was, but when he thought up the idea of the bridge with lowered arches and then two years later as a consequence of the decision to move the bridge further South caused him to transform them into traction arches... it would be interesting to know what his thought process was... also because these passages are those which show biographically how men...

J.R. Shall we look on Google?

indicare/pointing

Nel 1971 Vito Acconci realizza un video intitolato *Centri*, in cui per venti minuti si vede lui inquadrato di fronte mentre punta un dito verso chi guarda. Di personaggi che puntano il dito, indicando qualcuno, sono pieni i quadri nei secoli, ma qui che cos'è ad essere indicato? A un primo livello sembra quasi lo spettatore stesso ad essere preso di mira, come fosse cooptato – come nei famosi manifesti dello Zio Sam – se non addirittura accusato.

Rosalind Krauss, scrivendo di questa opera all'inizio del suo famoso testo *Video e narcisismo*, scrive che all'origine di questo gesto di Acconci vi è una critica del dettato modernista di “indicare il centro della tela” come segno di autoreferenzialità dell'opera, di indicazione della struttura interna dell'opera-oggetto. Quella di Acconci sarebbe una parodia di quella convinzione dell'arte precedente e un suo rovesciamento, il rovesciamento della sua direzione: il centro sei tu. Ma, naturalmente, le cose non sono così semplici, perché lo stesso gesto – come insegna l'irrisolvibile dilemma, checché ne dica il saggio cinese, tra guardare il dito e la luna – in realtà indicava, nel momento della registrazione, la videocamera che lo registrava, e ora potrebbe anche parere indicare la superficie trasparente che sta tra l'artista e lo spettatore; e forse altro ancora...

Due anni prima, nel 1969, John Baldessari aveva già realizzato un'operazione basata sul gesto dell'indicare, intitolata *A una persona è stato chiesto di indicare*. Si dice che l'opera nasca come interpretazione letterale di un commento sull'Arte Concettuale attribuito al pittore Al Held, che pare abbia dichiarato: “L'Arte Concettuale non è che un indicare qualcosa”. Baldessari ha chiesto allora all'amico George Nicolaidis di indicare vari oggetti che catturavano la sua attenzione e ne ha fotografato ogni volta il gesto.

C'è ironia qui? c'è parodia? Non sembrerebbe. Parrebbe piuttosto che Baldessari indaghi su che cosa significa indicare e che cosa, anche, prendere alla lettera. Verrebbe da interrogarsi sulla differenza tra autoreferenzialità e prendere alla lettera, parallela a quella tra composizione deduttiva e letteralità. Un conto, cioè, è derivare il proprio operare e la propria opera dal materiale di partenza, un altro è

mostrare come la stessa lettera significa non tanto molte cose quanto, al contrario anzi, quell'unica profonda che si perde se non si coglie il senso stesso dell'indicare.

Quando allora Baldessari complica la situazione prendendo quelle fotografie per realizzare un'altra serie, di nuovo vanno lette le due diverse modalità. L'artista infatti ha fatto poi dipingere quelle immagini da pittori amatoriali, magari duchampiani pittori di insegne – perché in mezzo, naturalmente, ci sta il dito puntato di *Tu m'* di Duchamp, e che altro sennò? –, ma non ha esposto questi quadri, bensì li ha passati ancora attraverso la fotografia e poi serigrafati su un foglio con sotto la scritta “Dipinto da...” seguito dal nome del pittore. Certo, ha rotto le specificità, come si suol dire, ma ha anche trovato un altro modo di indicare e un'altra lettera: la didascalia dichiarativa, attributiva, oggettiva.

Verrebbe allora da citare, più che Clement Greenberg o Michael Fried, o un Ludwig Wittgenstein, piuttosto un Walter Benjamin o le famose righe di Martin Heidegger: “Questo semplice additare (*Weisen*) è un tratto fondamentale del pensiero, la via verso ciò che, da sempre e per sempre, dà da pensare all'uomo. Tutto si può dimostrare (*Beweisen*), cioè derivare deduttivamente da premesse appropriate. Ma l'additare (*Weisen*), cioè il richiamare l'attenzione su qualcosa, liberandolo così per il suo avvento, è possibile solo rispetto a poche cose, e anche in questo caso solo raramente” (in *Che cosa significa pensare?*).

Si è guardato e si guarda troppo spesso soltanto il lato autoreferenziale dell'Arte detta “concettuale”, cioè nella direzione formalista della riflessione sull'arte e sul linguaggio, perdendo sempre più inesorabilmente la direzione opposta, della ragione e del senso, della operazione. Perché mai un artista dovrebbe limitarsi a riflettere sull'arte se non perché questo “libera qualcosa per il suo avvento”? O come meglio ciascuno preferisce dire, comunque perché significa, perché indica “la via verso ciò che dà da pensare”.

Altri artisti devono aver ripreso questo gesto, ma a noi in questo momento sfuggono e tagliamo corto

sulla ripresa che ne fa ora Dario Bellini, che sposta di nuovo l'attenzione altrove. Le persone – non gli artisti, magari piuttosto i turisti (ricordate quel detto di John Cage che si vedeva come un turista su questa terra?) – indicano nell'arte un modello di atteggiamento, qualcosa da imitare. Che lo facciamo scherzosamente qui può addirittura voler dire che invece che parodia è una forma radicata, non una decisione individuale ma un gesto sedimentato, una forma del *pathos*, per rimandare al nostro Warburg. Lasciamo allora a Bellini ripartire da qui.

∨∨

In 1971 Vito Acconci made a video called *Centers*, where for 20 minutes he points his finger at the spectator. Many paintings from all eras depict someone pointing their finger, indicating someone, but what is being pointed at here? Initially it seems like the onlooker is being pointed at, as if he were co-opted, like in the famous Uncle Sam posters- if not being outright accused.

Rosalind Krauss, who discussed this video in her famous *Video e narcisismo*, wrote that the origin of Acconci's gesture lies in a criticism of the modernist idea “to indicate the center of the canvas” as a sign of the self-referentiality of the work, to indicate the internal structure of the opera-object. Acconci's video is a parody of the conviction that preceding art and its overturning, the changing of its direction: you are the center. But naturally things aren't so simple, because the same gesture –as the unresolvable dilemma shows us, whatever the Chinese sage says, between looking at a finger or the moon – in reality indicated the video camera when it was being recorded, and now it can seem to indicate the transparent surface between the artist and the spectator; and perhaps even other things...

Two years earlier, in 1969, John Baldessari had created a work based on pointing entitled *A una persona è stato chiesto di indicare*. The story goes that it was inspired by a literal interpretation of a comment on Conceptual Art attributed to the painter Al Held: “Conceptual Art is nothing other than pointing at

something". Baldessari asked his friend George Nicolaidis to point at things that caught his attention and he photographed the gesture each time.

Is there irony? A parody? It doesn't seem so. It seems like Baldessari was investigating what it means to point and what to take literally. The difference is between self-referentiality and taking something literally, the difference between deductive and literal composition comes to mind. It is one thing to derive one's actions and one's work from the material that inspired it, it is another to show how the same letter means not simply many things, but almost the opposite, that profound uniqueness that is lost if the meaning of pointing is not recognized.

When Baldessari complicates the situation by using those pictures in another series, they are read in two different ways. The artist had the pictures painted by amateur painters, even Duchampian sign painters, because there is also reference to Duchamp's finger in *Tu m'*, but he did not show these paintings, rather he photographed and then serigraphed them on paper and wrote "Painted by..." with the name of the painter. He broke the superficiality, but he also found another way to point and another letter: the declarative, attributive, objective caption.

It makes sense to cite, more than Clement Greenberg, Michael Fried, or Ludwig Wittgenstein, rather than Walter Benjamin or the famous lines by Martin Heidegger:

"This mere indicating (*Weisen*) is a fundamental trait of thought, the way towards that which always has and will give man something to think about. Any-

thing can be demonstrated (*Beweisen*), that is deductively derived from appropriate premises. But pointing (*Weisen*), calling attention to something, liberating it for its advent, can only be done with respect to a few things, and in this case only rarely " (in *What does it Mean to Think?*).

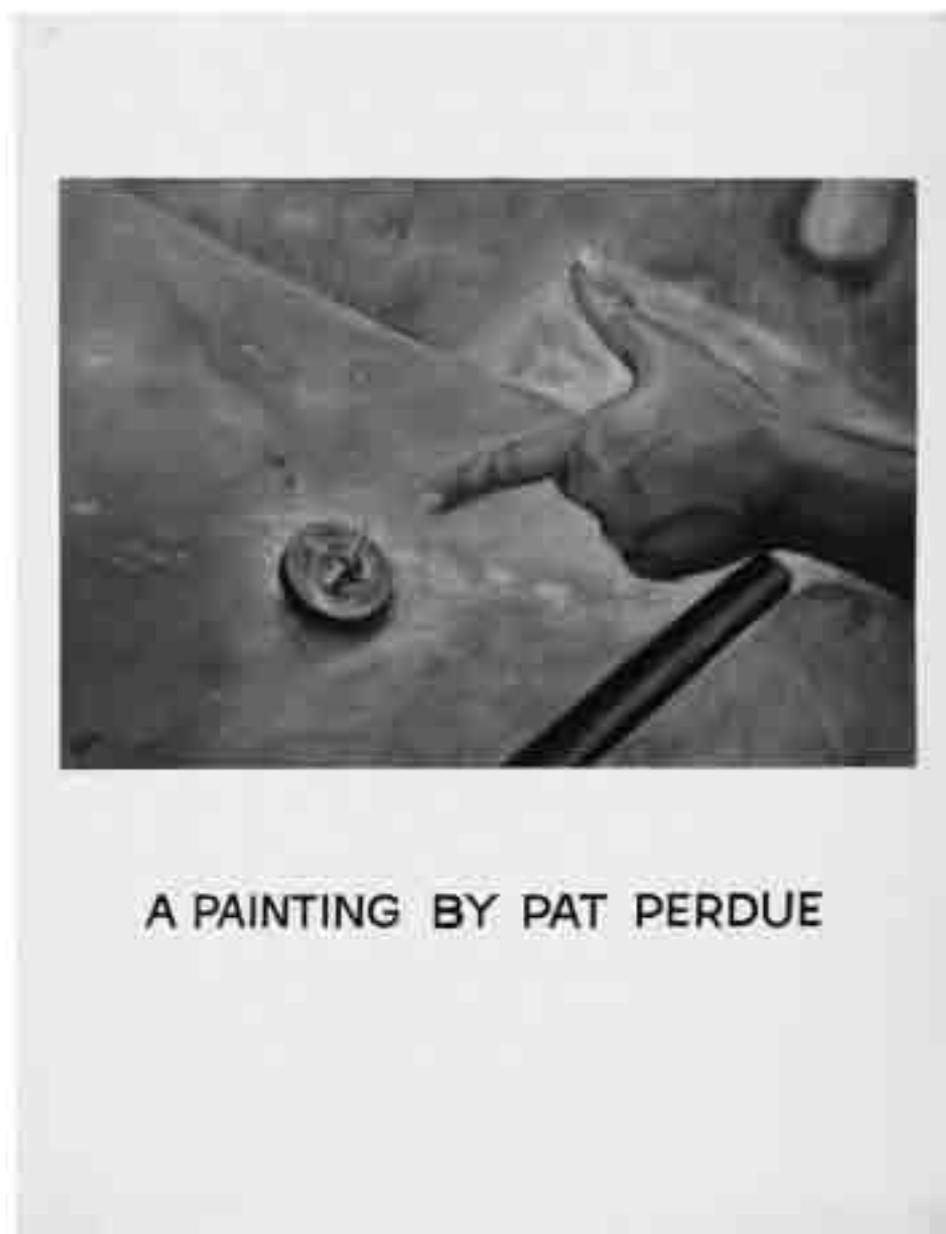
We have looked and we look too often only at the self-referential side of so-called "Conceptual Art" in the formalist reflection on art and language, always losing more and more the opposite direction, of reason and meaning, of the action. Why would an artist limit himself to reflecting on art, if not because it "liberates something for its own advent"? Or as some prefer to say, because it means something, because it indicates "the way towards what gives thought".

Other artists must have taken up this gesture again, but we can't think of who they are at the moment and so we shall stop here and move on to Dario Bellini, who shifts the attention elsewhere. People- not artists, but rather tourists (remember the saying of John Cage who considered himself a tourist on the Earth?) – indicate art as model for their attitude, something to imitate. That we are doing it jokingly here may seem to say that it is deeply-rooted rather than a parody, not an individual decision but a sedimented gesture, a form of *pathos*, to return to our Warburg.

Let Bellini take it from here.



Vito Acconci, *Centers*, 1971. Video, 20'.



John Baldessari: *Pointing: Circle*, 1969
Color Photographs on Museum Board 28.75 x 42.5 inches

John Baldessari: *Commissioned Painting: A Painting by Pat Perdue*, 1969
acrylic and oil on canvas 59.25 x 45.5 inches

ubi? quolibet!

Porrò qui la questione dell'indicare a partire da due opere d'artista: *Going to the Market* di Guy de Cointet e *Commissioned Paintings* di John Baldessari. Si tratterà di riflettere sul gesto del puntare, che indica e localizza, come innescatore di senso e come atto critico, atto di scelta.

Per Guy de Cointet (1934-1983), l'uso degli oggetti come parole e delle parole come oggetti, la loro teatralizzazione e messa in scena, che li fa passare dallo statuto di quadri a quello di accessori prima e di personaggi poi, fondano un'opera originale. Alla radice di questo genere d'arte sta l'influenza di Raymond Roussel e del Futurismo, che ha trovato nella società americana un terreno perfetto di sviluppo. Guy de Cointet arriva dunque a New York nel 1965, dove raggiunge il fotografo di moda Jérôme Ducrot prima di frequentare la Factory di Warhol. Qui incontra Viva, che lo presenta a Larry Bell, di cui diventa l'assistente. L'ambiente warholiano, il famoso "quarto d'ora di celebrità" che riconcilia la temporalità al ritmo veloce della "soap opera", ha certamente influito molto sulla sua attrazione per una forma di teatralizzazione del quotidiano. Il metodo rousseliano, vicino alla tecnica del montaggio per analogia di Eisenstein, produce del senso al di fuori della narrazione, tanto quest'ultima è perturbata e al tempo stesso completata da determinati effetti scenici.

La gestualità degli attori indotta dal testo e dall'oggetto scenico¹ organizza lo spazio. Parole, immagini, suoni si combinano a formare un linguaggio di cui gli oggetti sono dei fenomeni. I corpi degli attori compongono delle linee, dei punti, delle curve, e disegnano in qualche modo questa calligrafia. Si crea così una scrittura originale e originaria che ricorda i primi Kanji cinesi, le cui forme sono inizialmente delle riproduzioni di persone o di cose trovate in natura.

Going to the Market (1975) è esemplare dei primi monologhi in cui il passaggio avviene da un testo letto a un testo agito, a partire da un oggetto scenico. Se prima le attrici leggevano in piedi davanti ai quadri, ora (a partire da un'opera appena precedente: *At Sunrise a Cry Was Heard*, del 1974) mettono in scena il testo in un gioco insieme corporeo e visivo, dove testo e immagine acquistano senso solo nell'azione. Il testo è sottolineato dal corpo in movimento, che è collegato ad esso da un gesto: l'indicare appunto. L'attrice punta il tale o talaltro segno, lettera, cifra,

gruppo di numeri o parole. L'oggetto di riferimento è un quadro dai contorni geometrici ritagliato secondo la forma dello stato del Texas. I bordi di legno dipinto formano una cornice nera, alcuni segmenti della quale sono colorati di arancio e blu. Insieme mappa e pittura, come una mappa del tesoro d'altra specie, *Tell Me* (1979) è contemporaneamente da leggere e da guardare, i segni fanno da "aiutamemoria" e da mezzo mnemotecnico per l'attrice. Per esempio, quando indica il blu, evoca la traversata di un fiume. Il nome del personaggio principale, ADUL, è scritto, così come la sua età, anni 38, e la velocità a cui guida: 35 km/h. Questo evoca il "teatro della memoria", il procedimento utilizzato da Cicerone e menzionato da Quintiliano che consiste nell'immaginare una casa le cui diverse stanze conterrebbero ciascuna una parte del discorso. Qui il codice è visibile da tutti, ma è attivato solo dal gesto dell'attrice che indica.

Indicare significa puntare a dito, e così isolare e rendere distinto un dettaglio in rapporto al tutto. Ha che fare con una metonimia che parte da una metafora. Una parola per l'uno, un oggetto per un altro è il principio all'opera nel lavoro teatrale di de Cointet e in generale nel lato "criptato" della sua opera. Il principio di base di tutta la codifica è la sostituzione di un elemento abituale con un altro. L'operazione consiste nell'ingannare il lettore facendogli credere che un altro testo si trovi sotto il testo. Il gesto dell'attrice stabilisce un contatto visivo e disegna una trama immaginaria. La mano fa da legame tra la scena e l'immagine, tracciando una scrittura invisibile: il dispiegamento del senso nell'istanza della lettera. Quest'ultima è sempre segno e immagine, paesaggio e personaggio, durante il tempo del racconto. L'argomento è allora un indice nel senso di "clues" in inglese, e rimanda a questa categoria secondo la definizione di Peirce.²

Rosalind Krauss ricordava che "nella misura in cui la fotografia fa parte della classe dei segni che hanno con il loro referente dei rapporti che comportano un'associazione fisica, fa parte dello stesso sistema delle impressioni, dei sintomi, delle tracce, degli indici". Questa materia prima "fotografica" indicale è la base dell'opera di John Baldessari. Fin dalle sue prime fotografie del retro dei camion (*The Back of All the Trucks Passed by Drawing from Los Angeles to Santa Barbara, Calif., Sunday, 20 Jan. 1963*) fino alla raccolta di brandelli di manifesti o l'acquisto di foto di scena o da rivista, non ha mai smesso di raccogliere frammenti di un reale "visto al cinema". Con questo ha realizzato un'arte dell'elenco che stende un inventario della vita americana attraverso i suoi modi di comunicazione di massa. La poesia, e in particolare quella di Imagisti come Ezra Pound, è alla base della sua modalità di costruzione. "Mi considero in

qualche modo un poeta visivo. Nel senso in cui creo interpretazioni per ciò per cui le parole non bastano. [...] In generale cerco dei frammenti di immagini che evocano la non predicabilità della vita. Accadono cose che non ci fanno piacere, perché il mondo non è un luogo tranquillo. E mi piace pensare che il mondo può collassare in qualsiasi momento. E giusto quello che finora non è ancora accaduto..."³

"I consider myself in some way as a visual poet. In the sense where I create interpretations for which words won't be enough. [...] Generally, I am looking for disrupted images which evoke the unpredictability of life. Things happen that we don't appreciate, because the world is not a quiet place. And I like to think that the world could collapse at any moment. It is just that until now, it didn't happen..."

Attingendo dal reale e lavorando per analogia, John Baldessari è un artista dell'indice. Per lui, fare un'immagine significa prendere un'immagine: "fare un'immagine, prendere un'immagine". I frammenti diventano dei pezzi scelti ed è in questa operazione di scelta che si gioca tutto. Etimologicamente, scelta viene dal greco "hairesis". I gesti di prelevare, indicare, isolare degli elementi dal reale, definiscono il modo operativo eretico di John Baldessari. Molte sue opere rappresentano il gesto dell'indicare, un dito che punta una cosa.

E il caso di *Commissioned Paintings* (1969). In seguito a una passeggiata in una fiera di campagna in compagnia dell'amico artista Douglas Huebler, guardando le "croste" dei pittori della domenica, si chiedono cosa li distingue da quegli artisti. Decide allora di scattare 14 fotografie di elementi banali, senza interesse, come una buccia di banana, un tappo del lavandino o una carta da sigarette, poi di darle da dipingere a 14 «pittori della domenica». Tutte le tele hanno le stesse dimensioni e vengono realizzate a partire dalle fotografie. Il titolo è scritto sulla tela, come accade spesso sulle opere di Baldessari degli anni '60-'70, e indica letteralmente ciò che mostrano.

L'opera pone questioni a diversi livelli. Da una parte su chi è l'autore: è colui che firma? «Un quadro di Pat Perdue» significa che è di Pat Perdue? O è colui che indica il soggetto, un altro amico George Nicolaidis? O è colui che ha l'idea dell'insieme e raccoglie il tutto in una serie, cioè John Baldessari?

Questo pone anche la questione del soggetto in pittura, del "pittorico", cioè di ciò che è degno di essere dipinto. Naturalmente si pensa anche a *Tu m'*, l'ultimo quadro di Marcel Duchamp, del 1918.

Quest'ultimo l'ha fatto dipingere da un "pittore d'insegna", in particolare la mano che indica l'insieme. Questa mano, all'epoca la si trovava normalmente come segno indicatore, segnaletico, per

segnalare un negozio. Di fatto anche Baldessari fa realizzare dei quadri da dei “pittori di scritte”. Troviamo qui due cose: che qualsiasi testo fa immagine e che l’immaginario collettivo è quello dello standard, del luogo comune, di una impronta-calco che forma il linguaggio. Comme distinguersi? Indicando, puntando, dando un senso, una direzione. L’artista è colui che sceglie e ordina, classifica, nomina.

In altre serie (*Directions Pieces*, del 1975) Baldessari impiegherà la freccia per dare senso a delle immagini trovate e costruire degli scenari immaginari. “When Something Happens Here, Something Happens There” (Quando accade qualcosa qui, qualcosa accade anche là) potrebbe essere un sottotitolo della funzione dell’indice. In effetti, indicando si realizza una vettorializzazione, si dà una direzione, un movimento alle cose ed esse possono diventare degli eventi. Così l’indicare ridà alla pittura il movimento che il fotogramma aveva perduto.

¹ Oggetto scenico: espressione che ho inventato durante le mie ricerche su de Cointet per designare un oggetto che è più di un accessorio e che partecipa all’effetto scenico, al tempo stesso attore, agito, direttore di attori, testo, e che poi ridiventa scultura.

² Indice, nel senso di Pierce, è “un segno o una rappresentazione che rinvia al suo oggetto non tanto perché è associato con i caratteri generali che questo oggetto si trova a possedere, ma perché è in connessione dinamica (compresa quella spaziale) e con l’oggetto individuale, da una parte, e con i sensi o la memoria della persona per la quale serve da segno, dall’altra”: Charles S. Peirce citato da Rosalind Krauss in *Teoria e storia della fotografia*, trad. it. Bruno Mondadori, 1996, p. 74.

³ Dal documentario *John Baldessari, The Visual Poet*, Arte Television, France, 2002.

⁴ Roland Barthes pubblica *La morte dell’autore* nel 1968.



I will address the issue of pointing starting from two works of art: *Going to the Market* by Guy de Cointet and *Commissioned Paintings* by John Baldessari. I will reflect on the gesture of pointing, which indicates and localizes, to spark meaning and as a critical act, an act of choosing. For Guy de Cointet (1934-1983), the use of objects like words and words as objects, their theatricalization makes them move from the stature of paintings to that of accessories and then characters, and create an original opera. The root of this type of art is the work of Raymond Roussel and in Futurism, found perfect terrain for development in American culture. Guy de Cointet arrived in New York in 1965, where he worked with the fashion photographer Jérôme Ducrot before becoming a regular at Warhol’s Factory. This is where he met Viva, presented by Larry Bell, for whom he worked as an assistant. The Warholian environment, the famous “15 minutes of fame” which reconciles time with the fast pace of a “soap opera”, which certainly greatly influenced his attraction for a form of theatricalization of daily life. The Rousselian method, similar to the how Eisenstein cut his films, produces meaning outside of narration, so that it is disturbed and at the same time completed by certain special effects.

The gestures of the actors induced by the text and the scenic object¹ organize the space. Words, images, sounds join together to form a language whose objects are phenomena. The actors’ bodies compose lines, points, curves and design this calligraphy in some way. An original, primordial alphabet which resembles the earliest Chinese Kanji, whose forms are initially reproductions of people and natural objects.

Going to the Market (1975) is an example of one of the

earliest monologues where the transformation takes place from a read text to an acted text, starting from a scenic object. If first the actresses read standing up in front of paintings, now (from the opera dating just before: *At Sunrise a Cry Was Heard*, 1974) they act out the text in a game that is physical and visual, where the text and the images become meaningful only through action. The text is underlined by the body in movement, and it is linked to it through a gesture: pointing. The actress points at one sign, letter, number or group of numbers or letters or another. The reference object is a square cut in the shape of Texas. The painted wooden borders form a black frame, a few segments are painted blue and orange.

Maps and paintings together, like another kind of treasure map, *Tell Me* (1979) which is to be looked at and read at the same time, the signs are meant as “memory aids” for the actresses. For example, when she points at blue, she evokes crossing a river. The name of the main character, ADUL, is written, as is his age, 38, and the speed he is driving at: 35 km/h. This evokes the “theater of memory”, the procedure used by Cicero and mentioned by Quintilian which consists in imagining a house whose various rooms each contained part of the discourse. Here the code is visible to all, but it is activated only by the actress who points.

Pointing a finger isolates and distinguishes a detail in relation to the whole. It has to do with making a metonymy which starts from a metaphor. A word for one, an object for another is the principle at work in the plays by de Cointet and in general in the “hidden” side of his work. The basic principle of the code is the substitution of a habitual element with another. The operation consists in fooling the reader, making him believe that there is a subtext under the text. The actress’s gesture establishes a visual contact and draws an imaginary plot. The hand links the scene and the image, tracing invisible writing: the unfolding of meaning in the request for the letter. The latter is always a sign and a meaning, landscape and character, during the time of the story. The argument is a sign of meaning, a clue, and harkens back to this category according to Pierce’s definition.²

Rosalind Krauss recalled that “in the measure that photography is part of the class of signs that refer to relationships that involves physical action, and is part of the same system of impressions, symptoms, traces and indexes/index fingers”. This raw, indexical “photographic” material is the basis for John Baldessari’s work. From his earliest photos of the back of a truck (*The Back of All the Trucks Passed by Drawing from Los Angeles to Santa Barbara, Calif., Sunday, 20 Jan. 1963*) up to the collection of scraps of posters or the purchasing of scene or magazine photos, he never stopped collecting fragments of a real “I saw it at the cinema”. With this he realized the art of the list of an inventory of American life through mass communication. Poetry, and in particular that of Imagists like Ezra Pound, was the basis of his way of constructing. “I consider myself in some way as a visual poet. In the sense where I create interpretations for which words won’t be enough. [...] Generally, I am looking for disrupted images which evoke the unpredictability of life. Things happen that we don’t appreciate, because the world is not a

quiet place. And I like to think that the world could collapse at any moment. It is just that until now, it didn’t happen...”³

Drawing from reality and working through analogy, John Baldessari is an artist of the pointer finger. For him, making an image means taking an image: “make and image, take an image”. The fragments become the chosen pieces and in this choosing everything is at stake.

Etymologically, “choice” comes from the Greek “hairesis”. The gesture of picking something up, pointing at something, isolating it from reality, defines John Baldessari’s heretical way of working. Many of his works include the gesture of pointing, a finger pointing at something.

And this is the case of *Commissioned Paintings* (1969). After taking a walk at a country fair with his artist friend Douglas Huebler, looking at the “crusts” of Sunday painters, they asked themselves how they were different from them. He decided to take 14 photographs of everyday things, without interest, like a banana peel, a sink plug or an empty cigarette pack, and have the pictures painted by 14 “Sunday painters”. All of the canvasses are the same size and they are based on the photographs. The title is written on the canvas, as often happens with Baldessari’s works from the ‘60s-70s, and literally point out what they depict.

The work poses questions on different levels. Who is the author⁴: the one who signed the painting? Does “A painting by Pat Perdue” mean it is by Pat Perdue? Or is it the one who chooses the subject, that is Douglas Huebler? Or is it the one who has the original idea and sees the whole, which would be John Baldessari? This also poses the question in painting, of what is “paintable”, what deserves to be painted. Naturally also *Tu m’* comes to mind, the last painting by Marcel Duchamp, from 1918. He had it painted by a “sign painter”, including the hand that pointed to the whole. This hand, which at that time was a hand that normally pointed to something, like a store. And Baldessari has paintings painted by “painters of words”. We find these two things: any text creates an image and that the collective unconscious is whatever is standard, a sort of mold that shapes language. How can we tell them apart? By pointing, giving meaning, a direction. The artist is he who chooses and orders, classifies, names.

In other series (*Directions Pieces*, 1975) Baldessari uses arrows to give meaning to images found and constructed by imaginary scenes. “When Something Happens Here, Something Happens There” could be the subtitle for the function of the index finger. In effect, by pointing vectors are created, a direction is given, things move and they can become events. So pointing gives painting the movement that the photograph lost.

¹ Scenic object: an expression I coined during my research on Cointet to designate an object that is more than a prop and participates in the scenic effect, at the same time an actor, in motion, director of actors, text and then it returns to being a sculpture.

² Pointing, according to Pierce, is “a sign or a representation that harkens back to the object not so much because it is associated with the general characteristics of a given object, but because it is in dynamic connection (including in a spatial sense) with the individual object on the one hand, and with the senses or the memory of the person for whom it serves as a sign, to the other”: Charles S. Peirce cited by Rosalind Krauss in *Teoria e storia della fotografia*, trad. it. Bruno Mondadori, 1996, p. 74.

³ From the documentary *John Baldessari, The Visual Poet*, Arte Television, France, 2002.

⁴ Roland Barthes published *La morte dell’autore* in 1968.



Guy de Cointet
Going to the Market
1975

Un quadro sagomato con i bordi colorati e un piano bianco coperto da lettere nere disposte a caso. A caso? Forse no. Certamente no... L'attrice in pochi minuti ricava tutta una storia contenuta lì dentro.

A shaped painting with colorful edges, and a plain white background covered at random with black letters. At random? Maybe not. Definitely not... The performer taking only a few minutes will unravel the whole story contained within the piece.

Guy de Cointet, *Going to the Market*, 1975.
Photo Hélène Gaillet.
Cirrus Gallery, Los Angeles
Performed by Peg Shirley
Courtesy: Air de Paris Galerie, Paris

inafferrabile/ungraspable

Inafferrabile è un discorso che giunge alla sua forma compiuta attraverso il susseguirsi degli accenti nel movimento delle mani che impugnano e descrivono un oggetto. Un discorso nel quale le parole non esauriscono il significato dell'impulso ritmico dal quale provengono e tantomeno quello delle emozioni visive dalle quali, secondo Virginia Woolf, scaturisce il ritmo che spinge le parole verso il loro destino semantico.

Il senso del discorso è perciò *inafferrabile*, **sguscia tra le mani** che impugnano e descrivono l'oggetto suscitando immagini e pensieri non logicamente conseguenti tra loro. In questa forma non lineare del pensiero discorsivo che include la manipolazione di oggetti, immagini, suoni, strumenti e documenti d'archivio, tra i quali le memorie di Pietro Pensa relative a strani fenomeni apparsi nel cielo di Esino il 24 dicembre 1769 (Archivio Pietro Pensa – Esino Lario), entrano in collisione materiali percettivi, linguistici, visivi e sonori, generando una rete complessa di relazioni, non solo semantiche.

Inafferrabile è la ricerca di nuove forme del discorso permeabili all'ambiguità delle immagini e dei suoni, sensibili alla forza talvolta cieca delle azioni, alla pressione del ritmo, alla presenza "significativa" degli oggetti nello spazio, al contesto in cui il discorso si svolge, all'imprevedibilità delle associazioni che si vengono così a creare.

√

Inafferrabile (Ungraspable) is a talk which takes its definite shape as the accents follow one another in the movement of the hands which hold and describe an object. A talk in which words don't exhaust the meaning of the rhythmical impulse they come from, nor that of the visual emotions from which, according to Virginia Woolf, the rhythm that takes words towards their semantic destiny originates.

The meaning of what is said is therefore *ungraspable*, **it slips out of the hands** which hold and describe the object, stimulating images and thoughts which are not logically consequent. In this nonlinear form of discursive thought, which includes manipulating objects, images, sounds, instruments and archive documents [among whom Pietro Pensa's memories about some strange phe-



nomenons in the sky at Esino on December 24th 1769 (Pietro Pensa Archive – Esino Lario)], several perceptive, linguistic, visual and sound materials collide and generate a complex net of relationships, not only semantic.

Inafferrabile is the search for new forms of speech, which are permeable to the ambiguity of images and sounds, sensitive to the sometimes blind forces of actions, to the pressure of rhythm, to the "significant" presence of objects in space, to the context where the speech occurs, to the unexpectedness of the associations which are set up this way.





A. Andrighetto, *Inafferrabile*, 2010.
Images, objects, sounds, gestures and words for a speech. Video still.



Bruno Muzzolini, *Landscape*, 2008.
Lambda print mounted on aluminum, 60 x 38 cm

gioco di punta

Mai si era visto sui monti
un fervore come allora,
in quell'autunno,
nell'inverno,
nella primavera che seguì...

Il gioco si presta a numerose osservazioni
e lo scopo è quello di indicare delle soluzioni

vince chi punta l'indice sempre più in alto
al punto tale a lasciare nella memoria
il dubbio di indicare altro
o di non aver indicato affatto

toe game

That kind of zeal has never been seen again
in the mountains
in that Autumn
in the Winter
in following Spring...

The game lends itself to many different observations
And the aim is to point out solutions

The winner is the one who points the higher and higher
To the point where he doubts
Whether he pointed at something else
Or didn't point at anything at all.

la matita della natura the pencil of nature



Non tutti sanno che è in riva al lago di Como, a Bellagio, che la fotografia ha avuto una delle sue nascite – notoriamente varie –, almeno come idea, o meglio come desiderio. Racconta infatti il suo inventore Henry Fox Talbot, nel suo famoso libro, il primo libro fotografico in assoluto, *The Pencil of Nature* (La matita della natura): “Uno dei primi giorni del mese di ottobre 1833, sulle incantevoli sponde del Lago di Como, in Italia, mi divertivo a prendere degli schizzi con la Camera lucida di Wollaston; o, per meglio dire, tentavo di prenderli, ma coi più modesti risultati possibili. Infatti quando l’occhio si allontanava dal prisma – nel quale tutto appariva bello – scoprivo che la matita infedele aveva lasciato sulla carta solo delle tracce che mettevano malinconia a guardarle. Dopo diversi tentativi infruttuosi, accantonai lo strumento [...] e ciò mi indusse a riflettere sulla inimitabile bellezza delle raffigurazioni prodotte dalla [mano stessa] della natura, [...] raffigurazioni fatate, creazioni di un attimo, destinate altrettanto rapidamente a svanire.

Fu tra questi pensieri che mi sovvenne un’idea...: come sarebbe affascinante se fosse possibile far sì che queste immagini naturali si imprimevano da sé in modo durevole, e rimassero fissate sulla carta! E perché non dovrebbe essere possibile?, mi domandai. Tale era l’idea che mi venne in mente. [...] E dato che, secondo gli autori di chimica, il nitrato d’argento è una sostanza particolarmente sensibile all’azione della luce, decisi di fare in primo luogo una prova con quello, non appena l’occasione me lo consentisse al mio ritorno in Inghilterra”.

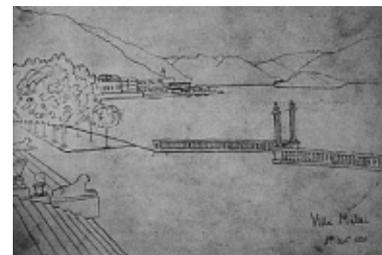
Chimica ed estetica, magia e ingenua meraviglia, matita infedele dell’artista e fotografia matita fedele della natura, come perdere questa occasione per restituire a Talbot quello che è di Talbot, ma dall’altra sponda del lago e, orrore!, con una macchina fotografica digitale tascabile. Alla secchezza quasi scheletrica del disegno di Talbot, passando per la materia della fotografia da lui inventata, torna l’umidità, la bruma di pixel dell’immagine tecnologica.

Not everybody knows that the shores of Lake Como, in Bellagio, was one of the many birth-places of photography, at least as an idea, or as a desire. Henry Fox Talbot told in his famous book, the first photography book ever, *The Pencil of Nature*: “One of the first days of the month of October 1833, I was amusing myself on the lovely shores of the Lake of Como, in Italy, taking sketches with Wollaston’s camera Lucida”, or rather I should say, attempting to take them: but with the smallest possible amount of success. For when the eye was removed from the prism—in which all looked beautiful—I found that the faithless pencil had only left traces on the paper melancholy to behold. After various fruitless attempts, I laid aside the instrument [...] And this led me to reflect on the inimitable beauty of the pictures of nature’s painting which the glass lens of the Camera throws upon the paper in its focus—fairy pictures, creations of a moment, and destined as rapidly to fade away.

It was during these thoughts that the idea occurred to me....how charming it would be if it were possible to cause these natural images to imprint themselves durably, and remain fixed upon the paper!

And why should it not be possible? I asked myself. Such was the idea that came into my mind. [...] And since, according to chemical writers, the nitrate of silver” is a substance peculiarly sensitive to the action of light, I resolved to make a trial of it, in the first instance, whenever occasion permitted on my return to England”.

Chemistry and esthetics, magic and marvelous ingenuity, the unfaithful pencil of the artist and photography, the pencil faithful to nature, like missing this opportunity to give Talbot his due, but from the other side of the lake and, o horror!, with a pocket-sized digital camera. Compared to the dry, skeleton-like drawing by Talbot, passing through the photography he invented, returns the humidity, the mist of the pixels of the image.



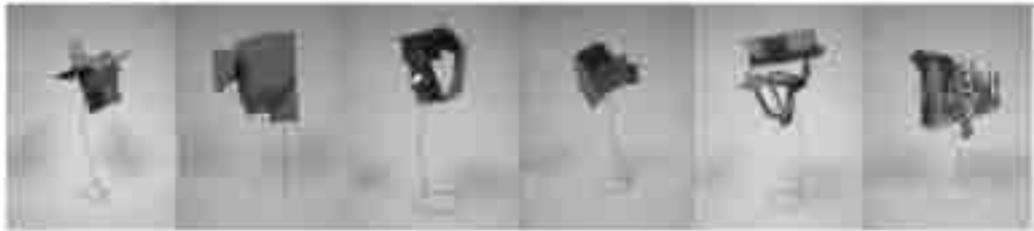
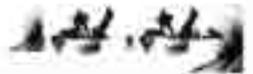
Elio Grazioli, *View*, 2009.
Warburghiana, 2010.
Henry Fox Talbot, *Villa Melzi*, 1883.



Giulio Paolini, Pagina dal catalogo dell'esposizione personale "Giulio Paolini. 2121969" alla Galleria De Nicubourg, Milano, febbraio 1969.



Giulio Paolini,
Poussin, che indica gli antichi come esempio fondamentale, 1968.
Fotografia su tela emulsionata 40x25 cm.
Collezione privata, Milano.



Qui, forse! / here, maybe!

Pietro Lorenzetti ha dipinto una Madonna che fissando lo sguardo negli occhi del divino bambino indica con il pollice qualcosa dietro di lei. È un gesto molto strano, per noi moderni ricorda il gesto dell'autostop. Cosa sta chiedendo Maria a suo figlio? Cosa gli indica? Dove indica? Approssimativamente qualcosa che sta fuori dal quadro? qualcosa nel passato? Perché la madre di Cristo ha necessità di porre il quesito? Perché la cosa indicata è remota? Intercede, forse. Rimanda ad una memoria precedente, ad un discorso cui basta accennare. Ad alcune circostanze. Le guide turistiche indicano sempre. Puntare il dito in avanti o dietro le spalle. Approssimativamente sembra più precisa l'indicazione se è in avanti, cioè segue o si fa seguire dagli occhi. Quando entro in intimità con l'arte mi sembra tutto più cristallino. Ma è cogliere in un punto, partire da una qualche parte. Se la forma è generica il soggetto è specifico. Ripeto da tempo che ogni parola dovrebbe contenere uno schiamazzo. E dico dovrebbe, non nel senso che sarebbe bene ci fossero ma nel senso che in effetti, probabilmente, dentro le parole o tutte le cose sono confusamente disposte molte faccende. A dipanarle c'è da sollevare un vespaio, anche se sono cosa da niente. Indicare un punto solo equivale quasi a indicare tutto. Forse è per questo che Heidegger aggiunge che è possibile farlo in rare occasioni. La migliore formulazione è: qui, forse! Appunto. Ciò che indica non pianta un chiodo ma si aggira attorno ad una circostanza, per quanto piccola. Come quando si tenta di gonfiare ancora un po' una bolla di sapone e sulla sottilissima pellicola d'acqua si vedono correre le iridescenze del detersivo. Agganciare vuol dire entrare a farne parte. È ovvio che l'azione di misurare condiziona il suo oggetto. Tanto vale mandarlo a memoria e indicare all'indietro aspettando che lo schiamazzo sopraggiunga, pronti a caricarlo sulle spalle.

√

Pietro Lorenzetti painted a Madonna who points to something behind her while staring at the Divine Child. It is a strange gesture, which recalls someone hitching a ride. What is Maria asking her child? What is she showing him? Where is she pointing? At something outside the painting, more or less? Something in the past? Why does the Mother of Christ need to pose this question? Why is the thing she is pointing to remote? Intercede, maybe. She is referring to a previous memory, a discourse that she merely has to mention. To a few circumstances.

Guides always point.

Point in front of behind you. It seems more or less precise if it is in front of you and your eyes follow the pointer.

When I enter into intimacy with art it all seems more crystalline.

It is necessary to gather it into a single point, to start from somewhere.

If the shape is generic, the subject is specific. I have said over and over that every word should contain a clamor. And I say it should, not in the sense that it would be a good idea if there were but in the sense that probably, inside the words or the things, many things are arranged in a confused way. To unravel them means making trouble, even if they are worthless.

Pointing to a single point is the same as pointing at everything. Perhaps this is why Heidegger added that it is possible to do so only on rare occasions. The best formulation is: here, maybe! Exactly.

What is pointed at doesn't become fixed but it circles a circumstance, even if it is a small one. Like when you try to blow up a soap bubble and on a very thin film of water you can see the iridescence of the detergent.

Hooking up means becoming part of something. It is obvious that the action of measuring conditions its object. So you might as well memorize it and point behind you while waiting for the clamor to hasten, ready to take it upon your shoulders.

spazi circoscritti circumscribed spaces

L'abitabilità all'interno delle architetture dell' ex DDR come possibile relazione con gli assiomi della geometria piana, sferica ed iperbolica.

l parte

Sono all'interno di una cucina a Berlino.

La circonferenza ritorna negli elementi di arredo della stanza in maniera ossessiva. Attraverso una finestra (sul mondo?) di albertiana memoria vedo un cimitero ebraico che tenterò di ricostruire "in prospettiva" su una sezione circolare - tavolo -.

Sono presenti varie dimensioni temporali: la fissità delle tombe, il cuore del bordello che lampeggia, le macchine, le persone che passano, l' orologio sul tavolo, la pentola che bolle.

Passano le ore. Il tentativo di costruire una struttura autonoma pare fallimentare, tanto che devo ricorrere, per realizzare il modello architettonico, a dello scotch arancione. Tenere insieme le varie parti e rendere possibile la costruzione di equilibri altrimenti precari. Nonostante la struttura sia costruita rispetto ad un modello prestabilito (il cimitero ebraico nella schoenhauser allee ex Berlino est) la distanza che mi separa da questa cultura crea una impossibilità di relazione.

Il vapore acqueo, attraverso il tempo, annebierà "la finestra sul mondo", non permettendo più il confronto col modello di partenza.

La mia costruzione presenta tratti che la riportano

ad un immaginario legato alle allegorie di città nella tradizione pittorica italiana come il quadro di Guido Reni *Pietà dei mendicanti* (1616)... conservato nella pinacoteca di Bologna ove andavo da ragazzino.

Ormai è notte. Mi alzo dal tavolo e disegno sul vetro appannato una ulteriore circonferenza per indicare con il mio gesto l'ormai scomparso cimitero, la dissoluzione nella mia memoria di quella architettura. Il cerchio indica il simbolo delle Trabant (le macchine del regime sovietico).

Attraverso la circonferenza passo ad un'altra stanza...

√

Living within the architecture of the former DDR, in its potential relation to the axioms of plane, sphere and hyperbolic geometry.

Part 1

I'm in a kitchen in Berlin.

Circumference keeps obsessively cropping up in the furnishings of the room.

Through a window (on the world?) like Alberti's, I see a Jewish cemetery that I will try to reconstruct "in perspective" on a circular section—a table.

Different temporal dimensions are present: the fixity of the tombs, the flashing heart of the hustle and bustle, the cars, people passing by, the clock on the table, the boiling pot on the stove.

Hours go by.

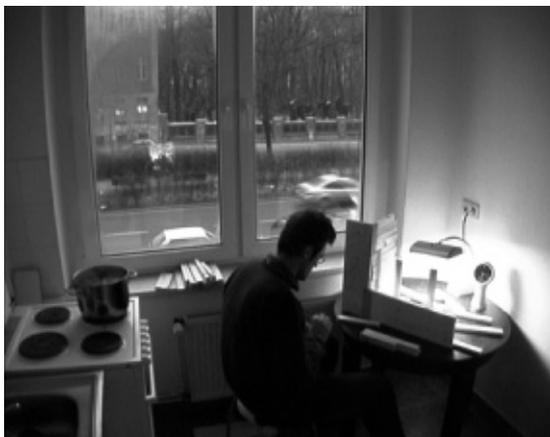
My attempt to build a self-supporting structure seems to be a failure, and to create the architectural model, I'm forced to rely on orange adhesive tape.

To hold the parts together and make it possible to construct highly precarious equilibriums.

Although the structure is based on a pre-established model (the Jewish cemetery on Schoenhauser Allee, in what used to be East Berlin) the distance that separates me from this culture makes a relationship impossible. Over time, the steam will fog up my "window on the world", preventing comparison with the original model.

My construction has features that link it to the imagery in allegories of cities from the Italian painting tradition, like Guido Reni's *Pietà dei Mendicanti* (1616) in the Bologna picture gallery I used to visit as a child. Night has fallen—I get up from the table, and on the fogged glass, draw one more circumference, my gesture indicating the now-invisible cemetery, that architecture's dissolution in my memory. The circle echoes the symbol of Trabant cars (from the Soviet regime).

Passing through the circumference, I move into another room...



Guido Reni, (Bologna, 1575-1642), *Gesù Cristo in pietà pianto dalla Madonna, assistita da due angeli, e adorato dai Santi Petronio, Francesco, Domenico, Procolo e Carlo Borromeo, protettori di Bologna - 1613-1616*, tela 677X343, inv. 445 (tradizionalmente detta "La Pietà dei Mendicanti") particolare.

Ph.: "su concessione del MiBAC - Archivio Fotografico Soprintendenza BSAE - Bologna".

Spazi circoscritti, 2003 DVD, PAL, 4/3, 20', color, sound, courtesy galleria Massimo Minini, Brescia.

manifesto per la sostenibilità culturale/manifesto for cultural sustainability



1. Per non rimanere silenti davanti all'orrido vuoto di idee e di passioni a cui la stupidità del potere vuole sottometterci

2. per smettere di farci credere che *bios*, la vita intelligente, la vita degli esseri logici sia in antitesi con *zoe*, la nostra vita animale

3. perché i nostri cervelli non si spengano soffocati per l'inquinamento creato dal sistema mediatico

4. perché la dimensione del simbolico venga riconosciuta indispensabile per gli scambi e le interazioni della vita sociale

5. perché il sistema del territorio possa ri-generare in modo ciclico la propria identità

6. perché si continui a creare e ricreare comunità

7. perché ognuna possa vivere scegliendo il proprio percorso di senso

8. e perché i valori intesi come convincimenti condivisi a livello generale ed assunti a livello individuale (e viceversa) possano essere identificati in modo

dialettico e critico

9. per tutti questi motivi

10. occorre che venga riconosciuto il concetto di *sostenibilità culturale* in modo che la società civile e quella politica si impegnino a garantire le condizioni per produrre e riprodurre le nostre idee, i nostri credi, la nostra arte, i nostri simboli e le nostre passioni. E non ci facciano morire annegati dai fiotti della volgarità, dell'idiozia, della morbosità, della trivialità.

∨

1. So that we don't remain silent before the horrible lack of ideas and passions that the stupidity of power wants to subject us to

2. so that we stop thinking that *bios*, intelligent life, the life of rational beings is in anthesis with *zoe*, our animal life

3. so that our brains are not turned off, suffocated

by the pollution the media system

4. so that the symbolic dimension is recognized as essential in social exchanges and interactions.

5. so that the territorial system can regenerate its identity in a cyclical way

6. so that community is created and recreated

7. so that every person can live following the direction of his own destiny

8 and so that values considered to be shared general convictions assimilated by individuals (and vice versa) can be identified in a dialectic and critical way.

9. for all of these reasons

10. *It is necessary that the concept of cultural sustainability be recognized* so that civil and political society undertake to guarantee the conditions necessary to produce our ideas, our credos, our art, our symbols and passions. And we do not drown in the spurts of vulgarity, idiocy, morbidity, triviality.

M. Amari, *Interview*, video still 2010.



Stefano Piva, *Playground: Kosovars_07*, 2010. Lambda print mounted on aluminum, 70 x 50 cm
Stefano Piva, *Playground: Natural time_01*, 2010. Lambda print mounted on aluminum, 70 x 50 cm

Luca Bertolo

L'artista emancipato the emancipated artist

Se un territorio condiviso tra due interlocutori è certamente necessario per ogni forma di comunicazione, non è però detto che autore e lettore debbano condividere anche le finalità del discorso. Pure, questo sembra un prerequisito nel caso di molti interventi critici “impegnati”, in cui l'autore dà per scontato che anche i lettori ritengano necessaria la prospettiva di una critica radicale di sinistra per la formulazione di qualsiasi discorso critico serio. È questa la sensazione che ho provato leggendo l'articolo, peraltro brillante e rigoroso, di Melanie Gilligan *'The Beggar's Pantomime'*, una lettura che mi ha spinto a ripensare all'annosa questione dell'arte impegnata.

Partirò da una domanda: è davvero così ovvio che in un'opera artistica o letteraria si debbano ritrovare le convinzioni politiche dell'autore? E se questo non avviene, si tratta di una mancanza dell'opera e/o di un'incoerenza da parte dell'artista? Personalmente, tendo a dare una risposta negativa a entrambe le domande. Il presupposto da cui muovo è il seguente: l'arte, in generale, è una faccenda che trascende necessariamente la volontà dell'artista. Laddove ciò non si verifici, laddove cioè l'opera non trascende le intenzioni dell'artista, essa si rivela un'illustrazione – più o meno bella, più o meno complessa, più o meno interessante – di alcune idee; ovvero – e qui si chiude il cerchio – essa non funziona in quanto arte. Ovviamente, il rischio dell'illustrazione riguarda idee filosofiche o religiose non meno che idee politiche.

La vasta tematica dell'impegno politico in arte, letteratura e teatro ha attraversato il dibattito culturale del XX secolo, vivacizzandolo, nonostante certe derive drammatiche o grottesche. Osservando quell'epoca dal nostro punto di vista, storicamente vantaggioso, ci chiediamo, al di là dei proclami, quali siano state le opere “impegnate” ben riuscite. Ciò che mi sorprende maggiormente non è tanto che tale conteggio restituisca un numero esiguo di nomi, quanto che questo deludente risultato non abbia prodotto, nel tempo, riflessioni generali sul fenomeno, o, se le ha generate, che esse non abbiano avuto la forza di diventare un comune presupposto delle discussioni su arte e letteratura.

Bertolt Brecht e Vladimir Majakovskij sono due massimi esempi di connubio riuscito tra arte e impegno politico del secolo scorso. Saper indicare dove risieda la grandezza di questi autori è una faccenda decisamente meno ovvia. Certamente la loro grandezza non si può valutare misurando la quota di impegno (ideologia applicata) che le loro poesie o pezzi teatrali contengono, poiché centinaia o migliaia sono state le opere prodotte da altri scrittori e poeti tanto o più ideologiche delle loro. Piuttosto, avrei la tentazione di dire che l'eroicità di queste due figure culturali sia consistita, al contrario, nell'aver affron-

tato volontariamente l'ideologia ed esserne usciti parzialmente illesi (il suicidio di Majakovskij non deve farci dimenticare i momenti di precedente entusiasmo). In altre parole, entrambi sono riusciti a intrappolare una parte dell'afflato politico/propagandistico (per sua natura corazzato, oggettivo, dichiarativo, non ambiguo) dentro a un tessuto poetico (per sua natura delicato, espressivo, soggettivo, ambiguo) – un'impresa davvero ardua. Autori grandi, dunque, proprio nell'essere riusciti a fare *più e meno* di quel che annunciavano i “programmi” da loro sottoscritti. L'ipotesi di un teatro “epico” – in cui lo spettatore mantenga sempre desta la sua capacità critica nei confronti dello spettacolo e della società – non può essere slegata dalla capacità che ebbe Brecht di conservare nel testo un fondo² non direttamente convertibile in ideologia (e proprio quest'ultima caratteristica rende conto della sua unicità, nonostante si proponesse, e sia stato adottato, come modello). Dall'altra parte, anche il più diretto e prosaico invito all'azione che Majakovskij ci rivolge da alcune poesie-proclami conserva, nella propria genealogia, un rapporto intimo con la lingua; rapporto che supera ed estende il valore “d'uso” del testo.

Ma non si tratta nemmeno solo della *volontà* di trascendere ideologie o programmi. Se è vero quel che dice il poeta e saggista Iosif Brodskij, che un grande scrittore è *qualcuno che prolunga la prospettiva della sensibilità umana*, allora questo prolungamento vale anche per lo scrittore stesso. Paradossalmente, l'opera è così il risultato di un atto volontario solo per quel tanto (o poco) che l'autore già sapeva di sapere prima dell'opera, e dunque per la parte meno innovativa di essa. Il linguaggio, come somma di regole e di opere già scritte, rappresenta una specie di forza naturale con cui l'uomo (l'autore) si confronta in ogni atto creativo. “Ci piaccia o no, siamo qui per imparare non tanto ciò che il tempo fa all'uomo ma ciò che il linguaggio fa al tempo. E i poeti, non di-

mentichiamolo, sono coloro “presso i quali il linguaggio vive”. È questa legge a insegnare a un poeta una rettitudine maggiore di quella che una fede, qualsiasi fede, possa ispirare”. Nell'affascinante prospettiva brodskijana è l'etica a discendere dall'estetica, e non viceversa.

Verso la metà degli anni '80 ebbi l'occasione di assistere a Milano ad uno spettacolo del Living Theater. Tra i vari ricordi positivi di quello spettacolo riaffiora anche un forte senso di disagio che, col senno di poi, mi spiego col fatto di essermi sentito un po' manipolato. Di fronte all'invito/dovere di partecipare a quel rito (prendersi per mano, cantare etc) - un rito con uno scopo che potremmo chiamare di emancipazione - scattava in me un rifiuto istintivo. Forse reclamavo una *distanza* tra me e ciò che accadeva, il diritto a una mia interpretazione, foss'anche emotiva, libera e non direzionata. Il diritto a emanciparmi da solo... A questo proposito, trovo illuminanti le considerazioni di Jacques Rancière: “Lo spettatore è attivo, così come lo studente o lo scienziato: osserva, seleziona, confronta, interpreta. [...] Comporre la sua poesia con la poesia che gli si svolge davanti. Lui/Lei partecipa allo spettacolo se riesce a raccontare con le sue parole la storia che ha davanti. [...] Presta attenzione alla performance nella misura in cui ne è distante”³.

Nei primi anni '70, Harold Rosenberg scrisse che l'ultima e più coerente frontiera della performance,

o happening, era rappresentata dalle manifestazioni politiche di piazza: lì pubblico e performer coincidono del tutto e l'azione, al di fuori di ogni simulazione, si fa davvero politica. Da un certo punto di vista, Rosenberg stava anche descrivendo il destino di tutte le forme d'arte (o anti-arte) che aspirano a quella presa diretta sulla vita che solo la vita stessa può avere: il crudele destino di dover mentire oppure sciogliersi per il calore emotivo prodotto dal processo di trasformazione da arte a vita. Conclusione non molto dissimile da quella cui giunge nel suo articolo la Gilligan, quando scrive, parafrasando Marx, che le performance artistiche sono destinate a ripresentarsi sempre, almeno in parte, come farsa. C'è qualcosa di amaro in questo, ma anche di disinibente. Prendiamo il famoso filmato *I like America and America likes me*, del 1974, che documenta i tre giorni che Joseph Beuys trascorse in una stanza insieme a un coyote. Credo che, vincendo un po' di timore reverenziale per il maestro, qualcuno concorderà sul fatto che quel filmato ha un lato comico: lo "sciamano", con una co-

perta sulla testa e un bastone in mano - proprio il fatto che Beuys non era un vero sciamano, ma un'artista, rende quella performance (anche) una pantomima farsesca. E tuttavia quell'opera rimane un geniale atto poetico: ambiguo ed estremo al tempo stesso, razionalmente ingiustificabile e distante da qualsiasi valore d'uso immediato (foss'anche magico-rituale: perché solo i popoli con una vera cultura sciamanica vivono i propri rituali per il loro valore magico), capace di aprirsi ad una ampia gamma di interpretazioni, dal tema della *wilderness*, alla guerra del Vietnam, senza mai risolversi in esse. Infine, credo sia importante ricordare che non ci troviamo di fronte una dialettica tra due sole polarità - artista e pubblico; ce n'è una terza, tutt'altro che marginale: l'opera. "Questo spettacolo [o opera] è un terzo termine, al quale gli altri due possono riferirsi, ma che evita ogni genere di trasmissione diretta tra i due. È una mediazione tra di essi, e tale mediazione di un terzo termine è cruciale per il processo di emancipazione intellettuale".

L'opera arriva al pubblico non già come un pacchetto di significato, bensì come una piattaforma per elaborare diverse interpretazioni. Inoltre, l'ideazione/creazione dell'opera è un processo che esorbita continuamente dalle previsioni dell'artista, sollecitandolo a nuove e impreviste reazioni. È questa dialettica interna alla genesi dell'opera che rende conto dell'inevitabile (ancorché nascosta) umiltà dell'artista. Per nostra fortuna, in questo continuo movimento tra volontà e accettazione, espressione e silenzio, soggettività e storia, succedono molte cose interessanti. E, come dice Francis Alÿs, "A volte il fare qualcosa di poetico può diventare politico e a volte fare qualcosa di politico può diventare poetico".

¹Artforum, summer 2007.

²George Orwell diceva: mantieni una parte di te inviolata.

³Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, in "Artforum", march 2007.

√

If the existence of some sort of common ground with the other is an undeniable requisite for any form of communication, it is not at all necessary for the author and reader to share virtually the same opinions in order for constructive dialogue to ensue. Yet this seems to be a prerequisite in many "politically-engaged" critical essays today, in which the writer takes for granted that in addition to sharing the same leftist political orientation, the reader also shares the opinion that a radically leftist critique is useful (if not entirely necessary) in the formulation of a tout court critical discourse in artistic and cultural context. This is the impression I received from Melanie Gilligan's otherwise brilliant, thorough, and highly stimulating article *The Beggar's Pantomime*¹, which made me reflect on the eternal question of 'politically-engaged art'. I'll begin with a question: Is it really necessary for an author's political convictions to be reflected in a work of art or literature? And if the artist/author fails to reveal his/her particular political persuasion, must it only be considered a shortcoming or oversight? I would provide a negative answer to both questions. In a nutshell, the premise that should validate my point of view is the following: true art necessarily transcends the artist's own intentions. I use

the term "necessarily" to mean that whenever a work of art in some way fails to go beyond its creator's intentions, it reveals itself as merely illustrating - with greater or lesser beauty, complexity or interest - a given idea or construct of ideas; in other words, it simply no longer "works" as art. This risk of providing mere illustration also obviously extends to philosophic or religious ideas. Despite its occasionally melodramatic or grotesque developments, the vast influence of politics on art, literature, and theater, etc. enlivened the cultural debate of the 20th Century. Looking back, we might wonder how many truly successful works were ever created, and what is more surprising is not the few names that emerge but rather the fact that this discouraging result has not permitted the drawing of even the most general conclusions over the years. It seems that the debate on the political commitment of art has alternated moments of great vitality and relevance with phases of complete oblivion without this seismic and distractible phenomenon ever making any significant progress at least at the level of theory. Staying on the safe side, we may cite Bertolt Brecht and Vladimir Mayakovsky as two of the greatest examples of the successful combination of art and po-

litical engagement in the previous century. The question of precisely where else the greatness of these two authors lies is harder to answer. Their greatness cannot be measured in terms of the quantity alone of the ideology (applied ideology) that their poetry or drama contains because hundreds of works have incorporated as much or even more than theirs. We might say that the "heroic dimension" of these two cultural (and political) figures consisted - on the contrary - in having voluntarily faced the question of ideology and emerged not entirely defeated (and this is not black humor: the suicide of Mayakovsky casts no shadow on the opinion of his previous work). In other words, undoubtedly great poets above and beyond their political stance, both succeeded in encapsulating a part of their political/propaganda apparatus (ostensibly armoured, objective, explicit, and unambiguous) within a poetic framework (by nature delicate, expressive, subjective, ambiguous), and this was no easy task. Both authors were great because they succeeded in doing more and less than they had avowedly intended. The Brechtian hypothesis of an epic theater that demands spectators keep their critical capacity constantly awake - also in regard to society by extension - was an admirable ambition. No less re-

markable was his ability to conserve content¹ not directly convertible into ideology, thus giving birth to the typically Brechtian paradoxical (and despite his hopes, scarcely adaptable to model) dialectic. On the other hand, even the most direct and (apparently) prosaic invitation to action that Mayakovsky extends in certain poems-manifestos conserves within itself an intimate relationship with language - a relationship that amply exceeds the text's semantic value alone.

The *intention* to merely transcend (or betray) ideology or political agenda is neither the only point. If the poet and essayist Josif Brodsky's definition that a great author is someone who extends the perspective of human sensitivity is true, then this extension applies to the author himself. Paradoxically in this way, the work of art is the result of a voluntary act only to the greater (or lesser) extent of the author's knowledge prior to the moment of creation, and is therefore an element of lesser innovation in its production. Language, as the sum of rules and works already written (done), represents something akin to a force of nature that the Man (the author) must confront with each creative act. "Like it or not, we're here to learn not what Time does to Man but what Language does to Time. Poets, we must recall, are those "by whom it [language] lives". This is the law that demands from the poet greater rectitude than any credo belief or faith could ever exact". The provocative critical perspective offered by Brodsky is one in which ethics descends from aesthetics rather than vice-versa.

Around the end of the '80s, I attended a show by the Living Theater in Milan, an event that impressed me deeply. Yet I also remember the sensation of unease that I felt as a spectator of the show. Unease? I probably felt a little manipulated, even if in good faith. The expectation that I participate in what appeared to be some sort of rite (hold others' hands, sing) for the purpose of what might be called emancipation only triggered an immediate refusal in me. Young and naïve, my unease was a barely conscious claim to my right to a certain distance between me and what was happening, my

right to my own interpretation, to my own free and undirected emotion, to my own emancipation... Particularly illuminating in this sense are the words of Jacques Rancière in *The Emancipated Spectator* (Artforum, March 2007), where, among other things, he says: "The spectator is active, just like the student or scientist: He observes, he selects, he compares, he interprets. [...] He makes his poem with the poem that is performed in front of him. She participates in the spectacle if she is able to tell her own story about the story that is in front of her. [...] They pay attention to the performance to the extent that they are distant"³.

In the early '70s Harold Rosenberg wrote that performance's ultimate and most coherent frontier (I quote from memory; he probably used the term "happening"²) is the political demonstration, in which the audience and the performer are one and the same, and the action transcends all simulation and becomes truly political. We might say that Rosenberg was describing the destiny of all forms of art (or anti-art, as it was once defined) that aspire to the same essential relevance to life that only life itself can have: the cruel destiny of choosing between either having to lie or having to melt before the (emotional) heat produced by the process of transforming art into life. This conclusion closely echoes Gilligan's, when she writes (paraphrasing Marx) that artistic performances are destined to always recur as farce, at least in part. This apparently bitter conclusion may also even offer a certain liberation from inhibition, however. The famous 1974 film *I like America and America likes me* that documents three days during which Joseph Beuys, as "shaman" with a blanket wrapped around his head and walking stick in hand, shares a room with a coyote offers an interesting example. After overcoming all due reverence for the master, some viewers might agree that one or two scenes nearly make you laugh: the fact that Beuys was no real shaman (in '70s, true shamens did not exist in Germany or the USA, except in the Native American community, which certainly did not represent a significant segment of the modern art audience) make this performance also

farcical. Yet this deservedly famous film remains a work of poetic genius: ambiguous and extreme at the same time, rationally unjustifiable and distant from any value derived from possibilities for immediate use (not even magical-ritualistic: only peoples with a true shamanic culture perceive the magical value of their rituals), capable of offering a wide range of interpretation (from the theme of the lost wilderness to the war in Vietnam) without being restricted to any one in particular.

Last but not least, we must never forget that these questions do not develop through a dialectic between the polarities of artist and public only, and that a third pole of no merely marginal importance also exists: the work of art itself. As Rancière writes (substituting his word "performance" with "work of art"): This spectacle is a third term, to which the other two can refer, but which prevents any kind of "equal" or "undistorted" transmission. It is a mediation between them, and that mediation of a third term is crucial in the process of intellectual emancipation". The ideation/creation of the work is a process that continually overflows even the artist's own expectations, and demands new and unexpected reactions. Precisely this dialectic at work inside the genesis of the work of art imposes a due sense of humility that every artist must necessarily maintain. To our good fortune, in this continuous movement between wishing and accepting, expression and silence, translation and re-translation, subjectivity and history, lots of interesting things happen, among which, in the words of Francis Alÿs, *sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic*.

¹Artforum, summer 2007

²George Orwell said: "Always keep a part of yourself inviolate."

³Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, in "Artforum", march 2007.

vedere/seeing



Questa è una elaborazione in senso pre-evolutivo dell'opera *Come Sempre Dove Sai*.

Ho cercato di risalire la montagna del principio che mi ha portato a realizzare quei disegni e quei paesaggi (di pianura) ai quali in seguito ho dato quel titolo.

Il senso di questa operazione sta nel cercare la matrice iniziale, la fonte del rapporto tra il vedere e indicare. Vedere o Essere Visti è già un tema-titolo dello stesso periodo che indaga nello stesso terreno le possibilità di una azione dinamica e passiva al tempo stesso. Questi temi nascono dalla necessità di rendere visibile l'azione di concentrazione nell'osservare l'inizio del mondo non visibile ad occhio nudo (per questo si intramette tra l'osservatore e il mondo una lente semplice un contafili) usato come metafora della vera azione di osservarsi e proiettarsi in un punto esterno, magari all'orizzonte, lontano nel paesaggio. Essere vicini e essere lontani al tempo stesso da due punti simmetrici. La messa a fuoco di uno implica la messa a fuoco dell'altro. Il titolo dovrebbe stare alla radice dei due titoli, dovrei evol-

vere il loro significato concentrandolo nella loro matrice comune: osservare ed essere consapevoli di questa azione.

VEDERE O ESSERE VISTI
COME SEMPRE DOVE SAI
DOVE SEMPRE COME SAI
VEDERE E ESSERE VISTI

√

This is an elaboration of the pre-developmental meaning of the work *Come Sempre Dove Sai*.

I tried to scale the mountain of thought which made me want to realize these drawings (of fields) which I later gave that title.

The meaning of this operation is found in the initial matrix, the source of the relationship between seeing and pointing. Seeing or Being Seen is a theme-title of the same period which investigates

the same terrain of possibility for a simultaneously dynamic and passive action. These themes spring from the need to make visible the action of concentration in observing the beginning of the world invisible to the naked eye (this is why a simple lens, a thread counter, is placed between the observer and the world) used as a metaphor for the real action of observing oneself and projecting oneself towards an external point, maybe on the horizon, far off in the landscape. Being near yet far at the same time from two symmetrical points.

Focusing on one implicates focusing on the other. The title should be at the root of the two titles, I ought to evolve their meaning concentrating them in their common matrix: to observe and be aware of this action.

TO SEE OR TO BE SEEN
HOW ALWAYS WHERE YOU KNOW
WHERE ALWAYS HOW YOU KNOW
TO SEE AND TO BE SEEN

guardando fisso il ponte di brivio staring at the brivio bridge

Il mio orizzonte attuale, quello che vedo ora, mentre scrivo questo testo per le vie d'acqua, dove si posa adesso il mio sguardo, o poco fa, allorché mi accingevo a sedermi davanti allo schermo del computer ed a scrivere, è il panorama di tetti della piccola frazione dove vivo. Un piccolo nucleo urbano medievale nell'entroterra del golfo di Salò. Tetti e cortili che convergono verso orti parzialmente circondati da muriccioli che si stemperano poi in un prato, fino a due mesi fa impegnato da un vigneto decrepito. Insomma non è Los Angeles, Nuova Delhi, Londra o Berlino. Voglio dire che, avendo sempre vissuto in questa comunità, il mio sguardo decolla da questi tetti per rivolgersi alle campiture continue del Guggenheim o alla monumentalità tecnologica della Tate. Esattamente un anno fa, su questo stesso computer, stavo scontornando le abitazioni di un quartiere di Ankara per un raffronto con le periferie contemporanee che avrei proposto in una galleria di Milano a maggio. Mi stavo chiedendo perché così drasticamente la città novecentesca è cresciuta in antitesi rispetto alla strada. Quando penso a queste cose io confronto l'abitato della frazione coi tetti di cui ho già parlato, nel punto esatto in cui si interrompe l'edificazione medievale per continuare in un quartiere di case bifamiliari costruite negli anni 70. Questo quartiere segue lo standard della cooperativa "La famiglia" sorta per impulso di Padre Marcolini, un prete che fu compagno degli alpini bresciani nella ritirata di Russia e poi urbanista di fatto in qualche decina di quartieri della provincia col proposito di dare case a basso costo ai lavoratori che, pur impiegati nell'industria, non volevano staccarsi dalla campagna. Le case sono edifici simmetrici fatte di materiali piuttosto spartani con attorno qualche decina di metri quadrati di terreno. Anti-città nella periferia delle città. A Brescia sono zone ormai ingoiate dagli altri quartieri. Bene, oltre quei tetti (e questa siepe, che varcare un giorno io mi fingeva, arcani mondi arcane felicità, fingendo al viver mio...), ci sono queste villette col verde intorno dove il paese finisce e dove mi sono sempre perso per via che sono tutte uguali anche se non sono che una decina. Insomma quello che non ho mai raccontato è che io ragionando tra me di urbanistica ho sempre pensato che ciò che avrebbe risolto il mio spaesamento nel villaggio qui accanto sarebbe andato bene per Ankara, o Londra, o Quarto Oggiaro o Berlino. C'è un sacco di spazio tra le case e neppure se il verde è curato meticolosamente dal proprietario piantandoci ortaggi (oggi molto di rado) o ulivi o siepi sempreverdi che nascondono cataste di legna, ondulati plastici che proteggono la roulotte, o il barbecue dal vento, insomma tutto questo spazio, ripeto, benché curatissimo, non so intenderlo altro se non come degrado e logoramento di spazio. Un luogo dominato

dallo sguardo, o meglio ancora dall'occhio della mente, senza essere calpestato quasi mai. Vi cresce l'indistinto, una confusa intercapedine senza parole, un vago luogo senza nome, qualcosa che percepiamo tutti cos'è quando i malati di mente si avvicinano fisicamente più delle persone con le quali condividiamo generalmente i parametri della convivenza. Ora, se mi avessero detto di concepire un lavoro per un museo internazionale mi sarebbe parso di muovermi naturalmente secondo questo disegno formale che volge il mio sguardo da qui dove sono a là, là presso quel generico pubblico universale che nell'aspettativa di un artista è lo sguardo della proiezione delle attenzioni per le cose d'arte, di pittura o atro, che si è soliti immaginare come destinatario del nostro agire. Ma chiamato ad occuparmi del lago di Como, di Brivio, del suo ponte, degli archivi che contengono dati riferiti sempre più in profondità storica e spaziale ad un luogo non sostanzialmente diverso da dove vivo, che ha anch'esso luoghi e circostanze dense e particolari, nel senso che sono riposte in infiniti frammenti, mi vedo costretto a riformulare la traiettoria della mia gittata d'arco. Compio un balzo piuttosto ampio per la mia dinamica normale ma non mi smuovo di un millimetro dalla posizione di partenza. Sono ancora nella condizione di gettare uno sguardo oltre la siepe. In più mi sento impegnato su un terreno pericoloso rischiando di dire cose poco circostanziate su faccende di cui non so quasi niente o tentare di far convergere queste faccende in discorsi che chiunque ascolta conosce meglio di me. Anche da qui io non posso far altro se non rivolgermi a questioni che mi sono solite. Mi voglio comportare come quei turisti che si fanno fotografare vicino alle sculture copiandone le movenze. Penso a questo: di termini nella posa che l'arte mi indica. Cioè seguire lo slancio. E protendermi secondo la direttrice della forma. E questo sarà il mio salto al trampolino. L'oggetto di un'opera d'arte, cioè il suo punto di applicazione, è in un trascendimento. Ciò che mi è stato chiesto è un movimento direi opposto, cioè tende a qualcosa di immanente. Qui ed ora, a Brivio, provincia di Lecco, col suo ponte le cui arcate grigie denotano l'immaginario matematico del suo progettista. La sua fantasia dominata dal numero. Che parla di una bellezza asciutta in cui il numero tre è proporzionato all'ampiezza, la forza della corrente, l'economia dei materiali. Possiamo giurare che gli ingegneri non abbiano voluto sobbarcarsi questioni formali esterne alla nettezza del calcolo? Riconosciamo in quei manufatti una bellezza che loro non vi hanno intenzionalmente posto? Esiste una bellezza fuori dall'intenzione? Qualcosa come la bellezza del creato? Spavaldamente dico che la bellezza è una categoria dello spirito. Non esiste bellezza che sia estranea alle forme che gli uomini

danno alle cose. Anche se siamo soliti dire: un bel paesaggio, una bella mela, un bel fiore. Di una persona non ne parliamo neppure, la bellezza dei corpi è palesemente una proiezione dello sguardo. Non credo che gli ingegneri siano stati inconsapevoli delle forme che hanno maneggiato. Ma forse non è chiaro abbastanza. Voglio dire questo: sono convinto che a ciascuna azione costruttiva corrisponde una intenzione formale adeguata che naturalmente disputa ragioni a qualsiasi argomentazione propriamente estetica. Così quando hanno fatto ponti di parabole trilobate come i balzi dei sassi sull'acqua, o quando in un'unica campata hanno gettato una piramide a cavallo dei pilastri. O come quando il prestigiatore fa uscire la colomba dai fazzoletti e una miriade di pezzi dello schangai metallici sparge all'aria un ventaglio di lamelle profilate e ribattute dai bulloni saldati. L'una volta hanno pensato di rovesciare la spinta in trazione con curve di secondo grado semplici e sorelle, imparentate al cerchio. Altra volta risolvendo sbrigativamente le infinite dispute e le chiacchiere in cui si disperdono tutti gli altri, quelli cioè che non sono tenuti, sul duro orizzonte del tecnografo, a dare risposta, semplicemente e radicalmente, alla questione "Come arrivare da qui a là?" Soluzione "il tragitto più breve tra due punti è una retta" e chiuso il discorso. Chi non ha almeno una volta pensato che era meglio tagliar corto? Così di gittate si tratta. Tra una parola e una cosa. Tra un segno e un suono. Tra una riva e l'altra. O come a me sta a cuore tra una casa e l'altra. Si tratta di capire bene quanta portata ha una forma, cioè fin dove arriva, quanta vallata abbraccia o, come dicono i costruttori, quanta luce intercorre. L'arte si picca di modellare il mondo al di là dell'estremità delle dita. Marc'aurelio governa quel mondo che regge con la mano sinistra protendendo dita appena distese della destra. Tra le case ovunque esistono intervalli, anzi no, cesure, ché gli intervalli comunque uniscono mentre ciò di cui parlo è un taglio, cioè una interruzione del discorso. Perché non sa tener conto dei discorsi fatti precedentemente, non sa vedere le sfumature e riprendere da dove si era lasciato in sospeso. L'arte unisce e getta ponti. Invisibili maglie di senso che vorrebbero sfiorarsi e procrastinare il loro effetto oltre le dita protese. Ecco perché voglio sembrare uno di quei turisti che scimmiettano le sculture classiche e si fanno fotografare in posa. E che mi sembra ora un gesto meno idiota di quanto pensavo solo l'altro ieri. Prendo su di me la movenza di Pallade Atena o del Discobolo, mi protendo a fare come se fosse formato... conformato ad arte. A ripetere come un manierista le belle forme, ma un po' diverse.

Guardo ancora ostinatamente dentro il mio fardello o dentro la *Trousse d'un da*.



My current horizon, which I am looking at now, as I write this text on water, where my gaze is resting, or rested a short while ago, when I was about to sit down in front of the computer to write, is the view of the rooftops of the small village I live in. A small medieval village in the countryside around the Gulf of Salò. Rooftops and courtyards converge with low-walled vegetable gardens that give way to a field, which until recently was a vineyard.

It isn't Los Angeles, New Delhi, London or Berlin. I mean that, since I have always lived in this village, my gaze takes off from these rooftops aimed towards the spiraling Guggenheim or the technological monumentality of the Tate.

Exactly one year ago, on this same computer, I was outlining residential buildings in Ankara to compare them with contemporary suburbs which I was going to show to a gallery in Milan in May. I was wondering why 20th century cities has grown in antithesis regarding the street. When I think about these things I compare the neighborhood of the village with the rooftops I was speaking about, exactly where the medieval buildings end and a residential neighborhood of two-family homes were built in the 70s. This group of houses follows the standards of the "La Famiglia" cooperative founded by Father Marcolini, a priest who was a member of the Italian Alpine troops during their return from Russia and then an urban planner for a number of provincial neighborhoods aimed at offering workers, who didn't want to abandon the countryside even though they worked for large industries, low cost homes.

The houses are symmetrical buildings made of simple materials each surrounded by a few meters of land. Anti-cities in the urban suburbs. In Brescia these areas are swallowed up by other neighborhoods. Beyond those rooftops (*e questa siepe, che varcare un giorno io mi fingevo, arcani mondi arcane felicità, fingendo al viver mio...*), there are these villas surrounded by gardens where the village ends and where I always get lost because the streets look the same even if there are only about 10 of them. I have never talked about how I have always thought urban planning could resolve my confusion not only in this village but also in Ankara, London, Quarto Oggiaro or Berlin. There is a lot of space between the houses and even though these green areas are carefully tended by the owners who plant vegetables (less often nowadays) or olive trees or bushes which disguise piles of wood, plastic rooftops which cover caravans or barbecues, all of this space, even if it is perfectly tended to, seem to me to be a result of deterioration of space. An area dominated by one's gaze, or by the mind's eye, without ever being trod upon. Confusion reigns, without words, a vague, nameless place, something we all perceive like when crazy people physically resemble the people with

whom generally they share the standards of cohabitation. Now, if someone had told me to think up an exhibit for an international museum it would have seemed to me natural to move according to this formal design which stems from here where I am to there, where the generic universal public who, in the artist's vision, represents the projection of interest in art, painting or something else, which we usually consider the receiver of our actions.

But called upon to deal with the lake of Como, Brivio, the bridge, the archives which contain historical and spatial details about a place not so different from where I live, which is also rich with dense and detailed circumstances and fragments, makes me have to reformulate my range of vision.

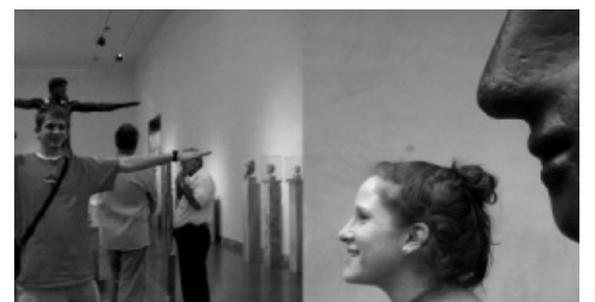
I must take a large leap with respect to my normality even if I do not move a millimeter from where I started. I can still look over the bushes. I feel like I am trekking over dangerous terrain, risking saying inappropriate things on events that I hardly know about or trying to bring these discourses together, about which anyone listening knows more than I do. I can do nothing other than pose the questions which I usually pose. I want to behave like those tourists who take each other's photos next to sculptures, copying their poses. I want to take the pose that art shows me. I want to follow the energy. And reach out in the direction the shape tends towards. This will be my big leap. The object is a work of art, the way it is applied, it is in a transcendence..

But I have been asked to do the opposite, to lean towards something immanent. Here and now, in Brivio, In the province of Lecco, with its bridge whose grey arches denote the mathematical imagery of its designer. His fantasy about numbers. Which talks about a dry beauty where the number 3 is proportionate to the width, the strength of the current, the economy of the materials. Can we be sure that the engineers didn't want to take upon themselves formal aspects beyond the clarity of the calculations? Do they see their unintentional beauty in their handiwork? Does unintentional beauty exist? Is it like the beauty of the wonders of creation? I arrogantly insist that beauty is part of the spirit. There is no beauty other than the forms men give to things. Even if we often talk about a beautiful landscape, a beautiful apple, a beautiful flower. We don't talk about people, and corporeal beauty is clearly a projection of one's gaze. I don't think the engineers were unaware of the forms they were handling. But perhaps it is not clear enough. I mean: I am sure that each constructive action corresponds to an appropriate formal intention which naturally disputes any specifically esthetic argument.

It was so when they built a trilobed bridge with parabolic arches like stones skipping on water, or when in a single span they created a platform between the

pillars. Or when the magician extracts a dove from handkerchiefs and a myriad of metal pick-up sticks create a fan made of silhouetted gills riveted by soldered nuts. One time they thought they had overturned the traction with simple, sisterly second degree curves, related to the circle. Another time they hastily resolved the unending disputes and the gossip which all the others were lost in, those that are not made, on the hard horizon of the drafting table, to supply simple and radical answers to the question "How can I get from here to there?" The answer "A straight line is the shortest distance between two points" and the problem is resolved. Who has not at least once thought it would be better to curtail? So it is a question of range. Between a word and a thing. Between a sign and a sound. Between one shore and the other. Or as is dear to me, between one house and another. It is important to understand how much capacity a form has, its maximum, how much of the valley it embraces or, as builders say, how much light there is in between. Art prides itself on modeling the world beyond the artist's fingers. Marcus Aurelius governed the world held in his left hand stretching out the fingers of his right hand. Between one house and another there are intervals, caesura, which the intervals unite while I am talking about a cut, an interruption. Because it does not keep the previous discourses in mind, it cannot see the shadings and resume where it was left off. Art unites and created bridges. Invisible stitches of meaning which would like to come to the surface and procrastinate their effect beyond the extended fingers. This is why I want to seem like one of those tourists who imitate classical sculptures and have their photos taken while posing. And which seems a less foolish gesture than what I thought just a day ago. I take the stance of the Pallade Athena and the Discus Thrower, I stretch myself out as if I were formed and conformed to art. I repeat them as if I were a mannerist of beautiful shapes, but a little different.

I look stubbornly in my burden and inside the *Trousse d'un da.*





Giulio Lacchini, *Alla sinistra del cielo*, fotografie e spolveramento dell'archivio con note su Dino Campana, su tessuto poi restaurato, 1999, misure variabili.



Giulio Lacchini, *Un quadro del caos ricercato*, 2010, fotografie, cm 50,8 x 33,32.



gioco tra le righe

I fatti che descrivo
accaddero nelle terre del paese alto
ho cercato
nelle carte tra gli archivi
le righe e le giuste parole

lo scopo del gioco va trovato
tra storia e leggenda
di un libro non letto

Vince chi leggerà così intensamente
al punto tale da lasciare nella memoria il dubbio
di aver letto altro o di non aver letto affatto.

game between the lines

The things I describe
happened in the high town
in the papers in the archives
I looked for
The lines and the right words

the aim of the game is to be found
between stories and legends
of an unread book

The winner is the one who reads so intensely
that he doubts
Whether he read something else
Or didn't read anything at all.

Gianluca Codeghini, *Game between the lines* (song/video/voice: A. Bordiga), 4'39", 2010.
Text review from "La strada del viandante" P. Pensa, Editor Pietro Cairoli - Como.



warburghiana

a_stampa 02_2010

archivi e paesaggio / *archives and landscape*

Monica Amari - Aurelio Andrighetto - John Baldessari
Dario Bellini - Luca Bertolo - Marie de Brugerolle
Paolo Chiasera - Gianluca Codeghini - Guy de Cointet
Elio Grazioli - Giulio Lacchini - Bruno Muzzolini
Luca Pancrazzi - Giulio Paolini - Stefano Piva - Joseph Rykwert