

Fabrizio Prevedello
Verde

Fabrizio Prevedello
Verde

Fabrizio Prevedello

Verde

Cardelli & Fontana artecontemporanea

Sarzana

15 settembre - 24 novembre 2012

a cura di Ilaria Mariotti

Catalogo

Testi

Ilaria Mariotti

Luca Bertolo

Davide Daninos

Traduzioni

Craig Allen

Davide Daninos p. 76

Fotografie

Dario Lasagni, pp. 8-29

Jacopo Menzani, pp. 71-81

Stampa

Bandecchi & Vivaldi, Pontedera

Un ringraziamento a quanti hanno
reso possibile, in maniera diversa,
la realizzazione di questa mostra:

Stefano Artese, Cristina Gilda

Artese, Andrea Calzoni, Serena

Monina e Luigi Cerutti, Marco

Ferdani, Massimo Giacomini,

Tiziano Prevedello e Maria Baldan,

e a Ilaria Mariotti, Davide Daninos,

Luigi Presicce, Andrea Tondi.

Un ringraziamento particolare
a Francesca Tondi, Luca Bertolo,
Chiara Camoni.

© 2012

Fabrizio Prevedello

www.fabrizioprevedello.com

Cardelli & Fontana artecontemporanea

via Torrione Stella Nord 5

19038 Sarzana (SP), Italia

t/f +39 0187 626374

www.cardelliefontana.com

galleria@cardelliefontana.com

Fabrizio Prevedello

Verde

a cura di

Ilaria Mariotti

Edizioni Cardelli & Fontana

Sommario / Contents

7	Verde
	<i>Ilaria Mariotti</i>
33	Verde
43	Verde
	<i>Luca Bertolo</i>
55	Studio
62	Studio
	<i>Davide Daninos</i>
72	L'Entusiasmo delle Idee
76	The Enthusiasm of Ideas
84	Biografia / Biography



Verde



#1 / **s.t. (69) /Untitled**
2012
marmo, ferro, cemento armato
marble, iron, reinforced concrete
cm 148x73x47



#2 / **Yes, yes, Hemingway! (77)**

2012

sasso, ferro, cemento armato

stone, iron, reinforced concrete

cm 35x216x63



#3 / **Un giorno anche a te piacerà il marrone (76) / One day you'll like brown, too**

2012

cemento armato, pianta grassa, terra

reinforced concrete, cactus, soil

cm 159x130x97



#4 / **Tracce (78) / Traces**
strappi dall'intonaco
intrusions in plastic wall





#5 / **Noce di Campanice (75) / Walnut tree in Campanice**
 2012
 marmo / *marble*
 cm 18x20,5x3,5



#6 / **Noce 128 (56) / Walnut tree 128**
 2011
 marmo / *marble*
 cm 16x20,5x3

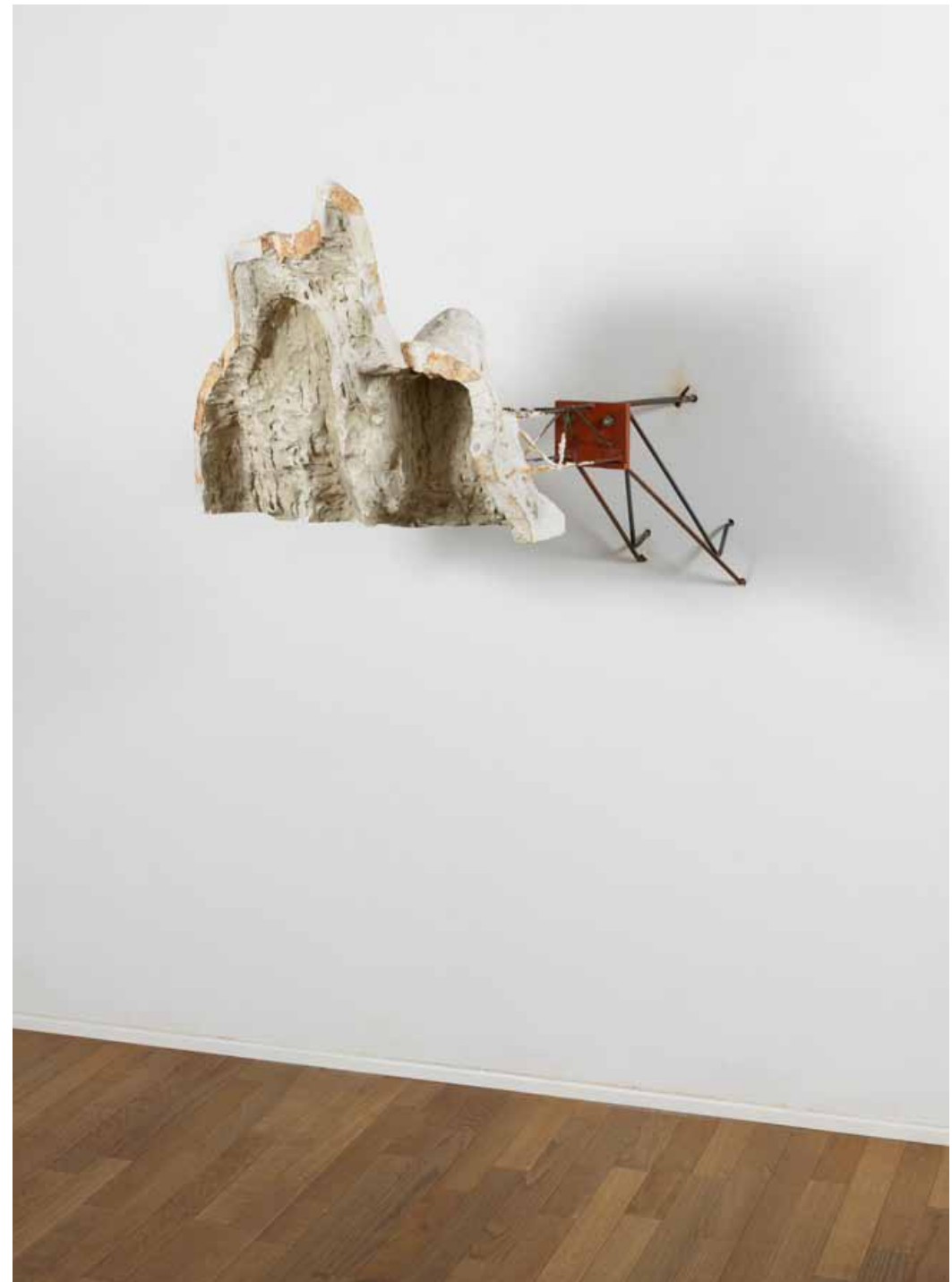
#7 / **s.t. (68)** / *Untitled*, III
2012
gesso, ferro, minio
plaster cast, iron, red lead
cm 176x107x96



#8 / **s.t. (68) / *Untitled*, II**
2012
gesso, ferro, minio
plaster cast, iron, red lead
cm 174x77x67



#9 / **s.t. (68)** / *Untitled*, I
2012
gesso, ferro, minio
plaster cast, iron, red lead
cm 174x87x84







#10 / **s.t. (52) / Untitled**
2011
vetro, ferro
glass, iron
cm 175x105x56,5

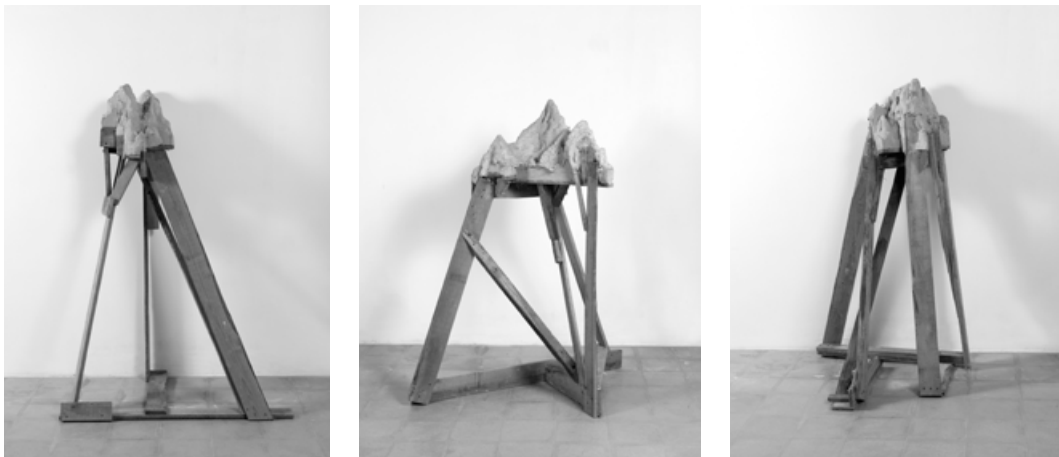


Verde

Ilaria Mariotti

Potremmo forse iniziare dal fatto che *Verde* nasce da anni di camminate ed esplorazioni, di accumulo di immagini, di segni, di sperdimenti tra presenza umana, montagna, paesaggio.

Un percorso, una camminata nella vita, tesa a cogliere i segni grafici che le cose di natura e il frutto dell'antropizzazione del paesaggio pongono all'occhio restituendole in una sorta di semplificazione, focalizzandosi, piuttosto che su orizzonti ampi, su frammenti, particolari che solo in una visione generale al "paesaggio" rimandano. Un percorso di piccole cose d'uomo di fronte alla montagna potente e continuamente scavata e modificata, erosa silenziosamente in tempi brevi, clamorosamente in tempi lunghi. Il tempo si misura in secondi o in ere geologiche, dipende dai punti di vista e dalle necessità, in variazioni di verde dei prati e dei boschi, in successione di appuntamenti con gli uomini o con le cose di natura. In una sequenza di leopardiane *magnifiche sorti e progressive* che ha accelerato vertiginosamente il ritmo del secolo scorso, massimamente degli ultimi trent'anni, e che ha fruttato l'illusione di leggerezza di azioni e uno spaesamento quasi letargico. Un dato di fatto che sembra essere una necessità, quest'ultima condizione. La seconda rivoluzione industriale per Italo Calvino è fatta sì di macchine, ma "non si presenta come la prima con immagini schiaccianti quali presse di laminatoi o colate d'acciaio, ma come i *bits* d'un flusso d'informazione che corre sui circuiti sotto forma d'impulsi elettronici. Le macchine di ferro ci sono sempre, ma obbediscono ai *bits* senza peso"¹. È alle *Lezioni Americane* di Calvino, in particolare alla prima, quella sulla leggerezza, che il pensiero subito corre. E non solo per via del contenuto di questa, che tratta della contrapposizione leggerezza-peso e di come la letteratura sia specchio indiretto della realtà, quanto anche per la sostenibilità dei



#11 / s.t. (49) (50) (48) / *Untitled*

2010

cemento armato, legno

reinforced concrete, wood

cm 175x120x77

cm 157x133x78

cm 159x90x94

sei scritti: riflessioni su altrettante parole chiave da lasciare al nuovo millennio.
O piuttosto per un filo rosso ancora più generale.

Gli incontri fatti sulla montagna, il camminare in un fuori che è una condizione interna diventano occasioni di osservazione e di produzione di desiderio. “Si desidera ciò che si vede tutti i giorni” cita il film cult degli anni Novanta *Il silenzio degli innocenti*. Ma talvolta vale anche il contrario. Si registra lo spaesamento, le proporzioni fuori scala e si desiderano tettoie, bivacchi o rifugi in cui costruire nuovi tempi, regolare azioni. I rifugi, per Prevedello, sono sempre provvisori, instabili, pronti a disfarsi e a essere abbandonati per nuovi spostamenti (#10, #12).

L'esplorazione è un atto conoscitivo e contemplativo insieme, i luoghi sono quelli in cui poggiare memorie, quasi con una tecnica mnemonica lulliana: in luogo riporre (innestare in questo caso) pensiero (azione). Ripercorrendo mentalmente i luoghi ritroverai la strada del percorso logico. È però anche la consapevolezza di lasciare alla deriva qualcosa di proprio, di immensamente caro (#13).

I gesti e i materiali che accompagnano questa camminata sono quelli dello scultore, i materiali sono quelli nobili, il marmo, la pietra, ma anche il legno, il vetro, il gesso, il cemento dell'edilizia. Tutto parla di procedere più che di stare. I materiali sono molto spesso trovati piuttosto che comprati, riciclati, messi assieme temporaneamente. Sia quando si cola il calco della montagna rovesciando il cemento su legni di castagno (esattamente come si farebbe in un cantiere edile) (#11), sia quando si assemblano strutture più lineari, che siano ferri o travi, che nel loro incrociarsi progettato sembra che siano sempre sul punto di liberarsi e ristabilire un ordine di gravità consono alla loro struttura e peso (#18).

Il modo di incatenare questi elementi tra di loro, gangli, viti, bulloni, tralicci, è tutto a vista. Tutto a portata di mano, tutto parte di un processo che non viene nascosto e che spesso si dilata sui supporti (#16), viaggia sulle pareti, ribalta la pietra nel disegno, l'oggetto nel progetto (#14). Le fratture, le connessioni sono stuccate a vista, lasciate come cicatrici preziose che proprio per il loro esistere conferiscono all'oggetto la proiezione in una piccola storia.

Invece quello che esiste è fatto di eterni elementi
Congiunti tra loro e termina solo se forze adeguate
Vanno a scomporli con urti e ad inserirsi nei vuoti:
ma la natura non lascia che un solo elemento perisca.

Lucrezio, *De rerum Natura*, Libro I, 221-224 ²

Sarà forse per questo che *Verde* più che una mostra, è, alla fine, un'esperienza di spazio e di tempi.

Uno spazio in cui trascorrere del tempo, ma anche uno spazio in cui il tempo è trascorso. Un tempo in cui le immagini che hanno radici profonde nella consapevolezza collettiva e nel riconoscimento di un paesaggio nostrale, si sono materializzate in pietre e cementi, con una pesantezza che sembra non lasciare scampo, ma con una volatilità di potenzialità di trasformazione della materia che rimanda ai cicli della lavorazione della pietra stessa, sbriciolata, polverizzata, impastata, pronta e sul punto di tornare polvere. Tra nobiltà di marmi, casualità di reperimenti, rusticità di impasti, ciascun materiale necessita di tempi diversi di lavorazione, attrezzi e gesti diversi: reca l'impronta di una fisicità diversa per differenti occasioni. Scalpelli e trapani per i marmi, legni, cazzuole, secchi, mani e braccia.

Gesti e azioni hanno modellato materiali lievi e struggenti, hanno strappato

casseri, montato viti e placche, ammucciato gessi. Tutti questi materiali, informati di forma, si sono temporaneamente accasati negli spazi della galleria i cui muri recano memoria di processi: di progettazione, di appoggio, di misurazione, migrazioni di oggetti, fori preparati per accogliere qualcosa d'altro che a prima vista non è presente.

La questione formale, pur nella potenza massiccia di alcuni materiali, rimanda a equilibri instabili, dove tracce della progettualità sono l'evidenza di un equilibrio raggiunto ma precario, la certezza e la saldezza di un momento che si rimette in discussione un attimo dopo.

Elementi di incertezza, pericolo imminente, la messa in guardia circa la caducità dell'esperienza umana a fronte di ere universali ben più lunghe, sono la punteggiatura di *Verde*. Dove le sculture, che insistono sulla contrapposizione dei materiali, sulla leggerezza e pesantezza, sulle modalità delle loro lavorazioni, escono dallo spazio a loro destinato, si configurano nelle pareti della galleria, si relazionano con quest'ultima attraverso una serie di segni e intromissioni, ne usano le pareti quale foglio bianco da cui emergono frammenti, particolari di un tutto messi a fuoco, offrono spazi di meditazione che punteggiano il percorso generando diverse modalità di relazione.

“Vi meravigliate come questa materia mescolata alla rinfusa, in balia del caso, può aver costituito un uomo, visto che c'erano tante cose necessarie alla costruzione del suo essere, ma non sapete che cento milioni di volte questa materia, mentre era sul punto di produrre un uomo, si è fermata a formare ora una pietra, ora del piombo, ora del corallo, ora un fiore, ora una cometa, per le troppe o troppo poche figure che occorreavano o non occorreavano per progettare un uomo. Come non fa meraviglia che tra un'infinita quantità di materia che cambia e si muove incessantemente, sia capitato di fare i pochi animali, vegetali, minerali che vediamo, così come non fa meraviglia che su cento colpi di dadi esca una pariglia. È pertanto impossibile che da questo lieve movimento non si faccia qualcosa, e questa cosa sarà sempre fonte di stupore per uno sventato che non pensa quanto poco è mancato perché non fosse fatta.”

Savinien Cyrano de Bergerac, *L'autre monde ou Les états et empires de la lune* ³

Nella prima stanza, quella delle pietre e dei cementi, due sculture sono addossate alle pareti, una terza è a terra.

Ridossata alla parete di destra una struttura fatta di elementi di cemento

#12 / **Novembre nuovo (12) / New November**

2007

lavagna, vetro, legno

slate, glass, wood

cm 24,5x25x41



sostiene una pietra (#1). Più che sostenerla interagisce in qualche modo con quel pezzo di marmo bardiglio che sembra piovuto da un altrove incastrandosi provvidenzialmente in una sorta di relitto preesistente. Qualcosa frutto sicuramente dell'ingegno umano ma che pare abbandonato prima del suo compimento per scarso interesse, o per improvvisa mancanza di utilità. Nato utile e resosi disutile il suo solo compito attuale è quello di sostenere l'incontro casuale con la pietra generando non funzionalità ma estetica.

Riversa su un fianco, una sorta di creatura marina spiaggiata (#2), o il resto di un naufragio, la scultura a terra è costituita da barre di cemento che si congiungono e si articolano grazie a uno snodo centrale, anch'esso di cemento, per continuare poi in una sorta di aggancio metallico. Forse strappata a un elemento architettonico più complesso o arrivata qui mai montata sull'originaria struttura di appartenenza, quasi che, di nuovo, l'inutilità sia sopraggiunta all'utilità. All'altro capo delle braccia di cemento, un sasso. Anch'esso divelto da una sorta di tutto più complesso e consistente, oppure egli stesso causa dello sradicamento del fascio di bracci. Troppo sottili, d'altronde, per sostenere la pietra. Un'insensatezza rispetto al materiale di cui sono costituiti.

D'altronde il cemento è materia ridotta in polvere, mescolata, solidificata, e qui, nella sua fase transitoria di stato, pronta a un'ulteriore disgregazione, successiva al processo di disinteresse e perdita di funzionalità.

Questa nevrotica agglomerazione tra pietra e cemento e la conseguente deriva del tutto formato da due elementi cugini si associa nella mia mente a un'immagine recente: una spiaggia della Cornovaglia, una mareggiata violenta, rottami di natura buttati sulla riva dal mare, alcuni con ancora un po' di vitalità. Tra loro un'alga lunga e carnosa, una sorta di alberello in miniatura tenacemente abbarbicato a un sasso strappato dal fondale roccioso e buttato sulla riva. Una forma di resistenza di entrambi, di varia natura, ma sempre perfettamente inutile.

Sulla parete di fondo della stanza uno scheletro di architettura, quasi un guscio dal design preciso (#3). Ai suoi piedi si avvinghia un fico d'india dalle foglie succose e rotonde.

Una sorta di relitto dell'umana capacità di progettare cose con una loro specifica funzione. Di essa sembra non rimanere memoria ma soltanto il ricordo di una scelta estetica.

Le tre sculture insieme delimitano uno spazio circolare dal cui centro si ammirano rovine. Tutte con una loro dignità, tutte con una tragicità epica che le rimbalza da un panorama antropizzato fatto di tralicci, scheletri miracolosamente resistenti, di invenzioni umane, a un presente remoto e polveroso. Tornano alla mente certi edifici che costituiscono la storia dell'architettura del Novecento, quelli che, oggi, non si ha il coraggio di abbattere perché divenuti archeologici, perché ai loro tempi si sono potuti permettere forme nuove in relazione a materiali nuovi (o nuovi materiali in relazione a forme che li reclamavano): alcune architetture di Pier Luigi Nervi, come i rimasugli delle aviorimesse di Castel Viscardo distrutte nella ritirata tedesca dell'ultima guerra, la cisterna abbandonata della salina di Cagliari, la scala elicoidale dello stadio fiorentino. E non solo per la forma, ma per via di quel cemento che rese possibile forme che oggi, o per il degrado delle strutture o per la resa estetica di certi materiali, rendono conto di una storia.

Storia cui appartengono anche le tracce di strumenti difensivi che sono stati il baluardo delle nostre coste come denti nella bocca di pesce, bunker che affiorano dalla vegetazione, rimasugli di atti di difesa, di forme di resistenza od offesa oggi passati di moda. Così come la nostra esperienza o tutta una pratica documentaria e commemorativa ce li ha restituiti.

Il cerchio ambientale determinato dalle tre sculture pretende movimento. Pretende tempo. Esige un'attenzione più ravvicinata. Colta la forma è indispensabile una verifica rispetto a uno scarto che è motivo di spaesamento. Il cemento, colato in casseri di legno, conserva tutte le tracce del materiale di contenimento: venature, imperfezioni, cedimenti strutturali verificatisi durante la colatura e l'appesantimento. Al momento di liberare il cemento solidificato spesso si è compiuto uno strappo, che ha lasciato, dietro di sé, piccole schegge e brani di vernice presenti sul legno reimpiegato.

Azione lontana dalla resa che Le Corbusier desiderava per lo stesso materiale e procedimento, così come dalle griglie modulari di progetto lasciate dal calco del cassero sulle superfici di un altro architetto geniale e peculiare che fu Louis Kahn, ma piuttosto vicina all'operazione di conservazione di memoria del lavoro umano che quest'ultimo desiderava per la "pelle" dei suoi edifici.

"La pietra e il legno, non comperati ma trovati sul posto, si devono utilizzare in maniera coerente, come si dovesse rendere gratitudine per un regalo della natura"

Louis Kahn ⁴

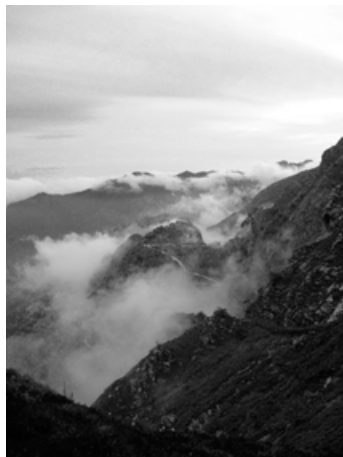
Tracce del passaggio e della presenza dell'uomo, piccola e discreta al riparo delle grandi Apuane, sono quelle "marginette" votive murate sulle facciate delle case. Talvolta raffiguranti i santi più accreditati, più spesso con i mille volti di Maria (Addolorata con il petto inchiodato di spade, vittoriosa a schiacciare la testa del serpente e via e via). Il centro storico di Carrara è punteggiato da questa benevola presenza, lì dove anche le vetrine dei negozi sono realizzate usando elementi di marmo a mo' di mensole o per pura decorazione.

La montagna inonda le cittadine ai suoi piedi di ciò che una volta era più dell'oro e che prende forme diverse attagliandosi agli usi più disparati.

Una benedizione corsiva, questa delle marginette, che tutti hanno potuto permettersi. Segna il dentro e il fuori, divide lo spazio domestico da quello in cui tutti, amici e nemici, possono transitare.

Anche in montagna, nelle case più piccole e isolate, conviene ripararsi sotto il segno di una benedizione, a delimitare quanto di più privato c'è, un piccolo dentro rispetto a uno sconfinato fuori.

Nelle vicinanze di queste case isolate veniva piantato, a ogni nascita, un noce. Il suo legno di pianta adulta sarebbe servito per realizzare qualche mobile di



#13 / P.Q.R. (42)

2010

marmo Nero del Belgio innestato in cava di Fior di Pesco

Belgian Black marble inlay in Fior di Pesca Quarry

dimensioni intarsio / *dimensions of inlay* cm 22x20,5x2

doc. video 6'31" (www.fabrizioprevedello.com)

corredo per la creatura appena nata, una volta giunta in età di maritarsi. Talvolta quelle case sono state abbandonate dai loro abitanti, le piante di noce sono rimaste improvvisamente libere di crescere, invecchiare e annodare i loro rami in un'età adulta non più minacciata. Esse sopravvivono, se non alle persone, che non è dato sapere, alle case, di cui rimangono più rovine che mura e tetti.

Nella seconda stanza tre ritratti di noce disegnati e poi scolpiti in rilievo nel marmo bianco punteggiano una mappa di abbandoni, costruiscono un percorso in cui la vita della pianta è stata più lunga della permanenza dell'uomo in quel luogo (#5, #6). In fondo anche loro sono residui rispetto al moto di utilità per cui sono stati piantati. Indicano un diverso percorso: nati per volere e tradizione familiare, forse più che per necessità, la loro esistenza attuale è legata a un'assenza, una migrazione e un distacco.

Osserva quello che accade in un raggio di sole che va ad infilarsi nel buio attraverso una tenda e spinge una lama di luce in mezzo alla stanza:

a mille e mille vediamo in quella striscia sottile
tanti corpi minuti rimescolarsi tra loro
come impegnati ed intenti in una eterna contesa:
vanno scontrandosi a gruppi, senza concedersi tregua.
Da ciò che riusciamo a vedere noi potremo intuire
come ogni cosa si muova nel grande spazio infinito
e questo piccolo esempio ci lascia capire in che modo
si svolgano i fatti importanti che reggono il mondo

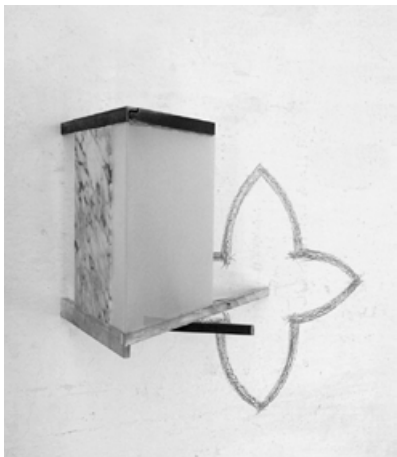
Lucrezio, *De rerum Natura*, Libro II, 114.124 ⁵

I ritratti dei noci sottendono un tempo lungo di contemplazione ed esecuzione, tempo che si contrappone a quello della gestualità e della potenza muscolare, ai modi e alle azioni dedicati ai tre calchi in gesso che, insieme, costituiscono un altro ritratto a memoria, quello del monte Sagro (#7, #8, #9).

Il modellato della montagna è stato calcato e diviso in tre pezzi, aperti come spicchi di arancia e incatenati a tre differenti pareti per mezzo di ferraglia, piccoli tralicci, agguantati da bulloni. Il soggetto, la montagna, è sottratto alla nostra vista. Al suo posto rimane un vuoto che risucchia, un'assenza che si specchia a rovescio nei tranci di monte fatti di juta indurita dal gesso bianco che ha gocciolato su quella sorta di protesi industriali, quegli abbracci di diversa lunghezza e prestati dall'edilizia a cui gli spicchi si aggrappano. I tre calchi, a seconda del punto di osservazione, sembrano ora galleggiare senza peso, ora ancorati saldamente alle pareti; ora quasi osceni nella loro drammatica approssimazione del calcare un'assenza tutta fatta di pieni. Loro, tutti fatti di vuoti progressivi, di ombre scure e profonde che calcano l'invisibile. Ora accoglienti e invitanti, quasi panni induriti pronti a essere appoggiati come mantello sulle spalle di sculture future.

Essi rimangono l'unico modo per ricordare una montagna sparita, per conservare memoria di una fisionomia che, nel lunghissimo periodo, verrà scavata ulteriormente e continuamente modificata.

La pietra ridotta in polvere torna solido cemento o gesso. Tale aspetto transitorio della materia che ricompare in diverso stato dà la sensazione che i materiali più solidi possano sbriciolarsi da un momento all'altro, e, più in generale, che trasmigrazioni di luogo, di stato, di forma siano ciò che cogliamo a dispetto dell'invadenza di certi gesti assertivi che hanno lasciato memoria in luogo, stato e forma. Tutto pare una sorta di pulviscolo che si aggrega e si disaggrega



#14 / **s.t. (32) / Untitled**

2009

legno, marmo, vetro, ferro, grafite
wood, marble, glass, iron, graphite

cm 25x30x28 (disegno cm 47x49 ca)

temporaneamente, uno stato “melanconico più che triste” che, ancora approfittando di Calvino, rimane come cipria nello specchietto di vetro conservato nella sarabanda infernale nell’invocazione più famosa di Montale alla persistenza.

¹ Italo Calvino, *Lezioni Americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, 1. *Leggerezza*, in I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, tomo I, a cura di Mario Berenghi, Milano, Arnoldo Mondadori editore, 1995, p. 636.

² La citazione è tratta dall’edizione curata e tradotta da Francesco Vizioli, Roma, Newton Compton Editori, 2a ed. 2010, p. 55.

³ La citazione è tratta da Italo Calvino, *Lezioni Americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, 1. *Leggerezza*, in I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, 1995 cit., pp. 648-649.

⁴ Nicola Braghieri, *Buoni edifici, meravigliose rovine. Louis I. Kahn e il mestiere dell’architettura*, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 55.

⁵ La citazione è tratta dall’edizione curata e tradotta da Francesco Vizioli, Roma, Newton Compton Editori, 2a ed. 2010, pp. 99 e 101.

Verde

Ilaria Mariotti

We might begin with the fact that Verde is the result of years of walking and exploring, stockpiling images and signs, and getting lost among testimony of human presence, mountains, and landscape.

An itinerary, a stroll through life mostly conducted in a hamlet in the Apuan Alps to capture the graphic signs of both Nature and Man’s interventions on the landscape offered to the eye or the purpose of returning them in a form of simplification with less focus on wide horizons than on the fragments and details that only a general vision of the landscape provide. A trail of Man’s little things opposed to the powerful mountain that is continuously scarred and scored, eroded subtly in short time or dramatically over long years. Time can be measured in seconds or geological eras depending on your points of view and reasons, and varies whether you’re measuring green meadows or woodlands, natural things or man-made objects.

In Leopardi’s words, “magnifiche sorti e progressive”, a dubious idea of progress, has accelerated the previous century’s rhythm to a dizzying pace, especially so in the last thirty years, giving actions the illusion of lightness and an almost lethargic sense of disorientation, and the latter condition seems almost a necessity. Although for Italo Calvino the Second Industrial Revolution still involved machines “...it is not portrayed as in the First by the crushing images of roller mills or casting ladles but rather as bits of information flows in electronic pulse form racing around circuit boards. The clanking metal machinery is still here, but now commanded by bits without mass”.¹

In Calvino’s Lezioni Americane, especially this first lesson on lightness, the thought takes immediately flight. Not only in terms of content, in which lightness is pitted against weight and literature is shown to indirectly mirror life, but rather more for the sustainability of six writings: six reflections on six keywords to be passed on to the new millennium or rather for an even wider common denominator.

Meetings in the mountains, walking outdoors - an action that fosters much interiority, become occasions for observation and the generation of desire. “You desire what you see every day” observes a character in a cult film of the 90s, the Silence of the Lambs. Sometimes the opposite is true, however. Disorientation predominates along with the proportions out-of-scale, and what is desired are lean-tos, huts or shelters in which new times may be constructed and actions regulated. Refuge, for Prevedello, is always temporary, instable, quick to collapse and be abandoned for others elsewhere. (#10, #12).

Exploration is both cognitive and contemplative at the same time. Places are where memories can be stored, almost in a Raimondo Lullo mnemonic technique: you deposit thought (or action) in a place (or graft onto, in this case) Mentally reviewing the places

you'll pick up the trail of your logical process, but also, however, the awareness of having left something of your own, immensely cherished, out to drift. (#13).

The gestures and materials along the way are those of the sculptor: the materials are noble marble, stone, also wood, glass, even construction concrete, all of which evoke proceeding more than being. The materials are more often found than purchased, more recycled and put together provisorily. Both when the cast of the mountain is made by pouring concrete mix over chestnut wood (in the exact same way as at a construction site) (#11) or when more linear structures are assembled, whether iron rods or wooden beams, which in the cross-linking of their design always seem to be on the point of freeing themselves and re-establishing an order of gravity more consonant to their structure and weight (#18).

The ways employed to chain these elements together, wire, screws, bolts, and trestles are all exposed. Everything is within hand's reach, all part of a process in which nothing is hidden and things even continues onto the brackets and across the walls (#16), and the rock in the drawing, the subject of design, is turned over (#14). Cracks and connections are visibly puttied and left as precious scars, which through their very existence project the subject into its own little story.

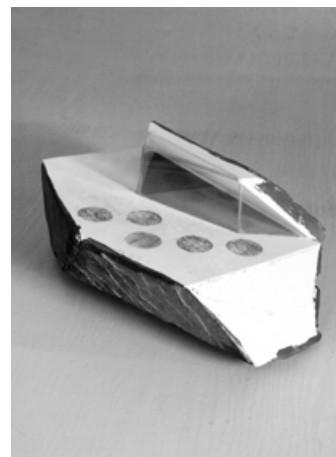
What exists, instead, is made of eternal elements joined together, and ends only when adequate forces disconnect them through impact and entry to emptiness: Nature never lets any one undivided thing perish.

Lucretius, De rerum Natura, Book I, 221-224 ²

It may be for this reason that in the end, Verde is more of an experience of space and time than an exhibition..

A space in which to pass some time. A space in which some time has passed. A time in which images sink deep roots down into our collective consciousness, and in recognition of our own landscape, they have taken form in stone and concrete, with a heaviness that seems to offer no escape, but with a volatility and potential transformation of the material that recalls to mind the cycles in the working of the composite stone itself, which was first split, then pulverized, and then mixed in preparation for casting into something else again. Between the nobility of the marble, the happenchance of its finding, the rusticity of mixing, each material requires different times, tools, and gestures for its working. Each one bears the marks of a different physicality. Chisels and drills were applied to marble and wood. Cement trowels, buckets of water, arms and hands were used to cast the concrete.

Gestures and actions have modeled materials both light and tormented, have torn apart formworks, sunken screws, bolted plates, and piled plaster. All these materials, informed



#15 / **Con denti incerti (24) / With uncertain teeth**

2009

gesso, ardesia, ceramica, vetro, grafite

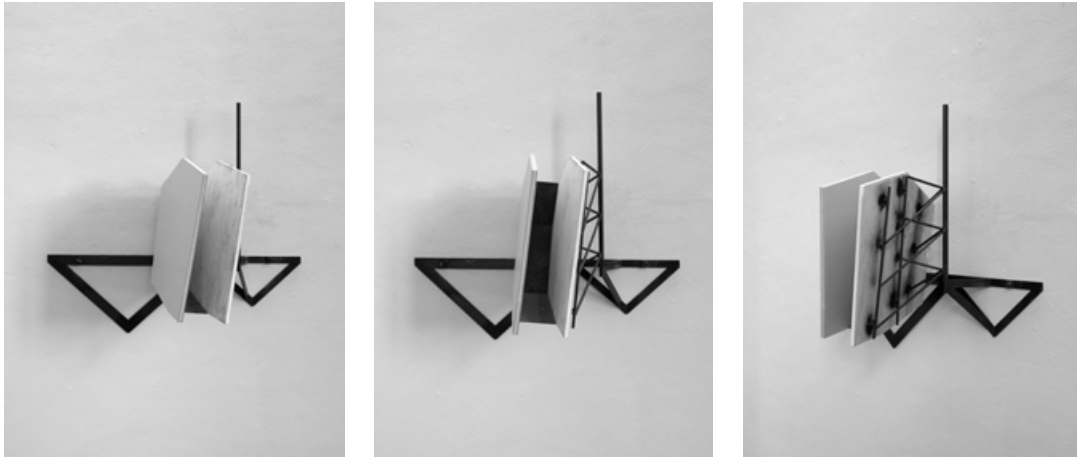
plaster cast, slate, ceramics, glass, graphite

cm 19,5x31x11,5

with form, have been temporarily sheltered in the space offered by the gallery, whose walls bear the memory of processes: design, support, the measurement and migration of objects, and the drilling of holes to house something else that at first glance was not apparent. The form, even despite the bulk and mass of certain materials, alludes to instable balance in which the remaining traces of design provide evidence of the precarious equilibrium achieved, the certainty and firmness obtained in one moment that may be called into doubt the next.

Elements of uncertainty, imminent hazard, and monitions against the caducity of human experience facing far longer universal eras punctuate Verde where sculptures, which depend on the contraposition of materials, light weight, heaviness, and their types of interaction, emerge from the area reserved for them nailed into the gallery's walls in a relationship with the latter through a series of signs and mediation, using the walls as another blank page from which fragments and details of a general focusing emerge while offering areas for meditation that dot the itinerary to generate various forms of dialogue.

"You marvel at how this jumble of materials in the hands of Chance was able to make a man, given the vast number of things required for the construction of his being, but



#16 / **s.t. (60) / Untitled**

2011

ferro, cartoncino, legno, marmo, alluminio, gesso
iron, paperboard, wood, marble, aluminium, plaster cast
cm 65x63,5x42

you do not know that hundreds of millions of times this material came to a stop before producing a man and instead produced a stone, lead, a branch of coral, a flower, or a comet on account of the too many or too few other figures required or not required to design a man. In the same way, you fail to marvel that from an infinite quantity of changing, incessantly shifting materials the so few animals, plants, minerals that we see were made. Similarly, why do you not marvel when the dice are thrown one hundred times and not even one set of doubles occurs? For this reason, it is impossible that nothing is created from this delicate movement, and this one thing will always be a source of amazement for the heedless person who does take into consideration just how close it came to not being made.”

Savinien Cyrano de Bergerac, *L'autre monde ou Les états et empires de la lune* ³

In the first room, the one with the stones and concrete structures, two sculptures lean against the walls. A third is on the ground.

Up against the right wall is a structure made up of elements in concrete that supports a stone (#1). More than merely supporting, the structure appears to interact with that

piece of Bardiglio marble that looks as if it had fallen down from above right into what appears to be a wreck of some kind by pure chance. The wreck is undoubtedly the work of human hands but seems to have been abandoned before completion, perhaps due to lack of interest or the sudden realization that it no longer served a purpose. Born useful but rendered useless, it's current task seems to be merely supporting this accidental encounter with the stone from above, a function more aesthetic than utilitarian.

Lying on its side, a sort of beached marine creature or the remains of a shipwreck (#2), the sculpture on the ground is composed of bars of concrete that join and divaricate by means of a central joint that is also made of concrete before continuing into a sort of metal coupling. Perhaps torn from a more complex architectural element or arrived here mounted on its own original structure, almost as if once again uselessness had gotten the hand over usefulness. At the other end of concrete arm stands a stone. Also this has been uprooted by an entirely more complex and consistent something or other, or perhaps the object itself was the cause of the uprooting of the bundle of arms, too thin, on the other hand, to support the stone. This represents an absurdity in regard to the materials with which they are made.

Concrete, on the other hand, is a material that starts out in powder form, then gets mixed with water, and hardens. Here we see it in the process of changing state, ready for the next dissolution that awaits it in the process of someone's losing interest and its own loss of functionality.

This neurotic conglomeration of stone and concrete and the consequent drift of everything formed by these two cousin elements is associated in my mind with a recent image: a beach in Cornwall, a stormy sea, nature's flotsam dashed on the shore, some of which with a little vitality remaining, including a long, still fleshy stalk of algae, something of a miniature tree tenaciously clinging to a stone swept up from the rocky sea bottom and heaved onto land by the waves. A form of resistance of some kind — but in both cases completely useless — is shared by both.

On the wall at the back of the room stands a skeleton of architecture, something of a shell with a precise design (#3). A prickly pear with its round, juicy leaves is wrapped around its feet.

This is sort of a relic of the human ability to design things for a specific function. Nothing remains of such function, merely the memory of an aesthetic choice.

The three sculptures together delineate a circular space at the center of which ruins may be admired. Everything with its one dignity; all with epic tragedy that rebounds from a manmade panorama consisting of trestles, miraculously resistant skeletons of human invention to a remote and dusty present.

Thus brings to mind certain buildings that have made history in 20th century architecture, the ones that no one has the heart to demolish today because they've become industrial

archaeology treasures in witness of their new shapes permitted by their new materials (or the way their new shapes enabled the use of new materials, such as certain buildings by Pier Luigi Nervi like the remains of the aircraft hangars in Castel Viscardo destroyed by retreating German troops at the end of last war, the state of abandon of the tank at the Cagliari salt flats, the spiral stairway at the Florence football stadium. These structures are cherished not only for their forms but also for the concrete that enabled them that continue telling a story today in their deterioration or in the aesthetic result of certain materials.

The same story is also told by the ruins of shark-toothed defense works erected along the coastline, those bunkers poking their heads above from the lush vegetation that recall acts of bravery and resistance against oppressors now long gone in the same way in which our experience or the entire documentary and commemorative process has restored them to us. The circle created by the three sculptures demands movement. Requires time. Expects closer attention. After registering the form, a verification in regard to a by-product that provides the reason for disorientation is indispensable.

The concrete cast in wooden formworks conserves every trace of the materials used for its containment: the grain, the imperfections, and the structural sag imparted during casting and the gaining of weight. Knocking out the concrete often required hearty blows that created splinters and left flakes of paint from the boards that had been used again and again.

Both this action far from the output that Le Corbusier desired for the same material and procedure, and the modular grids used for design left by casting in the formworks on the surfaces used by another great and uncommon architect, Louis Kahn come close to the operation of conserving the memory of human labor that the latter desired as the “skin” of his buildings.

“Stone and wood, not bought but procured on site, must be used coherently as is in the expression of gratitude for this gift of Nature”

Louis Kahn ⁴

Other traces of the presence and passage and of man, so insignificant and unnoticeable sheltered from the towering Apuan Alps, are the votive shrines walled into the facades of homes. Occasionally depicting popular saints but more often any of the thousand different faces of Maria (Our Lady of Sorrows with bosom pierced by swords, Triumphant, crushing the serpent's head, and so on), the historical center of Carrara is dotted with these benevolent presences in a city where even the storefronts feature the use of marble for shelving or pure decoration.

#17 / **s.t. (47) / Untitled**

2010

gesso, legno, vetro, marmo

plaster cast, wood, glass, marble

cm 104x47x25



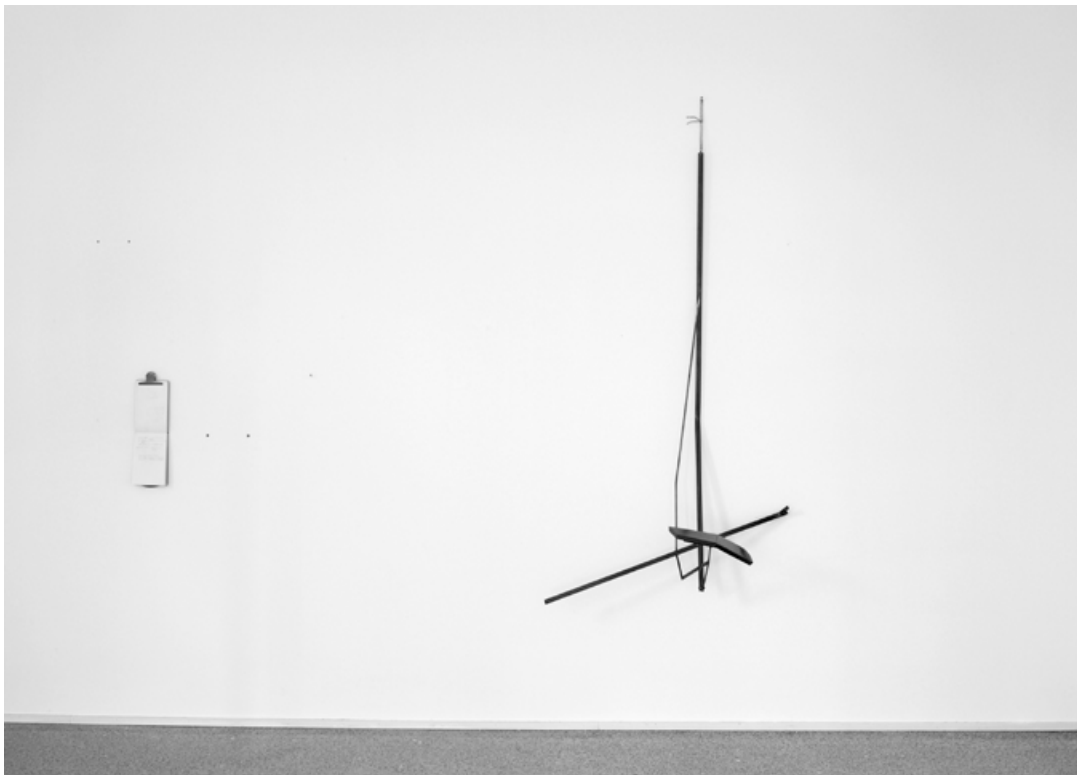
The mountain floods the feet of city dwellers with a material that was once more precious than gold and capable of assuming the most diverse forms and suited to the most different uses.

A blessing in cursive script, these roadside shrines were something anyone could afford, separating inside from outside, the home from the public area open to transit by anyone, friend or enemy alike.

In the mountains, even in the some of the smallest, most isolated houses, it's worthwhile to seek refuge beneath the sign of a benediction, and in the separation of the private from the public, there's a tiny inside that poses a barrier to the boundless outside.

In the vicinity of these lonely homes, they used to plant a walnut tree every time a child was born. The fruit of the adult tree would be used to build some piece of furniture for the newborn creature by the time he or she was ready for marriage. Sometimes those homes were abandoned by their inhabitants, and the walnut saplings were suddenly free to grow into knotty-branched old age without anyone chopping them down. They survive - most probably - the people who planted them, and the houses as well which are often more ruins by now than homes.

The second room that holds three walnut trees sculpted in relief into white marble dot a



◀ #18 / Quitti (46)

2010

ferro, marmo, spago, chiodo

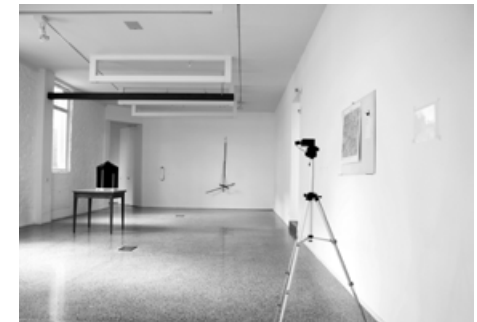
iron, marble, string, nail

cm 199x102x52

vedute della mostra / view of the show

“Rendere parole alle parole”

Cardelli & Fontana, 2010



map of abandonment and form an itinerary in which the life of the plant lasted longer than man's stay in the area (#5, #6). They as well are, in fact, remainders compared to the reason for which they were planted, and indicate a different origin: born from a family's intention and tradition, perhaps more than from necessity, their current existence is linked to an absence, a migration, and a detachment.

*Observe what happens in a sunbeam
that enters the dark through a curtain
and pushes a blade of light into the room:
we see in that narrow strip of light
numerous minute bodies intermingling
as if involved and intent on eternal conflict:
groups collide without granting truce.
From what we can see we may intuit
how everything moves in the greatness of infinite space*

*and this little example helps us understand
how the important things that support the world proceed.*

Lucretius, De rerum Natura, Book II, 114.124⁵

These depictions of walnut trees bespeak the long time for their contemplation and execution, an amount of time that can be compared to those of the gestures and muscle power, the ways and actions dedicated to the three plaster moulds which together compose another memorial portrait, the one dedicated to Mt. Sagro (#7, #8, #9).

The model of the mountain was cast and divided into three parts, opened into slices like an orange and chained to three different walls using scrap metal and little trestles bolted in place. The subject, the mountain, has been subtracted from our view, and in its place remains a sucking vacuum, an absence inversely mirrored in those slices of mountain made of jute hardened by the white plaster that dripped onto this sort of industrial framework,

those embraces of different length and “borrowed” from their construction purposes to which the slices of mountain cling. Depending on the viewpoint, these three casts appear to be either floating weightlessly or firmly anchored to the walls, and from another angle appear almost obscene in their dramatic approximation of the casting of an absence entirely made of solids. They are all made of progressive vacuums, deep, dark shadows representing the invisible. From yet another angle they appear welcoming and inviting, resembling hardened cloths ready for draping around the shoulders of future sculptures.

They remains the only way to recall a mountain that has disappeared, to conserve the memory of a physiognomy destined in the long-term to be further excavated and continuously modified.

Stone returned to dust regains greater solidity again after mixing with water and cement or plaster. This transitory aspect of a material's return to various states gives the sensation that even the most solid materials may crumble from one moment to the next, and more in general, that transmigrations of place, state, and form are what we perceive despite the invasiveness of certain assertive gestures that have left visible evidence in place, state, and form. Everything takes on the appearance of clouds of dust that come together and dissolve in time, a state that is “melancholic more than sad” and one which, once again referring to Calvino, remains like face powder in the glass mirror conserved in the infernal bedlam of Montale's more famous invocation to persistence.

¹ Italo Calvino, *Lezioni Americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, 1. *Leggerezza*, in I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, tomo I, by Mario Berenghi, Milano, Arnoldo Mondadori editore, 1995, p. 636.

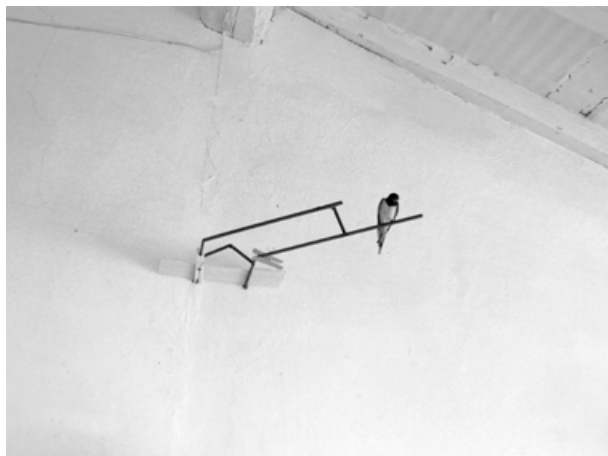
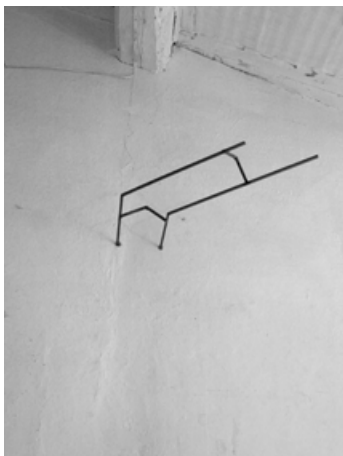
² This quote was taken from the version edited and translated by Francesco Vizioli, Roma, Newton Compton Editori, 2a ed. 2010, p. 55.

³ This quote was taken from Italo Calvino, *Lezioni Americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, 1. *Leggerezza*, in I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, 1995 cit., pp. 648-649.

⁴ Nicola Braghieri, *Buoni edifici, meravigliose rovine. Louis I. Kahn e il mestiere dell'architettura*, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 55.

⁵ This quote was taken from the version edited and translated by Francesco Vizioli, Roma, Newton Compton Editori, 2a ed. 2010, pp. 99 e 101.

#19 / **Prove di volo (35) / Test flight**
2009
ferro / *iron*
cm 14,5x44,5x42



Studio

Luca Bertolo

1.

Alla fine della scala, al secondo piano, c'è lo studio. Rimani lì, davanti alla porta chiusa, senza capire se gli stridii degli uccelli vengano dalla stanza o da fuori (vere entrambe le ipotesi). Sganci l'elastico della porta ed entri. La stanza è una mansarda inondata di luce. Le finestre sono spalancate. Alle pareti strane forme mostrano la loro ossatura sotto i panneggi bianchi che le ricoprono. Pezzi di marmo a terra; altri, più piccoli, ordinati per tipo e dimensione sulle mensole di uno scaffale; tondini di ferro appoggiati al muro; un tavolo da lavoro e sopra degli attrezzi in bell'ordine. Polvere bianca per terra. C'è luce, c'è chiarore.

Le finestre dello studio di Fabrizio Prevedello sono sempre aperte, da primavera ad autunno inoltrato, perché le rondini possano entrare e uscire a loro piacimento. Per il terzo anno di seguito hanno fatto il nido sotto un trave del soffitto. Non lo noti subito, perché è coperto da una mensola che impedisce a fango e cacche di piovere giù; ma uno specchio retrovisore, abilmente montato, permette all'osservatore e alla rondine di guardarsi negli occhi, per triangolazione.

Per visualizzare meglio lo studio bisogna pensarlo all'interno di una casetta in pietra a due piani, in un piccolo paese a mezza costa sulle Alpi Apuane composto interamente di casette in pietra. Dico casette solo per dare l'idea di qualcosa di rustico, per nulla esoso, anche se immagino che ai bisnonni (cavatori) degli attuali abitanti che se le costruirono da sé questo vezzezzativo non sarebbe garbato: tonnellate di pietre spaccate a mano, squadrate con lo scalpello e trasportate in spalla - altro che casette.

Il mio studio si trova nella stessa casa, al primo piano. Le giornate si susseguono e spesso con Fabrizio ci confrontiamo sulla riuscita di un'opera o sulla tenuta di una struttura. Fabrizio ne sa di legno, di incastri, di saldature, di scalpelli, di pietre, di formature, di carta 120, di compressori, di pantografi, di gomme, di frese e di svariate altre questioni.

Tarda mattinata. Da sopra arriva un maledetto frastuono di flex (quell'attrezzo dotato di un motorino che fa girare una mola-lama con cui tagliare materiali tipo pietra o metallo). Ogni tanto il frastuono cessa per qualche minuto: si odono passi, spostamenti di oggetti. Sabbia e calcinacci cadono dal soffitto. Che lo studio di un pittore stia al primo piano e quello di uno scultore al secondo è un paradosso che nessun visitatore manca di farci notare. La risposta di Fabrizio è la seguente: ama quella stanza a causa della luce; pazienza trasportare dei chili per due rampe di scale. Del resto è stato lui, sei anni fa, a chiedere in affitto quella casa abbandonata da tempo, scegliendosi la location e lasciandomi successivamente la possibilità, ottima beninteso, di alloggiare il mio studio sotto al suo. Ogni tanto sento il tonfo di una roba che cade, cui segue un'imprecazione.

2.

In buona sostanza cos'è che voglio dire, voglio dire che lo studio è una cosa importante. Mi viene in mente il libro di una storica dell'arte, Svetlana Alpers, su Rembrandt, intitolato *L'officina di Rembrandt* o qualcosa di simile. Per quel che ricordo, il succo del discorso era che lo studio di Rembrandt (come quello di molti altri pittori dell'epoca) - colmo di strumenti musicali, armi, suppellettili, tappeti, accessori esotici, vestiti e cappelli dalle fogge più inverosimili - diventava un teatro in cui, mettendo in posa modelli debitamente abbigliati, si inscenava il mondo. Lo studio, ancor prima della tela, come luogo della rappresentazione. In un certo senso, il vecchio Rembrandt poteva fare a meno del mondo vero perché ne aveva già una copia. Lo studio era la sua torre d'avorio.

Questo mi fa venire in mente che qualche secolo dopo Rembrandt si sviluppò l'idea di arte impegnata. Buona parte delle discussioni importanti del Novecento riguardarono l'annosa questione di come l'arte possa migliorare il mondo. L'artista consapevole e ambizioso non può che desiderare di contribuire a costruire una società più giusta e più bella: qualcuno osa sostenere

il contrario? Seppure con qualche differenza terminologica, la questione dell'impegno è ancora attuale: l'artista (e il critico) consapevole e ambizioso (politicamente corretto) è un operatore culturale: può tornare utile a un'amministrazione comunale, mettiamo, per alleviare i disagi di chi vive in un quartiere periferico. È una tendenza generale, esistono anche appositi finanziamenti dell'Unione Europea e così via.

Insieme all'idea di arte impegnata nacque l'immagine, speculare e negativa, della torre d'avorio: guai all'artista chiuso nella sua torre d'avorio! Guai all'artista che non si butta nel mondo! L'artista chiuso nella sua torre d'avorio non può che cadere nell'autismo, oltre che produrre temibile arte fine a se stessa. Tra l'altro, se hai la sfiga di produrre arte fine a se stessa, nessun curatore serio ti inviterà mai a partecipare a una mostra importante. Documenta rappresenta uno standard in questo senso. Kassel è una città deterritorizzata.

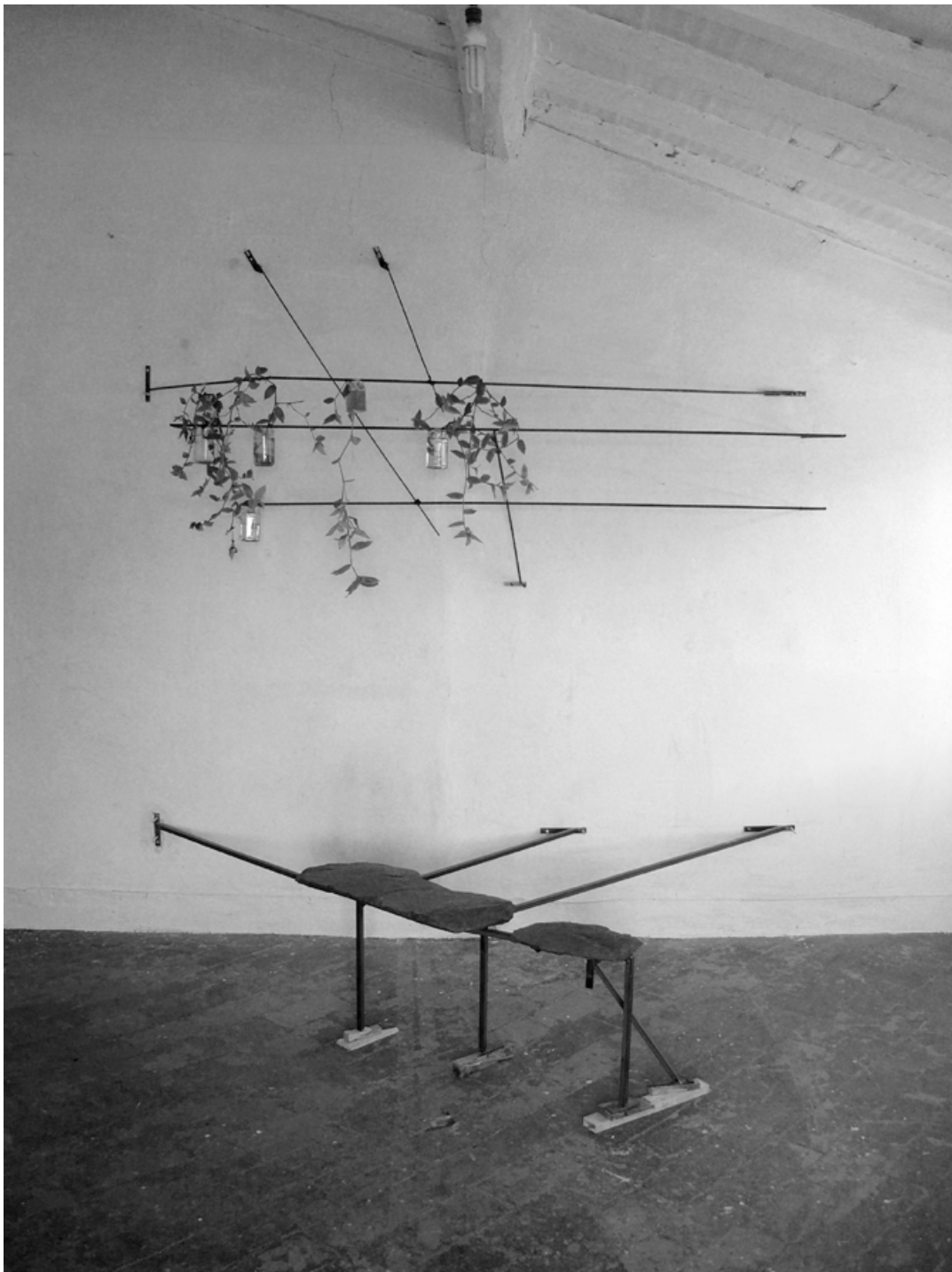
A volte, dalla strada urlo: Fabrizioooo! Mi sentiii? Andiamo a segare la legna, ché ce ne serve un po' (circa quattordici quintali) per l'inverno! Scendi! Chiamiamo l'idraulico per farci allacciare l'acqua corrente (dopo sei anni senza)! Dobbiamo anche installare una seconda putrella da 150 chili prima che le tue sculture mi sfondino il soffitto! In genere, rintanato nella sua torre d'avorio, Fabrizio non mi risponde.

Viene da chiedersi cosa tenga un uomo rinchiuso in uno studio a saldare ferro, incollare cartone, scolpire della pietra e guardare le rondini che entrano ed escono dalle finestre. Forse – ma è solo un terribile sospetto – c'entra qualcosa con il senso e il non senso dello stare al mondo.

Lo studio è certamente un rifugio. Può essere anche un laboratorio di nevrosi se è per questo. Un mondo che sta per il Mondo. Lo studio è un tutto-organico (Brancusi che incapsulava la radio in un cubo cavo di gesso bianco perché si mimetizzasse col resto delle sculture). Lo studio è una scusa (Pontorno che fingeva di non esserci quando il suo amico Bronzino passava a chiamarlo per pranzare assieme). Cosa c'entra lo studio oggi che tutti vogliono andare incontro al Mondo?

3.

Tra una scultura e l'altra si possono vedere anche delle bottigliette di vetro



attaccate al muro con il fil di ferro, da cui fanno capolino piccole piantine immerse nell'acqua. Il fenomeno è più evidente a casa di Fabrizio. All'inizio non ci fai caso, se ne stanno lì, silenziose come gechi. Poco appariscenti e sprovvisti di ambizioni tassonomiche, questi *botanicalia* compongono un minuscolo giardino interno. Giardino misterioso, perché non è evidente il criterio che lo organizza. La mia teoria è che la nostra attenzione non debba appuntarsi sulle sole piantine per trarne una ricompensa estetica soddisfacente, bensì sul sistema contenitore-piantina. Sistema spesso arricchito da elementi strutturali (mensolina, nicchia): non è mobilio, non è giardinaggio, è piuttosto micro architettura del paesaggio.

Nel tardo pomeriggio si può incappare più facilmente in quest'immagine: Fabrizio seduto a un tavolino sotto la finestra. Poiché dà le spalle alla porta, non è dato sapere cosa stia guardando, se la posta elettronica sul suo portatile o i pini laggiù, sulla cresta della montagna che degrada fino alla pianura. I famosi pini che sembrano scendere allegramente in fila indiana, come soldatini, verso il mare. Curiosamente, proprio là, sessantotto anni fa passava la Linea Gotica, quella linea immaginaria che divideva il territorio in modo molto reale: a nord i nazifascisti, a sud gli alleati. Da Livorno sparavano cannoni e mortai, da La Spezia rispondevano cannoni e mortai. In mezzo questa pianura sottile, spalleggiata dai suoi monti. Ogni tanto cadeva una granata. Chissà quei pini, se c'erano.

4.

Spesso, quando entro nello studio di Fabrizio, la prima cosa che gli chiedo è se quella o quell'altra cosa sia un'opera. Tempo fa, in realtà, la questione era più semplice e avrei quasi sempre potuto rispondermi da solo, senza metterlo con le spalle al muro: No, è solo uno scarto! È solo un bozzetto! È solo il pezzo di una scultura più complessa! Ma negli ultimi tempi ci si è messo anche lui, bazzicando con maggiore insistenza il confine (affascinante ma insidioso) tra materiali e opera finita, tra questo è scarto e questo è buono, tra struttura e oggetto, tra c'è già e non c'è ancora.

Questo continuo ravanare attorno all'idea di opera (finita) è un approccio che accomuna molti artisti contemporanei. C'è un problema: strada facendo stiamo riempiendo case e musei di oggetti (e la testa di idee) che effettivamente non riescono a essere opera e, dopo la curiosità e l'eccitamento inizia-

le, scivolano rapidamente nel purgatorio dell'arte, tornando a essere rumore di fondo. D'altra parte – e questa è la buona notizia – è probabile che tale tipo di ricerca sia oggi inevitabile, dunque tanto vale dedicarsi seriamente. Penso a Sol Lewitt che elenca i pezzi sparsi trovati nello studio di Eva Hesse dopo la sua morte. Li analizza uno per uno cantilenando il verdetto: *that's a piece, that's not a piece. That's a piece, that's not a piece.*

A ben vedere, l'analisi contemporanea delle condizioni di esistenza dell'opera d'arte, non è che l'ultima variante di un cruccio antico: cosa fa di un quadro un buon quadro? Sottrarre il superfluo, sottrarre, sottrarre... (ma non troppo!) Mi viene in mente la leggerezza cui Italo Calvino dedica una delle sue famose Lezioni americane, Guido Cavalcanti che salta la staccionata e tutto il resto. Lo scrittore (l'artista) che alleggerisce la materia, le toglie gravità. Perdere peso, perdere pesantezza... Si potrebbe rilanciare dicendo che con Duchamp e il concettualismo l'arte, nel suo complesso, si è messa a dieta permanente. Ora, – per restare in metafora – la dieta è quasi sempre un esercizio salutare, se considerata tale e scelta a ragion veduta; è quando si trasforma in atteggiamento compulsivo che diventa anoressia...

5.

A terra, scampoli di marmi di qualità e forma differenti (sarà già una disposizione?). I muri, pieni di fori geometricamente predisposti, si scrostano a tratti armoniosamente. Tracce ancora più vecchie, risalenti ai tempi in cui quella era la stanza di una casa abitata da una famiglia. Maniglie e agganci provvisori. Strutture. Pezzi. In generale, nello studio succedono (appaiono) delle cose e non si sa bene quale statuto abbiano: sono solo se stesse oppure strumentali a qualcos'altro? Lo studio funziona come palestra (epistemologica). Cose: con quali occhi dobbiamo guardarle?

La montagna è una grande torre d'avorio, questo è quello che ci dicono (o che ci tacciono) molti amici mentre scappano a casa, in città, intimoriti da ciò che qui manca loro. Quassù tutto è paesaggio, può essere un po' faticoso. Il dentro e il fuori. Orti, boschi, case, cave di marmo, motoseghe, camion. La montagna fornisce materia, l'elemento vegetale non manca. Le piantine nelle bottigliette di vetro è come avere un gatto. Le rondini entrano ed escono dalle finestre dello studio, non è forse casa loro?

Luca Bertolo, Giustagnana, agosto 2012

pagina 58 / page 58

#20 / **s.t. (45) / Untitled**

2010

ferro, ardesia, legno, vetro, acqua, piante

iron, slate, wood, glass, water, plants

cm 245x233x145

Studio

Luca Bertolo

1.

The studio is at the top of the stairs on the first floor. You can stand in front of the closed door wondering whether the birdsong comes from inside or out (answer: both). Unsnap the rubber band over the latch and walk right in. The room is a loft drenched in light. The windows open out wide. Strange shapes attached to walls reveal their bones from beneath the white veils that cover them. Blocks of marble lay strewn about the floor; smaller pieces have been sorted by type and size on bookcase shelves. Slender iron rods stand propped against the wall. There's a workbench with tools hung carefully in order behind it. A fine white dust coats the floor. There's plenty of light, loads of clarity.

The windows in Fabrizio Prevedello's studio stay open from early spring to late autumn to let the swallows come and go as they please. It's the third year in a row they've nested up between the rafters. You don't see the nest right away because it's been partially concealed by a shelf that catches the mud and their droppings, but a cunningly mounted rearview mirror lets swallows and their admirers see eye to eye in triangulation.

For a better idea of the studio, think of the interior of a two-storey stone cottage in a tiny village of houses all built in stone halfway up a ridge in the Apuan Alps. I use the word cottage because it sounds charmingly rustic, even if the villagers' great grandfather quarrymen might not agree with this form of endearment, having shouldered these tons of rock up the hill, hewn and faced it themselves. You call it a cottage!

My own studio is on the ground floor of the same house. The days drift by. Fabrizio and I often query each other on the successful rendition of a work of art or a structure's staying power. Fabrizio knows a lot about wood, joints, welds, chisels, stone, molding, 120 grain sand paper, compressors, pantographs, tires, power cutters, and various other things.

Late morning. The racket of someone upstairs using a grinding wheel (that annoying power tool with a grinding wheel/blade capable of cutting metal or stone) shatters the silence. Now and then the roaring stops for a minute: footsteps are heard, heavy objects shifted across the floor. Sand and plaster flakes sprinkle down through my ceiling. The paradox of a painter living on the first floor and a sculptor living on the second rarely goes unnoticed by visitors. Fabrizio's usual reply is that he loves the room for its light, and if he has to tote kilos up two flights up stairs, so be it. After all, six years ago he was the one who first decided to rent the house vacant for so long after choosing the location and offering me the chance – not to be passed up, by the way – to set up my studio under his. Once in a while, I hear the loud thump of something falling followed by a curse.

2.

What do I mean with all this? What I mean is that a studio is a very important thing. I recall a book by the art historian Svetlana Alpers on Rembrandt entitled L'officina di Rembrandt (Rembrandt's Workshop) or something like that. From what I remember, the gist of it was that Rembrandt's studio (like those of many other painters in his day) – chockablock with musical instruments, firearms, bric-a-brac, rugs, exotic accessories, and the most unlikely hats and other articles of clothing – became authentic theaters in which the entire world could be staged with the presence of a suitably garbed model or two. Even before the canvas, the studio was the place for depiction. What did old Rembrandt want from the world, anyway? He already had a copy of his own. His studio was his ivory tower. The idea of socially responsible art was only developed a few centuries after the Dutch master. Many of the discussions of greatest significance during the 1900s involved the age-old question of whether art was capable of improving the world or not. Illuminated and ambitious artists cannot but wish to make their own contribution in bringing society more justice and beauty. Who would dare affirm otherwise? With slight differences in terminology, the question of art's social utility still holds current interest today: the informed, ambitious, and politically correct artist (and critic) is a cultural operator who may prove useful to a municipal administration in alleviating the discomfort of those who live in the slums or hinterland, let's say. This is an established trend, and funding for the purpose is even available from the European Union, and etcetera.

The mirror opposite image of the ivory tower arose at the same time as the idea of art engagé. Woe to the artist content to shut himself up in there! Shame on the artist who shuns our worldly hustle and bustle! An ivory tower can only produce autism, or even worse, art for art's sake! Among other things, if you're unlucky enough to be the producer of art for art's sake, no respectable curator will ever invite you to show your work in a serious show. Documenta sets the standard here, and ivory towers are banned in the city of Kassel. Sometimes, from down in the alley, I holler: Fabrizioooo! Do ya' hear me? Time to go chop wood! We're going to need a bit (around fourteen quintals) for the winter! Come on down! We've also got to get the plumber to hook us up to the water mains (it's six years we've gone without)! And don't forget - we've got to install a second 150 kilo iron girder if we don't want your sculptures crashing down through my ceiling! Working hard in his ivory tower, Fabrizio rarely replies.

You've got to wonder what keeps a guy locked up in a studio with a welding iron, gluing strips of cardboard together, chiseling into stone or observing the swallows that fly in and out his window. It might – but this is only a lingering suspicion – have something to do with the sense and nonsense of living in this world.

A studio is undoubtedly a refuge. It can also be a laboratory for neurosis as well. A studio can be a world in itself, an abbreviation of the world at large. A studio is an organic

#21 / **Fa un po' freddo ma non preoccuparti (15) / It's a little cold but don't worry**

2008

stucco, vetro, ferro

plaster cast, glass, iron

cm 35x28x35

whole (Brancusi enclosed his radio in a hollow cube of plaster so it would fit in with all his sculpture). A studio can be an excuse (Pontormo would hide inside whenever his friend Bronzino stopped by to go out for lunch together). So what good is a studio today when everybody's racing out to embrace the world?

3.

Between one sculpture and another, little glass bottles of water with tiny plants and their roots have been hung from the wall using strands of wire. The phenomenon is more evident where Fabrizio lives. At first you don't even notice – they stick to the wall as quiet as geckos. Not much to look at, apparently lacking ambitious plans for growth, taken all together, these botanicalia make up a minute indoor garden. A mysterious garden, in fact, because the criteria behind its layout is not easy to discern. My theory is that our attention must not be placed exclusively on the plants for the aesthetic payoff expected, but rather on the plant-container system, which is often enhanced by additional structural elements (shelves, wall niches). You can't call it furniture; it's hardly gardening. I'd settle for micro-landscaping.

Stopping by in late afternoon, the casual visitor is more likely to be greeted with the following image: Fabrizio bent over a table before a window. With his back to the door, you



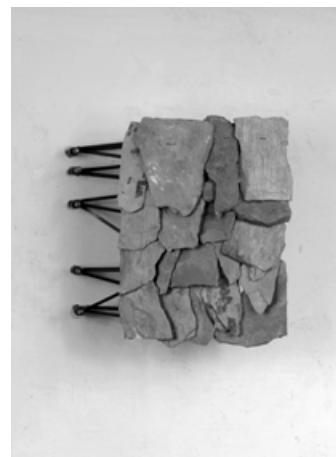
can't tell whether he's checking mail on his laptop or the pines along the mountain crest running down to the sea, pines trotting cheerfully down to the beach in single file like soldiers. This curious simile is not without historical foundation: the Gothic Line was drawn here 68 years ago. That imaginary line once divided the territory in a very real way. The Nazi-Fascist troops were positioned to the north, the Allies to the south. Cannon shot and mortar fire from Livorno were answered from La Spezia over this narrow strip of land between the Apuan Alps and the Tyrrhenian Sea. Shells used to fall nearby. Who can say what those pines remember?

4.

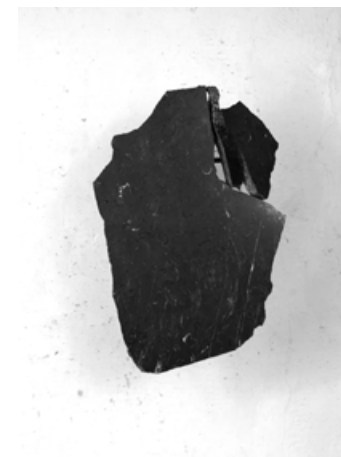
Often when I enter Fabrizio's studio, the first thing I ask him is whether this thing or that thing is a work of art. Until some time ago, in fact, the question was easier and one I could have almost always easily answered myself without embarrassing him: No, that's just scrap! That's just a model! It's only a piece of a something much more complex! Lateh, however, he's been doing his very best to put my critical powers to the test, sounding with greater and greater insistence the barrier (both insidious and fascinating) between raw material and completed work of art, between this is just waste and this is good. This is merely structural; that is the object itself. This exists, that, not yet.

This continuous rooting into the idea of what defines a work (finished) is an approach shared by many contemporary artists. At least one problem has emerged so far: with the verdict still out, we're filling our homes and museums with objects (and our heads with ideas) that are effectively unable to make the grade as works of art, and after all the initial buzz and curiosity fades, they slide quickly into art's purgatory as no more than background noise. On the other hand – and here's the good news – the question is probably only inevitable today, and therefore so much the better if people are taking it seriously. I'm thinking of Sol Lewitt cataloguing the objects strewn about Eva Hesse's studio after her death, analyzing them one by one and humming to himself: that's a piece, that's not a piece. That's a piece, that's not a piece.

On second thought, this investigation into a work of art's terms of existence is only today's version of the perpetual dilemma: what makes a painting a good painting? Strip off the superfluous, cut away the excess, keep cutting... (but not too much!) It reminds me of the lightness with which Italo Calvino dedicates one of his most famous *Lezioni Americane*, Guido Cavalcanti skipping lightly over the fence and everything else. The writer (or artist) who lightens her material also subtracts its gravity in the process. Less weight, less heaviness. We might even raise the stakes by saying that with Duchamp and Conceptualism, art, in its entirety, has put itself on a permanent diet. Continuing the metaphor, a diet prescribed from carefully reasoned choices is nearly always a healthy thing to do, but when it turns into compulsion, look out for anorexia!



#22 / **s.t. (58) / Untitled**
2011
ferro, ardesia
iron, slate
cm 35x33x21

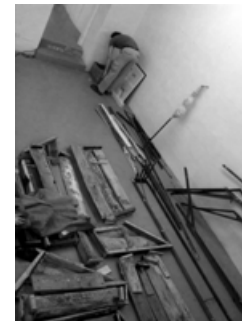


#23 / **s.t. (64) / Untitled**
2011
marmo Nero Marquina e Verde Alpi, ferro
Marquina Black and Alpine Green marble, iron
cm 43,5x29x23,5

5.

Scraps of marble of different type and shape are laid out in the floor (an intentionally artistic arrangement?). The walls, with their geometrically positioned holes, are peeling in harmonious patches. Older traces of paint back to when this was somebody's room in the family home. Doorknobs and bracketing are temporary. Structures. Pieces. Things just happen (or appear) in a studio. Assessing their status isn't easy: are they exclusively themselves or instrumental to something else? A studio is an epistemological gymnasium. The things inside: with which eyes must we view them? The mountain itself is just one big ivory tower. That's what they tell us (or how they shut us up), those friends of ours who come up to stay for a few days and then hurry back downhill for what they think they're missing up here. Up here, everything's a landscape, and it can be tiring. Indoors, outdoors. Vegetable patches, woods, houses, marble quarries, chainsaws, quarry trucks. The mountain supplies the material. There's no shortage of vegetation. Keeping little plants in glass bottles on the wall is not unlike keeping a cat. The swallows fly in and out the studio window as they please. Whose house is it, anyway?

Luca Bertolo, Giustagnana, August 2012



#24 / **Fa un po' freddo ma non preoccuparti (54)**

It's a little cold but don't worry

2011

ferro, ardesia, legno, vetro, marmo, corda

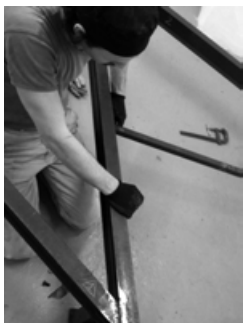
iron, slate, wood, glass, marble, string

cm 265x500x337

vedute della mostra / *view of the show*

“Fa un po' freddo ma non preoccuparti”

Brown Space Project, Milano, 2011



Fabrizio Prevedello. L'Entusiasmo delle Idee

Davide Daninos

Il processo creativo dietro all'intervento di Fabrizio Prevedello all'interno di Brown Project Space viene definito dall'artista stesso un lungo esercizio pratico per riflettere più in grande. Viene presentato un prototipo, uno stadio non finito di un progetto misterioso, nato dall'entusiasmo di poter creare un ambiente riparato, un rifugio protetto come quello di un nido.

L'esaltazione di quest'idea ha portato alla realizzazione di un'opera fruibile come scultura, il cui gioco di pieni e di vuoti è in un continuo movimento. Il pieno, la struttura, è in realtà una membrana sottile che ha il compito di separare l'interno dal mondo esterno; l'obiettivo è creare così uno spazio cavo atto a racchiudere un nucleo protetto. Il dentro, il vuoto, diventa in realtà pieno e denso al momento della fruizione dell'opera con l'ingresso dello spettatore nello spazio scultoreo.

È labile il confine tra il dentro e il fuori della scultura, di questa cellula nata per dare una protezione temporanea. Come un bivacco infatti ha una struttura rialzata che allontana il suo spazio interno, il suo nucleo protetto, dal mondo esterno. Il riparo che la scultura crea viene quindi inserito in un paesaggio neutro, che anela ad essere puro e metafora di quello interiore. Da cosa Fabrizio però vuole ripararsi e separarsi? Vuole creare un luogo protetto da tutto ciò che non è necessario, da tutto ciò che *“soffoca il nostro nucleo interno di pensieri e di rituali, che li disperde dal nucleo puro, togliendo così l'equilibrio che ci permette di essere presenti con consapevolezza.”*

Fabrizio Prevedello trasforma così Brown Project Space in un teatro dove la sua messa in scena scultorea può avere luogo.

Superata la prima sala, una platea vuota e non rassicurante, il fruitore prosegue il suo cammino arrivando al palcoscenico nascosto nella seconda sala.

Qui lo svolgimento della fruizione prenderà effettivamente luogo, con un



percorso suddiviso in due fasi.

L'ingresso, la parte *“unfreundlich”*, è composto da uno scalino sovradimensionato e da una struttura oscura, tagliente. Per entrare nella scultura si deve infatti attraversare un arco realizzato da lastre grezze di ardesia, la comune lavagna che diventa qui tetra ed ostile. Le lastre vengono *“cucite”* direttamente allo scheletro ferreo della scultura, andando a formare così un varco di accesso che richiede uno sforzo, sia mentale che fisico, a chi è interessato a proseguire.

Superata quindi questa rigida quinta, con difficoltà lo spettatore può arrivare alla parte *“freundlich”*, il nucleo interno di tutta la struttura, seconda e ultima grande ellisse del nostro percorso.

È il nostro palco, realizzato da un piano di travi grezze di castagno, recupe-

rate dagli scarti delle segherie, racchiuse in due binari di ferro, e circondate da pareti invisibili.

Con il suo ingresso nella struttura l'ospite diventa quindi parte integrante di questo ambiente scultoreo. Viene introdotto in uno spazio chiuso ed allo stesso tempo aperto per il suo essere non finito. Ci troviamo in un segmento percorribile di una retta finita ma ancora da disegnare, solo tratteggiata. La fine ci viene infatti nascosta e sfumata da un vetro smerigliato, posto a fermare il nostro cammino e la nostra visione.

Il vetro è uno degli oggetti che Fabrizio lascia allo spettatore per interagire con essi: sono appunti filtrati di un viaggio senza una meta calcolata, che ci fanno soffermare in questo percorso in divenire.

Sul quel palcoscenico nascosto che è diventata quindi la scultura il visitatore diventa da spettatore l'attore di una propria rappresentazione interiore. Superati i primi due atti dell'ingresso e dell'esplorazione, lo spettatore si trova ad inventare il proprio copione scoprendo gli oggetti e le successive incognite che essi creano, in rapporto agli altri elementi che compongono tutta la scultura.

L'amaca è un rimando ad una dimensione casalinga, quotidiana, di riposo e di sicurezza, scelta per caratterizzare maggiormente la funzione protettiva della scultura.

Il vetro, oltre alla funzione provvisoria di oscurare l'infinità della struttura, è soprattutto l'appunto per la costruzione delle pareti. Concepite come membrane, hanno la funzione di dividere il dentro dal fuori, senza però nascondere. Per adesso possono essere solo immaginate e perciò sono lasciate in una condizione di potenzialità, rappresentata dalle linee nude di ferro che ne costruiscono l'ossatura.

Il frammento di marmo appeso è l'ultimo appunto che incontriamo ed anche il più denso di significati: collocato alla fine del nostro percorso ci ricorda il punto di partenza del lavoro dello scultore; è la mappa geografica del nostro viaggio, è l'evocazione di un paesaggio che possiamo immaginare, è lo spartito della composizione che accompagna la scena.

Fabrizio Prevedello infatti ci guida, da regista di questa rappresentazione scultorea, attraverso le ossa e le articolazioni dentro il suo lavoro. Ci fa esperire dall'interno le dinamiche scultoree che lui stesso ha inscenato.

Niente è celato: Fabrizio ci mostra con entusiasmo il nucleo interno della sua pratica artistica, libero da ornamenti superflui e da interferenze, per darci un riparo dove poter riflettere su ciò che è veramente essenziale.



Fabrizio Prevedello. The Enthusiasm of Ideas.

Davide Daninos

The creative process behind Fabrizio Prevedello's work in the Brown Project Space is defined by the artist himself as a long practical exercise to think on a larger scale. He presents a prototype, an unfinished stage of a mysterious project, born from the enthusiasm for making a sheltered environment, protected as a refuge or a nest.

The excitement of this idea led to the realization of an artwork accessible as a sculpture, with the interplay between solid and void working as a continuous movement. The filled part, the structure, is actually a thin membrane that has the task of separating the inside from the outside world. The aim is to build a hollow space, which will enclose a protected core. The inside, the emptiness, becomes full and dense whilst the viewer experiences the work with his entrance in the sculptural space.

The boundary of this cell, created to give temporary protection between the inside and the outside, is fleeting. As a bivouac in fact the sculpture has a raised floor that keeps its internal space, its core, protected from the outside world. The shelter created by the sculpture is then placed in a neutral landscape, which longs to be pure and metaphor of the inner space.

What does Fabrizio want to separate himself from? He wants to create a place protected from anything unnecessary, from all that which "chokes the inner core from our thoughts and rituals", from all that which "expels them from the pure core, removing the balance that allows us to be present with awareness."

Fabrizio Prevedello thus transforms Brown Project Space into a theater where his sculptural mise en scène can take place.

Past the first hall, an empty and worrying auditorium, the spectator continues his course to the hidden stage in the second room. Here the fruition will actually take place, with a two phases path.

The entrance, the "unfreundlich" part, consists in an oversized step and a dark cutting structure. To get into the sculpture the viewer must in fact pass through an arch made by rough slabs of slate; the common blackboard that here becomes bleak and hostile. The plates are "stitched" directly to the iron skeleton of the sculpture, hence assembling a gate that requires both a mental and physical effort to those whom are interested in accessing. Exceeded this wing set in stone, awkwardly the viewer can get to the "freundlich" part: the inner core of the whole structure, the second and last great ellipse of our journey. It's our stage: a rough floor of chestnut beams recovered from the sawmill waste, contained in two iron rails, and surrounded by invisible walls.

Entering the structure the visitor becomes a part of this sculptural environment. He's introduced simultaneously, for its unfinished condition, into an enclosed and open space. We





find ourselves in a practicable segment of a straight line still to be drawn, just hatched. The end of the line is in fact hidden and shaded by a frosted glass, which stops our path and our vision.

The glass is one of the objects, which Fabrizio leaves to the viewer to interact with: they're filtered notes of a journey without a calculated destination, which stop us on this in-becoming course.

On that hidden stage that the sculpture has become, the visitor becomes from spectator the actor of his own internal representation. After the first two acts, the entry and the exploration, the viewer can invent his own script, discovering the objects and the subsequent unknown factors, raised in relation to other elements of the whole sculpture.

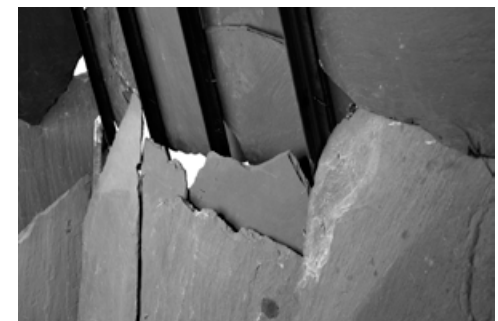
The hammock, adopted to characterize further the protective function of the sculpture, is a reference to an everyday and homely dimension, of rest and security.

The glass, in addition to the temporary function of overshadowing the infinity of the structure, is primarily the note for the construction of the walls. Conceived as a membrane, the walls have the function to divide the inside from the outside, without hiding it. Right now they can only be imagined and so they are left in a state of potentiality, represented by nude iron lines that built the entire skeleton.

The suspended marble fragment is the last and most meaningful note that we meet. Located at the end of our path it reminds us the departure point of the sculptor's work; it is the geographical map of our journey, it is the evocation of a landscape that we can imagine, it is the score of the composition that accompanies the scene.

Fabrizio Prevedello in fact leads us, as the director of this sculptural representation, through the bones and the articulations inside his work. We are experiencing from inside the sculptural dynamics that he has staged.

Nothing is concealed: Fabrizio enthusiastically shows us the inner core of his artistic practice, free from interferences and unnecessary adornments, to give us a shelter where one can reflect on what is truly essential.



#25 / **Studio di bivacco (53) / Bivouac study**

2011

ferro, ardesia, legno, cartone

iron, slate, wood, paperboard

cm 39,5x54,5x29



Fabrizio Prevedello (Padova, 1972)

1995-2002 vive e lavora a Berlino
dal 2002 vive e lavora in Versilia (LU)

Esposizioni / Exhibitions

- 2012 *Verde*, Cardelli & Fontana, personale a cura di Ilaria Mariotti, Sarzana (SP)
Artisti in residenza, con il gruppo *Laboratorio* ospitato da Luigi Presicce, MACRO, Roma
Storytellers, a cura di Caterina Benvegnù, Superfluo Project, Padova
Costellazione, Cardelli & Fontana, Sarzana (SP)
- 2011 *Meriggio a Carignano*, a cura di Ludovico Pratesi, Villa al Console, Carignano (LU)
Sei gradi di separazione, a cura di Ilaria Mariotti, Centro Espositivo Villa Pacchiani, S. Croce sull'Arno (PI)
Azimuth, Dolomiti Contemporanee-Laboratorio d'arti visive in ambiente, a cura di Alice Ginaldi, Sospirolo (BL)
Grisaille, Margini Arte Contemporanea, Massa
Argenti dominus vulpes, performance di Emiliano Maggi all'interno di *Fa un po' freddo ma non preoccuparti*, Brown Space Project, Milano
Per arrivare qui, il sentiero davanti alla scuola, Spazio Novella Guerra, a cura di DART, Imola
Fa un po' freddo ma non preoccuparti, Brown Space Project, personale a cura di Luigi Presicce, Milano
- 2010 *Rendere parole alle parole*, Cardelli & Fontana, personale a cura di Luigi Cerutti, Sarzana (SP)

#26 / **Laboratorio**, residenza / *residence*
2012
MACRO, Roma



- Letargo*, con Adriano Nasuti Wood, Museo MAGra, Granara (PR)
Mentre ti aspetto, personale a cura di Cristina Gilda Artese, Agenzia BNL via Brera, Milano
Less concreteness, con Sara Enrico, MARS/Milano Artist Run Space, Milano
- 2009 *S.T.*, Galleria Nicola Ricci, Carrara (MS)
L'inverno esiste, prove ed esempi, di e con Luca Bertolo, MARS/Milano Artist Run Space, Milano
- 2007 *Look@me!*, Kunstquartier 2007, Berlino, Germania
<1, Museo MAGra, Granara (PR)
La Scienza e la memoria, a cura di Chiara Camoni, Archivio Storico Comunale di Napoli, Napoli

Workshop e residenze / workshop and residence

- 2012 *Laboratorio* con Luigi Presicce, residenza, MACRO, Roma
- 2011 *Dolomiti contemporanee*, residenza, a cura di Gianluca D'Inca Levis e Alice Ginaldi, Sospirolo (BL)
- 2010 *Solid Void*, workshop con Giovanni Morbin e Gian Antonio Gilli, a cura di Diogene, Torino





