



LA SECONDA ORIGINE

italozuffi

 galleria
contemporaneo

ANTIGA EDIZIONI

italozuffi



Beni, attività e produzioni culturali



Città di Venezia / City of Venice

Sindaco / Mayor
Massimo Cacciari

Settore Attività e Produzioni Culturali,
Spettacolo, Sistema Bibliotecario
*Assessora alla Produzione
Culturale / Councillor for Culture*

Luana Zanella
Direttore / Director
Roberto Ellero

Galleria Contemporaneo
Direttore artistico / Art Director
Riccardo Caldura
Amministrazione / Administration
Beatrice Barzaghi
Web Master
Roberto Moro

Only one (artist) / KROSSING
Evento Collaterale
alla 53. Esposizione Internazionale
d'Arte - La Biennale di Venezia
Collateral Event
of the 53rd International Art Exhibition -
La Biennale di Venezia

ITALO ZUFFI

26 settembre - 31 ottobre 2009
26 September - 31 October 2009

*Mostra e catalogo a cura di
Exhibition and catalogue
edited by*
Riccardo Caldura

*In collaborazione con
In collaboration with*
Newman Popiashvili Gallery, New York
Pinksummer Contemporary Art, Genova

Si ringrazia / Special thanks to
Elena Nemkova; Timur Artamonov;
Renata Mordini; Stefano Mariani e il
prof. Giuseppe Maria Bargossi (Dip.
Scienze della Terra e GeoAmbientali
Università degli Studi di Bologna);
Mauro Tonazzini; Giovanni e Roberto
Ballarini (Cava Ballarini di Montebello
di Torriana); Silvia e Rino; Sophie
Franza; Guido Feruglio e Silvia Piovan.

Testi di / Essays by
Riccardo Caldura
Marie de Brugerolle
Margherita Morgantini
Italo Zuffi



Traduzioni / Translations

Chris Gilmour, Simonetta Caporale,
Solemn le Marchand

*Fotografie dell'allestimento
Setting shots*
Cinzia De Negri

*Progetto Grafico di
Graphic Design by*
Studio Dell'Antonia Design

Crediti fotografici / Photo credits
Italo Zuffi / Interno3

*Stampato presso
Printed by*
Grafiche Antiga SPA
Crocetta del Montello - Treviso
ISBN

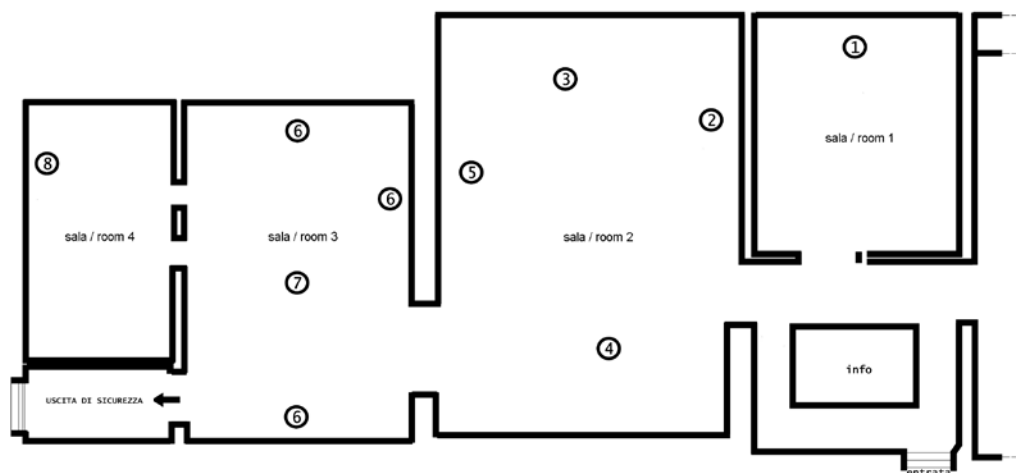
© Comune di Venezia
Galleria Contemporaneo
© Gli autori / The Authors
© Italo Zuffi

Galleria Contemporaneo
P.tta Mons. Olivotti 2
30171 Mestre-Venezia
Tel +39 (0)41 952010
info@galleriacontemporaneo.it
www.galleriacontemporaneo.it



La seconda origine, 2009 (part. / detail)

Opere esposte / Exhibited works



- 1 *E adesso che sorvoliamo*, 2009. Stampa a getto d'inchiostro su carta, 4 fogli di cm 56x76 cad.
/ Inkjet print on paper, 4 sheets of 56x76 cm each.
- 2 *Tratteggio-tasche (marmo zebrino)*, 2009. Marmo zebrino, tessuto. 7 elementi di cm 10.5x11.5x36 cad.
/ Marble, fabric. 7 objects of 10.5x11.5x36 cm each
- 3 *La replica*, 2009. 4 elementi in marmo beige e 1 elemento in marmo rosso, misure varie
/ 4 objects in beige marble and 1 object in red marble, various sizes
- 4 *La replica*, 2009. 4 elementi in marmo portoro e 1 elemento in marmo beige, misure varie
/ 4 objects in marble 'portoro' and 1 object in beige marble, various sizes
- 5 *Tratteggio-tasche (selenite)*, 2009. Selenite, tessuto. 6 elementi di cm 13x14x24 cm cad.
/ Selenite, fabric. 6 objects of 13x14x24 cm each
- 6 *La seconda origine*, 2009. Stampa a getto d'inchiostro su carta cm 31x42, 4 serie di 4, incorniciate
/ Inkjet print on paper 31x42 cm, 4 framed sets of 4 prints each
- 7 *Schnaps für zwei*, 2009. 3 elementi in ceramica di cm 11.3x14.3x46 cad. / Ceramics, 3 objects 11.3x14.3x46 cm each
- 8 *Un confine*, 2009. 5 stampe a getto d'inchiostro su carta e alluminio, cm 20x26 cad., e mensola in alluminio cm 5x5x230
/ 5 prints on paper mounted on aluminium, 20x26 cm each, and aluminium shelf of 5x5x230 cm

Dell'ascoltare una conversazione fra un geologo e un artista

Riccardo Caldura

Viene da chiedersi se per comprendere alcune ricerche artistiche contemporanee non si debbano abbandonare modalità di lettura basate sugli elementi della storia dell'arte, e più radicalmente ancora se non ci si debba dislocare rispetto all'intero comparto umanistico, e considerare piuttosto quello che avviene nell'ambito scientifico. Il confronto sembra infatti avvenire su questo campo, ed è qui che probabilmente vanno rintracciate le motivazioni profonde di scelte formali che possono creare più di qualche disagio non solo al pubblico genericamente inteso. Sempre che non si opti per una adesione 'immediata' all'opera, qualsivoglia siano i motivi, le ragioni che l'hanno prodotta, essendo ormai lì, dinnanzi a noi in tutta la sua autonomia e compiutezza, di nulla mancante e non chiedendo altro se non un assenso convinto oppure provocando, per reazione altrettanto immediata, un diniego perentorio. Come se fosse solo la superficie dell'opera, il suo aspetto, a risolvere d'un canto la questione del comprenderla o d'altro canto del rifiutarla, soprattutto nel caso che gli strumenti eventuali per una sua interpretazione debbano attingere ad ambiti lontani da quelli tradizionalmente di competenza delle 'belle arti'.

Fra gli incontri nell'ambito della esposizione *La seconda origine*, organizzati con l'intento di chiarire e comprendere le ragioni di un lavoro artistico, ve ne è stato uno, proposto dall'artista, che prevedeva un dialogo fra lui e il geologo Stefano Mariani. Un dialogo, o meglio una disanima a due voci per descrivere la valle di un fiume, il Santerno, risalendone il corso dai dintorni della città di Imola (dove è nato Zuffi) alle alture appenniniche. Una disanima accompagnata da immagini fotografiche, a cui erano intercalati disegni tratti dall'opera di un altro geologo, Giuseppe Scarabelli, che nell'Ottocento aveva già descritto il medesimo territorio. Dunque si trattava di un viaggio di rilettura delle caratteristiche geologiche che il percorso di un fiume 'mette a nudo'. Un viaggio a ritroso nel tempo, in un tempo dalla profondità inimmaginabile se rapportato alla vita umana, compiuto da un ricercatore scientifico, insieme ad un artista. E ciò che emergeva dalla relazione non era solo il fascino di osservazioni basate sul rilevamento di dati dei quali solitamente si ha solo una incerta cognizione, ma anche un possibile senso ulteriore di quei medesimi dati.

Se si considera, ad esempio, il concetto di strato, di stratificazione, non

solo dal punto di vista dello specialista della materia, quel medesimo concetto potrà assumere una rilevanza non esclusivamente geologica, ma anche più generalmente esistenziale e conoscitiva: i diversi livelli dell'esperienza che si vengono sovrapponendo l'uno sull'altro, il dilavamento a cui vengono sottoposti i materiali della conoscenza, i residui che permangono e calcificano così che ciò che si viene vivendo e comprendendo assuma una qualche forma. In un notissimo passo del *Discorso sul metodo*, Cartesio per esplicitare il senso del procedere dubitando, ricorre ad una immagine di ascendenza geologica: "...tutto il mio disegno non tendeva che ad assicurarmi, ed a smuovere la terra mobile e la sabbia per trovare la roccia o l'argilla...". Il che comporta una costante operazione di vaglio, un ripetere e ripetere affinché - senza dar nulla per scontato di quel che si è vissuto e di quel che si è acquisito - ci si possa ritrovare su un terreno di cui ciò che conta non è tanto la sua solidità o la sua friabilità quanto l'aver verificato l'una e l'altra delle due opzioni. Così anche l'accumularsi delle esperienze e delle conoscenze, si rivela essere simile ad un processo geologico di sedimentazione: strati e strati di quotidianità e affettività che si depositano incessantemente, che vengono dilavati, che subiscono lenti sommovimenti in una direzione piuttosto che in un'altra, o che affiorano in superficie sotto la spinta di invisibili processi sottocutanei di tensione, in grado di generare delle curvature dove sembrava impossibile una qualsivoglia flessione. In fondo anche ciò che sembra molto solido e rigido come gli strati di arenaria, sotto la spinta di pressioni interne alla crosta terrestre si curva e genera delle ondulazioni, delle pieghe. La geologia non descrive una porzione di pianeta stabilmente definita, quanto semmai il suo modificarsi, il suo lentissimo e incessante processo di trasformazione lungo una catena temporale di cui non abbiamo antropologica misura. Per questo la natura non è specchio della condizione umana, costituendo piuttosto un piano di proiezione sedimentaria avulso da aspetti 'troppo umani'.

La materia naturale, e in particolare le materie quali sono i marmi (di cui fa reiterato ricorso Zuffi da qualche anno nelle sue sculture), hanno permesso, grazie all'uso tradizionale fattone dall'arte, che la condizione umana, così simile alla friabilità e pulviscolarità dell'argilla,



Valle del Santerno /
Santerno Valley

si addensasse verso l'immobile solidità dell'eterno. Forse nessuna altra materia come il marmo ha evidenziato la tensione temporale inscritta nella pratica artistica, onde proiettare sul piano della inalterabilità ciò che altrimenti sarebbe fin troppo alterabile.

L'uso del marmo e della pietra proposto da Zuffi nei suoi *Tratteggi-Tasche* (2009) sembra però considerarne non tanto la proiezione psicologica e metafisica verso l'eterno, quanto la sua condizione concretamente geologica. Cioè anche il minerale assume gli aspetti che gli sono propri grazie ad un lentissimo processo di compressione e trasformazione di cui vengono evidenziate le pure caratteristiche strutturali (striature nel caso del marmo zebrino dovute alla frizione degli strati sedimentali; accumulo e addensamento di frammenti cristallografici per evaporazione dell'acqua marina nel caso della selenite), grazie alle forme semplici, geometriche di barre parallelepipedo. Anche il marmo cioè non è 'eterno', ma è il prodotto comunque di un processo di trasformazione, e stratificazione sia pure se su una scala temporale smisurata. 'Umanizzare' degli squadrati parallelepipedi in zebrino o selenite, apponendogli su uno dei lati delle comuni tasche in tessuto è un gesto paradossale, ma che evidenzia con indubbia efficacia la questione della reversibilità temporale fra ciò che è considerato permanente e ciò che è transitorio. Non si tratta più di eternità, ma semmai di gradienti della durata. Una tasca in tessuto collocata in modo che sembri affiorare dal taglio di un blocco marmoreo genera un cortocircuito fra permanenza e transitorietà, che si è costretti a considerare non più come poli opposti, ma come opzioni equivalenti e reversibili sul piano esteso della durata. La tasca in tessuto, se la si potesse per un momento considerare dal punto di vista geologico, funge da clasto, cioè da elemento esogeno che muta la conformazione originaria di uno strato di materia, che a sua volta è costretta ad 'inglobare' l'elemento esogeno a causa della pressione esercitata non più dalla natura, ma dall'azione artistica. Dando così origine ad una nuova serie di elementi, i *Tratteggi-Tasche*, difficilmente reperibili in qualsivoglia negozio di tessuti, di forniture edilizie, o in manuali di geologia.

La selenite, utilizzata dall'artista in mostra, non è un materiale qualsiasi, essendo tipico dell'area dell'Appennino romagnolo, dove vi è la più rilevante vena di gesso in superficie dell'Europa. Si tratta di dati dalla relativa importanza, se non per un aspetto. Il processo di sedimentazione da cui si forma il minerale non solo è lento, ma anche ripetitivo, dovuto, nello specifico, all'andirivieni del Mediterraneo nell'area padana a

ridosso dell'Appennino che ha prodotto (in un arco temporale di migliaia e migliaia di anni) le condizioni per i depositi di gesso, dovuti ad un processo temporale che sembra un percorso a due direzioni: andata e ritorno, simile al movimento dell'onda sul bagnasciuga, o al ciclo di evaporazione e precipitazione più che una direzione univoca che dal passato tende al futuro.

Queste considerazioni del reiterarsi di un processo di trasformazione su scala vastissima hanno a che fare con nozioni scientifiche, nel caso specifico influenzate dalla geologia. Ma il tutto si fermerebbe qui, cioè nell'ambito specifico di una disciplina, se non intervenisse uno slittamento dall'ambito propriamente disciplinare ad altro ambito, quello artistico, la cui specificità disciplinare non è altrettanto circoscrivibile. Il percorso a ritroso verso la sorgente (del fiume, delle cose) non è compiuto solo da un geologo, ma anche da un artista che sembra utilizzare i concetti di ripetizione, reiterazione e stratificazione per osservare il generarsi/depositarsi dei sedimenti esperienziali. Un modo di osservare che tende a mettere in luce aspetti 'oggettivi' di quel che accade nell'ambito della vita quotidiana, quasi si trattasse di dati scientificamente rilevabili. Dalla assunzione di questo particolare punto di osservazione deriva lo stile dei testi elaborati da Zuffi ed esposti come materiale che ha una propria autonoma valenza visiva. Si tratta di testi strettamente legati all'esperienza individuale, la cui modalità di stesura assume però un tono neutro, mediante cui viene sondato e descritto 'oggettivamente' ciò che si viene rilevando lungo quella faglia interposta fra l'io e quel che all'io accade: "Cosa vedi? Vedo qualcosa che muta rapidamente", (*Un confine*, 2009). "Nessuna differenza tra quelle sedimentazioni e l'essere umano: da sempre ad ogni generazione un segmento temporale, un nuovo anello che si innesta su quelli precedenti", (*E adesso che sorvoliamo*, 2009). In occasione dell'apertura della mostra i testi di *Un confine* sono stati interpretati da attori/performer seguendo le indicazioni di tipo registico date da Zuffi, riguardanti essenzialmente l'asetticità del tono di voce, così che fosse il più possibile privo di emozioni, simile a quello sintetico di un programma per computer. Mentre nel caso del racconto contenuto in *E adesso che sorvoliamo*, riprendendo una precedente esperienza in uno spazio pubblico scandinavo, è stata richiesta dall'artista la presenza di persone in grado di tradurre in una o più lingue straniere il testo originale, sforzandosi di tenere insieme immediatezza comunicativa e aderenza al contenuto (non semplice) da trasmettere. In entrambi

i casi si tratta di pratiche di 'ripetizione differente', metodo di lavoro che contraddistingue anche altri aspetti della sua ricerca. Le posture che hanno dovuto assumere due persone (un lui e una lei) per la serie fotografica di *La seconda origine* (2009) sembrano ripetersi identiche nelle quattro distinte sequenze che la compongono, ma in realtà non è così: la ripetizione genera per ogni scatto delle sottili differenze. Anche gli atteggiamenti del corpo dei due soggetti fotografati sembrano avere qualcosa di volutamente 'posato', e gli sguardi nella loro reiterata intensità divengono enigmaticamente inespressivi, come se contemplassero non quello che hanno dinanzi, ma qualcosa di remoto nonostante la vicinanza. Il cortocircuito spaziale, in questa serie di immagini come nella serie dei *Tratteggi-Tasche*, è anche cortocircuito temporale. Come rivela un altro, sorprendente, elemento di disturbo, un altro elemento esogeno inserito nella serie, cioè la presenza dell'immagine di una galassia intravedibile nel particolare delle narici di lui e di lei. Come se 'dentro' al corpo, nelle sue pieghe e vuoti, al di là della superficie che vediamo fatta di volti, gesti e indumenti, si spalancasse una inimmaginabile profondità cosmica.

"La seconda origine - scrive Deleuze - è dunque più essenziale della prima, perché ci fornisce la legge della serie, la legge della ripetizione di cui la prima ci forniva solo i momenti"¹. Qui si apre una prospettiva molto vasta che tocca quelle faglie profonde che attraversano, non da ora, le vicende, anche artistiche, della modernità. L'interrogarsi sul perché si ponga reiteratamente la questione dell'origine, perché sia necessario di volta in volta il ritorno alle fonti (così come si risale il corso di un fiume verso la sorgente), o il ripetuto utilizzo di genotipi di forme che sono allo stesso tempo residuali e primarie, tutto questo costituisce uno straordinario terreno per chi voglia accingersi al dissodamento interpretativo. Il lavoro di Italo Zuffi, in questa direzione, concede non poco. Basti pensare alle serie, ripetute, ma mai uguali l'una all'altra - perché mai uguali i singoli elementi che compongono ogni serie - dei manufatti edilizi che, in una completa reversibilità del percorso fra transitorietà e permanenza, dalle originarie forme in argilla vengono riprodotti in marmo (*La replica*, 2006-2009). Con la stessa cura del dettaglio, con l'acribia e la precisione di chi pensa che la scanalatura di un laterizio è importante quanto la piega di un gomito o il flettersi di uno strato di arenaria. Si tratta ora di mettere a nudo e nobilitare come si nobilitava la figura di un eroe, cioè con la stessa materia vocata al permanere immutabile, gli elementi primi dell'utilità edificatoria, esposti

e denudati per contemplarne nient'altro che l'efficacia della forma, mini-monumenti dedicati a quel che di solito non ha alcuna rilevanza. Disporre dei mattoni, come se si trattasse di reperti da osservare in una vetrina, come se fossero i fonemi da cui origina la lingua del costruire, allineandoli insieme al balbettio edificatorio rappresentato da un giocattolo per l'infanzia, in marmo anch'esso. Viene da chiedersi se il costruire sia da considerare un gesto umanamente innato, le cui tracce sono rinvenibili in quella nostra personalissima antichità costituita dai primi anni di vita. Se il costruire non rappresenti infine la continuità sul piano delle pratiche umane dei processi di stratificazione e sedimentazione che avvengono nella sfera naturale.

¹ Gilles Deleuze: *Cause e ragioni delle isole deserte*, compreso nel volume: *L'isola deserta e altri scritti. Testi e interviste 1953-1974*. Einaudi, Torino 2007.



Un confine, 2009. 5 stampe a getto d'inchiostro su carta e alluminio, cm 20x26 cad., e mensola in alluminio cm 5x5x230 / 5 prints on paper mounted on aluminium, 20x26 cm each, and aluminium shelf of 5x5x230 cm
Galleria Contemporaneo 2009

La traiettoria delle stelle

Marie de Brugerolle

“Viviamo in un mondo fantasmico con il quale entriamo gradatamente in domestichezza”

Alberto Savinio, Milano, maggio 1919.¹

La mostra di Italo Zuffi, *La seconda origine*, offre una messa in scena di opere per la maggior parte nuove presentate in serie la cui visita diventa un'esperienza sui sensi. *La seconda origine* si colloca nell'ottica della seconda volta, del ritorno, di una seconda chance. Dodici anni fa ero a Venezia con il pretesto di una borsa di studio per migliorare il mio italiano. Il tempo sospeso di una città senza automobili, la leggera ebbrezza delle passeggiate in vaporetto e i bagni sulla piccola spiaggia di Sant'Erasmo, vicino al forte, divenuto luogo di esposizione, hanno costruito un immaginario riattivato da questo secondo viaggio. Le variazioni di scala sono una chiave nel lavoro di Italo Zuffi, e sono particolarmente operate qui.

La serie delle serigrafie su carta, *E adesso che sorvoliamo*, permette di testare il passaggio dalla sensazione visiva alla lettura, all'udito e infine di giocare tra memoria del corpo e traduzione. Una giovane donna, che indossa una camicia bianca e un pantalone nero, si avvicina verso di me. Ha le labbra dipinte di rosso. Penso al racconto *La Bella Estate* di Pavese, nel quale viene posta la domanda: perché le ragazze si dipingono le labbra di rosso? Per la stessa ragione che spinge i pittori a mettere del rosso sui propri quadri...

L'ocra bruna dei pannelli della serie *E adesso che sorvoliamo*, compone dei testi in bianco, di riserva. I bordi della carta non sono tutti colorati: lasciano un alone biancastro in basso o sul lato. La dimensione delle lettere costringe ad avvicinarsi per leggere. Dobbiamo cambiare postura: passare dalla contemplazione distanziata alla lettura ravvicinata. Quest'ultima risulta difficile, da un lato perché è in italiano, che non è la mia madrelingua, e da un altro perché il bianco è meno facile da distinguere. La giovane donna si avvicina, mi sorride e traduce per me. Il suo francese è pressoché perfetto, il suo accento leggero e sembra stia leggendo e prenda il tempo di tradurre mentalmente prima di parlare. Tutto questo provoca un leggero divario. Ritrovo l'ebbrezza di Venezia, tutto inizia a barcollare. Barcollamento del linguaggio.

Nelle sale successive dei mattoni sono disposti a terra. I colori sono quelli del marmo di cui sono fatti: grigio, nero e beige. I mattoni sono

stati tagliati da esperti a Carrara secondo modelli di laterizi, in argilla, cavi, con un'infinità di forme e di strutture. Venati, striati, sabbiati, le loro superfici di marmo ricordano questa molteplicità. Unità di base e modulo dell'architettura, il mattone è una sorta di "direttrice fossile" nella mostra. Evoca la cellula unica prima della sua divisione, evoca l'elementare, l'unicità. La sua duplicazione o piuttosto la sua riproduzione nel materiale nobile della scultura classica è un passaggio dal banale al sublime. Si tratta, come spesso nell'opera di Zuffi, di una forma di straordinario nel quotidiano, vicina a quella che troviamo in Joyce. Quest'ultimo ricrea l'epopea di Ulisse in una giornata a Dublino, il primo trova delle galassie in una narice. Piuttosto che andare da "high" a "low", percorso che segnerebbe una gerarchia culturale, le opere di Zuffi si muovono secondo una poesia che fa compiere al visitatore il percorso dal micro al macro, dall'infinitamente piccolo all'infinitamente grande. Questo procedimento bipolare traspare nell'uso di materiali nobili per un soggetto a priori non pittoresco, o nell'ibridazione, nell'innesto di oggetti o di forme appartenenti a campi diversi. Piccole scodelle di terra cotta sono così fissate su dei blocchi di ceramica e ricevono un liquido limpido come l'acqua, che però dall'odore si rivela essere grappa. I protagonisti della performance, recitata diverse volte durante il vernissage, sono seduti ai lati opposti di un semplice tavolo installato nella mostra. Recitano i testi che accompagnano piccole immagini di grotte della serie *Un confine*. Italo Zuffi versa l'alcool lentamente nelle loro scodelle. Alzare il pesante contenitore e portarlo alle labbra richiede loro molta forza. Percepriamo il peso dalla tensione dei loro avambracci. Ancora una volta il contrasto si gioca tra il rugoso e il liscio, il piccolo e il pesante, il semplice e il complicato. Il titolo, in tedesco, *Schnaps für zwei*, 2009, contrasta con le forme che richiamano al Giappone. Il lavoro dell'artista su tali forme in ceramica offre nuovamente un contrasto tra la forma compiuta e il suo metodo di fabbricazione. Questa divertente scena sarà ripetuta diverse volte. Si tiene nella sala delle fotografie. Due serie: una su un uomo e una donna che tengono pose innaturali, e una di dettagli dei loro corpi in cui si scorge una piccola parte di infinito. Una giovane donna è in piedi, porta un pantalone ampio. Leggermente chinata in avanti, tiene una mano chiusa leggermente inclinata sul lato destro. L'altro braccio è ripiegato, la mano tesa, aperta, come fosse un soldato. Ci guarda. Il piede in avanti le dà quella goffaggine delle statue arcaiche egiziane o greche. Le quattro fotografie sono incorniciate in metallo dorato. Si susseguono campo intero, campo largo, americano,

busto, ritratto, e un dettaglio della bocca e della narice. In fondo al naso distinguiamo una nebulosa e una stella. Piccolo pezzo di universo, questo frammento apre orizzonti infiniti. Barcolliamo: l'equilibrio precario è rotto, il sogno diventa possibile. Nel 1997, terminavo il viaggio risalendo il fiume Brenta verso Padova, sulla strada di Stra, alla ricerca del labirinto vegetale. A Venezia avevo cercato a lungo la tomba di Ezra Pound sull'isola di San Michele senza trovarla perché è una semplice targa di marmo, banale, insignificante, sulla quale uno potrebbe anche camminarvi. A Padova visitavo la Cappella degli Scrovegni restandomene tre ore di fronte a *L'incontro fra Gioacchino e Anna*. Mi recavo all'università per vedere la cattedra di Galileo. Scoprii con sorpresa che era stata anche quella di Fallopio. Quest'anno celebriamo Galileo, Panofsky lo pensa come "critico d'arte". Non è un'anamorfosi l'opera nell'incavo della narice di questa ragazza o di questo ragazzo. Lui sta in piedi, leggermente di profilo, busto teso, una gamba in avanti, le braccia ripiegate, mani indietro all'altezza delle anche. La sua posa è quasi grottesca, quasi fosse un gallo. Al di sopra della pelosità dei baffi che spuntano, dentro l'ombra del naso, qui, a sinistra, sembra



Schnaps für zwei, 2009
(Ph. Interno3)

stia per nascere una piccola galassia. Le cornici di questa serie di quattro fotografie sono color argento scuro.

L'insieme formato da queste due serie si intitola *La seconda origine*. Qui i volti diventano paesaggio e territorio. I mattoni di marmo si intitolano *La replica*. Si tratta di un gioco tra un'immagine primaria, o un oggetto originale, e la sua trasposizione in un altro materiale. Non si tratta di una copia o di un facsimile ma di una ri-creazione, una seconda volta. Penso al film di Moretti *La Seconda volta* in cui si gioca una "seconda chance".

"Lo stesso, ma un altro".

Un confine, suite di cinque immagini di caverne sottolineate da testi sembra contenere il segreto di tutta la mostra.

"Cosa vedi?" sembra essere la domanda ricorrente. Secondo l'inclinazione dell'immagine, vi si può scorgere una caverna, un passaggio, un pozzo, delle fognature.

Possiamo pensare alle grotte preistoriche, alle origini dell'arte, al mito della caverna di Platone. Italo Zuffi concretizza il fenomeno del "Dèjà-

vu” e lo mette in opera, ne facciamo la prova.

Le trappole visive di Italo Zuffi ci fanno barcollare: delle pietre possono avere delle tasche? Le narici possono aprire su un altro universo?

Ne va dell'estetica di un certo sublime, di colui che crea delle immagini “fabbricanti di immagini”, cioè creatrici di parole.

“Fantasmatico, per: incipiente fenomeno di rappresentazione; genesi di ogni aspetto. E, rispetto all'uomo: stato iniziale del momento di scoperta, allor che l'uomo trovasi al cospetto di una realtà ignota a lui dapprima.”²

¹ Alberto Savinio, *ANADIOMÉNON, Principi di valutazione dell'arte contemporanea*, compreso nel volume: *La nascita di Venere, scritti sull'arte*, pag. 45. Adelphi, Milano, 2007.

² Ivi, pag. 46.



Schnaps für zwei, 2009.
3 elementi in ceramica
di cm 11.3x14.3x46
cad. Immagini della
performance, il 25 ottobre
2009 / Ceramics, 3 objects
11.3x14.3x46 cm each.
Images of the performance,
on 25 October 2009.
Galleria Contemporaneo 2009

Alcuni tentativi attorno a limite, confine, posizione

Margherita Morgantini - Italo Zuffi

IZ: “L'uomo, non essendo armonicamente legato, come lo sono gli animali, ad un ambiente che ne delimiti sin dall'inizio le mosse, ha un carattere indeterminato e non-specializzato. Gli si apre davanti uno spettro disordinato ed eccessivo di possibilità, per controllare il quale è costretto a disciplinarsi creando forme, cioè limiti.”

Bruno Accarino, *Nell'ambiente inaspettato delle possibilità* (articolo su *Il manifesto*, 6 ottobre 2001)

MM: “La norma è forse inizialmente ‘esterna’ per poi entrare in uno spazio psichico già dato, inteso come teatro interiore di un qualche genere?” Judith Butler, *La vita psichica del potere* (Meltemi editore, Roma, 2005)

+

“Pensare i limiti come uno spessore e non come un tratto.

Pensare al margine come a un territorio di ricerca sulle ricchezze che nascono dall'incontro di ambienti differenti.

Sperimentare l'imprecisione e la profondità come modi di rappresentazione del Terzo Paesaggio.”

Gilles Clement, *Manifesto del Terzo Paesaggio* (Quodlibet, Macerata, 2005)

IZ: Abbiamo deciso di poter assieme stendere questo testo, con l'idea di comporlo, fino all'ultimo, in una forma aperta e sempre variabile. Con la possibilità quindi di rivedere, strada facendo, i nostri rispettivi interventi, in tutto o in parte, fino a quando non si sia ottenuto un certo grado di organicità. Potremmo alternarci scorrendo in parallelo, ma meglio sarebbe se si giungesse ad una sorta di accettazione dell'altro, quindi a momenti di interazione e implementazione. Abbiamo anche stabilito che ci dovremo perlomeno occupare di alcune delle questioni che vediamo ritornare nelle nostre opere.

MM: Mi sembra che i riferimenti che abbiamo scelto per iniziare il discorso siano già indicativi delle rispettive posizioni di partenza. Mentre riflettiamo di limite mi viene in mente ovviamente la fragilità, altro aspetto presente nelle nostre ricerche. Si potrebbe parlare di 'fragilità blindata'? (un ossimoro, altro elemento comune alle nostre ricerche, altro elemento portato per sua natura a mettere in discussione i confini, ossia i limiti interni al suo significato).

Un pezzetto di Lego di marmo giallino come reagisce accanto ai suoi colleghi di plastica? (costruisce scenari e combinazioni collettive – ragione della sua forma – o allude alla sua solitudine all'infinito?)

A me era piaciuto il tuo lavoro *Resting branch*, del 2003 mi pare. Mi parlava di fragilità, certo, ma anche di movimento, nelle traiettorie dello spazio-tempo, come quelle che percorre la luce: in questo caso 'fragilità' era un vettore multidimensionale.

Nelle tue ultime sculture la ceramica leggera usata nei rametti crea forme che sono difficilissime da muovere anche se mostrano piccole aperture dove infilare le dita (per sollevarle?), e tesa dal suo continuo confine di rottura diventa marmo, che a quel punto, soffocato dalla sua costrizione alla forma ma felice della propria densità, può permettersi il lusso di indossare una taschina di jeans. E altre, diverse.

La trasformazione è uno degli elementi fondamentali nel mio lavoro e mi piace leggerla anche nel tuo. Quando sei partito hai lasciato un grumo di creta in un sacchetto di plastica, una specie di informe abbandonato; ma continuando a parlare di questo mi dirai che ingrandisco dettagli senza importanza.

IZ: (Estraggo ed affronto un primo nucleo).

Ero interessato al tema della fragilità intesa come risposta ad un bisogno: assegnare all'opera forme di disponibilità totale, di apertura e fiducia nei confronti dell'esterno e quindi dei suoi interlocutori. È vero: quei rametti in ceramica, in particolare, abbandonati sul pavimento, si mostravano interamente esposti e vulnerabili, ma con il compito di ridurre la distanza nei confronti dello spettatore, per accoglierlo immediatamente nel dramma o nell'enigma di quell'esistenza materica offerta senza alcuna protezione né recinti. In modo che di una qualche ipotesi di difesa (e poi di destino, anche in senso formale) il pubblico stesso si sentisse chiamato a farsi carico.

MM: Curioso dire dramma o enigma. Un enigma è un dramma? Dipende dalla soluzione? Queste parole trovano una sorta di epicentro comune sullo sfondo della storia di Edipo ed anche in lui enigma, soluzione e dramma sono legati in maniera indiretta o non-lineare.

"I had to know. Know for myself, know for me.

Everybody everywhere knows who I am: Oedipus. King.

...

Ask me anything. Anything at all.

My heart would be a stone."

Sophocles, *Oedipus the King* (Oxford University Press, NY, 1978)

Ha una strana bellezza la versione inglese, sembra una canzone degli Smiths. Scusa la deviazione, una specie di tangente, ma in effetti, ripensandoci, si potrebbe seguire nel tuo lavoro una matrice in qualche maniera classica, topos da tragedia greca, intrecciata ad un'atmosfera British anni '80.

IZ: Voglio portare qui, all'interno del nostro discorso, anche un mio video di qualche anno fa, *Perimetro*. Una persona cammina ripetutamente lungo i bordi di una piscina al coperto. Nel far questo, esegue un automatismo che non lo pone in vista di alcuna destinazione. Il suo incedere, e poi nel finale la sua corsa, producono una sorta di avvistamento sia visivo che gestuale: non aspira infatti ad alcuna fuga reale, ma sembra operare al solo scopo di tramutarsi in una pietra da macina che ruoti continuamente attorno al proprio asse, per vivere del proprio attrito in perenne movimento lungo quel rettangolo. Nel tuo libro per disegni e parole, *Titolo variabile*, hai scritto: "La forza dell'attrito è la dimensione fisica del pensiero attraverso gli occhi."

MM: (È il tentativo di descrivere la sensazione fisica di osservare cose alle quali è impossibile collegare discorso o parole). Quel video introduce anche la parte fotografica della tua ricerca, che è importante perché la scelta dei soggetti e la precisione dello sguardo tolgono durezza alle derive concettuali o oggettivistiche del tuo lavoro, creando quella strana apertura tipica delle parole che offrono, accoglienti, molti modi di essere interpretate. Mi viene in mente *Progetto per una barricata* (a proposito di confini), ma anche le ultime fotografie, *La seconda origine*. Dove la seconda origine sembra percepibile solo a condizione di aver già superato un confine, forse senza ritorno, o avendo individuato un'incoerenza materica in ciò che costituisce confine.

IZ: Mi ritrovo molto in quella citazione da Accarino, che evoca la nostra necessità di ricorrere a forme e limiti, cioè ad una continua auto-organizzazione del fare, per generare barriere o ostacoli da porre fra il sé e una nevrotizzante sovrabbondanza di casi. Allora, soprattutto nelle foto *Progetto per una barricata* è ben chiaro il paradosso di trovarvi poi quattro ragazzi ritratti in atteggiamento svogliato e dalle pose quasi inespressive. Ma è l'esistenza stessa di quelle foto a fungere da barriera, da barricata visuale, innalzata giusto di fronte allo spettatore per arrestarne lo sguardo vagante, lo sguardo lanciauto, ed offrirgli quindi una presa davanti al vuoto, al precipizio.

MM: Ho sempre letto quella serie di immagini in bianco e nero, illuminate

da una luce rossa, come un lavoro politico, dove 'barricata' mi portava subito ad immaginare guerriglia urbana, guerriglia sui monti, resistenza, difesa di confini, o di spazi invisibili. Ma non accadeva nulla, e la parola più importante era *prova*: prova per una barricata. Una sorta di stato quieto in continuo preallarme.

IZ: Sì, prova come tentativo, come progetto in corso di verifica. Lo stesso avviene anche per le Repliche, di cui avevi parlato prima – gruppi di mattoni meticolosamente riprodotti in pietra, a partire da modelli esistenti, che contengono una componente di esasperazione, anche se poi celata, o esclusa, nel lavoro finito. E sono d'accordo: c'è un elemento di solitudine nel mattoncino giocattolo (anch'esso in pietra...) sempre appoggiato su uno dei mattoni più grandi. Una solitudine alla quale si aggiunge la seguente aspirazione: accostare, far aderire fra loro due dimensioni, due stati di coscienza comunque incompatibili.

Quegli ingrandimenti che operi attraverso il tuo sguardo non sono di poco conto ma si concentrano su passaggi che determinano delle costanti, che stabiliscono delle posizioni. Fino a farmi ritrovare, in quelle sculture, i rapporti e le funzioni, in scala, di un tempio sull'Acropoli di Atene, o a Gela: un edificio/struttura in pietra, assemblato o assemblabile, che ospita una presenza aliena.

MM: La prima volta che ho visto quel lavoro, o una sua versione precedente, era al museo di Bolzano (curiosamente presidiato da un gruppo di preghiera) e avevo pensato al confine tra il materiale edilizio e il 'materiale scultura' come ad un continuum intercambiabile di forma e di materia, di fatto l'annullamento utopico di un confine. Un'utopia realizzabile, prendendo in prestito le parole di Yona Friedman. Ma poi, dato che sono le condizioni al contorno a determinare i risultati delle equazioni, mi sono chiesta se non ci fosse qualcosa di molto snob in fondo, da parte di questi elegantissimi e milionari esemplari di marmo, ancora una volta verso i loro colleghi in laterizio (tipicamente visibili solo nelle costruzioni non finite, o bloccate per abuso edilizio), altrimenti coperti da uno strato di intonaco, sotto il quale conservano l'intelligenza della propria forma al servizio di qualcos'altro. Si può apprezzare il loro aspetto quando non stanno servendo a qualcosa, o quando sono usati in modo improprio. Dal titolo *La replica* mi viene in mente un esercizio come quello che fa Lars Von Trier in *5 Variazioni (5 Obstructions)*; vorrei vedere una scultura con un vero forato in laterizio e un vero pezzetto di Lego, poi un vero laterizio e pezzetto di Lego in travertino, ecc... Ma quando le visualizzo, per un momento, penso che quel

lavoro, *La replica*, è il monumento a sé stessi del piccolo gruppetto da costruzione, che non costruisce, piuttosto si fa compagnia, ed è snob ma è un omaggio: un altro confine in bilico.

IZ: Nella stessa stanza in cui era esposto quel lavoro, a Bolzano, a poca distanza si trovava una grande foto in b/n di Pistoletto, leggermente sollevata da terra perché appoggiata su un paio di laterizi. La vicinanza tra i *miei* laterizi replicati in marmo rosso (materiale mimetico, simile alla terracotta) e quelle forme *originali*, povere e ordinarie, creava tra loro una sorta di fastidio, di inimicizia, nonché la memoria di una fratellanza irreparabilmente dissipata. Potrei dire che c'era qualcosa che aveva addirittura a che fare con il concetto di tradimento. Mi piace allora che tu la metta sullo snobismo – una maniera elegante per uscire da quella stanza senza doversi dilungare in abbracci imbarazzati.

...

Nel tuo libro hai anche scritto: "Della sensazione fisica di guardare un orizzonte aperto." Vorrei accompagnare il tema della trasformazione (che avevi indicato prima come costante presente nei nostri lavori) a quello di 'mutazione' – del pensiero, delle forme, della propria posizione, geografica e non, all'interno del cono percettivo di chi ci osserva (un interlocutore; un predatore; un soggetto desiderante). Non un cambiamento conclusivo ma una semplice gamma di alterazioni possibili ed intercambiabili. Preservare un dinamismo crescente, una spinta sempre variabile, una forma mai definitiva.

MM: A questa lettura *mobile* dei nostri lavori potrei aggiungere che, in questo senso, 'affermare in negativo' libera le possibilità antagoniste. Ossia è creare o produrre qualcosa che è potenzialmente un virus ma si dà soltanto insieme al suo antidoto, e porta l'attenzione agli stati di interazione che sono orizzonte aperto, comune e contrattabile. Che se è vero che la storia si può raccontare solo insieme agli occhi del nemico, ogni conflitto dovrà lasciare l'altro in grado di dire liberamente di sé, come condizione della propria sopravvivenza nella necessità del racconto.

Per dare agli altri i propri occhi è necessario superare un confine.



E ADESSO CHE SORVOLIAMO

IN VOLO, COMODAMENTE AFFACCIATI SU TAVOLINETTI RICHIUSI, RUOTI IL TORSO DI 120 GRADI
E OSSERVI IL MOTORE SOTTO L'ALA, BOCCA APERTA DI UNA MEGATTERA SVOGLIATA: LA VEDI
INGHIOTTIRE ACQUA E PLANCTON, INVISIBILE NUTRIMENTO SALATO, FILTRATO E TRATTENUTO
DA LAMELLE GIGANTI DI CARNE FIBROSA.



E adesso che sorvoliamo, 2009. Stampa a getto d'inchiostro su carta, 4 fogli di cm 56x76 cad.
Dettaglio del foglio 1 / Inkjet print on paper, 4 sheets of 56x76 cm each. Detail of sheet #1

E adesso che sorvoliamo, 2009. Lettura in francese del testo, il 25 ottobre 2009 /
Reading in French of the text, on 25 October 2009
Galleria Contemporaneo 2009



La replica, 2009. 4 elementi in marmo portoro e 1 elemento in marmo beige, misure varie /
4 objects in marble 'portoro' and 1 object in beige marble, various sizes
Galleria Contemporaneo 2009



La replica, 2009. 4 elementi in marmo portoro e 1 elemento in marmo beige, misure varie (particolare) / 4 pieces in marble 'portoro' and 1 piece in beige marble, various sizes (detail)



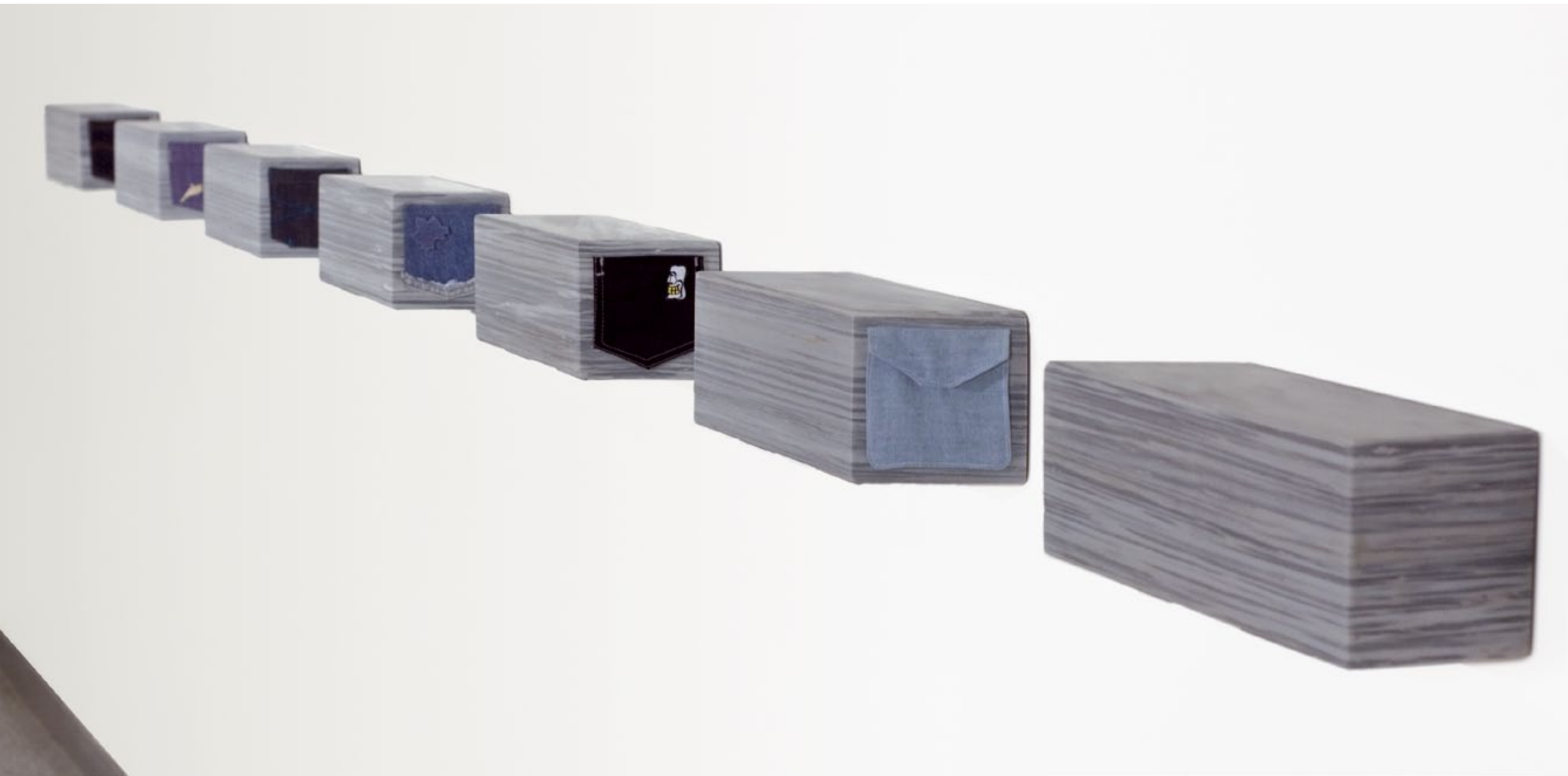
La replica, 2009. 4 elementi in marmo beige e 1 elemento in marmo rosso, misure varie (particolare) / 4 objects in beige marble and 1 object in red marble, various sizes (detail)



La replica, 2009. 4 elementi in marmo beige e 1 elemento in marmo rosso, misure varie /
4 objects in beige marble and 1 object in red marble, various sizes
Galleria Contemporaneo 2009



Tratteggio-tasche (selenite), 2009. Selenite, tessuto. 6 elementi di cm 13x14x24 cad. / Selenite, fabric. 6 objects of 13x14x24 cm each
Galleria Contemporaneo 2009



Tratteggio-tasche (marmo zebrino), 2009. Marmo zebrino, tessuto. 7 elementi di cm 10.5x11.5x36 cad. / Marble, fabric. 7 objects of 10.5x11.5x36 cm each
Galleria Contemporaneo 2009



La seconda origine, 2009. Stampa a getto d'inchiostro su carta cm 31x42, 4 serie di 4, incorniciate (particolare dell'installazione) / Inkjet print on paper 31x42 cm, 4 framed sets of 4 prints each (installation detail)
Galleria Contemporaneo 2009



La seconda origine, 2009. Stampa a getto d'inchiostro su carta cm 31x42, 4 serie di 4, incorniciate / Inkjet print on paper 31x42 cm, 4 framed sets of 4 prints each

On listening to a conversation between a geologist and an artist

Riccardo Caldura

One wonders whether, in order to understand some contemporary artistic research, it wouldn't be advisable to abandon a reading based on art history and, more radically, if it wouldn't be advisable to move from the whole field of the humanities and rather look at what is happening in the field of science. The confrontation is indeed taking place in this field, and the reasons behind formal choices can be traced back to here, choices that can cause a certain puzzlement, and not only in the general public. The alternative is that of choosing an 'immediate' acceptance of the work, whatever the motives behind it, the reasons for its production may be, since the work stands in front of us, autonomous and complete, not lacking in any part and demanding nothing more than a definite acceptance, or provoking a similarly immediate response of definite rejection. It is as if the surface of the work, its appearance alone could, magically, solve the problem of understanding or rejecting it, in particular when the possible tools for its interpretation must draw from fields which are far from those traditionally in the sphere of 'fine arts'.

One of the meetings organized during the show, with the aim of shedding light and understanding the reasoning behind artistic research, was a proposal by the artists Italo Zuffi: a dialogue between the artist himself and the geologist Stefano Mariani. A dialogue, or rather a close examination carried out by the two participants to describe the valley of a river, the river Santerno, going up along its course from near the city of Imola (where Zuffi, the artist, was born) to the peaks of the Apennine mountains. This examination is illustrated with photographs and with drawings by another geologist, Giuseppe Scarabelli, who had in the 19th century already described the same territory in a book. The voyage was thus one of re-reading the geological characteristics that a river-bed exposes. A voyage backwards in time, to a time of unimaginable depth if compared to human life, carried out by a scientist and an artist. What emerged from their descriptions was not only the interest and beauty of observation based on data (which is not commonly known), but also of a further possible meaning of that same information.

If one considers, for example, the concept of strata and stratification not only from the standpoint of the specialist in the field, that same concept takes on not only a specifically geological relevance, but also a more generally existential and cognitive one: the different layers of experience building up one on top of another, the leaching away suffered by knowledge, what residual remains are left and calcify so that what we are living and understanding is shaped in some form. In a well known passage from Descartes, to explain the meaning of proceeding in doubt draws up an image of geological nature: "my whole intention was to arrive at a certainty, and to dig away the drift and the sand until I reached the rock or the clay beneath."

This entails a constant sifting, repeated and repeated until - not taking anything of what one has lived or achieved for granted - one finds oneself on a ground on which what matters is not as much its solidity or friability but rather having verified both the options. In the same way the heaping of experiences and knowledge is similar to a geological process of sedimentation: layer upon layer of daily life and affection are incessantly deposited upon one another, they are leached away, they are subjected to slow movements in one direction or another, they emerge to the surface through invisible subcutaneous tension processes, capable of creating curves where no flexion seemed possible.

After all even what seems very solid and stiff like layers of sandstone, can curve and create undulations and folds through the thrust of pressures internal to the earth's crust. Geology does not describe a portion of the planet in a stable defined state, but rather its altering, its extremely slow and unending process of transformation along a time chain for which we have no man related measurement. For this reason nature is not a mirror of the human condition, but rather a plane of sedimentary projection far from 'excessively human' aspects. Natural materials, and in particular materials such as marble (which Zuffi has used time and again in his works of recent years), thanks to their traditional use in art have allowed the human condition, which is as friable and dust like as clay, to become dense like the motionless stability of eternity. Perhaps marble, more than any other material has highlighted the temporal tension inherent to the practice of art: that of taking what was all too alterable into the realm of the inalterable.

Zuffi's use of marble and stone in his (2009) does not however seem to consider the psychological and metaphysical tension towards eternity, as much as its concretely geological status. The mineral takes on this peculiar aspect thanks to an extremely slow process of compression and transformation, highlighting its structural characteristics (in the case of zebrino marble, striations are caused by friction of the sedimentary strata, in the case of moonstone, a building up and becoming denser of crystallographic fragments through sea water evaporation) thanks to the simple geometrical

shapes of rectangular bars.

Marble itself is not 'eternal' but the product of a process of transformation and stratification, although over an extremely long time scale. Making the square shapes in zebrino marble or moonstone 'human', hanging everyday fabric pockets on them is a paradoxical act, but it successfully highlights the issue of temporal reversibility between what is considered permanent and what is transient. We are no longer dealing with eternity but with different degrees of duration. A fabric pocket placed so that it looks like it is emerging from cutting a solid marble block triggers a short circuit between permanence and transience. One can no longer consider them opposite but equivalent options, reversible on the extended plane of time. If one could consider the fabric pocket from a geological point of view it would have a clastic function, an exogenous element changing the original conformation of a material state, which in turn is forced to 'englobe' the exogenous element because of pressure: a pressure which no longer comes from nature, but rather from an artistic act, thus creating a new series of elements, . These are extremely difficult to come by in any fabric shop, building materials emporium or in geology handbooks.

Selenite, used by the artist in the show is not just any material, it is a typical material of the area around the Emilia Romagna Apennine mountains, where the largest surface vein of chalk in Europe is found. This fact would be of only relative importance, if it wasn't for one thing. Not only is the process which creates the mineral extremely slow, but it is also repetitive, due to the movement to and fro of the Mediterranean sea in the valley at the feet of the Apennines, which created (over millions of years) the conditions for the chalk to deposit. This happened through a time sequence that looks like a two-way movement: to and fro, more like the movement of a wave on the shore, or the cycle of evaporation and rainfall than a movement in single direction, from the past to the future.

These considerations on the repetition of the process of transformation on a very large scale seal with scientific notions, specifically those of geology. However this wouldn't go any further than the specific field of a discipline, if a shift wasn't taking place from a strictly disciplinary field to another, that of art, whose specific discipline isn't as circumscribable. The path backward towards the source (of a river, of things) is not only followed by geologists, but also by an artist who seems to use repetition, reiteration, and stratification to observe the genesis/laying down of the sediments of experience. A method of observation that makes 'objective' aspects of what happens in daily life emerge, almost as if they were data that could be gathered scientifically.

From the choice of this particular observation point stems the style of Zuffi's texts which are exhibited as material with their own autonomous visual value. The texts are closely tied to individual experience. They have a neutral tone, through which what is being revealed is 'objectively' explored and described, in that fault line between the self and what is happening to the self: "what do you see? I see something rapidly changing" (, 2009). "No difference between those sedimentation and the human being: since forever each generation a temporal segment, a ring being grafted onto the previous ones" (, 2009).

The texts of were recited by actors/performers following Zuffi's director - like instructions mainly about the neutral tone of their voices, making them as void of emotion as possible, like the synthetic voice of a computer program. In the case of the tale in , drawing from a recent experience in a Scandinavian public space, the artist called for people able to translate in one or more foreign languages the original text trying to keep together the immediacy of communication and adherence to the content (not any easy one) being conveyed. Both these cases are practices of different repetition a method of work that characterizes other aspects of his research. The poses that the two characters (a man and a woman) were asked to take for the photographic series (2009) seem to be repeated identically in the four separate sequences which make up the series, but it is not so, the repetition creates slight differences in each shot. The body postures of the two subjects photographed also seem to have something of intentionally 'posed' and the glances in their repeated intensity diverge, enigmatically inexpressive, as if they weren't looking what was in front of them, but something remote despite their closeness. The spatial short circuit in this series, as in the series of , is also a temporal short circuit.

This is also revealed by another element of disturbance, another exogenous element in the series: the presence of the image of a galaxy that can be glimpsed in the detail of their nostrils. As if 'inside' a body, in its folds and hollows, beyond the surface that we see, made of faces, gestures and clothes, there was an unimaginable cosmic depth.

"The second origin – writes Deleuze – is thus more essential than the first, since it gives us the law of repetition, the law of the series, whose first origin gave us only moments"¹. A wide prospective opens up to us which touches those

deep fault lines which have crossed the event, including the artistic ones, of modernity. Wondering why the question of origins return again and again, why it should be necessary each time to return to the origins (as in travelling up a river towards its source) or the repeated use of genotypes of forms which are at the same time residual and primary, all this constitutes an extraordinary terrain to be ploughed looking for an interpretation. Italo Zuffi's Work is extremely wealthy in this sense. The series of building bricks are a good example of this, all different because the single elements are all different: in a complete reversibility of the path between the transitory and the permanent these are reproduced in marble based on the original clay form (, 2006-2009). All this with the attention to detail, the accuracy and precision of someone who believes that the groove in a brick is as important as the fold in an elbow or the curving of a layer of sandstone. It is a matter of stripping these elements bare, dignifying and bestowing nobility upon them like in the past they would a hero, that is with a material of immutable nature. The basic elements of building are exposed and stripped bare to admire the effectiveness of their form and they become miniature monuments to what usually has no relevance.

Arranging bricks as if they were artefacts to be observed in a cabinet, as if they were phenomena from which the language of building originates, setting them next to the blabber of toy bricks, also in marble. One wonders whether building should be considered an innate human act, whose roots are to be found in our own antiquity, our childhood years. Or whether it represents at a human level a sort of continuity with the processes of stratification and

¹ Gilles Deleuze, *Desert Islands and Other Texts* (1953-1974). Semiotext (e) 2004

La trajectoire des étoiles

Marie de Brugerolle

«Viviamo in un mondo fantasmico con il quale entriamo gradatamente in domestichezza.»

Ecrit Alberto Savinio à Milan au mois de Mai 1919.¹

L'exposition d'Italo Zuffi, *La seconda origine*, offre une mise en scène d'œuvres pour la plupart nouvelles, qui se présentent en série et dont l'expérience devient un exercice sensible. *La seconda origine* place l'exposition sous l'égide de la deuxième fois, du retour, d'une seconde chance. Il y a douze ans, j'étais à Venise sous le prétexte d'une bourse d'étude pour améliorer mon italien. Le temps suspendu d'une ville sans voiture, le léger vertige des promenades en vaporetto et les bains sur la petite plage de San Erasmo, près du fort devenu lieu d'exposition, ont construit un imaginaire réactivé par ce second voyage. Les variations d'échelle sont un facteur clef dans le travail d'Italo Zuffi, et particulièrement à l'œuvre ici.

La série des impressions sur papier, *La seconda origine*, permet de faire l'expérience d'un passage à la sensation visuelle, puis la lecture, puis l'audition et enfin de jouer entre mémoire du corps et traduction. Une jeune femme, vêtue d'une chemise blanche et d'un pantalon noir, s'avance vers moi. Elle a les lèvres peintes en rouge. Je pense à Pavese, à cette nouvelle «Un Bel Été», où la question est posée: pourquoi les jeunes femmes peignent-elles leurs lèvres en rouge? Pour la même raison que les peintres mettent du rouge sur leurs tableaux...

L'ocre brune des panneaux de la série *E adesso che sorvoliamo*, compose des textes en blanc, en réserve. Les bords du papier ne sont pas tous colorés, laissant un halo blanchâtre soit en bas soit de côté. La taille des lettres oblige à se rapprocher pour lire. Nous devons changer de posture: passer de la contemplation distancée à la lecture rapprochée. Celle-ci s'avère difficile, d'une part parce que c'est en italien, qui n'est pas ma langue maternelle, et puis le blanc est moins facile à distinguer. La jeune femme s'avance, elle me sourit, et traduit pour moi. Son Français est presque parfait, son accent léger et le fait qu'elle semble lire et prendre le temps de traduire mentalement avant de parler, provoque un léger décalage. Je retrouve le vertige de Venise, ça commence à tanguer. Tangage du langage. Dans les salles suivantes, des briques sont disposées au sol. Leurs couleurs sont celles du marbre dont elles sont faites. Gris, noir, beige. Elles ont été taillées par des praticiens à Carrare d'après des modèles de moellons, en terre, creuses, révélant une infinité de formes et une variété de structures. Veinées, striées, sablées, leurs surfaces de marbre renvoient cette multiplicité. Unité de base et module de l'architecture, la brique est une sorte de «fossile directeur» dans l'exposition. Elle évoque la cellule unique avant sa division, l'élémentaire, l'unicité. Sa duplication ou plutôt sa reproduction dans le matériau noble de la sculpture classique est un passage du banal au sublime. Il s'agit, comme souvent chez Zuffi, d'une forme d'épiphanie du quotidien, proche de celle à l'œuvre chez Joyce. Celui-ci refait

l'épopée d'Ulysse en une journée à Dublin, celui-là trouve des galaxies dans une narine. Plutôt que du «high» et «low» qui marquerait une hiérarchie culturelle, les œuvres de Zuffi mettent en jeu une poétique qui nous fait cheminer du micro au macro, de l'infiniment petit à l'infiniment grand.

Cette démarche bipolaire est à l'œuvre dans l'usage de matériau noble pour un sujet apriori non pittoresque, ou dans l'hybridation, la greffe, d'objets ou ces formes, n'appartenant pas aux mêmes champs. Ainsi de petites coupelles en terre cuite sont fixées sur des parpaings et vont recevoir un liquide transparent comme de l'eau, qui se révélera à l'odeur être de la grappa. Les protagonistes de la performance qui sera actée plusieurs fois au cours du vernissage, sont assis de chaque côté d'une simple table installée dans l'exposition. Ils récitent le texte qui se trouve sur les petites images de grottes de la série *Un confine*. L'un demandant à l'autre ce qu'il voit. Italo Zuffi verse l'alcool lentement dans leurs coupes, il leur faut de la force pour soulever le lourd contenant et le porter à leurs lèvres. On sent le poids à la tension de leurs avant-bras. Là encore, le contraste se joue entre le rugueux et le lisse, le petit et le lourd, le simple et le compliqué. Le titre, en allemand, *Schnaps für zwei*, 2009, contraste par rapport aux formes japonisantes. Le travail de la main de l'artiste pour ces formes en céramique offre à nouveau un contraste entre la forme fabriquée et son mode de fabrication. Cette drôle de scène (de cène) sera répétée plusieurs fois. Elle se tient dans la salle des photographies. Deux séries, celles d'un homme et d'une femme, tenant des poses non naturelles, et des détails de leurs corps où l'on perçoit une petite part d'infini. Une jeune femme est debout, elle porte un pantalon ample. Légèrement penchée vers l'avant, elle tient une main fermée le long du côté droit et s'incline légèrement. Son autre bras est replié, la main tendue, ouverte, comme un militaire. Elle nous regarde. Un pied en avant, elle a la gaucherie des statues archaïques égyptiennes ou grecques. Les quatre photographies sont encadrées en métal doré. Une vue en pieds, de loin, un plan américain, en buste, un portrait, et un détail de la bouche et de la narine, se succèdent. Au fond de l'orifice nasal, on distingue une nébuleuse et une étoile. Petit morceau d'univers, ce fragment ouvre des horizons infinis. Nous basculons, l'équilibre précaire est rompu, le rêve devient possible. En 1997, je terminais le voyage en remontant le fleuve par Padoue, sur la route de Strà, à la recherche du labyrinthe de légumes. Longtemps à Venise j'avais cherché la tombe d' Ezra Pound, sur l'île de San Michele, je ne la trouvais pas. Parce que c'est une simple plaque de marbre, banal, anodine, sur laquelle on pourrait marcher. A Padoue je visitais la chapelle Scrovegni, où je restais trois heures devant la *Rencontre à la Porte Dorée*. A l'université, j'allais voir la Chaire de Galilée. Je vis avec surprise qu'elle fut aussi celle de Fallopio. Cette année nous fêtons Galilée, Panofsky le pense comme "critique d'art". Ce n'est pas une anamorphose qui opère au creux de la narine, de cette jeune femme, de ce jeune homme. Lui, se tient debout, légèrement de biais, buste torse, une jambe en avant, les bras repliés mains en arrière, au niveau des hanches. Sa pose est presque grotesque, comme un coq. Au-dessus de la pilosité naissante d'une moustache, dans l'orbe du nez, ici à gauche, une petite galaxie semble naître. Les cadres de cette série de quatre photographies sont argent sombre. L'ensemble formé par ces deux séries s'intitule *La seconda origine*. Ici, le visage devient un paysage et un territoire. Les briques de marbres s'intitulent *La replica*. Il s'agit d'un jeu entre une image première, ou un objet originel, et sa transposition dans une autre matière. Non pas une copie ou un facsimilé mais une re-création, une deuxième fois. Je pense au film de Moretti *La seconda volta*, où se joue une « seconde chance».

«Le même, mais un autre».

Un confine, suite de cinq images de grottes soulignées de textes, semblent contenir le secret de toute l'exposition.

«Que vois-tu?» semble la question récurrente. Selon l'inclinaison de l'image, on peut voir une grotte, un passage, un puits, un égout. On peut penser aux grottes préhistoriques, aux origines de l'art, au mythe platonicien de la caverne. Italo Zuffi concrétise le phénomène de «déjà vu» et le met à l'œuvre, nous en faisons l'exercice.

Les pièges visuels d'Italo Zuffi nous font chanceler, comment des pierres peuvent-elles avoir des poches ? Des narines ouvrir sur un autre univers? Il en va d'une esthétique d'un certain sublime, de celui qui crée des images «fabricantes d'images», c'est-à-dire créatrices de paroles.

«Fantasmatico, per: incipiente fenomeno di rappresentazione; geni di ogni aspetto. E, rispetto all'uomo: stato iniziale del momento di scoperta, allor che l'uomo trovasi al cospetto di una realtà ignota a lui dapprima.»²

¹ Alberto Savinio, *ANADIOMÉNON, Principi di valutazione dell'arte contemporanea*, in *La nascita di Venere, scritti sull'arte*, pag. 45. Adelphi, Milano, 2007.

² Idem, pag. 46.

Some attempts around limits, border, position

Margherita Morgantini

Italo Zuffi

IZ: "Man isn't harmonically tied to an environment determining his moves like animals are, and therefore his character is undetermined and non-specialised. An untidy, excessive range of possibilities is available to him and in order to control it, he must discipline himself creating forms, that is, limits."

Translated from: Bruno Accarino, *Nell'ambiente inaspettato delle possibilità* (article in *il manifesto*, 6 October 2001)

MM: "is the norm first "outside" and does it then enter into a pre-given psychic space, understood as an interior theater of some kind?"

Judith Butler, *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection* (Stanford University Press, 1997)

+

"Think of limits as a thickness and not a line.

Think of the margin as a place for research into the riches that are born from the meeting of different environments

Experiment with imprecision and depth as ways of representing the Third Landscape."

Translated from Gilles Clement, *Manifesto del Terzo paesaggio* (Quodlibet, Macerata, 2005)

IZ: We decided we could lay out this text together, with the idea of putting it together in an open, variable form right to the end. This offers the possibility of reviewing, completely or in part, our own contributions until the text becomes organic to a certain degree. We could alternate in parallel but it would be better if we came to an acceptance of the other, thus coming to stages of interaction and implementation. We also decided that we should at least tackle some of the issues that we see emerging again and again in our works.

MM: It seems to me that the references we chose to begin our discourse are in some way indicative of our respective starting points. Fragility is an issue which immediately comes to mind in considering limits, as an other aspect common to our researches. Could we talk about "armoured fragility"? (An oxymoron, which is another common element in our work, an element which by its very nature tests borders, the internal boundaries of its own meaning).

How does a yellowish marble brick react next to his plastic counterparts? (does it create collective scenarios and combinations – because of its shape, or rather does it forever refer to its own solitude?)

I liked *Resting branch* a work of yours from 2003, I think. It talked about fragility, of course, but also about movement in space-time trajectories, like those light travels: in this case 'fragility' was a multi-dimensional vector.

In your most recent sculptures the light ceramic you use in the branches creates forms which are extremely difficult to move, although they present small openings where fingers can be inserted (to lift them?) and in a state of tension due to its ever present breaking point, it turns into marble. At this point, smothered by its being compelled to have a shape, but pleased with its own density, treats itself to a jeans pocket. And other, different ones.

Transformation is one of the most fundamental aspects of my work, and I am pleased to recognize it in your work too. When you went away you left a lump of clay in a plastic bag, a shapeless thing you abandoned, but if I keep talking about this you will tell me I am making a big thing of insignificant details.

IZ: (I draw out and tackle a first issue)

I was interested in fragility as a way of fulfilling a need: attributing the work total availability, allowing it to be open and trusting to the outside, and thus to the other counterparts. It is true, those ceramic branches in particular, scattered on the floor appeared completely exposed and vulnerable, but they are given the task of bringing the viewers closer, letting them immediately in on the drama or enigma of that existence in a material form, exposed with no protection or enclosure. This was meant to make the viewers feel responsible for any protection plan (and destiny, also in its formal meaning).

MM: Curious you should say drama or enigma. Is an enigma a drama? Does it depend on its solution? These words find a kind of common centre in the unfolding of the story of Oedipus. For him too enigma, solution and drama are tied in an indirect, non-linear way.

"I had to know. Know for myself, know for me.

Everybody everywhere knows who I am: Oedipus. King.

...

Ask me anything. Anything at all.

My heart would be a stone."

Sophocles, *Oedipus the King* (Oxford University Press, NY, 1978)

There is a strange beauty in the English version, it sounds like the lyrics of a song by the Smiths. I apologize for straying like this, for this tangent, but perhaps one could argue that in your work there was a somewhat classical imprint, a Greek tragedy-like Topos, intertwined with a very 80s British atmosphere.

IZ: I would like to bring to our discourse a video I made a few years back, *Perimetro*. A person walks repeatedly around the borders of an indoor swimming pool. He performs an almost automatic action, with no destination in view. His pace, and his final run create a screwing movement, both visual and gestural: it doesn't really aim at escaping, it seemingly only acts in order to become a sort of millstone forever turning on its axle, living of its attrition, endlessly moving along that rectangle. As you wrote in your book of drawings and words, *Titolo variabile* "the force of attrition is the physical dimension of thought through the eyes"

MM: (It is an attempt at describing the physical sensation of observing things to which it is impossible to attach words, or a discourse). That video introduces the photographic part of your work. This is important because the choice of subjects and the precision of the gaze soften the conceptual and objectivist aspects of your work, thus creating that strange opening which is typical of words which generously offer many interpretations. I'm reminded of your *Progetto per una barricata* (talking about borders) as well as your most recent photographs *La seconda origine*. The second origin referred to in the title, can only be perceived once a border has been crossed, perhaps with no way back, or upon having identified a material incoherence in that which constitutes the border.

IZ: I identify a lot with that quote by Accarino, talking about our need for forms and limits, that is, a continuous organization of one's actions, in order to create barriers, obstacles to shield oneself from the maddening excess of possibilities. Seeing four bored-looking youths, loafing around with vacant eyes in photos such as those of *Progetto per una barricata* is a clear paradox. However, the very existence of those photos acts as a barrier, a visual barricade, built right in front of a viewer's eye, his piercing eye, and offer him something to hold on to in front of the void, the precipice.

MM: I always thought that those black and white pictures, lit by a red light were a political work, the word 'barricade' in the title always brought to mind urban guerrilla warfare, mountain guerrilla warfare, resistance, the protection of borders or of invisible spaces. But nothing happened and the most important word was rehearsal: rehearsal for a barricade. A kind of quiet state in continuous pre-alert.

IZ: Yes, rehearsal as in an attempt, a project being assessed. The same happens for *Repliche*, the work you mentioned earlier- groups of bricks meticulously reproduced in marble, based on existing models. It contains an element of exasperation, which is then hidden, or excluded from the finished work. I agree, there is an element of solitude in the toy brick (also in marble...) on top of the larger bricks. A solitude accompanied by an aspiration: that of bringing together two dimensions, two states of consciousness which are nonetheless incompatible.

The enlargements you create through your vision are of no small importance, rather they concentrate on passages creating constants, determining stances. So much so that I can see in your sculptures the scalar ratios and functions of a temple on the Acropolis in Athens or Gela: a stone building or structure assembled or which can be assembled hosting an alien presence.

MM: The first time I saw that work, or a previous version of it, it was in the museum in Bolzano (strangely enough presided over by a prayer group). It made me think of the divide between building materials and 'sculpting materials' as an interchangeable continuum of form and materials, de facto the utopian removal of a borderline. A utopia which can be realized, as Yona Friedman defined it. But then, since it is the surrounding conditions that determine the results of the equations, I wondered whether there wasn't again an element of snobbery from these elegant and expensive marble elements towards their clay counterparts (which we only see in unfinished constructions, or those whose construction has been stopped for some building regulation abuse) normally covered by a render, hiding the intelligence of their form serving another purpose. Their form can be appreciated when they are of no use, or when they are being used improperly.

The title *La replica* reminds me of Lars Von Trier's *5 Obstructions*; I would like to see the sculpture with a real brick in

clay and a Lego brick, then a real brick and a lego one in travertine, etc... When I briefly visualize that, however, I think that *La replica* is a monument to itself by that group of construction objects, a group which builds nothing, but rather keeps itself company. It is snobbish, but it is also an homage: another unstable border.

IZ: In Bolzano, close in the same room where that work was, there was a large black and white photo by Pistoletto, raised from the floor and standing on two bricks. That closeness between my replica bricks in red marble (a material which mimics terracotta) and those *original* forms, common and inexpensive, caused a sort of irritation, contrast, and the memory of a brotherhood irrevocably lost. I would even venture to say it had something to do with the concept of betrayal. I like your referring to snobism - an elegant way to leave the room without having to drag out embarrassed effusions.

...

In your book you also wrote: "about the physical sensation of watching an uninterrupted horizon". I would like to bring up, next to the theme of transformation (that you had previously identified as a recurring element in our works) that of 'mutation'. The change in thought, forms and one's position - be it geographical or other - within the field of perception of the observer (an interlocutor, a predator, a person in a state of desire). Not a final change but a simple range of possible interchangeable alterations. Preserving an ever-increasing dynamism, an ever-changing thrust, a form which is never defined.

MM: I could add to this *mobile* reading of our works that this 'stating in the negative' releases antagonistic possibilities. That is, creating or producing something which is a potential virus, but it is only given with its antidote. It focuses attention on the states of interaction, a free territory, shared and subject to bargaining. If it is true that history can only be told together with one's enemy, each conflict will have to allow the other to talk freely about oneself, since being able to tell one's story is a condition for survival.

A border must be crossed in order to give our eyes to others.

Italo Zuffi

- 1969** Nato a Imola/Born in Imola. Vive e lavora a/Lives and works in Milano.
- 1993** Accademia di Belle Arti di Bologna.
- 1997** Master of Arts presso/at Central Saint Martins College of Art & Design di Londra
- 2001** Wheatley Bequest Fellowship in Sculpture presso/at Institute of Art & Design, School of Art, Birmingham (GB)
- Mostre Personali (selezione) / Selected Solo Exhibitions**
- 2009** *La seconda origine*, curated by Riccardo Caldura. Galleria Contemporaneo, Mestre, (I)
- 2008** *Erased Palladio*. Monotono, Vicenza, (I)
- 2007** *Taking No Sides By Side*. Newman Popiashvili Gallery, New York
On The Rocks, (with Flavio Favelli) curated by Antonio Grulli. Galleria Nicola Ricci, Pietrasanta, (I)
- 2006** *La nostra evoluzione è qualche cosa di diverso*. Francesco Pantaleone Arte Contemporanea, Palermo, (I)
Uomo, luce. Fondazione Ado Furlan, Pordenone (I)
Fede rustica, curated by Davide Ferri. Museo dell'Arredo Contemporaneo, Russi Ravenna, (I)
- 2005** *Macchine per vedere*, (with Davide Rivalta) curated by Pier Luigi Tazzi. Fondazione Lanfranco Baldi, Pelago, Firenze, (I)
Shaking girl. CRAC Alsace (project room), Altkirch (F)
Progetto Per Un Esempio Crudale, curated by Lorenzo Benedetti. Volume!, Roma, (I)
- 2003** *Elegante e straniero*. Galleria Continua, San Gimignano, Siena (I)
Shaking doors. Gallery Suite 106, New York
- 2002** *The mystery boy*. Institute of Art & Design, School of Art, Birmingham (UK)
- 2001** *My wallpaper is cracking*, (with Guillaume Leblon) curated by Luca Cerizza. Sparwasser HQ, Berlin
Relazione 1. Galerie Buchmann, Köln (D)
Il caso seguente. Studio Massimo De Carlo, Milano, (I)
- 2000** *A causa della distanza*. Viafarini, Milano, (I)
- 1999** *Profiliati*, curated by Roberto Daolio. Chiostri di San Domenico, Imola, (I)
È tutto vero. Galleria Continua, San Gimignano, Siena (I)
Not wild enough. Perry's Motors, London
- Mostre Collettive (selezione) / Selected Group Exhibitions (selezione/selection)**
- 2009** *Civica 1989-2009* Celebration Institution Critique, curated by Andrea Viliani. Fondazione Galleria Civica and various venues, Trento, (I)
Transfer, curated by Antonio Geusa and Evgenja Kikodze. MARS - Contemporary Art Center, Moscow

- Curatology*. DOCVA, Milano, (I)
Rites de Passage, curated by Pier Luigi Tazzi. SCHUNCK-Glaspaleis, Heerlen (NL)
C4 BUNKER, curated by Luca Massimo Barbero. C4 - Centro Cultura Contemporanea, Caldogno, Vicenza, (I)
La notte, curated by Lorenzo Benedetti. La Kunsthalle, Mulhouse (F)
La pelle, curated by Antonio Grulli. Codalunga, Vittorio Veneto, Treviso, (I)
...a lady's shoe lost in the grass (part 2), curated by Antonio Grulli. Tensta Konsthall, Stockholm
- 2008** *...a lady's shoe lost in the grass*, curated by Antonio Grulli. Italian Cultural Institute "C.M Lerici", Stockholm
Nient'altro che scultura/Nothing but sculpture, XIII Biennale Internazionale, curated by Francesco Poli. Centro Arti Plastiche Internazionali e Contemporanee, Carrara, (I)
Soft Cell. Dinamiche nello spazio in Italia, curated by Andrea Bruciati. Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, Monfalcone, (I)
Peripheral gaze and collective body. Museion, Bolzano, (I)
KAAP, curated by Mark Kremer. Fort Ruigenhoek, Groenekan (NL)
leftovers, curated by Jennifer Chert and Luca Cerizza. Micamoca Berlino
- 2007** *NEW ENTRY*, curated by Chiara Agnello. C/O Careof, Milano, (I)
Micro-narratives - 48th October Salon, curated by Lóránd Hegyi. Kulturni Centra Beograda, Beograd
Laws of relativity/La legge è relativa per tutti, curated by Anna Colin and Elena Sorokina. Palazzo Re Rebaudengo, Guarene d'Alba, (I)
curarequito, curated by Cecilia Canziani and Vincent Honoré. Museo de la Ciudad, Quito (Ecuador)
- 2006** *videoREPORT ITALIA: 04_05*, curated by Andrea Bruciati. Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, Monfalcone, (I)
L'immagine del vuoto. Una linea di ricerca nell'arte in Italia 1958-2006, curated by Bettina Della Casa and Marco Francioli. Museo Cantonale d'Arte, Lugano (CH)
Every Day... another artist/work/show, curated by Hemma Schmutz. Salzburger Kunstverein, Salzburg
Il vento dal Settecento all'arte contemporanea, curated by Fondazione Torino Musei. Castello di Castagneto Po Bologna: video in vitro, curated by Andrea Bruciati. Meduza Galerija, Koper (SLO)
Black & white, curated by Artemis Potamianou. Hellenic American Union, Athens
- 2005** *Loop - arte e microeconomia*, curated by Lorenzo Benedetti and Francesco Stocchi. Angelo Mai, Roma
No bolts this wall, curated by Seulgi Lee. de/di/by office, Paris
Italian Camera, curated by Raffaele Gavarrò. Isola di

- San Servolo, Venezia, (I)
Roma Poesia 2005, curated by Ilaria Gianni and Francesco Ventrella. Fondazione Baruchello, Roma, (I)
La scultura Italiana del XX secolo, curated by Marco Meneguzzo. Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano, (I)
Art-chitecture of change, curated by Marco Scotini. Isola Art Centre, Milano, (I)
Domicile: privé/public, curated by Lóránd Hegyi. Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne Métropole (F)
Man mano. Galleria Continua, Beijing (PRC)
Senza confine. Galleria Continua, San Gimignano, Siena, (I)
- 2004** *From Nowhere To Somewhere Without Return: The Knowledge*, curated by Irene Amore. Coleman Project Space, London
Spread in Prato 2004, curated by Pier Luigi Tazzi
Various venues, Prato, Siena, (I)
Ipermercati dell'arte. Il consumo contestato, curated by Omar Calabrese. Palazzo delle Papesse, Siena, (I)
De humana proportione. Galleria Continua, San Gimignano
Settlements, curated by Lóránd Hegyi. Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne (F)
From nowhere to somewhere without return: dei luoghi assenti e presenti con biglietto di sola andata, curated by Irene Amore. Change + Partner Contemporary Art, Rome
Opera video. Galleria Continua, San Gimignano, Siena, (I)
Il silenzio sul mare, curated by Lorenzo Bruni. Saletta Comunale d'Arte Contemporanea, Castel San Pietro Terme
On air: video in onda dall'Italia, curated by Andrea Bruciati and Antonella Crippa. Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, Monfalcone, (I)
- 2003** *Assenze/Presenze*, curated by Emanuel Lambion. Le Botanique, Bruxelles
Himmelschwer. Transformationen der Schwerkraft, curated by Alois Kölbl, Eleonora Louis and Johannes Rauchenberger. Landesmuseum Joanneum, Graz, and Kunsthalle Brandts Klaedefabrik, Odense (DK)
La ciudad radiante, curated by Achille Bonito Oliva. Centre Cultural Bancaixa, Valencia (E)
Il Palazzo delle Libertà, curated by Lorenzo Fusi and Marco Pierini. Palazzo delle Papesse, Siena, (I)
- 2002** *At least begin to make an end*. Strip, Revert and Dewind, curated by Ann Demeester. W139, Amsterdam
Assab One - La generazione emergente dell'arte in Italia, curated by Roberto Pinto and Laura Garbarino. Ex Stabilimento GEA, Milano, (I)
discourski!, curated by Marek Wasilewski and Giles Perry. Galeria Arsenal, Białystok (PL)
Predator. KX.Kampnagel, Hamburg (D)
Necessità di relazione/Necessity of relationship, curated by Fabio Cavallucci. Galleria Civica d'Arte Contemporanea, Trento, (I)
Sincretismi, curated by Bartolomeo Pietromarchi and

- Teresa Macri. Fondazione Adriano Olivetti, Roma, (I)
P.S.1 Italian Studio Program 2000/2002. Palazzo delle Esposizioni, Roma, (I)
Boom!, curated by Sergio Risaliti. Manifattura Tabacchi, Firenze, (I)
Post Production, curated by Nicolas Bourriaud. Galleria Continua, San Gimignano, Siena, (I)
Strategies against Architecture II, curated by Luca Cerizza. Laboratorio per l'Arte Contemporanea - Stabilimento Teseco, Pisa, Siena, (I)
Nuove acquisizioni. Museo di Palazzo Forti, Verona, (I)
La GAM costruisce il suo futuro. Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino, (I)
8 artisti, 8 critici, 8 stanze, curated by Dede Auregli. Galleria d'Arte Moderna - Villa delle Rose, Bologna, (I)
A sense of wellbeing. Loss, history and desires, curated by Marco Scotini. Palace of the Imperial Termal Baths, Karlovy Vary (CZ)

Autori/Authors

- Riccardo Caldura**, docente di Fenomenologia delle Arti Contemporanee all'Accademia di Belle Arti di Venezia. Dal 1996 è curatore di progetti d'arte contemporanea per il Comune di Venezia.
- Riccardo Caldura**, Professor of Phenomenology of Contemporary Arts at the Academy of Fine Arts in Venice. Since 1996 he is curator of contemporary arts projects for the City of Venice.
- Margherita Morgantin**, laureata in Architettura al Dipartimento di Fisica Tecnica IUAV - VE. Intensa attività espositiva in Italia e all'estero. Ultima pubblicazione: "Titolo variabile", Quodlibet, Macerata 2009.
- Margherita Morgantin**, graduated in Architecture at IUAV (dept. of Physical Science). She has participated at several art shows both in Italy and abroad. Last publication: "Titolo variabile", Quodlibet, Macerata 2009.
- Marie de Brugerolle** è una curatrice indipendente, autrice e docente alla École National des Beaux Arts di Lione e Montpellier in Francia.
- Marie de Brugerolle** is an independent curator and writer and professor at the National Art Schools of Lyon and Montpellier, France.

