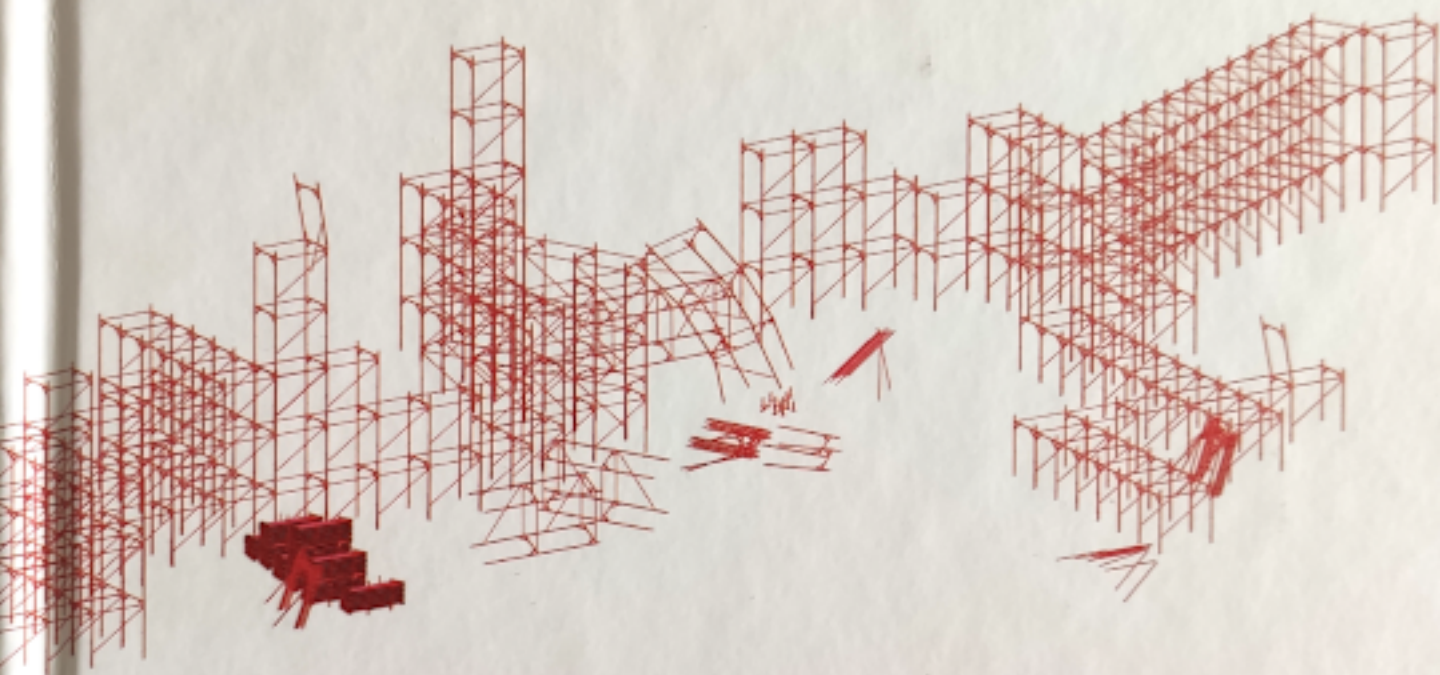


SABRINA VEDOVOTTO



EUGENIO TIBALDI
GEOGRAFIE ECONOMICHE

 **MARETTI**
EDITORE

EUGENIO TIBALDI
GEOGRAFIE ECONOMICHE

EUGENIO TIBALDI

GEOGRAFIE ECONOMICHE

Catalogo a cura di / Catalogue curated by
Sabrina Vedovotto

Testi / Texts
Raffaele Gavarro
Denis Isaia
Tommaso Pincio
Roberto Pinto
Sabrina Vedovotto
Eugenio Viola

Editing e coordinamento editoriale
Editing and editorial coordination
Maria Paola Poponi

Progetto grafico / Graphic designer
Lisa Camporesi

Traduzioni / Translations
Shiry Horowitz

Crediti fotografici / Photographic credits
Amedeo Benestante
Danilo Donzelli
Pierluigi Giorgi
Stefano Di Stasio
Luciano Romano

© Maretti Editore
info@marettieditore.com
www.marettieditore.com

Per gli autori / For the authors
© Raffaele Gavarro, Denis Isaia, Tommaso Pincio,
Roberto Pinto, Sabrina Vedovotto, Eugenio Viola

Per le fotografie / For the photographs
© Amedeo Benestante, Danilo Donzelli, Pierluigi Giorgi,
Stefano Di Stasio, Luciano Romano

Tutti i diritti riservati / All rights reserved

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in
qualsiasi forma o con mezzo elettronico, meccanico o altro senza
l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.

No reproduction and mechanically or electronically transmission of the
present book is allowed in any parts, except with the permission of the
editor's copyright.

Tutti i diritti riservati/ All rights reserved

Finito di stampare nel mese di gennaio 2013
Printing closed in January 2013

ISBN 978 88 89477 649

ICARUS

È la collana della Maretti Editore che pubblica
volumi su progetti speciali di artisti italiani e internazionali.
Direzione: Raffaele Gavarro

It is a series edited by Maretti Editore that publishes works
on special projects of Italian and international artists.
Under the direction of: Raffaele Gavarro

PREMIO MARETTI

VALERIO RIVA MEMORIAL

IV EDIZIONE

La Fondazione Valerio Riva è onorata di omaggiare
l'artista Eugenio Tibaldi con la pubblicazione
di questo libro, a riprova del suo talento e quale
vincitore della IV edizione del Premio Maretti

Fondazione Valerio Riva is honoured to pay tribute
to the artist Eugenio Tibaldi with the publication
of this book, as an evidence of his talent and as the
winner of Premio Maretti 4th edition

Presidente / President
Fondazione Valerio Riva
Miria Vicini

Presidente onorario / Honorary President
Fondazione Valerio Riva
Tilde Arcelli

Presidente di Giuria / President of Jury
Raffaele Gavarro

Vincitore del Premio / Winner of the prize
Eugenio Tibaldi

Curatore selezionatore / Selecting curator
Sabrina Vedovotto

Pan - Palazzo delle Arti di Napoli
via dei Mille 60, Napoli
www.palazzoartinapoli.net

Fondazione Valerio Riva
via Consiglio dei Sessanta 99, Dogana (RSM)
www.fondazionevalerioriva.com



Comune di Napoli

Sindaco
Luigi de Magistris

Assessorato alla Cultura e al Turismo
Antonella Di Nocera

Direzione Centrale Cultura, Sport e Turismo
Paola Russo

Servizio Programmazione Culturale e Spazi per la Cultura
Silvana Dello Russo

U.D.P. PAN | Palazzo Arti Napoli
Fabio Pascapè *Responsabile*

Area Amministrativa
Serafina Botta
Francesco Liscio
Carmine Senese
Antonella Torino

Documentazione e mostre
Maria Teresa Rossi
Alberto Ruggiero
Raffaele Tartaglia
Laura Vassallo
Caterina Zappalà

Area Tecnica
Bernardo Mele

Comunicazione interna ed esterna Servizi Museali
Napoliservizi

SOMMARIO / CONTENTS

7	Non puoi parlare di un artista se non conosci la sua vita
26	You cannot talk about an artist if you don't know his life SABRINA VEDOVOTTO
43	Eugenio Tibaldi, incontri e scontri
54	Eugenio Tibaldi, encounters and confrontations ROBERTO PINTO
65	Eugenio Tibaldi. Alcune riflessioni sull'arte e l'abitare
76	Eugenio Tibaldi. Some reflections on art and living EUGENIO VIOLA
86	Eugenion/Eugeniot
100	Eugenion/Eugeniot DENIS ISAIA
113	L'imprevedibile necessità dell'Inutile
125	The Unpredictable need of Useless RAFFAELE GAVARRO
139	Sabrina Vedovotto intervista Eugenio Tibaldi
158	An interview to Eugenio Tibaldi by Sabrina Vedovotto
174	Un ET a Roma
192	An ET in Rome TOMMASO PINCIO
208	Biografie/Biographies



**Non puoi parlare di un artista
se non conosci la sua vita**

**You cannot talk about an artist
if you don't know his life**

SABRINA VEDOVOTTO

PRIMA ALETTA ESTERNA



PRIMA ALETTA INTERNA

Non puoi parlare di un artista se non conosci la sua vita

SABRINA VEDOVOTTO

Eugenio Tibaldi nasce in un paese piccolo, ma ricco, Alba, in Piemonte. Vive lì la sua giovinezza, scaldando perché probabilmente la sente come una cittadina troppo stretta, e forse anche troppo comoda. Appena può scappa, e dopo aver trascorso un periodo a Torino sposta la sua residenza nel sud, a Napoli, dove ha inizio la sua ricerca di artista. Sono certa che se non avesse conosciuto questa città il suo lavoro avrebbe preso una direzione diversa. In ogni sua singola opera, infatti, realizzata in qualsiasi parte del mondo, Eugenio si porta dietro un pezzo della sua meridionalità, che oramai ha acquisito e che è diventata parte del suo essere. Anzi direi di più, questo suo *modus operandi* proviene esattamente dall'essere andato a vivere in quelle zone.

La scelta di Napoli non è stata casuale, ma è avvenuta per il desiderio dell'artista di voler studiare ed approfondire alcune tematiche ancora allo stato embrionale. Passare da un territorio chiuso come quello di Alba, ad una dimensione di straordinaria follia come quella di Napoli presuppone un forte carattere, ed una predisposizione ai rapporti con gli altri, elementi caratteristici di una intelligenza empirica, che non ha interesse nel giudicare ma che è piuttosto affamata di conoscenza.

Eugenio nasce ad Alba dicevamo, ma se dovessero chiedermi la sua città di nascita, d'istinto direi Napoli. Ma Napoli non solo in quanto città del meridione d'Italia, piuttosto Napoli come prototipo italiano di quelle megalopoli, città come Istanbul, Il Cairo, Buenos Aires, tutte con un numero di abitanti altissimo, che varia a seconda della classificazione legale o illegale di questi ultimi. Solo Istanbul, per fare un esempio, ha legalmente dodici milioni di abitanti, ma secondo stime ufficiali il numero supera i venti milioni.

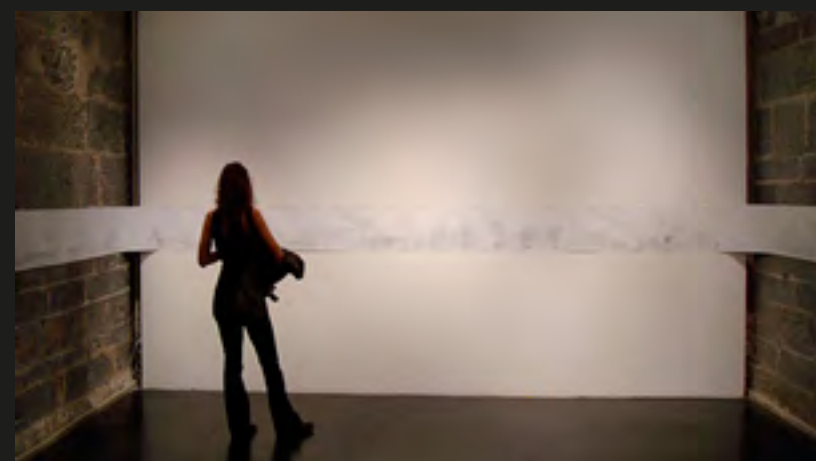
Abitanti delle cosiddette periferie, questi luoghi visti come oscure zone dell'anima della città, luoghi di perdizione culturale, di degrado sociale, di gestioni di malaffare, che sono invece il tessuto connettivo che sorregge le realtà che galleggiano in zone considerate di maggior prestigio economico e culturale. Tibaldi rimane da subito attratto dalle periferie, e sin dall'inizio della sua pratica artistica diventano un tema importante da studiare; è affascinato da questi luoghi, luoghi reali di aggregazione ma periferie intese anche come categoria mentale. Ogni volta che deve iniziare un lavoro in queste zone prati-

ca esercizi di conoscenza approfondita, in fondo si tratta della parte più importante del suo lavoro, l'incipit dal quale parte tutto. Conoscere profondamente il posto dove andrà ad insistere con le sue idee, che prenderanno forma solo grazie ad impulsi provenienti da territori come questi. Tibaldi però non si concentra solo sui luoghi, ma anche, e spesso, soprattutto, su chi quei luoghi li vive. Nella sua metodologia di lavoro infatti l'artista ricalca sempre lo stesso percorso, come abbiamo già accennato, un itinerario di conoscenza dei luoghi, delle persone, delle attitudini, dei modi di vivere, sia che il suo raggio di azione siano centri di aggregazione, sia che la concentrazione vada su categorie di persone. In fondo, cominciamo a definirla senza paura, la periferia è quel luogo che noi crediamo tanto lontano, ma che invece spesso ci cammina accanto.

Nell'affrontare questo tipo di realtà l'artista si infila, si inerpica, si appropria di stati d'animo, cerca il più possibile di vivere quelle situazioni per farle proprie. Solo così infatti è possibile poi restituire una versione oggettiva, vivendo da dentro la realtà soggettiva. Passeggiare nei luoghi, assaporarne gli odori, spesso forti, acri, sentire le sensazioni, costruire dialoghi assai faticosi, rende la pratica della conoscenza molto simile a quella del vivere quotidiano, e il parlare, parlare parlare e ancora parlare, –ma anche ascoltare– permette alla sensibilità dell'artista di costruirsi un reticolato di conoscenze e di complesse relazioni sociali. Bisogna che queste persone, spesse volte considerate da tutti l'ultimo gradino della società, vedano nell'interlocutore qualcuno di cui fidarsi, a cui concedere la possibilità di raccontare, di aprirsi. E per fare questo, primo step naturale è certamente quello di renderli partecipi di avvenimenti della propria vita, affinché la fiducia sia da entrambe le parti. Tutto ciò porta, credo, ad uno sfinimento psicologico, ma anche ad una consapevolezza di ciò che si sta per affrontare.

Nel tentativo di costruire questi difficili architravi Tibaldi però insiste anche sul non voler dimenticare il valore estetico, che invece necessariamente viene considerato avulso e obbligatoriamente lontano da luoghi come questi. Ed invece questa ricerca del bello, anzi più che ricerca direi scoperta, diventa per Tibaldi la punta di diamante, che scalfisce preconetti banali secondo cui il bello, appunto, esiste solo in determinate zone con caratteristiche precise. Niente di più falso. È la capacità di rendere bello anche quello che apparentemente non lo è che mi ha da sempre colpito nella ricerca artistica di Eugenio, questo suo volere insistere nel cercare di riportare alla luce particolari nascosti alla vista dei più. Valore estetico che spesso è il risultato della forma, e che sovente è distante dalla sostanza, da quel *quid* che invece si legge sotto gli apparati più facilmente visibili. Eppure c'è. Non c'è possibilità di pensare ad un lavoro di Tibaldi riconoscendo nella fatica della rappresentazione una valenza di bruttezza. Spinge fino

PRIMA ALETTA ESTERNA



all'impossibile, ricalca e marca particolari così diversi, a volte forti altre volte anche struggenti, ma la bellezza non manca mai. E non sono, come dice Boltanski, estetiche che rapidamente virano al ricatto affettivo, ma diventano semplicemente dei bei lavori. Le opere di Eugenio Tibaldi non aggrediscono l'occhio né i sentimenti¹.

Tutto quello che dobbiamo leggere lo troviamo di fronte a noi. Non ha bisogno di un forte impatto visivo negativo, quel che c'è da dire è lì, davanti a tutti.

Le periferie, questi luoghi della mente e del cuore, spesso definiti non luoghi, hanno invece al loro interno un corpus di emozioni sovente non veicolate, proprio per la paura della incomprensione, della contraddizione. Banalmente si arriva a deduzioni senza logica empirica, e si esprimono giudizi che rendono distante la loro conoscenza. Tibaldi li definisce *super luoghi*, spazi nei quali la concentrazione di vita è assai più alta ed intensa di qualunque altro posto, dove l'umanità spesso è più ricca, zone di nessuno da dove invece parte la spinta necessaria affinché le zone centrali continuino a vivere.

Anche il sociologo Ferrarotti insiste su questo tema delle periferie in molti suoi libri, ed afferma quello che spesso si evince dai racconti per immagini di Eugenio. "E' un insieme di gruppi umani, numericamente consistenti, sparsi per tutto il globo, che sono presenti nella storia eppure ne restano fuori (...) un mondo presente, formicolante e vivo, e tuttavia l'ufficialità lo considera come combustibile inerte. (...) un mondo che non si restringe o indietreggia, a dispetto delle previsioni: piuttosto, avanza"².

Ci verrebbe da chiedere però da dove avanzino, e se realmente abbiano un punto di partenza oggettivo, o se piuttosto non si trovino ovunque. Dicevamo dell'estetica presente nei lavori di Eugenio, un desiderio dell'artista di porre di fronte allo spettatore una immagine pulita, bella, scevra di connotati forti eppure contemporaneamente piena di complessità oggettive. Tibaldi ricerca una valenza estetica dovunque, è qualcosa di imprescindibile, proprio per ribaltare quel canone usurato del binomio illegale quindi brutto. Niente di più facile da confutare; chi lo dice che lì dove esiste l'illegalità la bellezza non deve esserci? Trattasi di parossismo, niente altro.

Osserviamo i lavori sui cartelloni pubblicitari, per esempio. *Landscape* è il titolo, e i soggetti non sono solamente cartelloni pubblicitari, ma anche insegne di hotel, di scuole, di palestre.

Tutte collocate in maniera completamente abusiva e quindi illegale. Cartelloni affastellati l'uno sull'al-

¹Estetica relazionale, Nicolas Bourriard, Postmedia Books, 2010

²Franco Ferrarotti, Maria Immacolata Macioti *Periferie. Daproblema a risorsa*, Sandro Teti Editore, Roma 2009

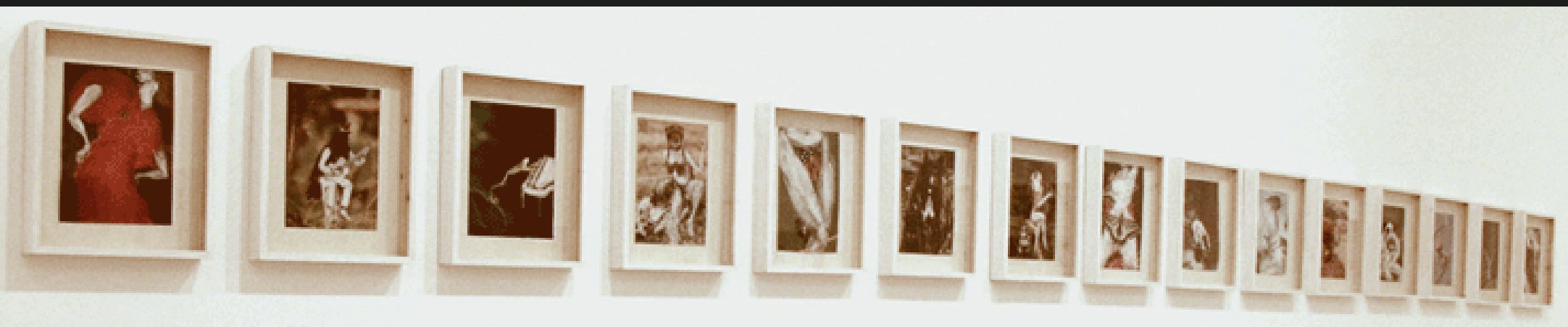
tro, ai quali Tibaldi regala una estetica probabilmente senza precedenti. Li edulcora, ne risalta alcuni elementi a scapito di altri, lasciando suggestioni molto forti. Sono di una bellezza disarmante, skyline di luoghi devastati dalla cosiddetta società civile, e che pure ci regalano emozioni intense.

Eugenio ne lascia in evidenza alcune caratteristiche ma ne cancella altre, e le sottopone ad una coerenza estetica grazie all'utilizzo di un bianco acrilico che quasi disturba l'occhio; sembra quasi che quegli elementi fuoriescano da una realtà completamente cancellata, di cui non rimane assolutamente traccia. E i cartelloni, landscape creati da tanti cartelloni uno vicino all'altro, improvvisamente restituiscono allo spettatore la loro nuova forma, attraverso canoni legati allo stile dell'artista.

E che dire dei lavori in cui l'artista pone come soggetto delle sue opere decine di marmitte, oggetti non definibili belli di per sé. Anche in questo caso l'artista le affastella una sopra l'altra, a formare un disegno astratto, dove solo con un attento sguardo se ne riconoscono i contorni. E dove i soggetti sono dei pezzi di macchine o di scooter, probabilmente rubati, Tibaldi restituisce l'immagine avulsa da connotati caratterizzanti, per lasciare solo posto al canone estetico. Anche queste marmitte vengono liberate dal superfluo con il bianco acrilico, e diventano quasi irriconoscibili ad un occhio distratto.

Restituire dunque la bellezza lì dove esiste anche l'illegalità, due concetti che sembrano antitetici e che invece trovano la loro espressione in molti di questi lavori. Perché poi –viene da domandarsi– la bellezza non dovrebbe esistere in questi contesti? In fondo non c'è contraddizione tra le due cose, né apparentemente né realmente. È un luogo comune da confutare. Inesorabilmente. E poi, aggiungiamo ancora, tanto per abbattere quei pochi punti fermi della nostra società cosiddetta civile, siamo sicuri di essere in grado di definire nitidamente cosa sia illegale e cosa legale? Se infatti sappiamo per certo che l'affissione del cartellone è ad esclusivo appannaggio di cosche, sappiamo anche che probabilmente il negozio pubblicizzato rispetta le leggi, vive nella legalità. Dunque dove sta il confine? È illegale il negoziante o legale il distributore di pubblicità? Sono forse illegali entrambi, o entrambi corrispondono alla società un riscontro economico, per cui entrano di diritto nella legalità?

Illegale è forse ciò che non vediamo, o ciò che non vogliamo vedere, che ci piace pensare sia nascosto ai nostri occhi e quindi invisibile? E come possiamo d'altronde noi renderci protagonisti di una scelta tanto difficile da praticare? Siamo poi sicuri che l'illegale sia nascosto, invisibile, talmente tanto invisibile da renderci innocenti di fronte alla sua vista? Domande retoriche, tutte, con le quali l'artista si confronta, senza voler mai esprimere giudizi, mettendo però lo spettatore di fronte al cospetto dell'illegale nel circuito dell'economia legale. Come nel lavoro realizzato ad Istanbul per esempio. Una fotografia



di come molto spesso l'economia formale e quella informale abbiano strettissime connessioni, impercettibili e sovrapposte. Tibaldi ha lavorato sulla città, seguendo come sempre il suo *modus operandi* e quindi tornandovi in diverse occasioni, avvicinandosi alla popolazione turca e ascoltando gli umori della gente. Il lavoro presentato si sviluppa sul famoso ponte di Galata, luogo simbolico tra la Istanbul ottomana, con i palazzi imperiali, le moschee storiche, i quartieri antichi e il distretto di Beyoglu, che rappresenta la contemporaneità.

Il ponte, bellissimo e imponente, rappresenta di per sé un luogo eccezionale, anche per le varie attività che vi si svolgono, tra cui per esempio un nutrito numero di pescatori non ufficiali, di solito non meno di trecento, che affollano la banchina e che pescano costantemente tutto il giorno, senza nessun controllo da parte della polizia locale. Se da principio era un hobby, nel tempo è diventata una attività redditizia e il loro pescato è diventato tassello fondamentale dell'economia della città, perché venduto alle decine di ristoranti che rifocillano i numerosissimi stranieri in visita. Ecco le economie che si sovrappongono, che si sfiorano. Un'attività illegale che va però a contaminare una legale, quella della ristorazione. Dove è il confine, il limite tra legalità ed illegalità? Cosa succederebbe se non ci fossero più tutti questi pescatori? I ristoratori a chi dovrebbero rivolgersi? Questi pescatori infatti, con la loro attività illegale, sostengono dal basso una economia forte come quella del turismo.

Tibaldi ha osservato la dura fatica di questi pescatori per giorni e giorni ed ha anche pescato con loro, tornando nel posto anche in diverse stagioni dell'anno, e ha realizzato poi un'opera pensando alla fatica di questo lavoro, che da illegale diviene dignitoso e indispensabile nell'economia cittadina. Ha costruito una seduta, uno sgabello, che potesse essere utilizzato durante la loro permanenza sul ponte. Uno sgabello che idealmente servisse a stabilizzare quel tipo di economia, a dargli un valore economico e sociale. Ha poi creato una striscia fotografica lunga otto metri che riproducesse il parapetto del ponte ripreso dall'alto. Sulla foto Tibaldi ha lavorato inserendo pittura acrilica come quella usata nei cartelloni di cui abbiamo parlato prima, per nascondere alcuni elementi lasciando invece emergere degli altri, simboli di una economia evidente, palese: si vedono per esempio i segni lasciati dai pescatori nell'incidere i gamberetti con il guscio della cozza per farne delle esche. Dunque nella dinamica del corto circuito legale illegale si ritorna da capo, e nuovamente non si hanno risposte alle tante domande; quando un tassello di mosaico definito illegale entra a far parte della legalità, come si può farne a meno? È davvero possibile, è pensabile? Tibaldi non si pone mai come un critico osservatore che vuole disgregare meccanismi così complessi; con il suo fare arte vuole piuttosto capire come

questi possibili modi di vivere definiti illegali, pur sotto gli occhi di tutti, possano facilmente passare inosservati. Nel suo lavoro non c'è presunzione di giudizio, non vuole sottolineare qualcosa che non va nella oggettiva idea di mondo, ma è interessato e concentrato ad evidenziare, le cose che attorno a noi stanno succedendo e che inevitabilmente stanno cambiando i parametri sociali. Non sta all'artista, o quantomeno ad Eugenio Tibaldi sentire come propri i giudizi negativi, non è un punto di interesse, di indagine costruttiva; lui ha la necessità invece di negare quelle facili sovrastrutture che sostengono le apparenti differenze e divergenze inequivocabili, che appunto non esistono.

Nel suo lavoro piuttosto, anche quando si confronta con le persone del luogo, prova a tracciare delle potenziali linee di approfondimento, quelle che serviranno poi agli spettatori per comprenderne l'idea. Come afferma sempre Bourriaud l'opera d'arte possiede una qualità che la distingue dagli altri prodotti delle attività umane: la (relativa) trasparenza sociale. Il lavoro di Tibaldi avoca a sé questa caratteristica, in maniera totalmente indipendente dall'artista. Una volta realizzata, l'opera stessa si apre al dialogo, alla discussione, al cosiddetto "coefficiente d'arte", come lo definiva Duchamp. Tutto ciò avviene perché è un prodotto del lavoro umano, dunque reale, e in quanto tale portatore di valori nei quali ognuno di noi si può riconoscere. Ma non è nelle intenzioni di Tibaldi realizzare un lavoro che diventi divulgativo, anche se ovviamente, pur non lasciando messaggi, invita comunque lo spettatore a vedere, o addirittura a rivedere certi luoghi, spazi, tendenze, con un occhio completamente diverso. Eugenio si confronta con il proprio lavoro, *one to one*, nel tentativo di capire la realtà contingente, e questo gli serve sicuramente anche per comprendere se stesso. Come fosse un cerchio che si chiude, ci sono i lavori, c'è l'artista, e c'è il luogo dal quale parte tutto. La sua pratica artistica prescinde in modo inequivocabile dalle quattro mura simboliche nelle quali opera. Scopo ultimo, da sempre, dare visibilità a situazioni altrimenti oscure ai più, e andare a sottolineare, in maniera decisa ma non strumentale, elementi in apparente contraddizione con la banale realtà vissuta da tutti. Con questo dichiarato modo di agire l'artista si prende la responsabilità di conoscere e riconoscere molte più cose di quel luogo di qualsiasi altra persona, fatta eccezione per gli abitanti, che però nel quotidiano vissuto sicuramente lasciano per strada i più impercettibili avvenimenti. Ed è proprio lì che si infila Tibaldi, nelle viscere di storie che, se non ci fosse lui, potrebbero effettivamente risultare assolutamente sconosciute alla maggior parte delle persone. Una presa di coscienza forte la sua, che individua in alcuni atti, in alcune dinamiche, delle strategie di sopravvivenza, per molti, appunto, sinonimo di illegalità. La sua residenza a Licola per oltre un anno, il periodo più lungo di permanenza in un luogo che non



fosse la sua reale abitazione, probabilmente è stata dettata da una sua necessità di artista, ma credo anche di uomo, una voglia di andare, finalmente, ad insinuarsi profondamente e totalmente in un mondo distante dal proprio, a conoscere persone con storie molto lontane dai banali canoni. L'esigenza di introdursi e di portare alla luce alcune cose, alcuni particolari di vite lontane, diventa probabilmente la cosa più ovvia da fare, in un luogo così fuori dal comune.

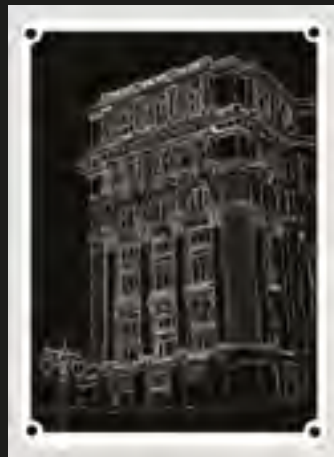
Tibaldi rimane a Licola mare per oltre un anno dicevamo, non ponendosi nessun obiettivo di tipo artistico, semplicemente va a vivere lì, conoscendo molto poco le regole di quel posto. Affitta una casa in riva al mare, e prova a comportarsi alla maniera degli autoctoni, con resistenze oggettive come l'assenza del riscaldamento, con una presenza forte dell'umidità, con mille altre difficoltà precipue del luogo. Lo fa in maniera consapevole; solo avvicinandosi il più possibile al *modus vivendi* delle persone che vi abitano, avrebbe potuto, probabilmente, leggere in maniera tanto chiara ma disincantata le particolarità di quel luogo, e riprodurre una fotografia esatta. Riflettendo a posteriori sul lavoro principale realizzato dopo la permanenza, intitolato *Licola Pop up*³, si capisce che lo stato d'animo prodotto in un luogo come quello deve avere sedimentato molto nell'anima di Eugenio, e una catarsi fisiologica deve avere avuto il suo peso affinché potesse poi venire fuori un lavoro con uno spessore sociale tanto importante. Il *pop up* esprime forza, carattere, personalità, e racconta quel luogo esattamente come lo si legge nella realtà.

I miei occhi si sono posati prima sul lavoro dell'artista e poi sul luogo dal quale è partito tutto, eppure lo avrei riconosciuto fra mille, non tanto per i simboli iconologici ed iconografici che ci sono e si vedono, quanto per quel racconto che viene sussurrato da quei cartoni, per quelle presenze inesistenti ma vive. Una rappresentazione così lucida e precisa di un luogo di questo tipo non è avvenuta ovviamente durante i mesi di permanenza lì; in quel periodo infatti, come accennato, l'artista non si è assolutamente posto l'interrogativo su cosa avrebbe prodotto dal punto artistico vivere in quel luogo, su cosa ne sarebbe scaturito; ha condotto la sua vita in modo del tutto naturale, lasciandosi scivolare all'interno tutti quei piccoli dettagli, paradigmi che poi sono scaturiti all'esterno. Non subito però, giacché un fisiologico distacco gli ha permesso di vedere i risultati di quel soggiorno in maniera più lucida e definitiva, pensandoli in maniera autonoma dai suoi sentimenti.

³ Grazie alla realizzazione di questo lavoro Eugenio Tibaldi vince il Premio Maretti/Valerio Riva Memorial IV edizione – PAN, Napoli

Tibaldi ragiona sul lavoro non pensando allo spettatore, al fruitore, mentre elabora e progetta percepisce stimoli per se stesso, utili poi alla trasformazione delle idee in soluzioni artistiche, eppure il suo lavoro è imprescindibile dallo spettatore, perché ne è parte integrante nella fase costruens e sempre soggetto di interesse nel momento della fruizione. Sebbene nel suo lavoro non esista una totale coincidenza tra l'intenzione semantica dell'artista stesso e la decodificazione del fruitore, proprio perché quest'ultimo si avvicina al lavoro con un personale vissuto estetico, risulta a volte corrispondente e verosimile la giustapposizione tra chi la storia l'ha vissuta e chi la sta leggendo. Certo con occhi ed esperienze diverse. Panosky afferma che "l'arte esprime la società perché l'oggetto figurativo concorre a produrre". Nel caso specifico è proprio la società che viene sottoposta ad una lettura analitica precisa, dettata da esperienza sul campo. Coloro che nell'arco dell'anno vissuto a Licola hanno contribuito alla costruzione di rapporti, di storie, di esperienze, sono stati spettatori inconsapevoli di una griglia di sensazioni e di idee che poi ha portato alla realizzazione del *Pop up*, ma anche di tutti gli altri lavori realizzati. I vicini di casa, i piccoli rivenditori di generi di prima necessità, i passanti, gli extra comunitari, i bambini, tutti hanno contribuito alla esecuzione di un *casus*, di un percorso che ha visto Tibaldi arrivare alla conclusione di realizzare un oggetto, una scultura, una installazione di grandi dimensioni, eppure richiudibile e trasportabile.

Metaforicamente come Licola, trasportabile nella testa, nella memoria, ma anche richiudibile e quindi posta negli anfratti, negli angoli del dimenticatoio. Da tutti. Eppure grazie al lavoro del *Pop up* la piccola cittadina Licola per un attimo è entrata a far parte di una realtà lontana, il cosiddetto mondo dell'arte, che l'ha sdoganata dall'idea banale e ovvia che tutti riconoscono di quel luogo. Molti di coloro che vedranno questo lavoro, che entrerà a far parte di una collezione museale, avranno forse la curiosità di chiedersi cosa sia Licola, dove si trovi, cosa succeda in un posto del genere. Potranno forse pensare, con una lettura superficiale e priva di supporto conoscitivo, che gli elementi individuati e rappresentati siano di pura fantasia; sarà la realtà a sconfessarli, se avranno voglia di andare a vedere dal vivo, e i loro occhi individueranno i piccoli particolari rappresentati sul cartone. *Licola Pop up*, con i suoi elementi minuziosi, con i suoi pertinenti dettagli richiama fedelmente la realtà; ci sono le case, i grandi palazzi, ma anche il mare, la foce. E poi ci sono le parabole, le mille parabole, che sono diventate l'elemento di riconoscibilità di questi luoghi, che ritroviamo in tutte le periferie del mondo, in tutti i luoghi dove la povertà e l'ignoranza, nel senso etimologico del termine, definiscono i luoghi di aggregazione. Gli abitanti di Licola sono coloro che vengono considerati l'ultimo tassello della civiltà, persone che



per storia contesto di nascita e mille altre caratteristiche, probabilmente non sono nemmeno riconosciute dalla società stessa in cui vivono. Una sorta di mondo parallelo, contraddistinto però anch'esso da una forte realtà, da storie che ricalcano fedelmente degli stilemi, persone con necessità di sopravvivenza, bambini i cui volti non hanno mai visto una strada al di fuori di quella della loro casa, vecchi che non riconoscerebbero quartieri della propria città. Persone nate cresciute sedimentate in una sola zona, che è la loro zona di appartenenza, dalla quale fanno fatica ad uscire, magari per difficoltà oggettive, magari per paura, forse per impossibilità. Vite che nascono si compiono e terminano sempre in uno stesso luogo, senza che nessuno tenga conto dei loro diritti sociali economici e culturali. Licola, ma come Licola decine di posti sparsi nel mondo, ha una struttura chiusa, un architrave all'interno del quale è difficile entrare; conoscere gli autoctoni non è impresa da poco, perché impauriti dallo sconosciuto, dal forestiero, loro che sono abituati da sempre a vedere le medesime facce, gli stessi volti. Entrare a Licola significa andare nel cosiddetto territorio di nessuno, dove le regole sono differenti da quelle che noi riconosciamo come tali; ce ne sono delle altre però, non è il luogo dell'anarchia, è semplicemente un mondo parallelo. Un mondo nel quale vige l'illegalità, dove mancano i servizi primari, dove nessuno o in pochi riescono a pagare le utenze. Persone che per vivere sono costrette a fare lavori umili, non riconosciuti dalla società civile. Oppure, spesso, lavori al confine con la legalità, o totalmente illegali, ma che sono altresì assolutamente fondamentali per la sopravvivenza del cosiddetto apparato sociale legale. E si arriva al concetto di realtà siamesi, due realtà contigue, unite da una serie di dinamiche sociali, eppure distanti. Licola, come tutte le periferie, viene definita un non-luogo, termine utilizzato per la prima volta da Marc Augé nel suo omonimo libro, neologismo entrato a far parte della lingua italiana nel 2003; spazi che non hanno identità, storia, relazione. Tibaldi invece, che legge attentamente questo testo, pone questi luoghi in contrapposizione con la definizione di Augé, definendoli dei super luoghi, degli spazi fisici e mentali da dove partono e si dipanano racconti, storie, esperienze, divenuti imprescindibili per ogni tipo di società. Va superata l'idea della periferia come surrogato delle città, non sono più possibili distinzioni di questo tipo; la complementarietà di questi luoghi va compresa ed accettata, sociologicamente ed antropologicamente. Se infatti si deve parlare di surrogato non pare forse evidente che sia il centro surrogato della periferia e non più il contrario? Come potrebbe infatti sopravvivere il centro senza l'umile ma pur sempre disponibile manovalanza della periferia?

Rispetto al silenzio assordante che culturalmente ha caratterizzato questi luoghi, negli ultimi tempi il tema delle periferie ha cominciato ad essere un argomento di interesse; evidentemente la forte crisi

strutturale economica sociale ha portato a fare ragionamenti sulla cosiddetta società contemporanea, e lo scontro ideale tra il luogo e il non luogo, tra la centralità e la sub-centralità hanno indotto molti ad ipotizzare un probabile errore del meccanismo; nell'era della globalizzazione qualcosa si è inceppato. Proprio mentre ragionavo sul ruolo contemporaneo delle periferie, vinceva al festival di Venezia un documentario intitolato Sacro Gra, che racconta le storie vissute appunto al di fuori del GRA, grande raccordo anulare, anello che ingloba idealmente Roma, dove la città non sembra voler finire e dove ci sono ancora chilometri e chilometri di abitazioni, concentrato di realtà certamente complesse.

Non conoscevo il documentario, e l'idea che qualcuno stesse raccontando nei cinema la stessa realtà che Tibaldi traccia da sempre, mi ha fatto riflettere sull'importanza di questi luoghi in questo momento. Rosi, il regista del documentario, racconta nella sua pellicola storie molto forti, di disagio, di paura, di assenza, tutto prevedibile insomma. Un tentativo ancora di sottolineare le perversioni di questi luoghi senza però andare a conoscere una realtà simile a quella di tante altre zone di una città grande come Roma. La forte crisi che stiamo vivendo infatti ha portato a far diventare le periferie luoghi non solo soltanto appannaggio dei cosiddetti rifiuti della società, ma anche di coloro che hanno voglia esigeva intenzione di far parte dei nuovi incubatori sociali, luoghi dove è possibile trovare persone di ogni genere, avvocati, professori, artisti, medici. Ed è da qui che si dovrebbe ripartire per una ricognizione vera, che lasci per sempre quell'idea banale che conosciamo per andare invece a leggere realtà apparentemente nascoste ma esistenti. Che è quello che fa Tibaldi, andare ad inseguire la straordinaria potenzialità che qui risiede e di cui in molti non si sono ancora accorti. Aveva ragione Bourriaud dunque, quando diceva che nell'universo postmoderno tutto si equivale, e per definire la periferia non basta più uscire dai centri storici.

Il problema controverso sull'illegalità e sui termini e le dinamiche che decodificano i due mondi paralleli, centro e periferia, rimane dunque una delle caratteristiche di ricerca dell'artista. È sui luoghi che lavora Tibaldi, attraverso un'ideale mappa geografica nella quale sono fissati punti precisi su città le cui caratteristiche sono sempre le medesime. La megalopoli fornisce all'artista una fascinazione dalla quale scaturiscono idee interessanti, e punti di vista complessi. Quand'anche il lavoro lo porta ad elaborare progetti in città apparentemente meno vaste, l'artista studia la geografia umana del luogo in maniera talmente approfondita da riuscire a trovare materiale utile per i suoi progetti. Il suo è un occhio estraneo, sebbene viva da molto tempo in una complessa realtà come Napoli, e riesce a leggere dettagli e cromie oramai non più visibili agli autoctoni; con estrema precisione e con un approccio quasi scien-





LICOLA POP UP, 2013
 Animated book acrylic painting, cm 600x100x100
 Collection: Valerio Riva Foundation, RSM

tifico porta alla luce elementi caratterizzanti la comunità con cui viene a contatto. Le periferie che analizza divengono un laboratorio di sperimentazione, dove tentativi di espressioni diverse sono posti alla luce e analizzati. Nel lavoro *Geografia Economica*, del 2006, per esempio, l'artista realizza una foto satellitare di Giuliano su plexiglas calpestabile, e la pone in terra come una grande pavimentazione. Come in molti suoi lavori usa il bianco dell'acrilico per cancellare gli elementi del passato, le zone rurali, le zone agricole, i grandi spazi verdi, per dare invece risalto ad elementi nuovi, a geografie architettoniche ma anche strutturali ed economiche come le grandi strade a lunga percorrenza e

la moltitudine di villette con giardino, ovviamente realizzate senza un piano regolatore. L'economia rurale spazzata via dalla nascita delle periferie. Una consapevolezza dunque di un irreversibile piano regolatore, illegale, che distrugge in maniera poco democratica tutto ciò che preesisteva. Servono case, strade, edifici vivibili, il resto viene spazzato via.

La possibilità di poter camminare sopra questa grande piantina rende lo spettatore partecipe ma allo stesso tempo il poter percepire il disastro ambientale realizzato in questo luogo da una posizione distante, con uno sguardo dall'alto, impedisce un approfondimento sociale e culturale e ne mette in



UNTITLED SEA SIDE, 2013
Installation, Umberto di Marino Gallery, Naples
Variable dimensions

risalto invece l'impianto estetico. Tibaldi infatti realizza questa piantina relegando all'immaginazione i luoghi distrutti, e lasciando unicamente le nuove costruzioni, che sembrano quasi possedere una bellezza introspettiva. Nel camminare su questa pavimentazione si ha la percezione di passeggiare in quei luoghi, zone che altrimenti quegli spettatori mai avrebbero calpestato. Se dunque la realtà oggettiva, riprodotta in un modo tale da non essere riconosciuta, non viene assorbita e decodificata dal mondo cosiddetto civile, è l'artista che ti spinge a far parte di questa trasformazione, obbligandoti ad una ideale camminata in quei luoghi, dove nessuno dei presenti alla mostra sarebbe mai andato. "Polo: forse questo giardino affaccia le sue terrazze sul lago della nostra mente..."

Kublai: ... e per lontano che ci portino le nostre travagliate imprese di condottieri e di mercanti, entrambi custodiamo dentro di noi quest'ombra silenziosa, questa conversazione pausata, questa sera sempre uguale.

Polo: a meno che non si dia l'ipotesi opposta: che quelli che s'arrabbattono negli accampamenti e nei porti esistano solo perché li pensiamo noi due, chiusi tra queste siepi di bambù, immobili da sempre. Kublai: che non esistano la fatica, gli urli, le piaghe, il puzzo, ma solo questa pianta d'azalea.

Polo: che i portatori, gli spaccapietre, gli spazzini, quelle che puliscono le interiora dei polli, le lavandine sulla pietra, le madri di famiglia che rimestano il riso, esistano solo perché li pensiamo noi.



Exhibition view for transit04, Madre Museum, Naples

Polo: allora non esistono.

Kublai: questa mi pare una congettura che ci convenga. Senza di loro mai potremmo restare a dondolare imbozzo liti nelle nostre amache.

Polo: l'ipotesi è da escludere allora. Dunque sarà giusta l'altra: che ci siano loro e non noi."

(Italo Calvino, *Le città invisibili*)



Installation view for transit 04, Madre Museum (the courtyard), Naples

Ringrazio: Fonnesu, Gadamer, Bourriaud, Zolberg, Agamben, Perniola, Didi-Hubermann, Bailly, Jan Luc Nancy, Kant, Zecchi, la lettura dei cui testi mi ha aiutato nella stesura di queste pagine.

(Titolo di coda)

C'è la regola, che è la cultura, e l'eccezione, che è l'arte - ricordava ad ogni buon fine Jean-Luc Godard

You cannot talk about an artist if you don't know his life

SABRINA VEDOVOTTO

Eugenio Tibaldi was born in the small but rich town of Alba, in Piemonte. He lives his early years there, kicking up his heels because perhaps he feels that the town is too closed in and perhaps also too leisurely. As soon as he can he escapes, and after spending a period of time in Turin, he transfers his residency to the south, in Naples, where his research as an artist begins. I am sure that if he had not encountered that city, his work would have taken a different direction. In each of his single works of art, in fact, accomplished in any part of the world, Eugenio carries with him a piece of his South which he has by now absorbed and which has become a part of his being. To say more, his method of operation hails exactly from having gone to live in those areas.

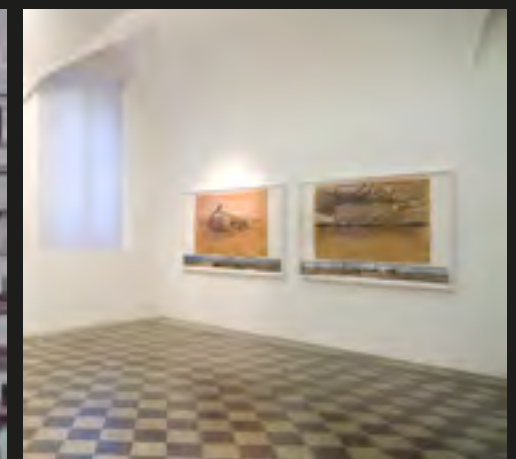
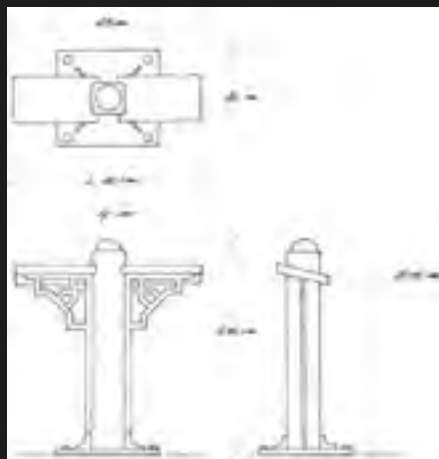
The choice of Naples was not casual but occurred from the desire of the artist to study and deepen certain subject matters which were then still at an embryonic state. To move from a closed territory like that of Alba's to a dimension of incredible folly like that of Naples', supposes a strong personality and an aptitude towards relating with others, all characteristic elements of an empirical intelligence which has no interest in judging but rather one hungry for knowledge.

As we were saying, Eugenio was born in Alba, but if someone should ask me his city of birth, I would say Naples by instinct. Not only Naples as a southern Italian city but rather Naples as the Italian prototype of those megalopolis cities such as Istanbul, Cairo and Buenos Aires, cities all with a high number of inhabitants which vary according to legal or illegal classifications. To give an example, Istanbul legally has twelve million inhabitants but, according to official estimates, the number surpasses twenty million. Inhabitants of the so-called outskirts, those places seen as dark areas of the city's heart, places of cultural condemnation, social degrade and shady management and which are, in fact, the connecting fabric that supports the realities which float in areas considered of high economic and cultural prestige. Tibaldi is immediately attracted to the outskirts, and from the start of his artistic practices they become an important theme of study; he is fascinated by these places, these real places of aggregation, but peripheries interpreted also as mental categories. Each time he has to begin a new work in these areas, he practices exercises of deep knowledge which are, at the basis, the most important part of his work, the incipit from which everything begins. To profoundly know the place where he will be going to

with his ideas and which will only take form thanks to impulses which come from territories such as these. Tibaldi, though, doesn't centre only on the places but also, especially and most often, on who lives in them. In his methodology of work, in fact, the artist always traces the same route, as we have already outlined. It is an itinerary of the knowledge of the places, the people, their habits and ways of living, both whether his range of action is centred on aggregation or whether his concentration runs on categories of people. Basically, we begin to define it without fear. The outskirts is that place which we believe is far from us but which often instead, walks beside us.

When dealing with this type of reality, the artist inserts himself, clambers up, appropriates himself with moods, tries his best to live those situations in order to make them his. It is only in this way possible, in fact, to give back an objective version by living within the subjective reality. Walking through those areas, savouring the smells, quite often strong and pungent, feeling the sensations, and creating difficult dialogues, all render the practice of knowledge very similar to that of ordinary life, and talking, talking and yet again talking, - but also listening - allows the artist's perception to create a web of knowledge and complex social relations. It is necessary that these people, quite often considered by many as the low life of society, view the speaker as someone whom they can trust, someone who they can give the possibility to recount and open up to. In order to do this, the first natural step is certainly that of allowing them to be a part of events taking place in their own lives, so as the trust becomes a mutual one. All of this, I believe, brings us to a psychological wear down but also to an awareness of what we are about to face.

In the attempt to construct these difficult architraves, Tibaldi also insists though on not wanting to forget the aesthetic value which, instead, is necessarily considered as cut off and obligatorily distant from places like these. The search for beauty is, or better, more than a search but a discovery, it becomes the diamond's point for Tibaldi, that which undermines banal preconceptions in which beauty exists only in specific places with precise characteristics. Nothing more false. It is the ability of creating beauty also in that which apparently is not, which is something that has always struck me in Eugenio's artistic research, his need of insisting on trying to bring back to light those details hidden to many. Aesthetic value that often is the result of the form and which frequently is distant from substance, from that quid which one reads under mechanisms more easily visible. And yet it exists. It is not possible to consider one of Tibaldi's works and find, in the strain of the representation, a value of ugliness. He pushes towards the impossible, sketching and underlining such diverse details, which are often intense and other times also moving, yet beauty is never absent. They are not, as Bourriaud says, aesthetics which rapidly turn away from emotional extortion, but rather simply become nice pieces of work. Eugenio



Tibaldi's works of art do not attack the eye or feelings¹. Everything which must be read is found in front of us. He does not need a strong negative visual impact. That which has to be said is there, in front of everyone.

The outskirts, these places of the mind and heart, quite often defined as non-places, have at their centre a corpus of emotions frequently not conveyed, due to the fear of incomprehension and contradiction. In a banal way, one arrives at deductions without empirical logic and judgement is expressed, which renders their knowledge distant. Tibaldi defines them as *super places*, spaces where the concentration of life is much higher and intense than any other place, and where humanity is often richer. They are places that belong to no one and from where the necessary push, in order that the central areas continue to live, rises from.

Also the sociologist, Ferrarotti, insists on the topic regarding outskirts in many of his books, and he affirms that which is often inferred from Eugenio's stories made of images. "It is a combination of human groups which are numerically consistent, spread throughout the globe, present in history and yet they are cut off (...) a world that is present, tingly and alive, yet officially it is considered as an inactive fuel". (...) a world where nothing shrinks or moves back, regardless of the predictions: but rather, it advances"². But where does it advance to, one would ask, does it really have a point of objective departure or can it just be found anywhere?

We have already spoken about the aesthetic, present in Eugenio's work, and which is the artist's desire to place in front of the viewer a clean and beautiful image, free of any strong characteristics, yet at the same time full of objective complexities. Tibaldi looks for an aesthetic value everywhere. This is something unavoidable in order to overturn the prejudice of illegality as a synonym of ugliness which is the easiest thing to refute; who says that there where illegality exists beauty cannot too? It is only a paradox, nothing more. Let us observe the work regarding the advertisement posters, for example.

Landscape is the title and the subjects are not only advertisement posters but also hotel, school and fitness centre signs. They are all signs which are placed in a completely abusive, and thus illegal, manner. They are signs tied up in bundles on top of each other and to which Tibaldi gives an aesthetic to, perhaps without precedent. He sugar-coats them, highlighting certain elements at the expense of others, creating great splendour. They are disarmingly beautiful, skylines of places devastated by the so-called civil society but which nevertheless give us intense emotions.

¹Estetica relazionale, Nicolas Bourriard, Postmedia Books, 2010

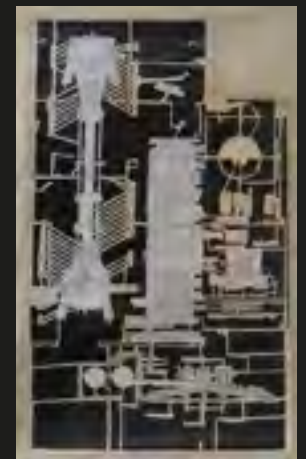
²Franco Ferrarotti, Maria Immacolata Macioti *Periferie. Da problema a risorsa*, Sandro Teti Editore, Roma 2009

Eugenio highlights certain characteristics but eliminates others, subjecting them to a coherent aesthetic thanks to the use of white acrylic which almost disturbs the eye; it is as if those elements had come out from a completely erased reality in which no traces have been left. The posters, landscapes of numerous posters beside each other, suddenly give back to the spectator their new form through new standards which are connected to the artist's style.

And what about the works in which the artist places, as the object of his works of art, thousands of pots, objects which are not defined as beautiful in themselves. Also in this case, the artist ties them up in bundles on top of each other to form an abstract design where, only when observed intently, one can identify the outlines. There where the subjects are pieces of cars or scooters, most probably stolen, Tibaldi gives back an isolated image with characterizing connotations, in order to leave place for only the aesthetic standard. Also the pots are freed from the superfluous by the use of white acrylic, making them become nearly unrecognisable to the distracted eye.

He thus gives back beauty there where only illegality exists, which are two concepts that seem antithetical and which instead find their expression in many of these works. Why then – we may ask – can beauty not exist in these contexts? In the end, there is no contradiction between these two things, neither apparently or in reality. It is a common place to refute. Relentlessly. And then, we can add, just to tear down those few firm points of our so-called civil society, are we certain to be able to clearly define what legal and illegal is? If, in fact, we know for certain that the posting of these posters is exclusively apanaged by clans, that perhaps the advertised shop respects the law and lives within legality, where, then, does the border lie? Is the shop owner illegal or is the advertisement distributor legal? Are they not perhaps both illegal or do they not both coincide with an economic validation to society and thus both enter by law with legality?

Is illegality perhaps that which we cannot see or that which we don't want to see, what we like imagining as hidden from our eyes and thus invisible? How can we after all render ourselves as the protagonists of a choice so difficult to exercise? Are we certain that illegality is hidden, invisible, so much so as to render ourselves innocent when confronted with it? They are all rhetorical questions with which the artist confronts himself, without ever wanting to express judgment, placing the viewer though, in front of the presence of illegality in the circuit of legal economy. Such as in the work accomplished in Istanbul, for example. It is a photograph of how quite often, formal and informal economy are strictly connected, imperceptible and superimposed. Tibaldi worked on the city, following as always his method of operation, thus returning in several occasions, approaching the Turkish population and listening to the people's state of mind. The work presented is developed on the famous bridge of Galata, a symbolic



place of Ottoman Istanbul, with its imperial buildings, historical mosques, ancient quarters as well as the district of Beyoglu, which represents contemporaneity.

The bridge, beautiful and majestic, represents in itself a place of excellence, also because of the various activities that take place there, such as, for example, an earnest number of unofficial fishermen, usually not less than thirty, who crowd the pier and who fish continuously throughout the day, without any local police controls. If, at first, it had been a hobby, in time it has become a profitable activity and their catch has become an important block of the city's erous foreigners visiting the city. Here are the super-imposed economies that blossom. It is an illegal activity which ends up contaminating a legal one, that of the food service. Where is the line, the limit between legality and illegality? What would happen if these fishermen no longer existed? Who would the restaurant owners turn to? These fishermen, with their illegal activity, support, from the bottom, a strong economy such as that of tourism.

Tibaldi had observed the strenuous work of these fishermen for days and had also fished with them, returning to the place also in various seasons of the year, later accomplishing a work of art which considers the fatigue of their work and which, from something illegal, becomes dignified and essential for the city's economy. He constructed a chair, a stool which could be used during their stay on the bridge. A stool which would ideally serve to stabilise that type of economy, to give them an economic and social value. He then created an eight-metre long photographic strip which reproduces the bridge's parapet taken from above. On the photo, Tibaldi worked on inserting acrylic paint such as the one used in the posters mentioned before, in order to hide certain elements and to allow others instead to emerge and which are clearly symbols of an evident economy: one can see, for example, the marks left by the fishermen when cutting the shrimps with the use of a mussel shell for bait. Therefore, in the dynamic of the illegal legal short circuit, we are back to the beginning, and yet again, there are no answers to the many questions; when a mosaic tile, defined as illegal, enters to become part of what is legal, how can one do without? Is it really possible and even conceivable? Tibaldi never places himself as a critical observer who wants to crumble such complex mechanisms; instead, with his way of doing art, he wants to understand how these possible ways of living, defined as illegal, even if visibly observed by all, can easily be passed unobserved. In his work there is no presumption of judgment. He doesn't want to underline something which is not in the objective idea of world, but is interested in and concentrated on underlining the things that are taking place around us and that are inevitably changing the social parameters. It is not the artist's task, or at least not Eugenio Tibaldi's, to feel responsible for negative judgment. It is not of any interest or of constructive research; he has the need, instead, to negate those simple superfluities that support the apparent unmistakable differences and divergences that, indeed, do not exist.

In his work, instead, even when confronting himself with the town folk, he tries to trace potential lines of in-depth analysis which will later serve the viewers in understanding the idea.

As stated always by Bourriaud, a work of art possesses a quality which distinguishes it from other products of human activities: the (relative) social transparency. Tibaldi's work summons to itself this characteristic in a completely independent way from the artist. Once accomplished, the work of art itself opens towards dialogue, discussion and the so-called "coefficient of art", as defined by Duchamp. All of this takes place because it is a product of human work, therefore real, and as such, a bringer of values which we can all recognise ourselves in. It is not in Tibaldi's intention to accomplish a work which becomes instructive, even if, obviously, without even leaving messages, he nevertheless invites the viewer to look, or even re-look at certain places, spaces and trends with a completely different eye. Eugenio confronts himself with his own work, one to one, in the attempt to understand the contingent reality and which serves him also to understand himself. Like a circle that closes, there are the works, there is the artist and there is the place from which everything begins. His artistic practice is excluded in an unmistakable way from the four symbolic walls in which he operates. His final goal, as always, is to give visibility to situations otherwise obscured to many and to go and underline, in a decisive but not instrumental manner, elements which are in apparent contradiction with the banal reality which all of us know. With this self-confessed way of operating, the artist takes responsibility to understand and recognise many more things of that place than anyone else, except of course the inhabitants who, though, in their daily routines, certainly leave behind the most subtle of events. It is exactly here that Tibaldi inserts himself, within the stories that, if it were not for him, would in fact result in being absolutely unknown to the majority of people. His is of a strong becoming conscious of, which pinpoints, in some acts and in certain dynamics, strategies of survival which are, for many, synonym of illegality. His stay in Licola for more than a year, his longest period of stay in one place which wasn't his own real home, was probably dictated by his own need as an artist, but I believe also as a man, to want to finally leave and to profoundly and totally insinuate himself in a world far away from his own, to meet people with stories distant from the banal standards. The necessity to introduce himself and to bring to light certain things, certain characteristics of distant lives, becomes perhaps the most obvious thing to do, in a place so unique.

As we have said, Tibaldi remains in seaside Licola for over a year, not placing an objective of any artistic type but simply going and living there, without knowing much about the rules of the place. He rents a house along the seaside, trying to live his life in the most autochthonous way, but with objective resistance, such as the absence of heating, a high level of humidity and thousands of other difficulties



connected specifically to the place. He does it in a conscious manner; only by approaching the highest way possible to the *modus vivendi* of the people who live there would he have been able to perhaps read, in such a clear yet disenchanted manner, the uniqueness of that place and to reproduce an exact photograph. Reflecting in retrospect on his main work, accomplished after his stay, entitled *Licola Pop up*³, one can understand that the state of mind produced in a place like this must be extremely deposited in Eugenio's spirit, and a physiological catharsis must have had its weight so that later, a work of such important social depth would come out.

The pop up expresses strength, character, personality and recounts that place exactly as it is read in reality. My eyes first set place on the artist's work and then on the place from which everything took off, yet I would have recognised it amongst other thousands, not just because of the iconological and iconographic symbols that exist and that can be seen, but because of the story that is whispered from the cardboard and of the inexistent yet alive presence.

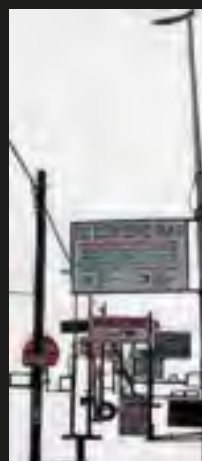
Such a polished and precise representation of a place of this kind obviously did not take place during his months of stay there; in that period in fact, as we have already mentioned, the artist never placed the question about what living in that place would have produced in an artistic point, or what would have arisen; he lead his life in the most natural way possible, allowing himself to slip within all those small details, those paradigms which would later arise externally. Not immediately, though, since a physiological detachment allowed him to see the results of that stay in a clearer and more definitive manner, viewing them autonomously from his emotions.

Tibaldi reflects on his work without considering the viewer, the consumer. While he elaborates and designs, he perceives the stimuli for himself, stimuli which are then used for the transformation of his ideas into artistic solutions. Yet his work is inescapable from the viewer as it is an integrating part in the construens phase and always the subject of interest at the moment of use. Although absolute coincidence between the semantic intention of the artist himself and the decoding of the consumer does not exist, it is exactly this last one that comes closer to the work with a personal aesthetic past. At times, the juxtaposition between who has lived through the story and who is reading it proves to be corresponding and credible. Of course, in a different light and with different experiences. Panosky states that "art expresses society because the figurative object contributes in producing it". In this specific case, it is society that is subordinated to a precise analytical reading, dictated by in the field experience.

³Thanks to the realization of this work Eugenio Tibaldi won the 4th edition of Premio Maretti/Valerio Riva Memorial - Pan, Napoli

Those who had lived through that year in Licola have contributed to the construction of relationships, stories and experiences, and have been viewers unaware of the grid of sensations and ideas which later brought to the accomplishment of Pop up, but also to all the other accomplished works. Neighbours, small shop owners of prime necessities, passers-by, non-European immigrants and children, have all contributed to the implementation of a *casus*, a course that allowed Tibaldi to conclude in designing an object, a sculpture and an installation of great dimension yet re-closable and transportable.

It is metaphorically like Licola, transportable in mind and memory but also re-closable and thus placed in a gorge, in the realm of oblivion. By all. Yet thanks to the work of Pop-up, the small town of Licola was able, for a brief moment, to become part of a distant reality, the so-called world of art, which sanctioned it from the common and obvious idea that everybody identifies with that place. Many of those who will see this work, which will become part of a museum collection, will perhaps have the curiosity to ask themselves what Licola actually is, where it is located, what actually takes place in a location like this. Perhaps they will think that, with a superficial reading deprived of cognitive support, the identified and depicted elements are only of pure fantasy; it will be reality that will disavow them, if indeed they are interested in going and seeing it in person, and their eyes will identify the small details represented on the cardboard. *Licola Pop up*, with its minute elements and pertinent details, faithfully recalls reality; there are houses and great buildings, but also the sea and the estuary. And then there are the satellite dishes, the thousands of satellite dishes, which have become the recognisable element of these places, an element which we find in all the outskirts of the world, in all those places where poverty and ignorance, in an etymological sense of the term, define places of aggregation. The inhabitants of Licola, considered as the last block of civilization, people who by historical context of birth and thousands of other characteristics, perhaps are not even recognised by the society itself in which they live. It is a sort of parallel world, identified itself, though, by a strong reality, by stories that accurately trace stylemes, people with needs of survival, children whose eyes have never seen a street outside of that of their home's, elderly people who would not be able to recognise the quarters of their own city. People born and raised sedimented in one place, their area of belonging, a place difficult to get out of perhaps for objective difficulties, perhaps for fear or perhaps because they simply can't. Lives born always begin and end in the same place, without anybody considering their social, economic and cultural rights. Licola, and like Licola tens of other scattered places in the world, has a closed structure, an architrave within which makes it difficult to enter; meeting the locals is not an easy task as they are scared of the unknown, of strangers. They have always been used to seeing the same faces. Entering Licola means going to no man's land, where the rules are different from those which we know as such;



there are many others though, it is not a place of anarchy but simply a parallel world. A world where illegality rules, where primary services lack and where very few are able to pay them. People who, in order to live, are forced to have humble jobs unrecognised by civil society. Or, quite often, they are jobs which border with illegality or are totally illegal but that are moreover extremely essential for survival in the so-called legal social apparatus. Thus we arrive at the concept of Siamese reality, two adjoining realities connected by a series of social dynamics but yet distant. Licola, like all outskirts, is defined as a non-place, term utilized for the first time by Marc Augè in his homonymous book, a neologism which became part of the Italian language in 2003; spaces that do not have an identity, history or relation. Tibaldi, on the other hand, who carefully read the book, sets these places in contrast with Augè's definition by defining them super places, physical and mental spaces from where tales, stories and experiences begin and unravel, places which have become essential for any type of society. The idea of the outskirt as a replacement of the city must be overcome. There are no longer possible distinctions of this type; complementarity of these places must be understood and accepted both sociologically and anthropologically. If, in fact, one must speak of replacement, is it not perhaps evident that it is the centre that is a replacement of the outskirt and not the other way around anymore? How could in fact the centre survive without the humble, but yet always available, unskilled labor of the outskirts?

Compared to the deafening silence which has culturally characterized these places, in recent years the subject of the outskirts has begun to be a topic of interest; evidently the strong structural, economic and social crisis has brought us to reason on the so-called contemporary society. The perfect clash between place and non-place, between centrality and subcentrality, have brought many to hypothesise a probable error of mechanism; in the era of globalization, something has jammed.

At the same time as I was reasoning on the contemporary role that outskirts have, a documentary entitled *Sacro Gra* was winning the Venice festival which, exactly, recounts the stories lived outside of the GRA, grande raccordo anulare (great circular interchange), a ring that ideally absorbs Rome, there where the city seems to not want to end and where there are still kilometres and kilometres of dwellings, a concentration of realities which are certainly complex.

I didn't know anything about the documentary and the idea that someone, in cinemas, was talking about the same reality that Tibaldi has always traced, made me reflect about the importance of these places at this moment. Rosi, the director of the documentary, recounts in his film, stories that are very intense and which speak of discomfort, fear and absence. It is another attempt again to underline the perversions of these places without though going to experience a reality similar to many other areas of a big city such as Rome. The heavy crisis that we are living, in fact, has brought the outskirts to become

places. They are not only an apantage of the so-called refuse of society but also those who have the desire, need and intention to become a part of the new social incubators, places where it is possible to find people of all walks of life, lawyers, professors, artists and doctors. It is from here that we should depart once more for a real exploration, one that will abandon the common idea which we know of, in order to instead read realities which are apparently hidden yet living. Which is what Tibaldi does. He goes and follows the extraordinary potential which here resides and which many are not yet aware of. Bourriaud was therefore right when he said that in the postmodern universe, everything equals out, and in order to define the outskirts it is not sufficient anymore to simply escape from the historical centres.

The controversial problem regarding illegality and the terms and dynamics that decode the two parallel worlds of centre and outskirt, therefore remains one of the characteristics of the artist's research. It regards the places which Tibaldi works on, through an ideal geographical map in which precise points are defined on cities whose characteristics are always the same. The megalopolis provides the artist a fascination from which interesting ideas and complex views arise from. Even when his work brings him to elaborate projects in apparently less extended cities, the artist studies the human geography of the place in an in depth manner to find useful material for his projects. His is of a foreign eye, even though he has been living for a long time in a complex reality as Naples, reading details and shades which are no longer visible to the local people; with extreme precision and with an almost scientific approach, he brings to light elements that characterise the community in which he is in contact with. The outskirts which he analyses become a laboratory of experimentation where attempts of diverse expressions are highlighted and analysed. In the work *Economic Geography*, in 2006, for example, the artist designs a satellite photo of Giugliano on walkable plexiglass, placing it on the ground as if a large surface.

As in many of his works, white acrylic is used to erase elements of the past, rural and agricultural areas and large green spaces in order to draw attention to new elements, architectural and structural geographies, such as large long-distance roads, as well as the multitude of cottages with gardens, obviously designed without a regulatory plan. All of which express a rural economy swept away by the birth of the outskirt. It is thus the awareness of an irreversible regulatory plan, obviously illegal, and which destroys, in a modestly democratic manner, everything that pre-existed. What is necessary are homes, roads and liveable buildings, everything else is swept away.

The possibility of walking on this large floor plan renders the spectator a participant but at the same time, allowing him or her to sense the environmental disaster realised in this place from a distant position and by gazing from above, it impedes a profound social and cultural in-depth analysis and underlines instead, the aesthetic structure. Tibaldi, in fact, accomplishes this floor plan giving to the imagina-





UNTITLED, 2007
Plastic life racket, variable dimensions
Collection: Ernesto Esposito, Naples / Courtesy: Umberto Di Marino Gallery, Naples / Photo: Pasquale Di Stasio

tion those destroyed places and leaving only the new constructions which seem to almost possess an introspective beauty. While treading on this large surface, one has the perception of walking in those places, areas which otherwise the spectator would never have trodden on. Thus, if the objective reality, reproduced in such a way as to not be identified, is not absorbed and decoded from the so-called civil world, it is the artist then who pushes you to be a part of this transformation, obliging you to ideally walk through these places, places where no one present at the exhibition would ever have gone to. "Polo: perhaps this garden faces its terraces on the lakes of our minds..."
Kublai: ...and however far our troubled endeavours as leaders and merchants may take us, both of



ECONOMIC MARK 01, 2007
Plate of engraved onyx, black resin, cm 115x80x15
Collection: ANCE Campania, Naples / Courtesy: Umberto Di Marino Gallery, Naples / Photo: Pasquale Di Stasio

us safeguard inside ourselves this silent shadow, this paused conversation, this night which is always the same.
Polo: or perhaps we can give the opposite hypothesis: that those who arrange themselves in encampments and ports exist only because we both consider them, these people closed between hedges of bamboo, forever motionless.
Kublai: that the fatigue, the screams, the sores and stench do not exist, but only this Azalea plant.
Polo: that the bearers, stone-breakers, street cleaners, those who clean the insides of chickens, the stone washerwomen and the family mothers who mix rice, exist only because we consider them.



LANDSCAPE n. 22, 2005
 White acrylic on digital photographic print, aluminum, cm 80x163
 Collection: Bonelli, Mantova / Courtesy: Umberto Di Marino Gallery, Naples

Polo: therefore they do not exist.

Kublai: I believe this to be a convenient conclusion. Without them, we would not be able to remain here relaxed, enclosed in our own world.

Polo: the hypothesis is to be excluded, then. Therefore, the other one must be correct: they exist and we don't."

(Italo Calvino, *Le città invisibili* – *The invisible cities*)

Thanks to Fonnesu, Gadamer, Bourriaud, Zolberg, Agamben, Perniola, Didi-Hubermann, Bailly, Jan Luc Nancy, Kant, Zecchi whose texts have helped me in the drafting of these pages.

(Ending title)

There are rules, which is culture, and exceptions, which is art, cited at every good ending by Jean-Luc Godard



ECONOMIC MARK 01, 2007
Plate of engraved onyx, black resin, cm 115x80x15
Courtesy: Umberto Di Marino Gallery, Naples / Photo: Pasquale Di Stasio / Collection: ANCE Campania, Naples

ANNA COLIN E ELENA SOROKINA

L'opera consiste in una pavimentazione, che si estende ad occupare completamente lo spazio, in modo che il visitatore si trovi costretto a camminarci sopra, osservando dal punto di vista privilegiato del satellite la cartina topografica, sulla quale l'artista è intervenuto con delle cancellazioni, eliminando tutti i residui della vecchia società basata su un'economia rurale, per lasciare in evidenza le costruzioni sorte dallo sviluppo della periferia.

Estratto dal catalogo "La legge è relativa per tutti", Fondazione Sandretto Re Rebaudengo



ECONOMIC MARK 01, 2007
Plate of engraved onyx, black resin, cm 115x80x15
Courtesy: Umberto Di Marino Gallery, Naples / Photo: Pasquale Di Stasio / Collection: ANCE Campania, Naples

ANNA COLIN E ELENA SOROKINA

The installation consists of a pavement that occupies the whole space, so that viewers are obliged to walk on it, observing the topographic map from the privileged position of the satellite. The artist's intervention has consisted in erasing with painting the old society based on a rural economy in order to highlight the buildings that have been erected as part of the suburb's development.

Extract by "Laws of relativity" Fondazione Sandretto Re Rebaudengo

Eugenio Tibaldi,
incontri e scontri

Eugenio Tibaldi,
encounters and confrontations

ROBERTO PINTO



Eugenio Tibaldi, incontri e scontri

ROBERTO PINTO

Per interpretare correttamente le opere e il percorso di un artista è necessario tenere conto anche delle influenze dirette e indirette degli altri suoi colleghi (o più semplicemente delle loro opere), di incontri e scontri che si succedono nel tempo e che talvolta possono rivelarsi utili tracce. Tali indizi, che a volte ci conducono lungo sentieri che apparentemente si perdono nel nulla¹, in altri casi possono fornirci elementi utili per comprendere strategie di intervento e rimandi non sempre espliciti nelle opere. Nel passato, la presenza di un artista in un luogo in cui non si era a conoscenza del suo operato, soprattutto se al seguito di una committenza pubblica, ha provocato veri e propri terremoti nei valori estetici e negli sviluppi della storia dell'arte locale, condizionandone per sempre le modalità di rappresentazione nonché, anche se più raramente, la percezione della realtà. Innumerevoli potrebbero essere gli esempi da addurre al riguardo. Non possiamo ignorare, però, che in una società come la nostra, in cui l'informazione svolge un ruolo centrale e rimane di facile (anche se problematico) accesso, non è più necessario essere in un luogo preciso - Firenze, Roma o Venezia per il Rinascimento, Parigi e poi New York per il modernismo - per essere al corrente delle novità culturali o artistiche; ne consegue pertanto che non possiamo applicare gli stessi parametri che siamo soliti usare in termini storici. Parimenti aver visto personalmente la mostra di un artista o seguito una conferenza, un workshop, può rappresentare un importante momento di riflessione e di scambio per la comunità artistica, soprattutto per un giovane che voglia affinare i propri strumenti alla ricerca di un modo più efficace e consono per realizzare le proprie opere.

¹ Si allude agli Holzwege heideggeriani, cfr. M. Heidegger, *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1968

A tale riguardo, credo che l'incontro di Eugenio Tibaldi con Marjetica Potrc², avvenuto durante il corso tenutosi alla Fondazione Ratti nell'estate del 2006³, sia stato particolarmente importante. Questa circostanza non ha prodotto radicali cambiamenti nel percorso del giovane artista, quanto, piuttosto, è stata significativa per la consapevolezza che egli può aver acquisito nei confronti delle implicazioni e delle ramificazioni che il suo lavoro poteva (e forse doveva) assumere. In altre parole, strictu sensu, non credo che il lavoro di Tibaldi si sia modificato: l'attenzione al paesaggio, alla città, ai cambiamenti che il territorio subisce a causa delle progressive, e a volte brutali, ondate di antropizzazione, erano già presenti all'interno della sue opere precedenti al 2006 (Tibaldi è stato selezionato per il Corso della Fondazione Ratti anche in virtù delle affinità con il lavoro del Visiting Professor). Probabilmente, però, il lavoro quotidiano con la Potrc, con gli altri giovani artisti che hanno partecipato al corso, le conferenze di Kyong Park e Lorenzo Romito a cui ha avuto modo di assistere in quei giorni, hanno spinto Eugenio Tibaldi ad approfondire il proprio percorso in direzione socio-politica e a estendere il suo campo di azione a una realtà più allargata.

Credo, infatti, che osservando il lavoro di Tibaldi con uno sguardo retrospettivo si possano individuare due mutamenti significativi seguiti al soggiorno lariano: il primo concerne la legittimazione riguardo alla possibilità di incentrare le proprie ricerche anche intorno a luoghi o situazioni di cui non si possiede una conoscenza capillare del contesto; il secondo, ricorrendo impropriamente a termini dell'antropologia, si può individuare nel passaggio da una visione esterna ad una partecipata.

Le opere più recenti dell'artista piemontese - che da anni ha scelto di vivere a Napoli - non sono più, infatti, soltanto rivolte all'analisi del territorio in cui vive e che ha imparato a conoscere in modo così profondo ed empatico, ma, per esempio, si ampliano anche ai luoghi in cui è chiamato a intervenire per una mostra. In tali circostanze ha sovente applicato in modo estensivo le modalità di lavoro che nel

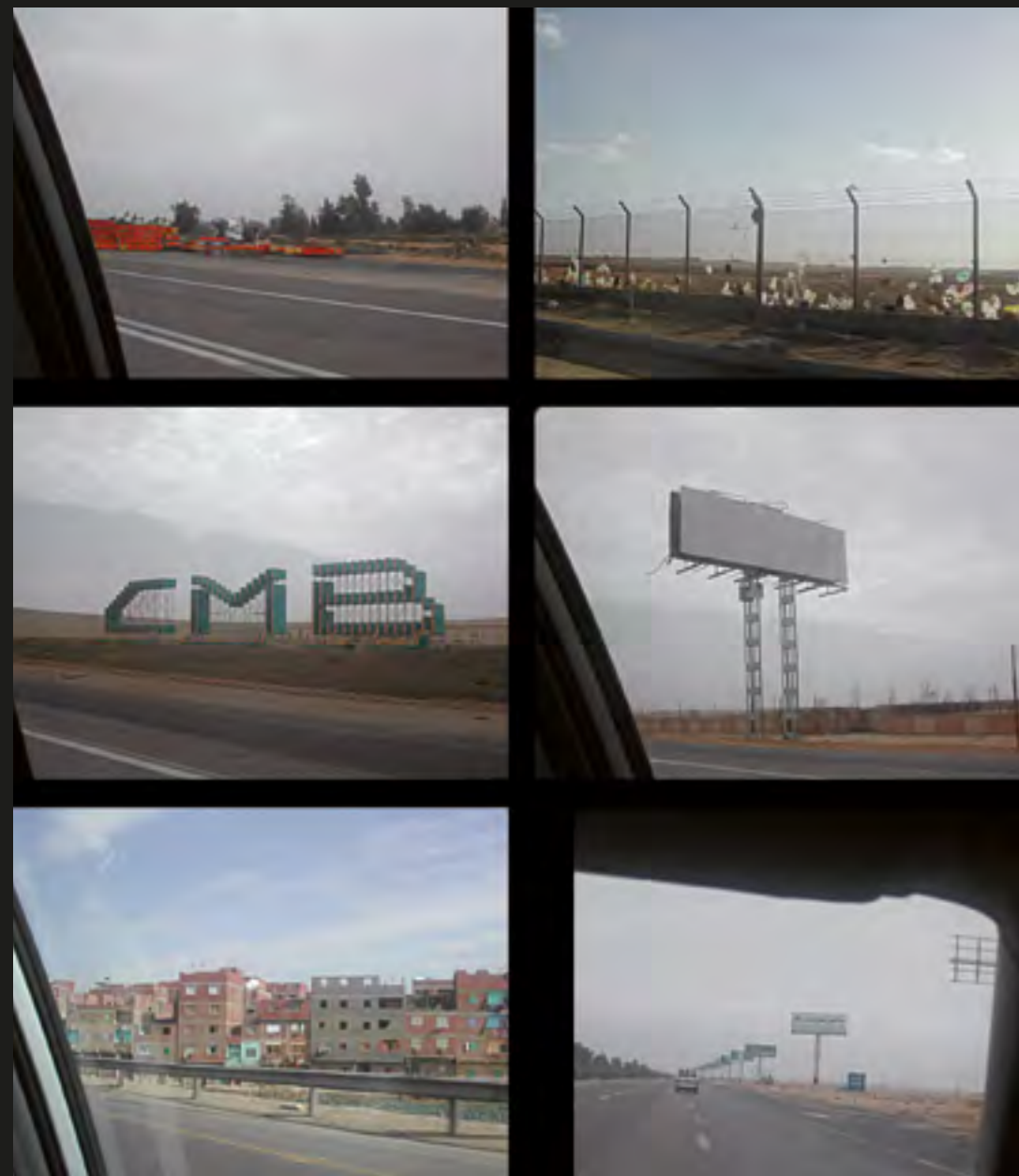
² Come è noto l'artista slovena con i suoi interventi si è occupata di un vasto e indisciplinato territorio di confine tra ambiti diversi come l'arte, l'architettura, l'urbanistica, la sociologia, la politica, utilizzando queste competenze diverse al fine di guardare la realtà con meno pregiudizi rispetto alle possibilità usualmente offertaci da un singolo sguardo disciplinare. Per approfondimenti cfr. <http://www.potrc.org>, <http://www.designforthe livingworld.com>, oppure Michael Rush (eds), *Marjetica Potrc: Urgent Architecture*, Palm Beach Institute of Contemporary Art, Lake Worth, FL, 2003

³ Marjetica Potrc era infatti il Visiting Professor della XII edizione del Corso Superiore di Arti Visive organizzato dalla Fondazione Ratti di Como, svoltosi nel luglio del 2006. A tale workshop, della durata di 3 settimane a cui è seguita una successiva mostra dei partecipanti al corso, aveva partecipato tra gli altri Eugenio Tibaldi. Cfr. A. Daneri, C. Pietroiusti, R. Pinto, M. Potrc (eds.), *Marjetica Potrc. Fragment Worlds*, Fondazione Ratti-Actar, Barcellona 2006



tempo aveva consolidato e messo alla prova nei suoi territori di affezione. I tanti lavori che Tibaldi ha realizzato lontano dalla sua dimora napoletana dimostrano che la sensibilità esercitata in casa può essere altrettanto vitale anche in altri contesti. Senza ricorrere a facili formule da applicare in ogni occasione, l'artista prova, infatti, a leggere il territorio non soltanto in termini estetici e paesaggistici, ma anche ricorrendo all'analisi del complesso intreccio dei aspetti antropologici e dei valori sociali caratteristici di ogni luogo, anche al fine di metterne in luce caratteristiche e contraddizioni, continuità e disomogeneità. Eugenio Tibaldi, inoltre, non trascura di notare che nei luoghi più trascurati - quelli dove i piani regolatori (e più in generale le leggi che sovrintendono le regole comunitarie) cessano di imporre il loro potere coercitivo, di aperta coartazione contro qualsiasi difformità - è presente un ampio grado di libertà e di creatività, anche se, nella maggior parte dei casi, viene ignorata, sottovalutata, quando non apertamente contrastata dagli organi di potere. È facile, infatti, constatare come l'attenzione dell'artista sia attratta non soltanto dai luoghi più conosciuti e frequentati - così come dalle informazioni più comuni legate alla storia recente o alla tradizione - , ma si rivolga soprattutto alle periferie urbane e in particolare ai luoghi in cui sono più evidenti i segni di degrado e di degenerazione dei valori tradizionali. È proprio in questi luoghi/non luoghi che si possono trovare le più autentiche fonti di trasgressione e di cambiamento, senza però, ovviamente, ignorare tutti i limiti che tali situazioni possono comportare. L'atteggiamento etnografico di molti artisti contemporanei - come, tra gli altri, brillantemente fa notare Hal Foster⁴ - che si esplicita attraverso una pratica simile all'osservazione partecipante (indispensabile bagaglio disciplinare dell'etnografo) è l'altro elemento che, probabilmente, si può ricondurre alle evoluzioni che il lavoro di Tibaldi ha evidenziato nel periodo successivo all'incontro con la Potrc. Anche le operazioni proposte dall'artista sloveno, così come i recenti lavori di Tibaldi, si basano su un cambiamento strutturale dell'atteggiamento con cui l'artista concepisce il proprio operato cercando un più stretto legame con il contesto al fine di arricchire le relazioni che ne possono scaturire. In questo modo l'artista prova a ripensare anche al sistema produttivo, dato che il suo lavoro non sempre è finalizzato alla mera produzione di oggetti o manufatti, ma piuttosto si preoccupa di alimentare un processo culturale in parte osservandolo (e in questo producendo ancora immagini) e in parte semplicemente attivando meccanismi nascosti. Ed è evidente che tale pratica, messa in atto con grande perizia anche da Tibaldi, nasce proprio dall'attenzione all'altro e alle culture diverse dalla propria che vengono percepite come significative e, aspetto certamente non secondario, in grado di scardinare i sistemi in vigore proponendo alternative possibili.

4 Cfr. Foster H. (1996), *The Return of the Real*, October Book, The MIT Press, Cambridge-London; tr. it., *Il ritorno del reale*, Postmediabooks, Milano 2006, soprattutto da p. 175 a 210



CAIRO/ALEX PROJECT, 2006
Slide projection
Courtesy: Umberto Di Marino Gallery, Naples





CARACAS POINT OF VIEWS, 2007
 White acrylic on digital photos installation, variable dimensions
 Courtesy: Umberto Di Marino Gallery, Naples

MARJETICA POTRC

Per tre settimane, la nostra è stata una comunità temporanea che è diventata una rete di individui che si considerano degli attori. Mi sono ricordata dei grandi artisti degli anni 60, pensatori come Constant, Helio Oiticica tra gli altri, che sono stati capaci di proiettare la loro esistenza individuale in un contesto globale. Qui ed ora, sogni simili si materializzano in contributi spinti dalla responsabilità personale.

Estratto da *Fragmnted book*, catalogo per la mostra finale della Fondazione Ratti

MARJETICA POTRC

For Three weeks, we constituted a temporary community that has now become a network of individuals who see themselves as “doers”. I was reminded of the world of our greatforebears of the 1960s, “thinkers” such as Constant, Helio Oiticica and others, who were able to project their individual existence on the global context. Here and Now, a similar dream is being materialized in a contributions driven by a strong sense of personal responsibility.

Extract from *Fragmnted book*, catalog final exhibition Fondazione Ratti



Installazione dello sgabello sul ponte di Galata, Istanbul

My personal bridge

FRANCESCA BOENZI

Il progetto My personal bridge nasce dalla rilevazione di una dinamica informale nel pieno centro di una città di per sé straordinaria. Si traduce nella registrazione dei segni visibili che questa rilascia sul paesaggio, e nell'idea di riportare l'attenzione, attraverso un intervento minimo, sulla funzione di un luogo e il suo significato. L'approccio è innanzitutto empirico di osservazione e registrazione. Il risultato documentativo, simbolico e poetico al tempo stesso. I segni lasciati dai pescatori con la loro attività, incisi sul parapetto del ponte come graffiti, rappresentano la prova finalmente tangibile di un'attività "invisibile". Ne testimoniano lo svolgersi e conservano la memoria di passaggi, soste e attraversamenti, dai gamberetti alle

dichiarazioni incise dai passanti. La progettazione di uno sgabello per i pescatori che, senza velleità artistiche si integra con il design del ponte, traduce un'esigenza pratica e rappresenta un esercizio di 'formalizzazione'. Da un lato, un oggetto, che consente ai pescatori di riposare e che simbolicamente legittima la comunità informale. Dall'altro la realizzazione di un pensiero utopico che riguarda l'arte e il suo impatto sociale.

In virtù di un approccio originale e dell'unicità di pensiero che ne guida l'agire, l'artista rivolge lo sguardo su aspetti che spesso gli stessi sociologi e architetti fanno fatica a sviscerare. Così Tibaldi non osserva la realtà per offrirne una lettura che devii dalla sua evidenza, piuttosto ne porta alla luce un dato, magari trascurato, che è sfuggito al nostro sguardo disattento. E il suo gesto non è altro che un'informalità.

Estratto dal catalogo *Mypersonal Bridge*, 2007



My personal bridge

FRANCESCA BOENZI

The project shows through the recording of the visible signs that are left on the landscape and in the idea of presenting, through a small intervention, the goal of a place and its meaning. The approach to the task is first of all an empirical one, focused on observation and recording. The result is documentative, symbolic and poetic at the same time. The signs that the fishermen leave during their activity on the bridge's parapet, carved like graffiti, are the proof, tangible at last, of an "invisible" activity. These signs bear witness to this activity and keep the memory of transits and passages, from shrimps to the sentences carved by passers-by.

The designing of a stool for the fishermen, that without any artistic ambition integrates itself in the bridge's

EMINONU, economy tracs, n. 12-13-14-15-16-17
White acrylic on digital photos installation, variable dimensions
Courtesy: Umberto Di Marino Gallery, Naples

design, answers to a practical need and represents an exercise in "formalization". On one side, it is an item that allows the fishermen to rest and symbolically legitimates their informal community. On the other, it is a fulfilment of an utopian thought regarding art and its social impact.

By means of an original approach and of the uniqueness of thought guiding his action, the artist seems to put his gaze on those aspects that often even sociologists and architects have a hard time analyzing in depth. Thus, Tibaldi does not observe reality to extrapolate data going astray from its evidence; on the contrary, he brings to the fore a specific fact, maybe even an overlooked one, that escaped our absentminded glance. And this gesture of his is but an informality.

Extract from catalog *Mypersonal Bridge*, 2007

Eugenio Tibaldi, encounters and confrontations

ROBERTO PINTO

In order to correctly interpret an artist's creative work and artistic career, it is necessary to consider the direct and indirect influences by his or her colleagues (or more simply his or her works of art) and the encounters and confrontations which take place with time and that sometimes reveal themselves as useful signs. Such clues, which often bring us to paths which apparently end up nowhere¹, in other cases may provide us with elements that are useful in order to understand strategies of intervention and returns not always explicit in the works of art. In the past, the presence of an artist in a place not acquainted with his or her artistic conduct, especially if through public commission, provoked real earthquakes in aesthetic values and in the development of the history of the local art, forever conditioning the ways of representation as well as, though rarely, the perception of reality.

There are numerous examples which could put this consideration forward. We cannot ignore the fact though that in a society like ours, where information carries out a central role and is of easy access, (even if problematic), it is no longer necessary to be in a precise place - Florence, Rome, Venice with its Renaissance, Paris and then New York with its Modernism - in order to keep up with cultural or artistic innovations; thus we cannot apply the same parameters which we are used to using in historical terms. Likewise, having personally seen an artist's exhibition or been to a conference may represent an important moment of reflexion and exchange for the artistic community, especially for a youngster who wants to perfect his or her own tools of research in order to find a more efficient and appropriate way to accomplish his or her own works of art.

¹ This refers to the Holzwege heideggeriani, cf. M. Heidegger, *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1968

Regarding this, I believe that the encounter between Eugenio Tibaldi and Marjetica Potrc², which took place during the course held by the Ratti Foundation in the summer of 2006³, had been of particular importance. This occurrence has not produced radical changes in the artistic career of the young artist as much as it has been significant for the awareness that he may have acquired with regards to the implications and ramifications that his work could (or perhaps had to) take on. In other words, strictu sensu, I do not believe that Tibaldi's work has changed: focus on the landscape, the city, the changes that a territory undergoes due to progressive and often brutal waves of anthropization, was already present within his art work preceding 2006. (Tibaldi was chosen for the Ratti Foundation Course also in virtue of the affinities with the work of Visiting Professor).

Perhaps though, his daily work with Potrc and with the other young artists who had participated in the course, the lectures by Kyong Park and Lorenzo Romito who he had the possibility of assisting in those days, have pushed Eugenio Tibaldi towards scrutinizing his own artistic career in a socio-political direction and expanding his field of action towards a much wider reality.

In fact, I believe that when observing Tibaldi's work with a retrospective gaze, two important changes can be picked out following his stay in Lariano: the first concerns legitimacy regarding the possibility of centring his own research around places or situations of which no widespread knowledge of the context is known; the second, resorting improperly to anthropological terms, can be seen in the landscape through an external vision and a participated one. The most recent works of art by the Piemontese artist - who in years has decided to live in Naples - are not, in fact, only aimed at the analysis of the territory in which he lives and in which he has learnt to understand in such a deep and empathetic way, but, for example, they extend also towards those places in which he is called to intervene in an exhibition. Under these circumstances, he has often applied, in an extensive manner, his process of work that in time

² As is known, the Slovenian artist, along with his interventions, has always occupied a vast and undisciplined territory which borders along diverse settings such as art, architecture, city planning, sociology and politics, using these diverse expertise in order to look at reality with less prejudice compared to the possibilities normally offered to us by a singular disciplinary view. For in-depth analysis cf. <http://www.potrc.org>, <http://www.designforthe livingworld.com> or Michael Rush (eds), *Marjetica Potrc: Urgent Architecture*, Palm Beach Institute of Contemporary Art, Lake Worth, FL, 2003

³ Marjetica Potrc was in fact the Visiting Professor of the XII edition of the Corso Superiore di Arti Visive organised by the Ratti Foundation of Como and which took place in July 2006. Regarding this workshop, which lasted 3 weeks, followed by an exhibition of the participants of the course, Eugenio Tibaldi had participated amongst the others. Cf. A. Daneri, C. Pietroiusti, R. Pinto, M. Potrc (eds.), *Marjetica Potrc. Fragment Worlds*, Fondazione Ratti-Actar, Barcellona 2006



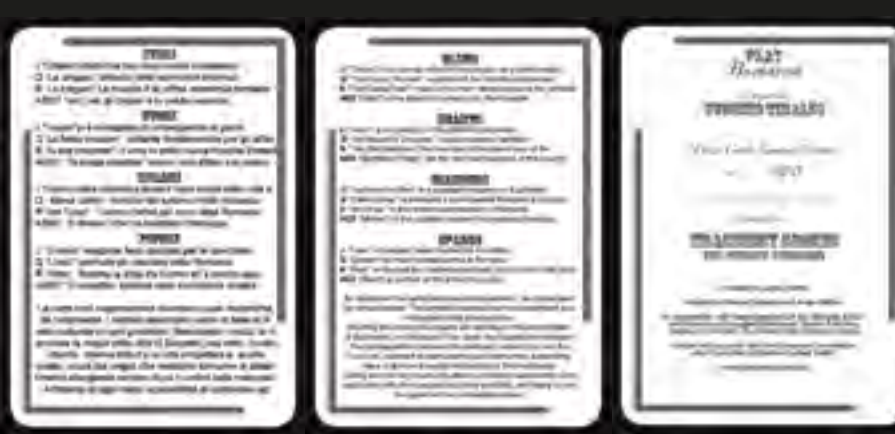
has been consolidated and put to test in his territories of attachment. The many works of art that Tibaldi has accomplished far from his Neapolitan abode demonstrate that awareness exercised at home can be likewise vital also in other contexts. Without resorting to simple formulas applicable to any occasion, the artist tries, in fact, to read the territory not only in terms of aesthetics and landscape but also resorting to the analysis of the entire web of anthropological aspects and social values characteristic of any place, also in order to highlight characteristics and contradictions, continuities and non-homogeneous aspects. Furthermore, Eugenio Tibaldi does not omit to note that in those places most neglected - those whose regulatory plans (and more in general the laws that supervise community rules) cease to impose their coercive power, of open constriction against any type of deformity - a vast degree of freedom and creativity is present, even if, in most cases, it is ignored and underestimated when it is not openly obstructed by the organs of power. It is easy, in fact, to ascertain how an artist's attention is attracted not only to places which are more visited and popular - as with the most prevalent of information connected to recent history or to tradition - but more attracted to places which are urban outskirts and in particular, those places in which signs of degrade and degeneration of traditional values are most evident. It is in these places/non places that the most authentic sources of transgression and change can be found, without however ignoring all the limits that such situations may entail. The ethnographic attitude of many contemporary artists - as with the others, as Hal Foster⁴ cleverly makes us note - which makes itself explicit through a practice similar to participatory observation (the essential disciplinary knowledge of an ethnograph), is the other element that, perhaps, can lead us back to the evolutions that Tibaldi's work has underlined in the period following the encounter with Porc. Also the operations proposed by the Slovenian artist, likewise in Tibaldi's recent work, are based on a structural change in attitude with which the artist conceives his own conduct, trying to find a closer connection with the context in order to enrich the reactions that may arise. In this way, the artist tries to rethink also about the productive system, seeing that his work is not always finalised at a mere production of objects or artefacts but, rather, it occupies itself with feeding a cultural process in part by observing it (and in this way producing again images) and in part by simply activating hidden mechanisms. It is evident that such a practice, put in act with great expertise also by Tibaldi, rises exactly from the attention pointed towards others and towards the cultures different from your own which are perceived as significant, and, not least important, able to break up the systems in force by proposing possible alternatives.

4 Cf. Foster H. (1996), *The Return of the Real*, October Book, The MIT Press, Cambridge-London; tr. it., *Il ritorno del reale*, Postmediabooks, Milano 2006, especially from p. 175 to 210



TRAPIANTO 02, 2010
Roads signs and advertising poster, variable dimensions, installation for transit 02, Belgrade station





PLAY BUCHAREST, 2010
Poker decks, limited edition
Courtesy: ICCA Foundation, Bucharest

Play Bucharest

MARINA SORBELLO, ANTJE WEITZEL

L'artista in questo progetto cerca di affrontare in modo trasversale il cambiamento che ha subito la società di Bucarest dopo la rivoluzione che ha portato alla caduta di Ceaucescu.

Un'analisi che parte dalle architetture volute dal regime come spot di una Romania che non teme il confronto con i migliori

paesi europei e che si sono rivelate una sorta di edilizia funeraria a testimonianza del passato, ad un'analisi giocosa dei nuovi sistemi informali della new- economy rumena causati dalla deriva liberale post regime. Come guide per quest'analisi sceglie di seguire le rotte che spingono i turisti oggi a visitare il paese, dal gioco d'azzardo alla caccia. Un punto di vista che non pretende di giudicare o di capire ma semplicemente offre sotto forma di gioco, una partita con la città e tutti i suoi interrogativi, una lettura che tende a rivelare le connessioni fra gli opposti in una città che ha saputo ridisegnarsi.

Estratto dal catalogo *Transient Spaces -The tourist syndrome*, 2010



PLAY BUCHAREST, 2010 UNTITLED
Marble engraving, lampada liberty, installation Bethanien, Berlin
Courtesy: ICCA Foundation, Bucharest

Play Bucharest

MARINA SORBELLO, ANTJE WEITZEL

In "Play Bucharest" Eugenio Tibaldi addresses in a transversal way the changes occurred in Bucharest after the revolution that led to the fall of Ceaucescu. An analysis that starts from the architectures produced by the regime as advertisement for Romania as country that could bear the comparison with the European "first world" countries, today a sort of funerary



PLAY BUCHAREST, 2010
Poolroom view, ICCA Foundation, Bucharest
(A view of the installation)

evidence of the past, and ends with a playful display of the informal systems resulting from the liberal new-economy that came about after the regime change. As thread for this analysis Tibaldi chooses to focus on some touristic attractions of Romania today: gambling and hunting. Adopting this perspective the artists does not provide judgement nor claims to understand reality, just offers the possibility to read Bucharest through a game, by engaging in a poker with the city, its open questions, and the intertwined opposites of a place that has managed to reinvent itself.

Extract from catalog *Transient Spaces - The tourist syndrome*, 2010



PLAY BUCHAREST, 2010 UNTITLED
Watercolor on paper, cm 100x50
Courtesy: ICCA Foundation Bucharest



Eugenio Tibaldi. Alcune riflessioni sull'arte e l'abitare

Eugenio Tibaldi. Some reflections on art and living

EUGENIO VIOLA

comportamenti tesi a cambiare aspetto al territorio e a modificarne l'assetto urbano. Contaminando fotografia, disegno (sempre centrale nella sua pratica) e installazione, Tibaldi s'inventa negli anni una propria inconfondibile sigla stilistica, un proprio modo per ridiscutere lo spazio geografico e per contestualizzarlo politicamente. Tibaldi crea, in sostanza, spazi d'interferenze sociali, e *Licola Pop Up* (2013), opera vincitrice di questo premio e "causa" di questo mio scritto, mi sembra essere, ad oggi, tra gli esempi più pregnanti in questa direzione.

Il metodo di indagine adottato da Tibaldi, originariamente applicato al micro-cosmo del degradato hinterland napoletano, a una realtà urbana grottesca, a noi contemporanea eppure già obsoleta, si carica col tempo di valenze documentarie, sociali e politiche, queste ultime assenti nella ricerca dell'inizio ma essenziali invece a capire tutta la sua produzione successiva, che tende a travalicare le contingenze geografiche di partenza, per assolutizzarsi in un'amara riflessione sulla società contemporanea, di cui restituisce le tensioni sociali, i malesseri e i turbamenti.

Nella tensione costante tra utopia e distopia, i suoi lavori trasformano fisicamente lo spazio urbano che diventa un palinsesto, dove il *tempo, grande scultore* (M. Yourcenar), ha impresso indelebilmente le sue tracce. Oltre l'apparente operazione di archeologia urbana, Tibaldi propone una ricognizione storica propedeutica a una progettualità, affronta le contraddizioni del presente senza più riferimenti ad ideali assoluti e soluzioni definitive, esplora l'importanza dell'architettura come significato di decostruzione della complessità del racconto socio-politico e storico contemporaneo. Un percorso coerente, che si attesta come un *unicum* nella ricerca degli artisti italiani suoi contemporanei e anche per questo lo ritengo di estremo interesse. Non a caso ho più volte incrociato nelle mie incursioni curatoriali la sua ricerca. Tra le numerose esperienze insieme, impossibile per motivi di spazio elencarle tutte, mi piace ricordare il lavoro site-specific che l'artista realizza per *Transit 4* (2010-2011), perché ne ho seguito genesi, sviluppo e prospettive, che rimane a tutt'oggi tra i più compiuti per la sua complessità, oltre a visualizzare degnamente, senza possibilità di equivoco alcuno, quanto ho tentato di raccontare finora.⁴ L'artista riflettendo sui destini incrociati di Napoli e Salonicco, entrambe crocevia di popoli e di culture, città liminali, l'una soglia sui Balcani, snodo storico tra oriente e occidente, l'altra ultima città europea e prima città mediterranea, organizza un palinsesto visivo che aggrega i vari

⁴ Ultima tappa dell'omonimo progetto, a cura dello scrivente e di Adriana Rispoli, con Katerina Gregos, presentato prima al Museo Madre di Napoli e successivamente allo State Museum di Salonicco, da cui è stato poi acquisito.



NAPOLI PRESENTE, 2005
installation view, PAN / Palazzo delle arti, Naples
Photo: Luciano Romano





untitled 01, TRANSIT 4 show, 2010
White acrylic on digital photographic print, plexiglas, cm 50x240x240 cm
Courtesy: Umberto Di Marino Gallery, Naples

materiali prelevati dalla realtà urbana delle due città per produrne un corpo unico, disegno finale di un percorso, di una consapevole e lucida esperienza. Una visione sincretico-sintetica investe la veduta delle due città che si fonde in un *panopticon*, in cui l'artista ricostruisce un immaginario skyline delle linee costiere di Napoli e Salonicco unite senza soluzione di continuità dal porto, per creare uno spazio essenzialmente altro, *etero-topico*, sarei portato a dire.

A partire dalla propria esperienza quotidiana dei due luoghi, Tibaldi elabora in questo caso un modello che travalica la sua stessa esperienza, propone una visione nella quale prende forma la realizzazione di un'utopia, non nel senso letterale del termine almeno, vale a dire "un luogo che non esiste", una *Neverland*, ma nel senso che ha ormai storicamente acquisito, una volta tramontato lo slancio

utopico delle modellizzazioni ideali che abbraccia tutta la civiltà occidentale, da Omero al XX secolo, caratterizzato dalla radicale messa in questione del pensiero immaginale utopico, che cozza violentemente col funzionamento meccanicistico dell'esistente. D'altronde l'artista, si sa, può considerarsi osservatore privilegiato e asistemico, in questo senso è un *inviato speciale della realtà* (Achille Bonito Oliva) che utilizza dispositivi atti ad analizzare storie e fenomeni, a fornire non necessariamente soluzioni alternative ma quanto meno spunti di riflessione, attraverso il linguaggio polisemico e ipertestuale che appartiene al presente dell'arte. Per questi motivi Tibaldi pensa un luogo ove sia possibile colmare pienamente, nell'ecosistema protetto dell'arte, la distanza tra progetto di una realtà desiderata e la sua costruzione, tra desiderio, soddisfazione e possibile realizzazione.



TRANSIT 4 show, 2010
Installation view, Museo MADRE, Naples
Collection: State Museum, Salonicco / Photo: Amedeo Benestante

ADRIANA RISPOLI - EUGENIO VIOLA

Eugenio Tibaldi prende spunto da vari elementi e crea un palinsesto visivo che unisce i materiali raccolti nelle due città. Una barca a due teste, ottenuta dalla ibridazione tra un Trecandiri greco e un gozzo napoletano, diviene il punto di partenza della sua ricerca socio-antropologica. Ciò che diviene in questa installazione altro non è che la metafora della storia delle due città e dei loro destini.

Estratto dal testo per la mostra *Transit 04*, Museo Madre, Napoli, State Museum, Salonicco



TRANSIT 4 show, 2010
Installation view, Museo MADRE, Naples
Collection: State Museum, Salonicco / Photo: Amedeo Benestante

ADRIANA RISPOLI - EUGENIO VIOLA

Eugenio Tibaldi takes his cue from various elements and creates a visual palimpsest that combines the different materials collected in the two cities. A two-headed boat, obtained from the hybridization between a Greek trechandiri and a Neapolitan gozzo, becomes the starting point of his socio-anthropological research. The construction presented in his installation becomes the metaphor of the history of the two cities and of their destinies.

Extract from text for *Transit 04*, Madre Museum, Naples, State Museum, Salonicco



ECONOMY HIGHWAY, 2010
Metro Naples collection, Art station, cm 1200x200
Courtesy: Umberto Di Marino Gallery, Naples / Photo: Danilo Donzelli

Eugenio Tibaldi. Some reflections on art and living

EUGENIO VIOLA

The sparser a city's fabric is, the more remains it produces. The remains are small and scarce in the heart of a city but vast and numerous in the outskirts¹

In the last ten years I have had the opportunity to follow, as a privileged observer, Eugenio Tibaldi's existential-artistic career which to me seems to forever personify, in a particular way, the unsettling and long term reasons and relations between *art and living*.² I have been a testimony, a travelling friend if one prefers, who has seen the coherent development of his own work, or, perhaps it would be better to say, with respect to the *modus operandi* of this specific artist, of his *planning*. This is not only because, in his theory and practice, urban art and architecture are indissolubly intertwined, but because his entire strategy, his reflections on the goal and the most suitable path to take in order to arrive at it, become a whole with his actions, with his everyday acts, with life itself: they become a condition experienced as an essential part of an artistic vocation, as a part of one's own destiny.

It is sufficient to look at his unusual biography: Tibaldi was born in smiling Alba, the tranquil small town of truffles, in the heart of the Langhes, but in 2000 he decides to suddenly move to the south, to a reality antithetical to that of which he belongs. His counter-current migration is not a late romantic *Grand-Tour* vision, but rather his own 2.0 version where *updating* does not consist in a mere updating of the topic but a decisive route inversion, actually in a real semantic twist, on which the artist decides to not move to Naples but rather chooses the suburban outskirts: Giugliano, Varcaturro and later, Licola.

¹ G. Clément, ed. it. *Manifesto del Terzo paesaggio*, Quodlibet, Macerata, 2005, p.14

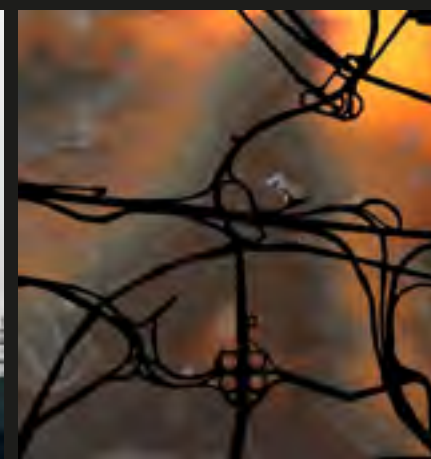
² With this expression I refer to the book, of the same namesake, by my teacher and whose publication is contextual to Eugenio Tibaldi's first works and which examine these arguments. Cf. A. Trimarco, *L'arte e l'abitare*, Editoriale Modò, Milano, 2001

These places, actually these *non-places*, in the most distressing meaning of the term, become his privileged object, nearly obsessive, of research, the conceptual and material *starting-point* of production and elaboration of all of his works, which merge in a complex aesthetic strategy. After all, the transition of the metropolis dear to modernism, to the age of the megalopolis in the age of post-history, has radically transformed the sense and processes of living itself, bestowing completely unprecedented forms with regards to this last point.³ The Napolitano periphery, like all peripheries in the world, characterized by the dramatically depersonalizing effect of globalizing, is characterised by an urban sloppiness that predominates the disorder, haphazardness and lack of cohesion in the building fabric due to an inadequate quality of design and the cannibal reuse of pre-existences which are often exposed to a process of functional requalification which is profoundly anarchic.

On these phenomenon, Tibaldi conducts an unmerciful and extremely scrupulous research at times surgical. He confronts the relationship between human micro-cosmos and urban micro-cosmos, observing the lacerating anthropic and social contradictions. I still remember those first works in which the artist, immediately after being transplanted, begins to re-elaborate his new "peripheral condition": photographs in low resolution (*Landscape*, 2002-2004) which, enlarged by the artist, submits to a process of rarefaction on which he then intervenes with white acrylic, eliminating anything that he views as superfluous. The formal result is that of a different space, one silent and almost metaphysical, where the human figure disappears. On the other hand, the watercolours of the same series, fruit of an unashamedly happy dexterity that has always accompanied him, may appear to be a sort of yielding towards a calm contemporary view that screeches with intellectual concession of the returning monochrome grey irremediably to the grey of the urban outskirts.

Since then, Tibaldi's research has grown in intention and complexity, both under a conceptual and formal profile, but always remaining true to himself: urban anthropological research which is never documented in a banal way or only photographed. It is rather that of Tibaldi's approach of being "photographic": he captures, by means of a cold and rigorous game of balance, the architecture and the urban superfetations, construction violations, massacres and the related perverse processes of anthropization. The artist challenges the observer through images that discuss human habits, set-

³ With reference to the issue regarding art and living and the transit from metropolis to megalopolis cf. A. Trimarco, *L'arte e l'abitare*, cit., and again, by the same author, *Post-storia. Il sistema dell'arte*, Roma, Editori Riuniti, 2004, pp.81-89, e *Galassia. Avanguardia e postmodernità*, Roma, Editori Riuniti, 2006, pp. 9-13

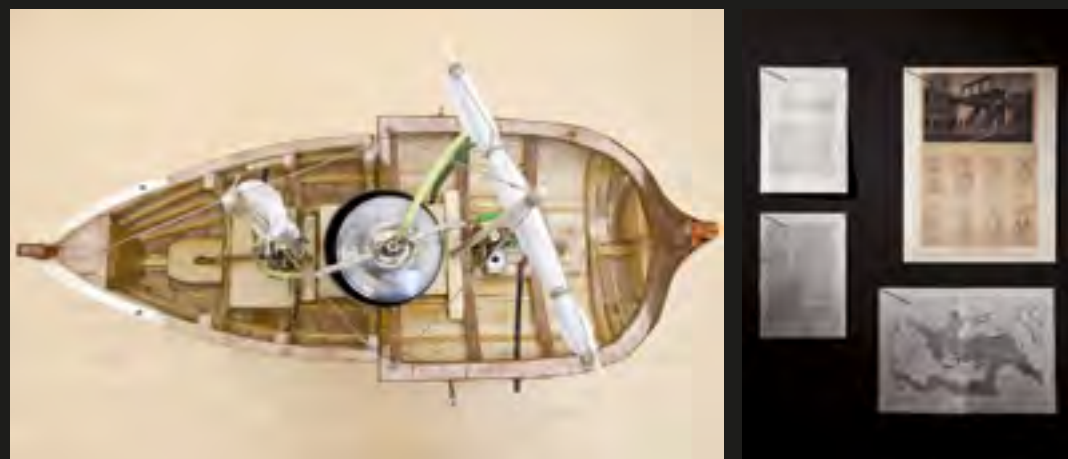


tling aptitudes, behaviour directed at changing a territory's aspect and to modify its urban layout. By contaminating photographs, drawings (always central in his practices) and installations, Tibaldi invents in the years a real and unique stylistic signature, his own way of re-seeing the geographical space and to politically contextualize it. Tibaldi creates, in substance, spaces of social interference and *Licola Pop Up* (2013), the winning work of art of this award and the "reason" why I am writing, seem to be, up until today, one of the most meaningful examples in this direction.

The method of research adopted by Tibaldi, originally applied to the micro-cosmos of the degraded Napoletano hinterland, a grotesque urban reality which is to us contemporary or yet obsolescent, charged itself in time with documentary, social and political value which are absent in the initial research but essential instead in order to understand all of his successive production which tends to cut across geographical contingencies at the start to then absolutise itself in a bitter reflection on contemporary society where social tension, unease and turmoil are given back.

In the constant tension between utopia and dystopia, his works physically transform the urban space which becomes a schedule, where *time, great sculptor* (M. Yourcenar) unforgettably has left his mark. Besides the apparent procedure of urban archaeology, Tibaldi proposes a historical recognition which is preparatory towards planning. It explores the importance of architecture as meaning to deconstruction of the complexity of the socio-political and contemporary historical account. It is a coherent path which attests itself as an *unicum* in the research of contemporary Italian artists and it is for this that I moreover consider this of extreme importance. It is not by chance that I have come across his research several times in my curatorial raids. Amongst the numerous experiences together, impossible for reasons of space to list all, I like recalling his site-specific work which the artist accomplished for *Transit 4* (2010-2011), as I was able to follow the creation, development and perspectives which remain till today one of the most complete for its complexity, in addition to worthily visualizing, without any possibility of misinterpretation, what I have attempted to recount up till now.⁴ The artist, reflecting on the intertwined destinies of Naples and Salonicco, both crossroads of people and cultures, liminal cities with one threshold in the Balkans, a historical junction between east and west, and the other the last European city and the first Mediterranean one, organizes a visual schedule

⁴ Last stage of the same project by the writer and Adriana Rispoli, with Katerina Gregos, presented first at the Museo Madre di Napoli and later at the State Museum of Salonicco, where it was later bought.



TRAPIANTO, 2010
Mergellina binary station 01, metro station site-specific
Mixed media, variable dimensions
Courtesy: Umberto Di Marino Gallery, Naples



LANDSCAPE, 2003
White varnish photo, cm 65 x 65
Courtesy: Umberto Di Marino Gallery, Naples

which joins the various materials taken from the urban reality of the two cities in order to produce one body, the final design of a path, an awareness and a clear experience. A synthetic-syncretic vision runs over the view of the two cities which rests itself in a *panopticon* where the artist reconstructs an imaginary skyline of the coastal lines of Napoli and Salonicco, joined without solution of continuity from the port, in order to create an essentially different space, one that is *hetero-topic*, I would say. From his own daily experiences of these two places, Tibaldi elaborates in this case a model that crosses over his own experience. He proposes a vision in which the accomplishment of a utopia takes form, not in the literal sense of the term at least, that is to say "a place that doesn't exist", a *Neverland*, but in the sense that it has already historically acquired, once the utopic leap of the ideal



LANDSCAPE, 2003
White varnish photo, cm 65 x 65
Collection: Elena Povallato, Vicenza / Courtesy: Umberto Di Marino Gallery, Naples

modelizations, which embrace all of the western civilization, from Omero to the XX century have faded, characterised by the radical questioning of the imaginal utopic idea which clashes violently with the mechanistic functioning of existence. After all, the artist, one knows, may consider himself as a privileged and asystematic observer. In this sense, he is a *special delegate of reality* (Achille Bonito Oliva) who uses systems aimed at analysing stories and phenomenon, to supply solutions which are not necessarily alternative but at the least clips of reflection, through a polysemous and hypertextual language which belongs to the present with art. For these reasons, Tibaldi considers a place where it is possible to completely fill, in the protected ecosystem of art, the distance between a project of a desired reality and its construction between desire, satisfaction and possible accomplishment.



LANDSCAPE, 2003

White varnish photo, cm 65 x 65

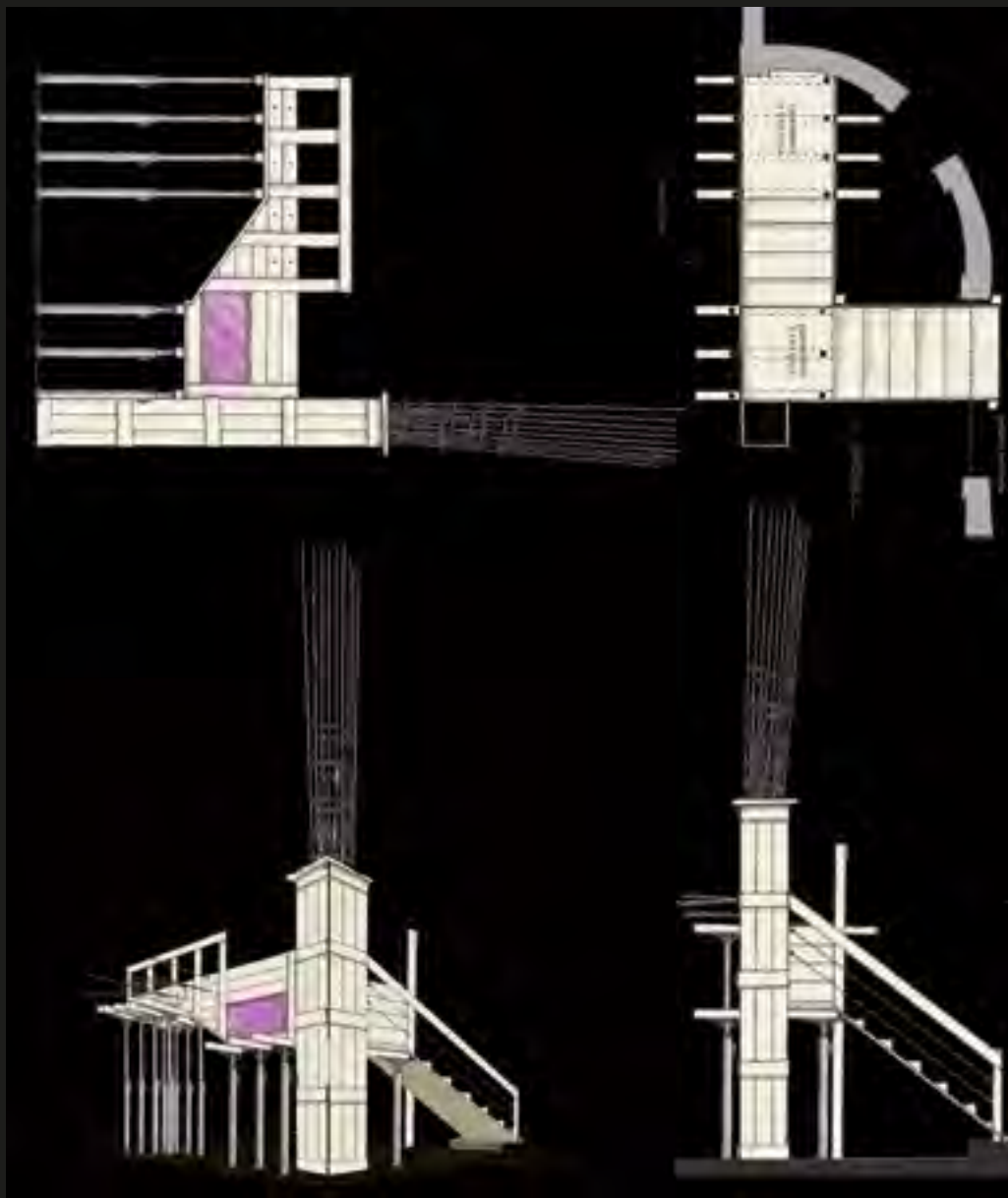
Collection: Giugliano, Naples / Courtesy: Umberto Di Marino Gallery, Naples



LANDSCAPE, 2003

White varnish photo, cm 65 x 65

Courtesy: Umberto Di Marino Gallery, Naples



POINT OF VIEW
project and installation for site specific for QUI E' ALTROVE show
Malvina Menegaz Foundation, Castelbasso

FRANCESCA REFERZA

Tibaldi a Castelbasso ha realizzato una costruzione abusiva nella piazzetta antistante Palazzo De Sanctis, sede della mostra, materializzazione costruttiva di un percorso di ricerca cominciato da tempo. Più precisamente – spiega lo stesso Tibaldi – la mia installazione prende forma da un tentativo, da parte di un vicino di casa, di realizzare un ampliamento abusivo, impalcature destinate a rimanere per pochi giorni, il tempo di essiccazione del cemento, sono rimaste poste sotto sequestro per anni. Questo mi ha costretto a confrontarmi con loro e a cercare una valenza formale slegata dalla sua funzione strutturale allargando i miei confini estetici. L'installazione site specific *Punto di vista*, oltre a rappresentare un'ulteriore tappa del percorso di ricerca condotto da Tibaldi finora, essendo accessibile e praticabile, fornisce fisicamente un insolito punto di osservazione di Palazzo De Sanctis, che ormai da diversi anni ospita le mostre a Castelbasso.

Estratto dal catalogo *Qui è altrove*, Fondazione Menegaz, Castelbasso



FRANCESCA REFERZA

In Castelbasso, Tibaldi has created an illegal construction in the small piazza across from Palazzo De Sanctis, site of the exhibition. Tibaldi explains: More precisely, my installation was inspired by an attempt by a neighbor to build an illegal extension, scaffolding intended to stay up just a few days, time for the cement to dry, remained confiscated for years. This forced me to deal with it and search for a formal value disconnected from its structural function, de facto expanding my aesthetic borders. The site-specific installation *Punto di vista* (Point of View), in addition to representing a further step in the progress of Tibaldi's development, since it is accessible and practicable, physically supplies an unusual observation point for Palazzo De Sanctis that has housed the exhibitions in Castelbasso for several years now.

Extract from catalog *Qui è altrove*, Fondazione Menegaz, Castelbasso

Eugenion/Eugeniot

DENIS ISAIA



Eugenion/Eugeniot

DENIS ISAIA

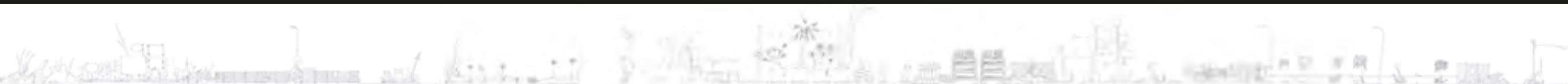
Eugenion / Eugeniot è un epiteto che emerge dall'unione del nome "Eugenio" con l'avverbio di negazione "non" ribaltato a mo' di suffisso. Il risultato, Eugenionon, nell'atto di sintesi perde una "o" ed una "n", e si trasforma in Eugenion. Lo stesso si dica per la traduzione inglese in cui Eugenionot perde la "o" e la "n" per diventare Eugeniot, comodo anche per i madrelingua francesi.

Eugenion non è Eugenio Tibaldi, è una sorta di avatar, uno strumento di comodo per entrare trasversalmente dentro le opere di Eugenio Tibaldi e intraprendere ermeneutiche scivolose. D'ora in avanti questa controfigura non sarà quasi più citata, ma rimarrà presente come capro espiatorio a favore di tutti coloro che nel discorso dovessero ravvisare sciocchezze o false profezie. D'altro canto, questo è il rischio interpretativo da percorrere se si vuole che le distorsioni degli specchi possano spingere la pratica di Eugenio Tibaldi lì dove la stessa forse non ha interesse ad andare, ma da dove, si crede, sarà probabilmente raccolta.

La presunzione e la sintesi alla base di questo carotaggio critico è che il desiderio di dare forza al piano simbolico, ovvero renderlo adeso al reale, sia la maggiore ambizione e il seme più fecondo della produzione artistica di Eugenio Tibaldi. Le conseguenze implicite in questo presupposto allargano la questione dalla ricerca specifica dell'artista ad argomentazioni più ampie, le cui coordinate vanno rintracciate nei percorsi che definiscono la struttura produttiva delle arti. Un percorso di circa 600 anni ha strutturato l'attuale filiera produttiva su una linea retta delimitata da due polarità: l'artista da un lato e il collezionista dall'altro. Il ciclo produttivo si muove dal primo al secondo ed è attraversato nelle fasi intermedie da rapporti virtuosi o viziosi circolari (fatti da mercanti, critici, curatori, pubblico specializzato, riviste, rumors) che contribuiscono rispettivamente ad inspessire o elidere la retta che collega chi produce con chi consuma. I due poli sono strutturati su rapporti autodiretti, ovvero bandiscono epistemologicamente l'eterodirezione reciproca: l'artista produce secondo il suo interesse, desiderio, istinto, competenza; il collezionista compra per consumare la libertà, la fantasia, la creatività, il piacere, l'intrigo generato dall'artista e chiede all'artista ciò che all'artista non è in grado

di chiedere. La libertà dell'uno (produttiva) e dell'altro (interpretativa) definisce i ruoli e garantisce le parti: se l'artista è *saturnino*, il collezionista è *l'inquilino dell'intérieur* e l'opera è *già-storia*. L'attuale stato delle cose è il risultato di un percorso di liberazione lungo e conflittuale. Prima di oggi (si tratta di una storia recente dai segnali antichi, ma la cui conclamazione è palese solo con le avanguardie) il collezionista è un committente ed il ciclo produttivo, lungi dall'essere lineare e polarizzato, è circolare: ha inizio e fine con il committente. È lui che decide la struttura dell'opera ovvero rispetto ad *inventio*, *dispositio* e *compositio* lo spazio di manovra dell'artista è minimo e limitato. *L'inventio* alla base del ciclo pittorico o scultoreo, ossia lo spunto iniziale, il cuore culturale, si articola in funzione dell'ambito pubblico. Mentre la *dispositio* decide la ripartizione dei temi dell'*invenio*: è ritmo, articolazione, ordine. *Inventio* e *dispositio* non sono argomento dell'artista, lui è l'artigiano cui spetta la *compositio*. E la composizione è puramente a servizio dell'invenzione e della disposizione cui deve rispondere con uno stile adeguato, *puro*. Solo nel '400 e nel '500 entra in uso una vicinanza fra composizione e disposizione e solo allora gli artisti iniziano a acquisire quella che oggi individuiamo come libertà creativa. Con rispetto al quadro storico abbozzato, ai nostri giorni l'individuazione di variazioni evolutive passa attraverso l'annotazione delle molte forze resilienti e dall'altro dall'osservazione degli scivolamenti e dei tentativi di traduzione. L'epopea del margine di Eugenio Tibaldi entra per proprietà formali e modalità esplorative nell'insieme di questa messa a fuoco. Da un punto di vista formale il lavoro di Eugenio Tibaldi si situa nella solida tradizione della grammatica avanguardista più sperimentale tesa ad unificare arte e vita: è attenta alle marginalità, predilige l'antiforma alla forma (almeno nel soggetto), è guidata dall'affermazione del processo e soprattutto pone sullo stesso piano oggetto, ricerca, esplorazione e risultato. Il lavoro di Eugenio Tibaldi si inserisce dunque in una comunità sperimentale, marginale nella marginalità, ma rispetto alla quale non determina uno scarto linguistico. L'ambito più florido di Eugenio Tibaldi va cercato lì dove la ricerca formale, ovvero la tradizione contemporanea, diviene complementare alla geografia in cui ha luogo e si addentra in distinguo produttivi.

Nel suo territorio Eugenio è noto anche come architetto, stilista di interni, disegnatore, visionario. Ciò gli permette di avere accesso ad un'ampia collezione di immaginari e di entrare nelle geografie e nei desideri di distorsione del reale che li animano. Nella pratica non mancano i tentativi di violare gli spazi dell'artista con quelli del visionario. Un esempio è il progetto *Supernatural*, nato come oggetto di design, studiato in accordo con il gestore di un locale di intrattenimento, *Supernatural* è un'opera



d'arte e un bagno funzionante. Non-progetto *Supernatural* nasce sulla forma di un albero e si sviluppa come un oggetto di design potenzialmente riproducibile, ma concretamente irriproducibile per gli attuali standard industriali. Anche *Public Line* nasce dallo stesso desiderio di strutturazione degli immaginari (creazione) a partire dalla ricerca (ciò che c'è). Il tentativo, questo credo sia la differenza maggiore rispetto a quanto abbiamo sin qua detto, è sempre inclusivo, cioè considera sempre il reale valorizzante e trasformativo. La matita o la tavoletta grafica sono gli arnesi che danno ragione di un processo osmotico: il disegno diviene lo strumento per conoscere, riconoscere e immaginare l'oggetto della ricerca (gli spazi periferici, le utopie che hanno un luogo, i deserti del simbolico), il soggetto della ricerca (l'artista) e la ricerca stessa (il risultato). La pratica rientra così in un orizzonte di senso che apre spiragli applicativi non banalizzanti. *Public Line*, il lavoro che ha guidato queste ultime righe è il profilo di un chilometro dello spazio interstiziale che si situa fra l'ambito *pubblico* (esterno) e quello *privato* (interno) del litorale Domitio. Interno ed esterno sono anche le categorie che definiscono lo status storico dell'oggetto così come lo abbiamo definito. Un oggetto che si situa a metà, che cioè non è completamente interno, o semplicemente esterno, è forse l'unico vero soggetto della pratica di Eugenio Tibaldi, nonché quella più feconda?

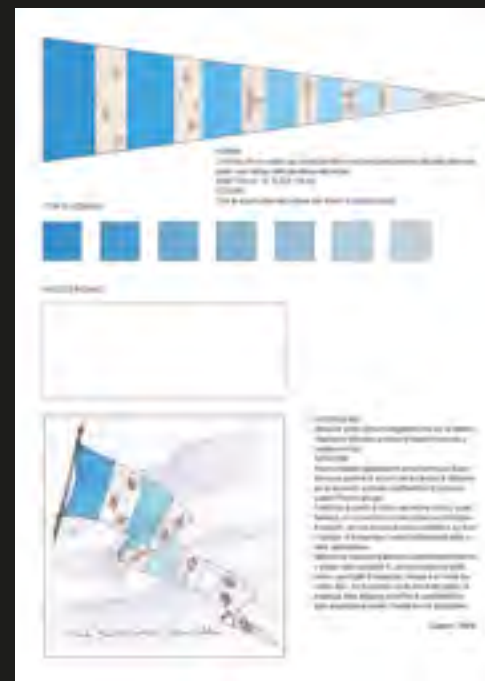
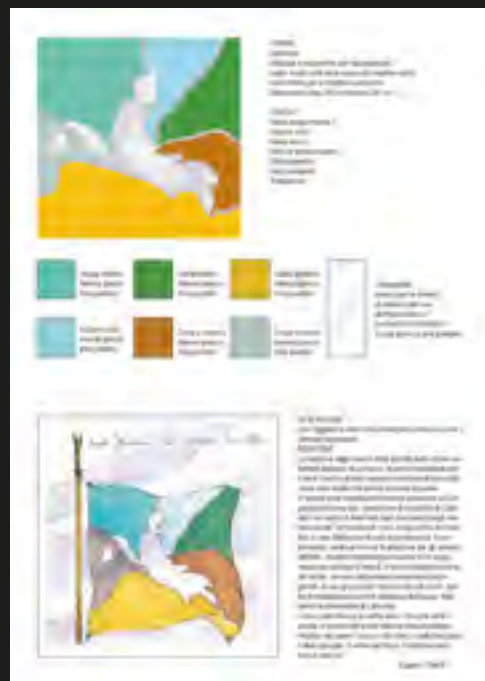
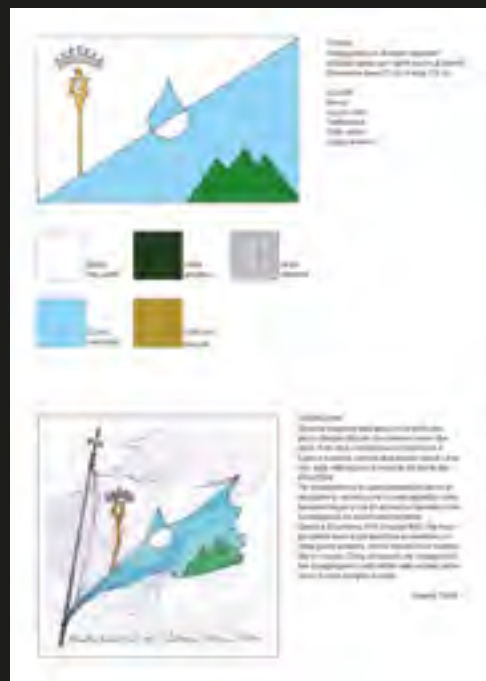
Artista della prassi e della poesia, Eugenio Tibaldi si muove come un cartografo dedito all'osservazione sentimentale. Le sue opere sono in debito con le osservazioni urbane, le geografie sentimentali e tutte le discipline che hanno provato a guardare al tessuto urbano con un occhio comprensivo delle relazioni umane complesse. Chiamato nel 2010 a lavorare a Latronico, un piccolo centro della Basilicata, decide di sottoporre un breve questionario a chiunque avesse un legame sentimentale con il luogo. Domande semplici come: "Che cos'è per te Latronico?", "Qual è per te la cosa più importante di Latronico?", "Quale la più bella o la più brutta?", misurano la temperatura simbolica e affettiva degli abitanti e di chiunque abbia un sentimento aperto con la cittadina. Successivamente Eugenio interpreta le risposte e le traduce in cinque proposte per altrettante bandiere del paese. Le proposte vengono infine votate dagli abitanti per determinare l'immagine preferita: la bandiera vincitrice è tuttora quella di Latronico.

L'alternativa al cinismo è l'applicazione delle libertà psicologiche conquistate dalla arti (l'ozio, il gioco, il pensiero iperbolico, la visione). *Post Project for Utopic Building* si muove verso tale ambizione. Eugenio Tibaldi confeziona un lungo questionario da sottoporre ad ignoti. Il questionario prevede

che l'utente definisca la casa in cui vorrebbe vivere: la sua posizione geografica, i comfort, le priorità nell'uso degli spazi. L'artista, l'architetto, il disegnatore si prefigge di raccogliere tutte le risposte ed amalgamarle in diverse unità abitative composte da più appartamenti. L'insieme dovrebbe comporre una sorta di architettura scomposta simile alle espansioni abusive: organiche, irregolari, flessibili, veloci, intelligenti. *Post Project for Utopic Building* ribalta sia la visione evolutiva modernista ottimista, futurista, razionalista, sia lo spazio nichilista ed apre la prassi dell'arte a nuove funzioni ponendo alla base un chiaro interrogativo: è possibile un atteggiamento costruttivo? Se lo è attraverso quali traduzioni acquisisce una forza simbolica ossia diventa un paesaggio culturale condiviso? E dunque cosa manca ad Eugenio Tibaldi che Eugenio ha per accantonare un *tavolo* e costruirne uno di fianco altrettanto solido?

Per l'abbozzo di storia sociale dell'arte è stato molto utile il libro di Larry Shiner *L'invenzione dell'arte*. Una storia culturale. Le categorie *inventio*, *dispositio*, *compositio* sono prese dal testo di Salvatore Settis *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*. *Saturnino* è ovviamente l'artista così come l'hanno dipinto Margot e Rudolf Wittkower, mentre il collezionista quale inquilino dell'*interior* si deve al saggio Baudelaire e Parigi di Walther Benjamin. La definizione *già-storia* è una specificazione di mio pugno della digressione sempre di Benjamin sul rapporto fra collezionista e oggetto, secondo Benjamin il collezionista priva le merci del loro valore d'uso. Questa stessa palea la base marxista che soggiace alla lettura storica dell'arte nel testo, a tal proposito rimando anche al mio testo *Note sul Curatore in Che cos'è il contemporaneo*. Il *tavolo* citato in chiusura del pezzo evoca *Tabula Rasa* un'opera di Eugenio Tibaldi che ho condiviso sin dalla genesi.





Una bandiera per Latronico

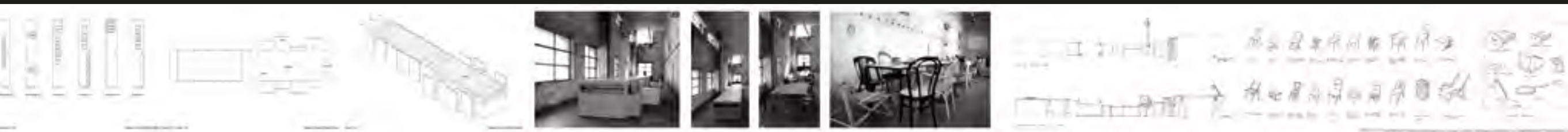
L'idea del progetto dedicato a Latronico nasce dalle prime informazioni che ho raccolto in internet sulla cittadina lucana. L'enorme emigrazione che ha colpito l'intera regione e Latronico in particolare, ha creato un rapporto di amore e odio nei riguardi del territorio. Sentimento che si manifesta in un apparente "disamore" da parte dei cittadini di Latronico, una sorta di sguardo disilluso nei confronti di ciò che accade, che stride con il radicamento delle attività culturali presenti nel territorio. Mi sono quindi immaginato, con la collaborazione di chiunque interessato (purchè abitante o originario di Latronico), di progettare una bandiera per il paese. Una bandiera che sia un simbolo che si possa portare con se in caso di allontanamento e che dimostri anche la nuova riconquista culturale e fisica del paese.

Fondazione Vincenzo De Luca, estratto dal comunicato della mostra "Una bandiera per Latronico", Fondazione Vincenzo De Luca

Latronico project

The idea for the Latronico Project comes from information that I was able to gather on line on this particular lucanian city. The massive emigration phenomena which has affected the entire region, Latronico in particular, has created a relationship of love and hate towards the territory. a clear feeling that is manifested in an apparent "estrangement" from the local citizens of Latronico, a sort of disillusioned perception with the current local events, which is in contrast with the strong roots of local events and activities undertaken by cultural groups present within the same local society and territory. Therefore, I've been inspired, with the help of anyone interested (as long as he or she is the original inhabitant of Latronico) to design and create a flag of Latronico.

Fondazione Vincenzo De Luca, extract from press release exhibition "Una bandiera per Latronico", Fondazione Vincenzo De Luca



INFORMAL TABULA RASA, side A, 2008
Photo print, cm 21x128. Ed. 1/3

INFORMAL TABULA RASA side B, 2008
Photo print, cm 21 x 128. Ed.1/3

Informal tabula rasa

RASQ MEDIA COLLECTIVE

Un workshop in “architettura del dopo” promosso da Eugenio Tibaldi. L’artista si interessa alla pratica comune nell’Italia del Sud di “regolarizzare” le costruzioni informali e illegali con progetti architettonici retrospettivi. In Informal Tabula Rasa, Tibaldi invita coloro che lavorano nell’industria ex-Alumix durante la mostra: guardie, uscieri, guide e personale all’entrata, a costruire una struttura, parallela al lungo tavolo nella Stanza 124, utilizzando oggetti e materiali di scarto portati da casa. Tale costruzione è quindi strutturata come un disegno collettivo, come un esercizio di dopo-architettura. Il disegno esibito è il risultato della forma improvvisata e assemblata.

Estratto dal comunicato di Manifesta 7, Bolzano

INFORMAL TABULA RASA, after project, 2008
Digital print, cm 24 x 254

SPECIAL PROJECT FOR Manifesta 07, 2008
Courtesy: Galleria Umberto Di Marino, Naples

Informal tabula rasa

RASQ MEDIA COLLECTIVE

A workshop in “after-architecture” animated by Eugenio Tibaldi. The artist is interested in the practice, of “regularizing” informal and illegal constructions by drawing up retrospective architectural plans. In Informal Tabula rasa, Tibaldi invites people working in the ex-Alumix factory during the exhibition: guards, ushers, guides and ticket staff to build a construction parallel to the long table in Room 124, using unwanted objects and materials from their homes. This construction is then rendered as a drawing, as a collective exercise in “after-architecture”. The drawing is exhibited along with the improvised, built form.

Extract from Manifesta 7 press release, Bolzano



MARRAKKECH PROJECT 01/02/03/04, 2011
Black pen and pencil drawings, cm 20x20
Courtesy: Umberto Di Marino Gallery, Naples



UNTITLED, 2013
Plastic pot, wood, ground, palms
Courtesy: Umberto Di Marino Gallery, Naples



EXIT-11, 2007
 Indian black ink, varnish, gold coin, cm 20x20
 Collection: Vincenzo Da Monte, Pozzuoli

EXIT-9-21-28, 2007
 Indian black ink, varnish, gold coin, cm 20x20
 Collection: Montera, Pavia / Courtesy: Umberto Di Marino Gallery, Naples



EXIT-4-10-16-23, 2007
 Indian black ink, varnish, gold coin, cm 20x20
 Collection: Emiliano De Maio, Rome / Courtesy: Umberto Di Marino Gallery, Naples

Eugenion/Eugeniot

DENIS ISAIA

Eugenion / Eugeniot is an epithet which derives from the combination of the name "Eugenio" and the adverb of negation, "not" overturned as a suffix. The result, Eugenionon, in the act of synthesis, loses an "o" and an "n" and transforms into Eugenion. This is the same with the English translation in which Eugenionot loses the "o" and the "n" resulting in Eugeniot, convenient also with French mother tongue speakers.

Eugenion is not Eugenio Tibaldi but rather a sort of avatar, a convenient tool in order to transversely enter inside Eugenio Tibaldi's works of art and to undertake slippery hermeneutics. From here onwards, this poor substitute will hardly be mentioned but will remain present as a scapegoat in favour of all those who in this topic should ever identify a stupidity or false prophecy. On the other hand, this is the interpretative risk that one must undertake if one wants the distortions of the mirrors to push Eugenio Tibaldi's practices there where it has no interest to go to itself but where it believes it will be accepted.

The presumption and synthesis at the base of this critical probing is that the desire to give courage to the symbolical level, that is, to render it real to the moment, is in fact the main ambition and the most fertile seed of Eugenio Tibaldi's artistic production. The implicit consequences in this requirement widen the matter from the artist's specific research to wider debates whose coordinates may be traced in the paths that define the productive structure of the arts. A path of roughly 600 years has structured the current production chain in a straight line defined by two polarities: on the one hand, the artist and on the other the collector. The productive cycle moves from the first to the second and is passed through, in the intermediate phases, by virtuous relations or vicious circles (made by traders, critics, curators, specialized figures, magazines, rumours) that all respectively contribute to thickening and eliding the web that connects those who produce with those who consume. The two poles are structured on self-directed relations or rather, they epistemologically banish mutual guidance from others: the artist produces according to his interest, desire, instinct and competence;

the collector buys in order to consume freedom, fantasy, creativity, pleasure, the intrigue generated by the artist and he asks the artist that which the artist is not able to ask. Freedom from one (productive) and from the other (interpretative), defines the roles and guarantees the parts: if the artist is *saturnino*, the collector is the *interior's tenant* and the work of art is *already-history*. The current state of things is the result of a long and conflicting path of liberation. Before today (this regards a recent story with ancient signs but whose proclamation is obvious only with the avant-garde), the collector is a buyer and the productive cycle, far from being linear and polarized, is circular: it begins and ends with the buyer. It is he who decides the structure of the work of art, or rather, compared with *inventio*, *dispositio* and *compositio*, the space where the artist manoeuvres is minimal and limited. The *inventio* at the base of the pictorial and sculptural cycle, that is the initial spurt, the cultural heart, is articulated in function with the public sphere. *Dispositio* on the other hand, decides the distribution of the themes present in *inventio*: rhythm, articulation, order. *Inventio* and *dispositio* are not of the artist's matter, he is the artisan who is assigned with the *compositio*. The composition is purely at the service of the invention and disposition with which it must respond to in an adequate and *pure* style. It is only in the '400 and '500 that an affinity between composition and disposition enters in use, and it is only then that artists begin to acquire that of which we know of today as creative liberty.

With respect to the sketched historical events, the individuation of the evolved variations up to our days passes through the annotations of the many resilient forces and on the other hand from the observations of the slips and attempts of translation. The epic of Eugenio Tibaldi's margins enter by formal properties and exploratory manners in the concurrency of this focus. From a formal point of view, Eugenio Tibaldi's work is located in the solid tradition of the more experimental avant-garde grammar drawn to connect art and life: it is careful with marginality, favours anti-form to form (at least in the subject), it is led by the affirmation of process and more importantly, places object, research, exploration and result on the same level. Eugenio Tibaldi's work is integrated thus in an experimental community, marginal in marginality but with regards to it, does not determine a linguistic rejection. Eugenio Tibaldi's most thriving setting must be searched there where formal research, or rather, contemporary tradition, becomes complementary to the geography in which it takes place and there where it penetrates into productive differences.

In his territory, Eugenio is also known as an architect, interior designer, designer and dreamer. This al-



lows him to have access to a large collection of imaginary things and to enter in the geographies and desires of distortions of reality which enliven them. In practice, there is no running out of attempts to violate the artist's space with those of the dreamer's. An example is the Supernatural project which rose from an object of design, studied in accord with the owner of an entertainment bar. Supernatural is a work of art and a functional bath. The non-project Supernatural rises from the shape of a tree and develops as a potentially reproducible object of design, but factually irreproducible for current industrial standards. Public Line, too, rises from the same desire of imaginary structuring (creation) which begins with research (that which there is). The attempt, and this I believe is the main difference regarding what has been said until now, is always inclusive, that is, it always considers reality which is valorising and transformative. A pencil and graphic board are the tools which give reason to an osmotic process: design becomes the tool for understanding, recognising and imagining the object of research (the peripheral spaces, the utopias which have a place, the deserts of the symbolic), the subject of research (the artist) and the research itself (the result). This practice thus re-enters in a horizon of sense that opens practical spirals which are not trivial. Public line, the work that has guided these last lines, is the profile of a kilometre of interstitial space located between the *public* setting (external) and the *private* setting (internal) of the Domitio coast. Internal and external are the categories which define the historical status of the object defined. Is an object situated half way, thus not entirely internal or simply external, not the only real subject of Eugenio Tibaldi's works, if not the most fecundate? As an artist of customs and poetry, Eugenio Tibaldi proceeds as if he were a map maker devoted to sentimental observation. His work is indebted to urban observation, sentimental geography and all those subjects that have tried to observe the urban fabric with an understanding eye towards complex human relations. After being asked to work in 2010 in Latronico, a small centre in Basilicata, he decided to submit a brief questionnaire to whoever had a sentimental connection with the town. Simple questions such as "what does Latronico mean to you?" "what is the most important thing about Latronico to you?" "what is the best or the worst thing?" measure the symbolic and affectionate heat of the inhabitants and to anyone who has an open feeling towards the town. Following this, Eugenio interprets the answers and translates them into five proposals for other likewise flags of the town. The proposals are finally voted by the inhabitants to determine which image they prefer: the winning flag is to this day that of Latronia's.



The alternative to cynicism is the application of psychological freedoms conquered by the arts (idleness, play, hyperbolic ideas and visions). Post Project for Utopic Building moves along this ambition. Eugenio Tibaldi sews together a long questionnaire to be submitted to unknown people. The questionnaire calls for the user to define the home in which he or she would like to live in: his or her geographical position, the comforts and priorities in the use of the spaces. The artist, architect and designer aim at collecting all the answers and combining them into various housing units composed of many flats. The ensemble should put together a sort of broken down architecture similar to that of illegal development: organic, irregular, flexible, fast and intelligent. Post Project for Utopic Building overturns both the optimistic, futuristic and rational modernist evolutionary vision as well as the nihilistic space and opens approaches towards art and new functions, placing a clear question at its base: is constructive behaviour possible? If so, through which translations does it acquire symbolic strength, or rather, does it become a shared cultural landscape? Therefore, what is Eugenio Tibaldi short of for Eugenio to set aside a *table* and to construct another one likewise solid?

The book by Larry Shiner, *The Invention of Art*, was extremely useful for the sketching of the social history of art. A cultural history. The categories of *inventio*, *dispositio*, and *compositio* have been taken from the text by Salvatore Settis, *Artists and Buyers Between the '400 and '500*. *Saturnino* is evidently the artist as depicted by Margot and Rudolf Wittkower, whereas the collector as the *interior* tenant who stars himself in Walther Benjamin's essay, *Baudelaire and Paris*. The definition of *already-history* is my own specification of Benjamin's digression on the relationship between collector and object, where, according to Benjamin, the collector deprives goods of their use of value. This itself reveals the Marxist basis subjected to a historical reading of art in a text. For this reason, I refer also to my text on Notes on Curators, what is contemporary. The table cited at the end of the piece evokes blank slate on a work of art by Eugenio Tibaldi which I have shared since its creation.



UNTITLED, 2010
 aluminium, plexiglass, neon, sticker, cm 50 x 300 x 15
 Courtesy: Umberto Di Marino Gallery, Naples



SUPERNATURAL, 2010

Resin, wood, lamp, ceramic, steel, stones, variable dimensions,

Exhibition view: Umberto Di Marino Gallery, Naples

Supernatural

NICOLETTA DADALNISE

Prototipo perfettamente funzionante di camera da bagno ispirata all'osservazione della vita dei rom. Un sistema utilizzato per ovviare al problema dell'acqua corrente in assenza d'impianti idrici viene preso a modello per un oggetto di design che acquisisca tutte le caratteristiche di bene di lusso. La resina e l'accurata fase di post-progettazione, infatti, creano un nuovo prodotto che trascende l'aspetto originario per convertirsi in modulo estetico. Tuttavia questa prima evoluzione porta con sé un'altra conseguenza: l'oggetto di design, all'interno di una galleria, assurge ad opera d'arte grazie al rimando concettuale.

Estratto dal comunicato della mostra *Supernatural*, Umberto Di Marino, Napoli

Supernatural

NICOLETTA DADALNISE

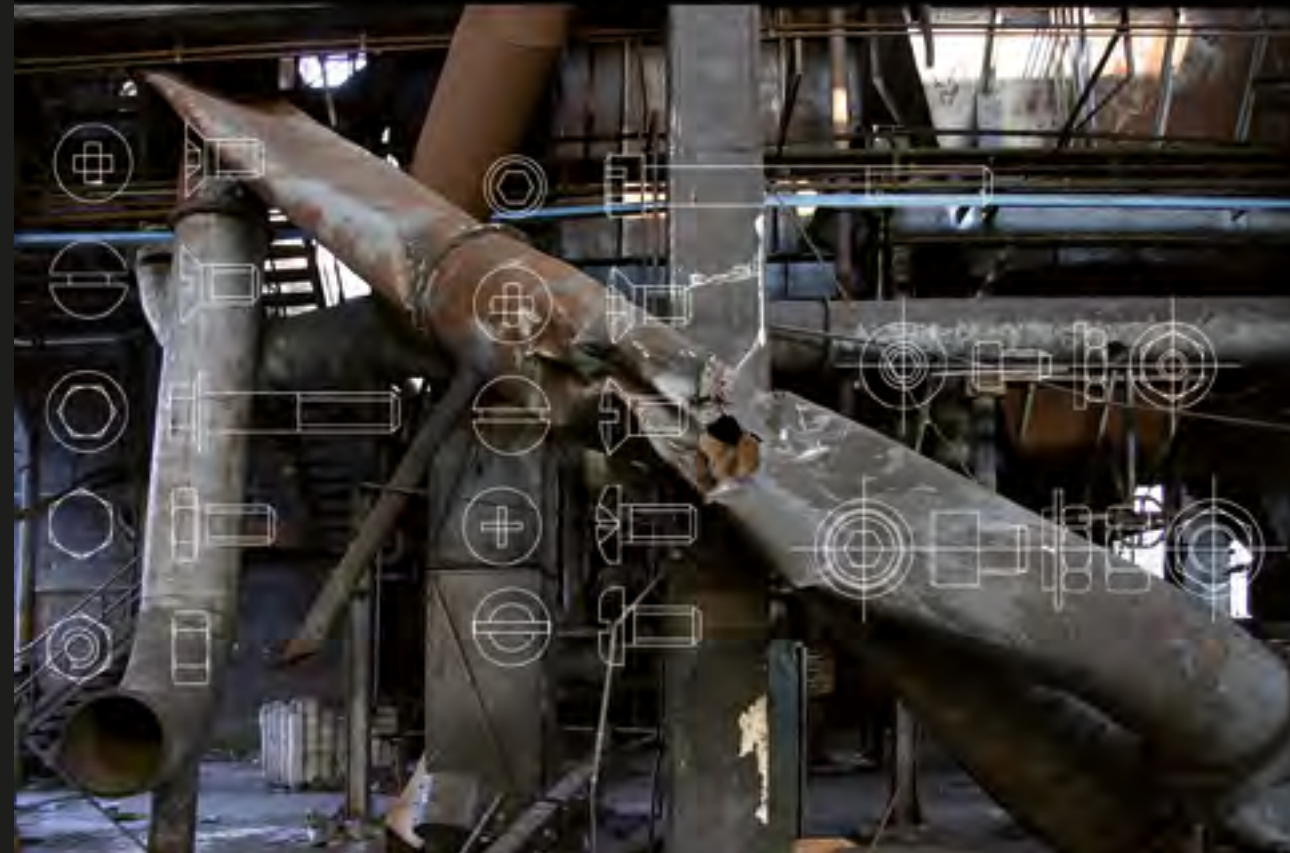
The production of a perfectly functioning prototype of a bathroom inspired by observation of the life of a roma community. a system used to overcome the problem of running water is taken as a model for a design object which acquires all the characteristics of a luxury good. The resin and the accurate phase of post-design create a new product which transcends its original appearance and is transformed into an aesthetic module. Nevertheless, this initial development brings with it another consequence: contextualised within a gallery, the design object rises to the status of a work of art thanks to conceptual cross-reference.

Extract from press release exhibition *Supernatural*, Umberto Di Marino, Naples

Laend O'Phee (1908-1979) Speculative Italian atheist spending his time in gaming houses.



Boulain Ye (1983-2003) Bookish and unpromising dyslexic Chilean child often being bullied at school.

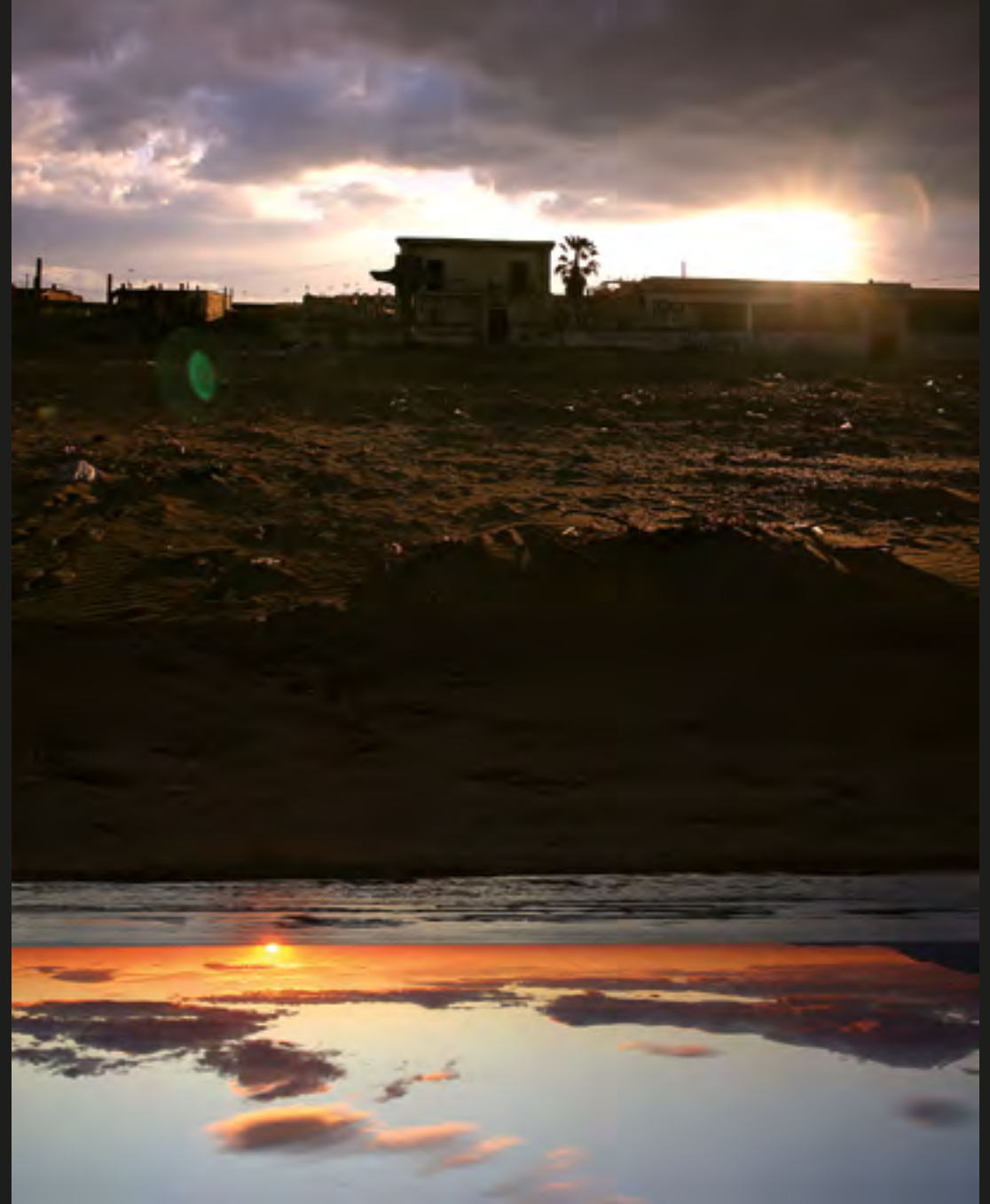


QUIET WATERS, Primer of the basic possibilities of living, L., 2013
Print, cm 37x52, special project for Arte Contemporanea Picena, Ascoli Piceno

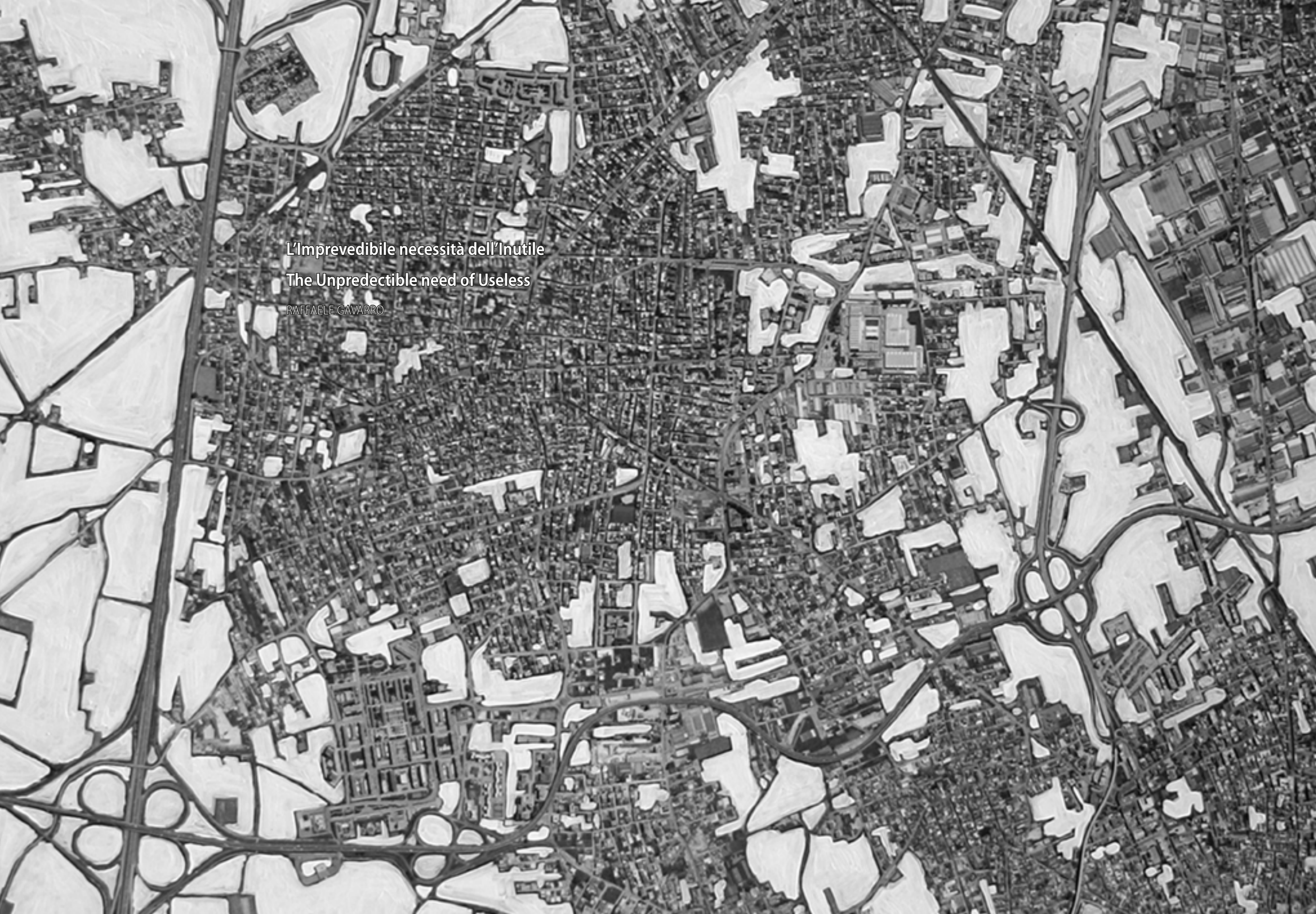
QUIET WATERS, Primer of the basic possibilities of living, B., 2013
Print, cm 37x52, special project for Arte Contemporanea Picena, Ascoli Piceno



SEA SIDE PROJECT, 2012
2 prints, pins, wood cm 50x35



SEA SIDE PROJECT, 2012
2 prints, pins, wood cm 50x35

An aerial photograph of a city, likely Rome, showing a dense urban grid with numerous small buildings and streets. Large, irregular white areas represent open spaces, parks, or undeveloped land. A prominent road network, including several roundabouts and a major highway on the left, is visible. The text is overlaid on the left side of the image.

L'Imprevedibile necessità dell'Inutile

The Unpredictable need of Useless

RAFFAELE GAVARRO

L'Imprevedibile necessità dell'Inutile

RAFFAELE GAVARRO

Eugenio mi dice: "Mi piacerebbe molto se scrivessi dell'inutile, di quello che faccio per documentarlo. Nessuno può farlo meglio di te".

Gli rispondo: "Ma perché io? Davvero nessuno potrebbe farlo meglio? Non potevi chiedermi qualcosa di più semplice? Va bene, d'accordo, stavo scherzando".

Non so se è un mio proprio problema personale, ma avverto che l'argomento dell'inutile dichiarato con una tale platealità presenta parecchie insidie. Forse dipende dalla rigida cultura familiare in cui sono cresciuto e che è tipica del sud più povero - quello da dove vengo non a caso si chiama "terra di lavoro" -, che tutto ammetteva tranne appunto scelte e azioni che non producessero utilità e/o utile, e che m'impedisce ancora oggi di considerare istintivamente il contrario come qualcosa dotato di una qualche necessità e persino di positività. Eppure lo so che non è così. Evidentemente lo so, visto che, e forse non proprio a caso, sono finito ad occuparmi di una delle cose più inutili che esistono: l'arte contemporanea. Naturalmente senza offesa per nessuno. Anche perché per la verità non la penso proprio in modo così banale a proposito del rapporto tra inutilità e arte, almeno non nel senso di un'equivalenza qualificante di per sé.

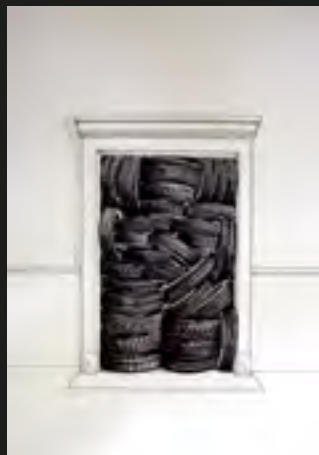
A proposito di considerazioni inutili: in questo momento il paese dove viviamo, l'Italia, rappresenta una delle anomalie più complesse di tutto l'occidente; un luogo assediato, soffocato, da tali e tante contraddizioni, che pare impossibile riesca ancora a essere e a rappresentare agli occhi di molti di noi e degli altri, di chi italiano non è, un soggetto dotato di una qualche forma di identità unitaria. L'assurda coesistenza di estremi sociali, economici e culturali così inconciliabili al punto da impedire anche la semplice concordanza su quelli che si possono dire gli elementi minimi di un sentire comune, ha creato una frammentazione sociale che ha spinto le singole persone a un isolamento sempre maggiore. A questo proposito va anche detto che l'incidenza dei social network su questo stato di cose al momento appare oggettivamente poco significativa. Evidentemente, parafrasando il titolo di un famoso romanzo, la realtà è altrove. A tutto ciò qui si aggiunge, e in modo decisamente più im-

portante che negli altri paesi occidentali, un divario economico sempre più ampio fra ricchi e poveri. I dati a questo proposito fanno davvero paura: il numero delle persone "assolutamente povere" nel 2013 salirà oltre quota quattro milioni; alla fine di quest'anno sarà ampiamente superata la soglia di trevirgolacinque milioni certificata ufficialmente dall'Istat per il 2011, pari a oltre il seipercento della popolazione. E manco a dirlo, la maggioranza dei poveri è ovviamente concentrata nel sud del paese. L'Italia non esplode -e riflessioni e domande sul perché non accada cominciano inquietantemente a rimbalzare a più livelli - molto probabilmente perché fino ad oggi quella frammentazione sociale e il conseguente isolamento degli individui, nel quale siamo gradualmente finiti negli ultimi quindici, vent'anni, sta appunto impedendo quella consapevolezza comune che precede la formazione di un vero e ampio movimento collettivo, l'unico in grado di modificare, spesso drammaticamente, il blocco monolitico dello status quo. Antonio Gramsci nel 1923, esattamente novant'anni fa, scriveva: "Noi non conosciamo l'Italia. Peggio ancora: noi manchiamo degli strumenti adatti per conoscere l'Italia, così com'è realmente e quindi siamo nell'impossibilità di fare previsioni, di orientarci, di stabilire delle linee d'azione che abbiano una certa probabilità di essere esatte".

Un'affermazione del genere è ancora totalmente da sottoscrivere, e questo nonostante i numeri, le riflessioni, le valutazioni e le visioni decisamente oggettive che possiamo avere di alcuni fenomeni. In questo momento non conosciamo veramente l'Italia. O forse e meglio non la comprendiamo e naturalmente non comprendiamo nemmeno noi stessi.

In questa Italia, anzi nel suo sud, a Napoli e nelle ininterrotte periferie che la circondano, Eugenio Tibaldi da Alba in provincia di Cuneo, distante da questi luoghi quei cento, centocinquanta anni luce circa, cammina da ormai più di un decennio immergendosi in realtà che definire come difficili da capire è davvero poco. Se penso solo alla difficoltà di comprendere la lingua, un dialetto imbastardito che si trasforma nei diversi quartieri in uno slang che è un vero e proprio codice cifrato, mi sembra impossibile che oltre ad essere riuscito ad indagare "inutilmente" per tutti questi anni, ne sia anche uscito sano.

Oggi ne sono convinto più che mai: questo sud è amato in modo assoluto, insensato, soprattutto da chi lo raggiunge da lontano e non riesce più a lasciarlo. È una cosa inspiegabile che sento anch'io quando ci arrivo e prima di esserne di nuovo parte e vederne tutte le contraddizioni e le difficoltà, provo solo un amore irrazionale e irrinunciabile. Lo dico spesso: chi altri se non Kurt Erich Suckert,



nato a Prato da madre milanese e padre sassone, poteva scrivere un libro come “La Pelle”? Nessuno nato a Napoli. E sì, lo stesso ragionamento vale anche per un libro come “Il mare non bagna Napoli”, scritto dalla romana Anna Maria Ortese.

Vi ho appena citato due libri che raccontano di Napoli, ma che soprattutto hanno una forte, inevitabile, struggente e terribile relazione con la realtà. Anche se forse per l'occasione sarebbe necessario usare un termine più efficace di relazione, perché si tratta di narrazioni che hanno avuto la forza di essere dentro quella realtà prima ma soprattutto dopo averla raccontata.

Tutto il lavoro di Eugenio Tibaldi è basato su un analogo stare dentro la realtà: ci sta, la vive, la osserva, la documenta e la rielabora in modo da trovarne e soprattutto ridarci l'essenza sgravata da tutto ciò che è orpello, decorazione, compresa quella teatralizzazione drammatica che è tipica di questi luoghi. Ho incontrato la prima volta Tibaldi nel 2004 e l'ho invitato ad una mostra sull'idea dei luoghi - e tengo a precisare non su quella dei non-luoghi - nel 2005. Allora lavorava sulle mappe e sulla segnaletica, cancellandone parti per mostrarne meglio altre. L'intenzione della sua azione era talmente chiara, precisa, che non potevi non capire semplicemente guardando e cogliendo l'assurdo, lo sbagliato che ti era mostrato. Così come con le barriere, le architetture periferiche fatte di copertoni accatastati e che di fatto modificavano il paesaggio davanti a casa sua nella periferia nordestpartenopea, ma che cambiavano chiaramente anche il tuo reale temporaneo in modo non negoziabile: la realtà era lì, inevitabile, davanti non solo ai tuoi occhi ma proprio fisicamente di fronte a te. In occasione della mostra romana Tibaldi portò un camion di copertoni direttamente in galleria e costruì uno sbarramento che impediva l'accesso alla sala dove c'erano i suoi disegni, che potevi solo intravedere da alcuni interstizi che si creavano tra le gomme.

Naturalmente la realtà è una questione complessa. Difficile dire quanto in effetti riusciamo davvero a comprenderla e soprattutto a raccontarla in tutta la sua ovvietà. Alcuni pensano ad esempio che sia una questione perlomeno secondaria. E a volte per la verità lo penso anch'io. Ma non vorrei essere frainteso: come ho scritto più volte negli ultimi tempi, il fatto che la realtà sia tornata ad essere la questione principale del pensiero dell'uomo, ivi compresa l'arte, ha permesso quell'ultimo decisivo superamento di quei postmodernismi di risulta che hanno avvelenato tante opere, o presunte tali, degli ultimi trent'anni almeno. Cosa della quale, comunque, non sarò mai abbastanza grato ai cosiddetti neorealisti. Tutto ciò, però e di certo, non elimina le difficoltà che abbiamo nei confronti della

realtà e di come oggi essa stia nell'opera d'arte e, soprattutto, viceversa. Il guaio è che non possiamo più contare sulla mimesi come idea prima che come pratica, per la quale l'immagine ha rappresentato il paradigma perfetto che paradossalmente abbiamo raggiunto con il digitale, riflesso immateriale e indistinguibile dalla realtà, appunto. Se riprodurre la realtà nel modo più fedele possibile è stato per millenni garanzia di realismo, oggi tale fedeltà è nella migliore delle ipotesi un vezzo citazionista (e vi risparmio l'ipotesi peggiore). Da questo deriva la difficoltà non tanto dell'importanza della realtà, della sua comprensione, quanto appunto dei modi con cui assolvere a questa funzione necessaria. Si dirà: ma l'arte non c'entra necessariamente con la realtà, può legittimamente astrarre da essa. Vero. Ma rimane il fatto che l'opera che legittimamente astrae dalla realtà, dalla sua descrizione, si aggiunge alla stessa realtà modificandola e quindi diventandone un elemento insostituibile, un modo decisivo attraverso cui comprenderla.

Se c'è una cosa sulla quale, date queste premesse, non è difficile concordare è il fatto che lo stare della realtà nell'opera e viceversa, con le conseguenti modificazioni che comporta della realtà stessa come dell'opera, non può essere esente da una responsabilità etica, che è dell'opera naturalmente e di chi la realizza, perché ovviamente la realtà è che quello che è senza possibilità di darle ulteriori responsabilità. Il discorso non è esente da complicazioni sul ruolo dell'arte oggi, come sulle aspettative che abbiamo verso di lei, ma anche delle ancora forti resistenze a pensare a cambiamenti essenziali della natura dell'opera d'arte rispetto ad un passato che rimane ancora oggi il viatico didattico, il passaggio educativo alla comprensione del mondo attraverso l'arte. È come se oggi un astrofisico nel corso delle sue ricerche dovesse immancabilmente tenere conto e fare riferimento a Galileo. Nell'arte l'evoluzione non ammette abbandoni definitivi e quindi ad esempio tutti, chi più chi meno, sono a periodi, se non sempre, irretiti da ragionamenti sulla bellezza, come se oggi l'arte fosse la stessa e con le stesse funzioni di quella che aveva al tempo di Fidia o di Raffaello. Si dirà: ma l'arte è una cosa diversa dalla scienza. Vero. Ma lo è altrettanto il fatto che anche noi oggi siamo molto diversi dagli uomini al tempo di Galileo e Raffaello.

Come dicevo Tibaldi ha scelto di stare ben dentro la realtà (e come poteva evitarla?), ha cominciato a tracciare un percorso inevitabilmente politico al suo interno (e anche qui, visto il tipo di realtà che si è scelta, non aveva molte alternative. Che altro poteva fare? Disegnare farfalle?). Ma vorrei dire meglio che il percorso è il risultato di un energico, ostinato, entusiasta, faticoso, camminare avanti e dietro



nel pezzo di realtà in cui è. Un camminare che crea un solco, una vera e propria trincea dalla quale organizzare la propria inutile e necessaria resistenza, perché adesso ci è chiaro: la conoscenza non porta quasi mai alla soluzione dei problemi. Eppure non ne possiamo fare a meno, così come non possiamo stare fuori dalla realtà. Almeno non in modo sano.

Eccoci quindi arrivati all'inutile – lo so che mi attendevate al varco –.

L'inutile e la lucida consapevolezza della sua presenza nel nostro pensare e agire è necessario per fare quello che altrimenti nessun artista farebbe: cioè aggiungere inutilmente pezzi di realtà alla realtà cambiandola in modo costante e impercettibile. A cosa serve? In definitiva a niente, direte. Vero. Ma se la realtà di oggi è diversa da quella di ieri è proprio in conseguenza di quanto di inutile si è aggiunto nello scorrere degli anni. Il mondo di oggi e noi siamo diversi non solo per la presenza della ruota o del coltello, ma anche per il cestino di frutta di Caravaggio o per Guernica di Picasso, e questo vale anche per chi non ha mai visto quelle opere.

Il soldato Tibaldi nella sua trincea guarda all'orizzonte e vede la sua amata città in fiamme, perduta ma viva e sa che questo è anche merito suo. E questo lo so anche io.



LANDSCAPE, 2004
Watercolour, cm 78 x 56
Courtesy: Umberto Di Marino Gallery, Naples



ARCHITETTURA n.2, 2004
Acrylic on print, cm 35 x 50
Courtesy: Umberto Di Marino Gallery, Naples

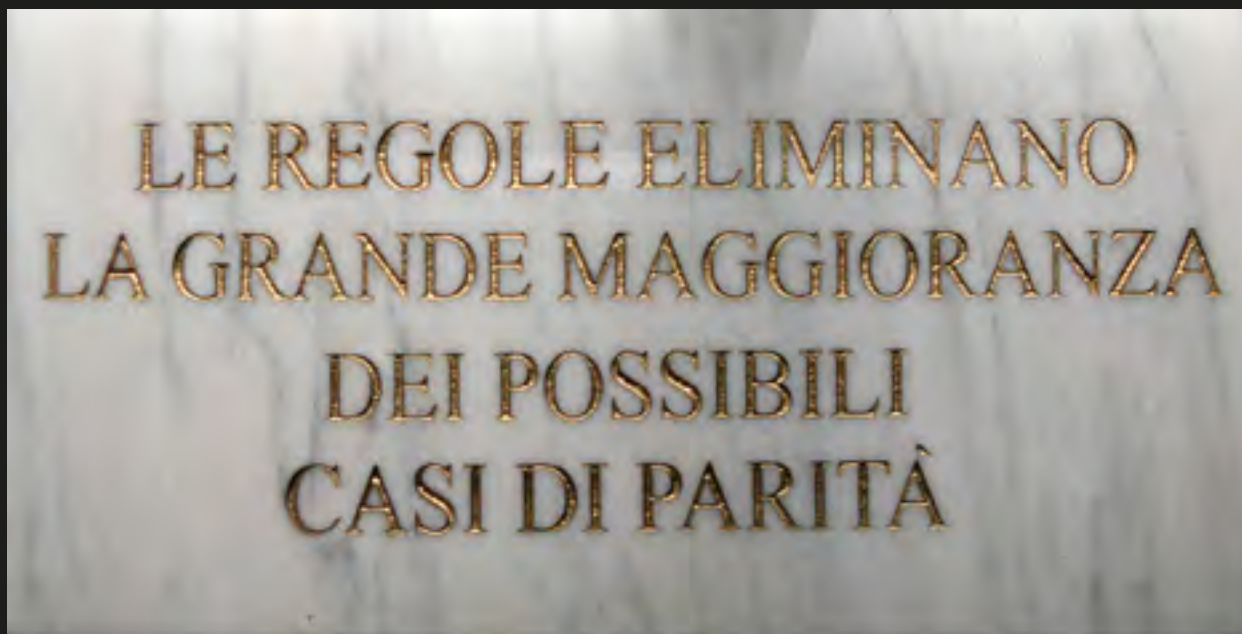
ARCHITETTURA n.1, 2004
Acrylic on print, cm 35 x 50
Courtesy: Umberto Di Marino Gallery, Naples



AESTHETIC FASES OF BIRTH AN ILLEGAL HOME

graphies table that studies the relationship between aesthetic and executive conditions

AESTHETIC DEVELOPEMENT, 2008
Digital print on forex, cm 100 x 70
Courtesy: Umberto Di Marino Gallery, Naples



PLAY BUCAREST
Marble tile, cm 60X30, paint gold
Courtesy: Icca Fondation, Bucarest



LANDSCAPE n. 20, 2004,
Watercolor on paper, cm 140 x 200
Courtesy: Umberto Di Marino Gallery, Naples



LANDSCAPE N.12, 2004
 White acrylic on print, cm 220 x 64
 Courtesy: Umberto Di Marino Gallery, Naples

SIMONA BARUCCO

Spesso lasciata ai margini perché espressione di una frontiera trasgressiva, alla quale è difficile opporre qualsiasi bavaglio, distante com'è "dal regime dominante dell'industria culturale, dalle richieste di mercato e da una committenza di tipo tradizionale" immediate, dove gli umori di fondo di un intero territorio prendono forma, inserendosi nelle maglie più invisibili delle politiche pubbliche, di ciò che si muove nell'attivismo popolare, nel nomadismo, negli attuali insediamenti precari e temporanei. Gli artisti che vivono born-out si interessano di transiti, di minoranze, di memorie, di comunicazione.

Estratto dal catalogo *Born Out*

SIMONA BARUCCO

Often left on the fringes as an expression of an unconventional border, to which it is difficult to put any gag on, distant as it is "from the dominant system of the cultural industry, from the market requests and from a traditional commission, the suburb is the moving place of the city, where the more immediate mutations happen, where the basic moods of an entire territory take shape, putting themselves into the more invisible net of the public politics, of what is moving in the popular activism, in the nomadism, in the current precarious and temporary settlements. The artists who live Born-out are interested in transits, in minorities, in memories, in communication.

Extract from catalog *Born Out*

The Unpredictable need of Useless

RAFFAELE GAVARRO

Eugenio once said to me: "I would really appreciate if you could write something about uselessness, of what I do in order to document it. No one could do it better than you".

I answered: "Why me? Could no one else do it better? Could you not ask me something a little simpler? All right, I was only joking".

I don't know if it is my own personal problem, but I feel as if this topic of uselessness, stated with such drama, presents many hidden dangers. Perhaps this depends on the rigid domestic culture in which I was brought up in and which is typical of the poorer part of the south – mine was called the "land of work" not by chance – where everything was allowed except, of course, decisions and actions which did not produce usefulness and/or something useful and which still impedes me today in considering, with instinct, the contrary as something gifted with some kind of necessity and even positivity. Nevertheless, I know that it is not like this. Obviously I know this seeing that, and perhaps not by chance, I ended up dealing with one of the most useless things that could exist: contemporary art. Obviously without offending anybody also because, in truth, regarding the relationship between uselessness and art, I don't actually think of it in such a trivial way, at least not in the sense of a qualifying equivalence in itself.

Regarding useless considerations: at this moment, the country in which we live in, Italy, represents one of the most complex anomalies of all the west; a country besieged, suffocated by so many contradictions, which makes it seem impossible that it could ever be or represent, in the eyes of many of us and others, of those who are not Italian, a subject gifted with a sort of shared identity form.

The absurd coexistence of social, economic and cultural extremes so incompatible as to impede even the simple concordance on that which we call the minimum elements of common feeling, has created a social fragmentation that has pushed the singular person towards an ever greater isolation. Regarding this, it must also be said that the effects of social networks on these state of things, appears to be objectively of little significance at the moment.

Evidently, paraphrasing the title of a famous novel, reality is elsewhere. An economic gap, always wider between the rich and the poor, is added to all of this here and in a decisively more important way than in other western countries. Data regarding this topic are frightening: the number of people "completely poor" in 2013 will increase beyond four million; at the end of this year, the threshold of three point five million, officially certified by Istat for 2011, will be highly exceeded, which is more than six per cent of the population. Needless to say, the majority of the poor is obviously concentrated in the south of the country.

Italy does not explode - reflections and questions on why this does not take place begin to disturbingly rebound on various levels - most probably because until now, that social fragmentation and the consequent isolation of individuals which we have gradually ended up in, in the last fifteen, twenty years, is indeed impeding that common awareness that precedes the formation of a real and ample collective movement, the only one able to modify, quite often dramatically, the monolithic block of the status quo. Antonio Gramsci in 1923, wrote, exactly ninety years ago, the following: "We do not understand Italy. Even worse: we lack the adequate tools to understand Italy in the way it actually is, and therefore, we are unable to make predictions, direct ourselves, establish lines of action which have a sure probability of being exact."

Such a statement has still to be entirely supported, regardless of the numbers, reflections, evaluations and decisively objective visions that we may have of certain phenomenon. At this moment we do not really understand Italy. Perhaps it is best to not understand it and, thus logically, we do not understand even ourselves.

In this Italy, rather, in the south, in Naples and in the uninterrupted outskirts which surround it, Eugenio Tibaldi, from Alba in the province of Cuneo, a hundred or hundred-and-fifty light years away from these places, has been walking for about a decade immersing himself in realities that to define as difficult to understand would not be sufficient. If I think of the difficulty in understanding the language, a bastardized dialect transformed in the four neighbourhood quarters into a slang which is an actual ciphered code, it seems impossible to me that, apart from having been able to "uselessly" investigate all these years, I have actually come out alive.

Today I am more sure of this than ever: the south is loved in an unconditional and senseless way, especially by those who reach it from afar and are no longer able to abandon it. It is something which



cannot be explained and which I also feel, whenever I arrive and before I become a part of it. Before I see all those contradictions and difficulties I feel only an irrational and undeniable love. I often say: who else but Kurt Erich Suckert, born in Prato of a Milanese mother and Sassone father, could have written a book like "La Pelle"? ("The Skin"). Nobody born in Naples. And yes, the same reasoning counts for a book such as "Il mare non bagna Napoli" ("The sea does not bathe Naples"), written by the Roman author Anna Maria Ortese.

I have just cited two books which recount Naples but which especially have a strong, inevitable, moving and terrible relation with reality. Even if, perhaps in this occasion, it would be necessary to use a more effective term than relation, as we are dealing with stories which have had the power of being inside those realities before, but especially after, having told them.

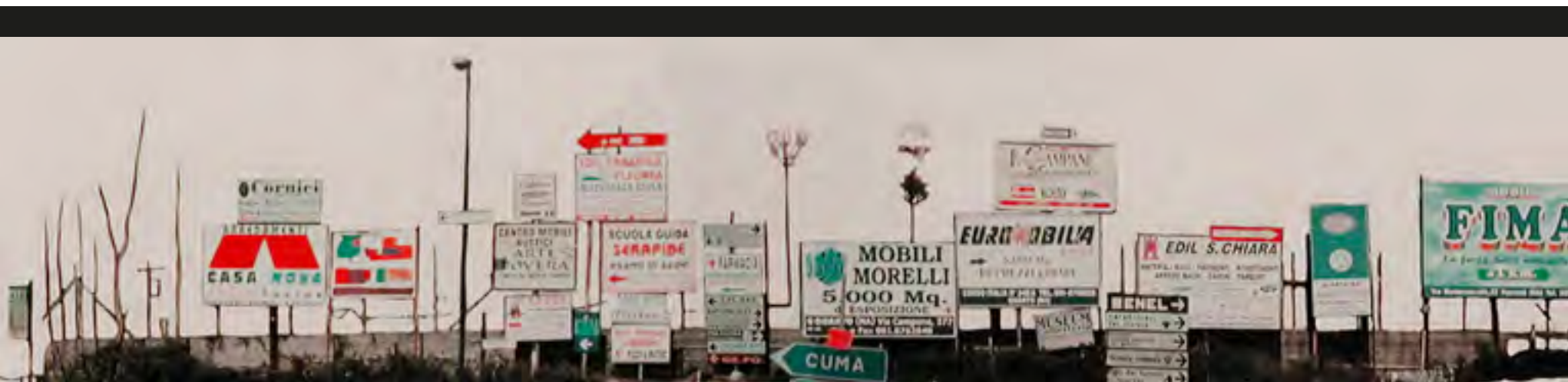
All of Eugenio Tibaldi's work is based on the same kind of being within reality: he stays, lives, observes, documents and re-elaborates in order to find, and especially give back, the essence relieved of all that which is purely appearance, decoration, including that which is dramatically theatrical, and which is typical of these places.

I met Tibaldi for the first time in 2004 when I invited him to an exhibition regarding the idea of places – I would like to precise that it is not the one on non-places – in 2005. At that time I was working on maps and road signs, eliminating some parts in order to better show other parts. The intention of his action was so clear and precise that you couldn't not understand it by simply looking and capturing the absurd and wrong which was shown to you. Like barriers, the peripheral architecture, created with piled tyres, in fact modified the landscape in front of his home in the north-east Neapolitan outskirts, but which clearly changed also your temporary reality in an un-negotiable way: the reality was there, inevitable, not only in front of your own eyes but physically in front of you. In occasion with the Roman exhibition, Tibaldi brought a lorry with tyres directly into the gallery and constructed a barrier that impeded access into the hall where his drawings were placed so that you could only glimpse through some of the interstices created between the rubber tyres.

Naturally, reality is a complex question. It is difficult to say how much we are actually able to really understand it and, above all, to speak about it in all its obviousness. Some believe, for example, that it is a secondary issue at least. In reality, I often believe this too. I wouldn't want to be misunderstood: as I have written several times in the last period, the fact that reality has returned to being the main

question of man's thoughts, including art, has allowed for the last decisive surpass of those resulting postmodernisms that have tainted many works of art, or supposed, in the last thirty years at least. This is something which, however, I could never be more grateful enough to those so-called neorealists. All of this, and of this I am sure, does not eliminate the difficulties that we have with regards to reality and how today it is a part within a work of art and, especially, vice versa. The problem is that we cannot account for mimesis as a prime idea than as in practice where the image has represented the perfect paradigm which, paradoxically, we have reached through digitalization which is an immaterial reflex and, indeed, unnoticeable from reality. If reproducing reality in the most accurate way possible has always been for millenniums a guarantee for realism, today, such accuracy is, in the best hypothesis, a quoting habit (I would like to save you from the worst hypothesis).

From here derives the difficulty not only of the importance of reality, of its understanding, but rather indeed of the ways of absolving this necessary function. One might say: art doesn't necessarily have anything to do with reality, it can legitimately be cut off from it. True. But the fact remains that the work of art, legitimately cut off from reality, from its description, is added to the same reality, modifying it and thus becoming an irreplaceable element, a decisive way through which one can understand it. If there is something that cannot be agreed on, taking this foreword into consideration, it is the fact that the reality within a work of art, and vice versa, along with the consequent modifications that reality itself, as well as the work of art, entails, cannot be exempt from an ethic responsibility which is naturally that of the work of art and of who has created it, because reality is something to which more responsibility cannot be given. The argument is not exempt of complications regarding the role that art has today, as with the expectations that we have towards it, but also of the strong resistance still towards considering fundamental changes in the nature of the work of art compared to a past which, till today, remains the didactic viaticum, the educational course, in order to understand the world through art. It would be the same as if an astrophysics today, in the course of his research, unfailingly considered and referred to Galileo. In art, evolution does not acknowledge definitive abandonment and therefore everyone is at some times, if not always, enmeshed by reasoning on beauty, as if today art were the same and with the same functions of what it once had during the days of Fidia and Raffaello. One could say: but art is something different from science. True. But so is the fact that we, today, are completely different from the men in the days of Galileo and Raffaello.



As I have already said, Tibaldi chose to remain within reality (how could he have avoided it?). He began by tracing a path which was inevitably political in its interior (again, considering the type of reality chosen by him, he didn't have many other alternatives. What else could he have done? Draw butterflies?). I would like to emphasise that his path is a result of an energetic, tenacious, enthusiastic and tiring walking back and forth in the piece of reality which he is in. It is a walking which creates a rut, a real trench from which we can organise our own useless and necessary resistance as it is clear to us now: knowledge can hardly ever bring us to the solution of a problem. Yet we cannot do without, in the same way as we cannot remain cut off from reality. At least not in a healthy manner. Here we are, hence, at uselessness - I know you have been waiting for me at the breach -. The useless and clear awareness of its presence in our thoughts and actions is necessary to do that which otherwise no other artist would do: that is, uselessly add pieces of reality to reality, changing it in a constant and subtle way. To what does this serve? Ultimately for nothing, you would say. True. But if reality today is different from that of yesterday's, it is exactly in consequence of how much uselessness has been added in the flow of time. It is the world as it is today, and we are different. Not only for the presence of the wheel or knife, but also for Caravaggio's fruit basket or for Picasso's Guernica, and this goes also for those who have never seen these works of art. Tibaldi the soldier, in his trenches, looks towards the horizon and sees his beloved city in flames, lost but alive, and he knows that this is also thanks to him. And of this, I am also aware of.



POLITICAL LANDSCAPE, 2011
White acrylic on print, cm 80x80
Courtesy: Umberto Di Marino Gallery, Naples



SEA SIDE 2, 2012
 Acrylic on paper, 9 print cm 18 x 24 each, cm 207 x 150 x 5 total
 Courtesy: Umberto Di Marino Gallery, Naples



SEA SIDE 3, 2012
 Acrylic on paper, 9 print cm 18 x 24 each, cm 207 x 150 x 5 total
 Courtesy: Umberto Di Marino Gallery, Naples



GEOGRAFIA ECONOMICA 06, 2007
White acrylic on satellite photo, cm 50x50
Courtesy: Umberto Di Marino gallery, Naples / Collection: Gino Battista Collection, Bari



GEOGRAFIA ECONOMICA 05, 2007
White acrylic on satellite photo, cm 50x50
Courtesy: Umberto Di Marino Gallery, Naples



GEOGRAFIA ECONOMICA 01, 2007
White acrylic on satellite photo, cm 120x12
Courtesy: Umberto Di Marino Gallery, Naples / Collection: Franco Granata, Naples

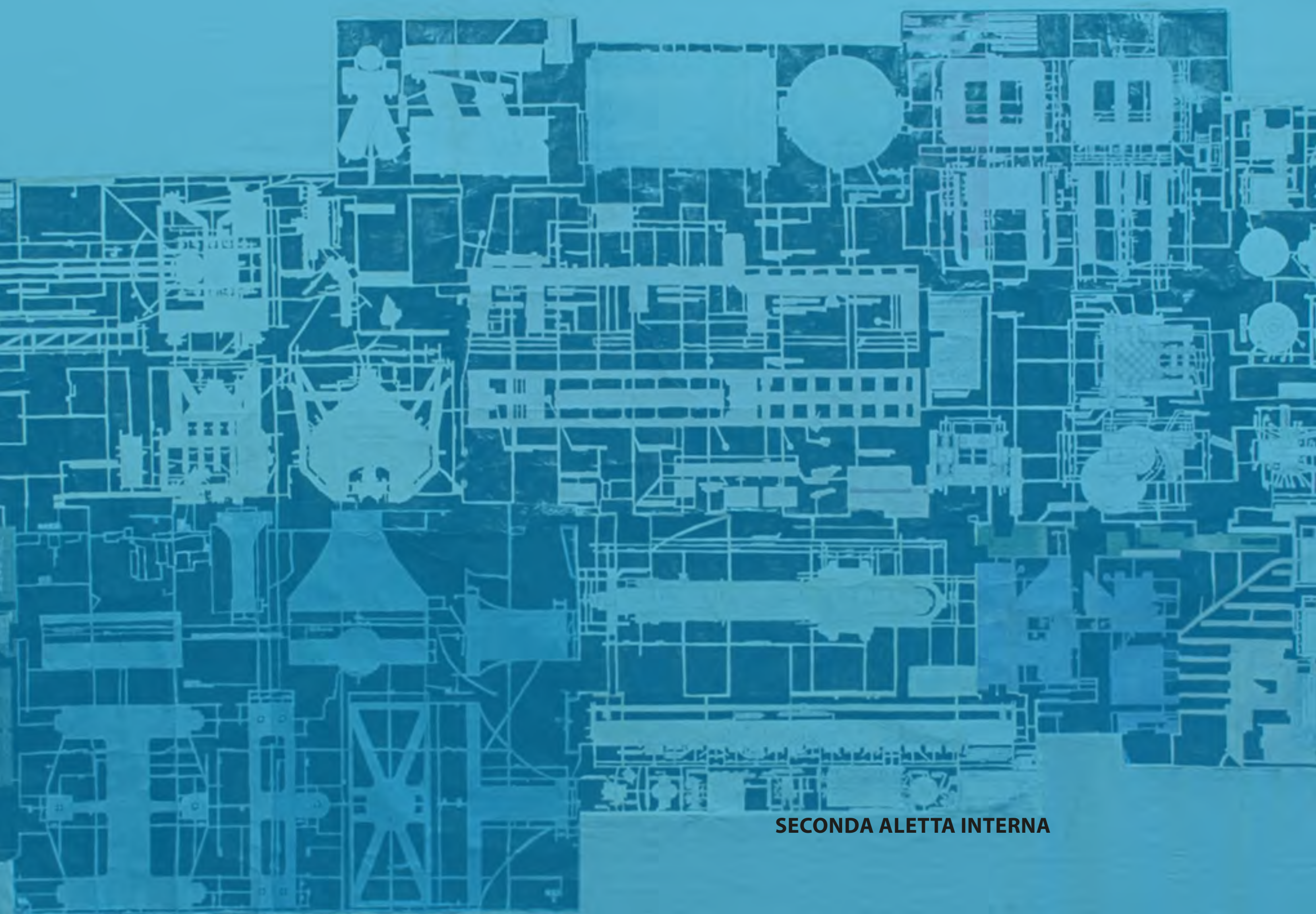


GEOGRAFIA ECONOMICA 04, 2007
White acrylic on satellite photo, cm 50x50
Courtesy: Umberto Di Marino Gallery, Naples

Sabrina Vedovotto intervista Eugenio Tibaldi
An interview to Eugenio Tibaldi by Sabrina Vedovotto



SECONDA ALETTA ESTERNA



SECONDA ALETTA INTERNA

Sabrina Vedovotto intervista Eugenio Tibaldi

A volte, la cosa peggiore che può capitare alle domande è la risposta
ROMAIN GARY, *L'ANGOSCIA DEL RE SALOMONE*, 1979

Metti una sera di luglio, metti un terrazzino delizioso con un tavolino, due sedie, un bicchiere di vino. Ambientazione perfetta per una lunga chiacchierata.

Come prima domanda mi sembrava ovvio chiedere a Eugenio di parlarmi di *Licola Pop up*, il lavoro con cui ha vinto il Premio Maretti edizione 2013 e che ci ha permesso la realizzazione di questo catalogo.

Sabrina Vedovotto: Quando ti ho invitato a questo premio, al principio tu avevi pensato a qualcosa di diverso, anzi avevamo in mente almeno due possibilità. Non c'era traccia nei nostri discorsi di questo progetto su Licola.

Ricordo poi che mi hai spiazzato quando ci siamo incontrati di nuovo e mi hai fatto vedere il bozzetto di questo lavoro; ne rimasi subito colpita pur non capendo come fosse possibile realizzarlo. Ma sentivo che aveva delle potenzialità incredibili.

Eugenio Tibaldi: L'idea è nata perché non avevo ancora esattamente capito come raccontare un luogo così complesso; è stata una sorta di via di fuga perché il pop up mi ha permesso di farlo, di raccontare appunto, ma in maniera giocosa, usando una forma che è quella del libro per bambini. In questo modo io non spiego cosa ho vissuto, o cosa ho indagato, ma decido di rappresentarlo semplicemente, in un libro pop up, che è un libro che puoi aprire e poi richiudere e mettere via, e quindi è un po' la sintesi di quel luogo, di Licola. Ovviamente è nato anche grazie alla conoscenza di Giovanni lafrate, giovanissimo ingegnere della carta, specializzato in pop up, che mi ha aiutato a realizzarlo.

S: Cosa vuoi dire quando affermi che questo luogo, Licola, lo puoi aprire e richiudere come un pop up?

E: Licola mare è una realtà di cui tutti conoscono l'esistenza, ma nessuno la prende in considerazione, perché è un posto utile ad una megalopoli; alle grandi città servono delle situazioni come questa.

Licola mare è un tratto di litorale napoletano magnifico ceduto completamente o quasi all'illegalità. È una parte che tu puoi richiudere, e quindi non vedere, è sacrificata, sai che esiste ma puoi non vederla. La strada per Licola puoi tranquillamente evitarla.

S: Tu però hai scelto di andare lì, in una periferia, luogo che ti interessa da tempo. Come ti è venuta questa idea?

E: Era un momento particolare in cui avevo voglia di mettere a fuoco quello che era un discorso autobiografico, e parlare di un lato oscuro di un territorio metaforicamente è come parlare di noi stessi.

S: Negli altri tuoi lavori però mi sembra che tu prelevassi degli elementi da queste periferie mentre in questo caso è avvenuto il contrario, sei tu che ti sei completamente inserito in questa realtà.

E: Prima di *Licola pop up* il mio lavoro era un rilevare il rapporto tra l'estetica, la legalità l'illegalità e quello che è l'informalità, cioè come vengono risolti problemi quando le regole basilari vengono a mancare. L'immagine estetica che ne viene fuori rappresenta secondo me il nuovo, poi ovviamente deve essere capita, rielaborata, ma è l'immagine contemporanea per eccellenza, e questa è l'idea della periferia in generale. Licola è diversa però, perché non è periferia, è una sorta di fermo immagine, un luogo che non interessa a nessuno, non è un luogo in divenire se non in una dinamica altra che non sarà mai legale.

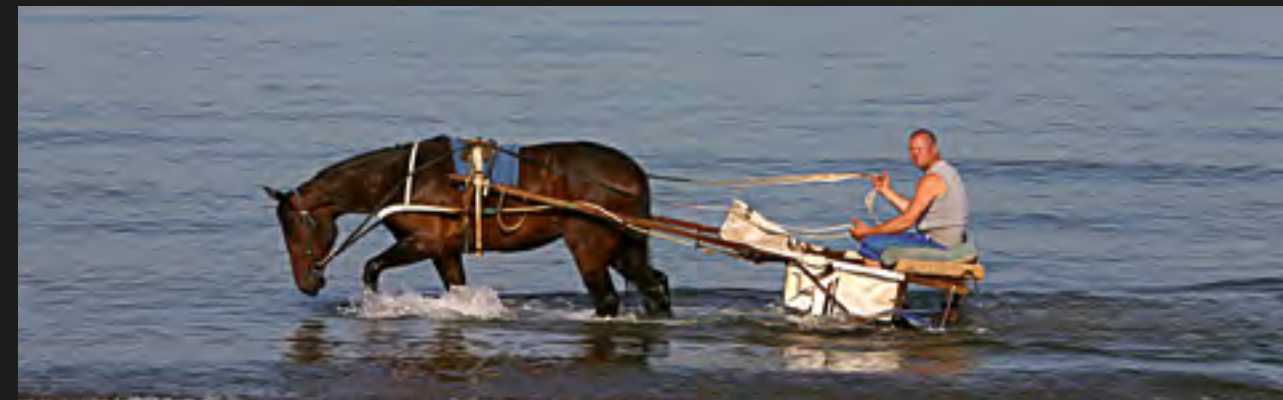
S: Mi hai raccontato più volte che un tempo Licola era un luogo molto bello. Per diversi anni, quasi venti, è stato un posto frequentato da gente molto ricca, c'erano ville di lusso sul mare, lidi importanti frequentati dalla Napoli bene.

E: Tutto è iniziato, e tutto è finito, con il terremoto e con il bradisismo; da quel momento c'è stata la svolta che ha portato al degrado totale, per tutta una serie di motivi che si sono moltiplicati. Uno fra tutti il depuratore che ha smesso di funzionare, e che ha reso quelle acque quasi impraticabili.

S: Facciamo però un attimo un passo indietro, spiegami meglio. Ad un certo punto hai deciso di andare a vivere in questa periferia.

E: Per realizzare questo lavoro ho letto attentamente Marc Augé e il suo libro sui nonluoghi, e sono arrivato alla convinzione che le periferie non sono dei nonluoghi, ma sono anzi dei superluoghi. Licola è un super contenitore, c'è una storia, c'è il litorale, ci sono i resti archeologici, e di conseguenza

SECONDA ALETTA ESTERNA



ci sono delle super dinamiche. Ci sono dei luoghi che diventano ammortizzatori per dei servizi reali, e Licola è uno di quelli, qui si possono fare delle cose che normalmente sono impossibili. Licola è un posto pieno di paradossi. Ma è anche una necessità, e questo era la cosa che mi interessava di più. È fondamentale per la contemporaneità; probabilmente tante cose senza luoghi come Licola non sono possibili. Se corri tanto alla fine ti viene un callo – per forza ti deve venire un callo – e Licola è un callo della società, dovuto al fatto che stai camminando velocemente. È fisiologico, è un bubbone della megalopoli. Napoli mi interessa molto perché è l'unica città italiana ad avere le caratteristiche della megalopoli, come Il Cairo, Istanbul, Caracas. Napoli è una città grande, e come le città medievali, sembra avere al centro il castello e tutto intorno le case di fango. Queste ultime non sembrano importanti, ma è lì che vivevano e vivono gli artigiani, gli operai che hanno costruito il castello, all'interno delle case di fango, e di queste non c'è memoria nei libri di storia. Si parla sempre e solo dei castelli.

S: Pensi di avere dato qualcosa, regalato qualcosa a questa zona attraverso il tuo lavoro?

E: Se qualcuno vorrà cercare qualcosa di Licola tra duemila anni magari troverà anche il mio lavoro, ma io ho voluto semplicemente documentarla. Licola è una zona molto conosciuta da tutti i napoletani, e però di Licola si hanno pochissime notizie ufficiali, e poche di quelle che leggiamo sono state comprovate. Eppure le periferie hanno un valore nella crescita, per me sono importanti.

S: Le periferie. Un conto però è andarci ogni tanto, un conto è viverci in questi posti. Anche solo standoci poco tempo ci si rende conto di essere in un luogo molto diverso dagli altri. Perlomeno a me ha fatto questo effetto, mi sentivo estranea e probabilmente senza di te avrei avuto paura. Per fare progetti di questo tipo tu utilizzi un modus operandi che è sempre lo stesso; vai, torni, conosci, ti fai conoscere, diventi parte del gruppo, ti riconoscono come uno di loro.

E: Ho sempre lavorato in questo modo, sto nei posti il più a lungo possibile, ci torno in diversi periodi dell'anno. A Licola ho avuto la possibilità di vivere, di stare lì, di avere una casa, uno studio. Non sapevo cosa ne sarebbe venuto fuori, e difatti il risultato è uscito ben dopo che ho lasciato quella zona, ci vuole la calma, le emozioni si devono placare. Ho continuato a fare la mia solita vita, il mio lavoro di artista. Quando sono andato via ho lasciato sedimentare, e dopo alcuni mesi sono riuscito a decifrare le esperienze vissute in quel periodo.

S: Tu mi hai detto che mai come in questo lavoro, in questo luogo c'è una sospensione del giudizio;

mi ricordo che fu una frase che mi dicesti anche a Roma e che mi colpì, soprattutto per la sicurezza dell'affermazione.

E: Non me la sento assolutamente di giudicare. Licola è stato un posto dove ho abitato, ho avuto dei rapporti con i vicini, siamo diventati amici. Sono persone che vivono in questi luoghi, ma non è detto che ne condividano totalmente i costumi, però li accettano. Io ho vissuto con loro, come fai a giudicare persone che stanno lì, che fanno anche lavori illegali sapendo che non hanno scelta?

S: Più volte sono uscite le parole legalità ed illegalità, nel caso di Licola sembra quasi che il confine sia minimo. Se tu non puoi scegliere tra un lavoro onesto ed uno disonesto, come fai poi a giudicarlo? Forse per questo tu racconti Licola in modo ludico. Lasciandola però senza grandi colori, raccontando la devastazione con un materiale povero, ma dandogli un'idea giocosa, tu ridai una dignità estetica ad alcune immagini che altrimenti non la avrebbero. C'è il bello.

Credo che sia molto difficile trovare un'estetica nei lavori contemporanei, invece penso che nei tuoi ci sia e sia ben evidente, anche laddove c'è il brutto, il degrado, tu ritrovi il valore estetico e glielo ridai.

E: Esattamente così, la mia idea è che il valore estetico prescindano dal riconoscimento pubblico, è insito nell'oggetto. Sono io che negli oggetti contemporanei faccio il focus sulla liricità di una composizione spontanea, come per esempio nel lavoro dei cartelli pubblicitari. Lascio un lirismo naturale, e i cartelli perdono ogni potere comunicativo.

S: Se ci pensi questi cartelli affastellati, messi uno sopra l'altro, uno completamente diverso dall'altro, mi sembra possano essere il ritratto del contemporaneo.

E: Sì secondo me sì, oggi parlare di contemporaneo è anche parlare di questo.

S: Torniamo al Pop up

E: Sì, ti dicevo che non avevo mai realizzato un pop up, ed ho chiamato una persona che facesse questo di mestiere. Volevo che questo mio lavoro raccontasse esattamente quello che si legge, in maniera precisa e veloce, senza filtri, un racconto fatto per immagini che non nascondesse una gravità, il suo peso. Credo che l'arte debba restituirti qualcosa subito, anche se non sei un conoscitore, se non hai approfondito. L'opera d'arte ti deve colpire. Quando per esempio ho fatto il lavoro sugli extracomunitari che portano i salvagenti sulle spiagge è stato molto interessante perché l'impatto era molto bello, anche



esteticamente, grandi fotografie, passate col bianco, un approccio molto ludico, apparentemente. In verità si vedevano uscire da sotto queste sculture le due gambe di questi uomini che sono obbligati, per vivere, ad andare a avanti e indietro per le spiagge con tutti questi oggetti che quasi li soffocano. Nessuno di noi si sofferma a pensare alla loro fatica, anzi a volta sembra quasi che non ci siano, con le loro teste nascoste tra i tanti colori delle ciambelle, dei canotti etc. Eppure sono lì, pronti a venderti qualcosa per rendere la vita di tuo figlio felice, anche solo per quel momento. Anche qui paradossalmente diremmo che è un lavoro assurdo, al limite dello sfiancamento fisico, eppure loro in queste assurde camminate ripongono le proprie aspettative di vita. È un sistema talmente diabolico quello della contemporaneità che è difficile stabilire chi è davvero cattivo. Il problema è culturale, è sistemico; ogni volta che dico queste cose con l'arte, mi sembra di assolvere una necessità personale che è quella di raccontare ciò che avviene, perché bisogna farlo; è una sorta di urgenza.

S: Tu affermi che l'arte deve restituirti qualcosa subito, però ci sono vari livelli di comprensione. Credi che arrivino tutti facilmente?

E: No assolutamente, ma per me non è fondamentale. La gente può anche chiedere, essere curiosa e trovo giusto che succeda davanti ad un'opera, mi piace anche, ma quando io ho assolto il mio lavoro, e ho raggiunto la mia necessità di artista, per me il lavoro è compiuto, in quel momento trovo un senso di appagamento. Non credo che l'artista sia un sociologo, non trova soluzioni, non dà spiegazioni.

S: Non viene infatti chiesto all'artista di trovare una risposta, ma probabilmente è l'opera, il lavoro, che trova la soluzione, è ed staccata – per assurdo lo so – dall'artista. In quel momento il lavoro che tu hai fatto esprime e racconta molto di più di quello che tu hai fatto e anche pensato.

E: Certo, anche perché il lavoro, nel caso sempre di Licola, racconta l'esperienza, quello che io ho visto di quel posto. C'è gente che mi ha parlato di Licola, per esempio un uomo conosciuto all'American Academy, un italo americano cresciuto negli states, che da piccolo andava lì al mare con i nonni. Rivederla ritratta da me in un modo tanto diverso lo ha quasi scioccato. Assurdo se ci pensi, è una storia che nessuno dei due poteva immaginare.

S: Il lavoro diventa talmente indipendente che si muove in totale autonomia, i tuoi progetti prendono sempre spunto da realtà oggettive esistenti, i cartelloni pubblicitari, il lavoro dei raccordi della

Salerno Reggio Calabria, questo di Licola, tutti, una volta realizzati, divengono opere indipendenti e permettono ad ognuno di noi di elaborare una propria idea, fanno venire in mente propri ricordi, suggestioni, emozioni assolutamente personali e non ascrivibili ad altri.

E: È proprio lì che va ad incidere il mio lavoro, sul background personale, e se anche non conosci nulla di questi mondi, se anche non sei mai passato sulla Salerno Reggio Calabria e non hai mai visto gli svincoli, se anche non hai mai visto un rivenditore sulla spiaggia, resta comunque il fattore estetico che per me è molto importante. Anche se non conosci questi mondi e non ti interessa documentarti, c'è questa immagine che ti rimanda ad una estetica, ad una poetica. L'opera d'arte è una sintesi, e può prescindere dalla ricerca da cui si è partiti.

Proprio nell'ultimo lavoro di Roma riflettevo su quanto abbia un senso fare arte.

S: Di quale lavoro stai parlando?

E: Del lavoro che ho svolto durante il periodo di residenza all'American Academy di Roma. Tutto nasce dal fatto che quando mi hanno dato lo studio mi sono trovato in un posto talmente bello, un ambiente pieno di luce, che ho deciso di compiere la mia indagine sulle periferie romane senza uscire dallo studio. Ho deciso di visitare quei luoghi solo attraverso il satellite. Attraverso questo strumento mi sono trovato a mappare, per ragioni quasi puramente estetiche, zone molto diverse tra loro. Ho mappato tutte queste zone senza mai andarle a vedere, senza indagare, con un modus operandi completamente diverso da quello attuato fino a quel momento nella mia ricerca.

Volevo dipingere qualcosa che non conoscessi. Tutto quello che racconto, anche Licola, si basa su di una conoscenza parziale; qui sono arrivato al limite, la mia conoscenza rasenta lo zero. La cosa che colpisce di questi lavori è che hanno una potenza interna molto forte. Ho realizzato questi acquerelli dando toni, sfumature; ho ripreso le mappe da google e le ho ridisegnate e dipinte. Roma è la città più mappata nel mondo, storicamente, chiunque arrivi nell'urbe ne fa una mappatura. Ho voluto farle anche io come un qualsiasi viaggiatore che è venuto in questa città, ed ho ri - mappato delle zone probabilmente mai prese in esame da un artista, con dei canoni di bellezza, di conoscenza, propri dell'arte. Questo lavoro è stato strutturato così anche in relazione al momento contingente, credo sia stata una parentesi. Ero ancora troppo pieno di racconti e di esperienze, avevo voglia, bisogno, di stare in studio dieci ore al giorno, di silenzio, di musica, di vivere una realtà completamente diversa da quella vissuta a Licola. Volevo svuotare i contenitori che avevo riempito prima. Tra l'altro l'esperienza di Licola era



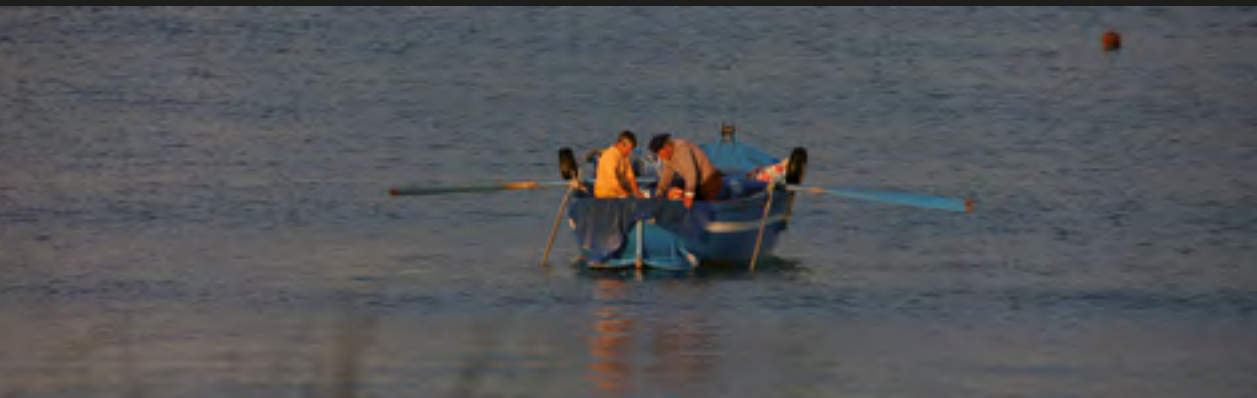
talmente vicina che andare ad indagare di nuovo una zona periferica in un'altra città rischiava di assumere un linguaggio rituale; spesso dopo ogni operazione così potente cerco di prendermi una pausa, di fare altro, di respirare in modo diverso, scrivo, leggo, rifletto, ma in questo modo non corro il rischio di sommare esperienze simili.

S: La tua ricerca ha sempre una medesima direzione però, e l'indagine che tu compi è volta a vedere come si lavora, come si vive in queste periferie. Non credi di correre il rischio, facendo cose certamente diverse ma simili, di rimanere bloccato?

E: Ma infatti spesso faccio lavori spot che non c'entrano nulla, e che però mi danno la possibilità di allontanarmi, di non arrotolarmi nei pensieri. Mi allontanano anche compiendo azioni quotidiane che mi astraggono dal contesto in cui vivo.

Ricerare in questi luoghi mi aiuta a controllare la paura; se conosci le periferie sai che ci sono certe cose che devi evitare, l'esperienza ti aiuta molto a capire cosa puoi fare e cosa no. Ho iniziato a pensare questo lavoro quando ho capito che la società contemporanea stava cominciando a cedere delle parti di territorio. È un argomento che ho anche trattato in uno degli ultimi lavori, uno di questi progetti spot che mi allontanano dalla mia ricerca principale.

Sono due opere distinte (*Landscape of anxiety* e *Sound of anxiety*) in cui ho cercato di tradurre in suono l'ansia, ed in immagine il paesaggio che la genera. Ho dipinto uno skyline di Napoli che fosse diverso da quello solito, dimenticando per un momento l'immagine stereotipata della città con Posillipo, e vi ho riversato tutti quei momenti che nella storia recente mi avevano provocato ansia. Le torri gemelle, la strage di Bezlan, i bombardamenti della seconda guerra mondiale, il carro armato di Pechino. Tutte le mie ansie rigettate figurativamente, nella città di Napoli. Ho fatto dei pannelli enormi, grandissimi, poi a fianco ho messo un grammofono ottagonale di legno, quello de La voce del padrone – comprato però dai cinesi – l'ho smontato, gli ho messo una ruota da bicicletta, una carta all'interno dei raggi per fare rumore. Man mano che questa ruota gira, tramite il motorino di un ventilatore, si attiva questo rumore, che si rivela in un crescendo che privo di ritmo o di melodia infastidisce e crea una sensazione di malessere, ti dà una sensazione di ansia, che però è data da un gioco. Sullo sfondo c'è un ragionamento che da tempo porto avanti sull'economia e sull'idea di replicabilità e svuotamento.



S: Proprio in relazione a questo discorso sulla economia, forse si può inserire anche il lavoro che tu hai fatto a Bucarest e poi a Berlino.

E: Ho una mia mappa di luoghi che mi interessano, zone da indagare. Quando sono stato invitato da due curatrici di Berlino a realizzare un nuovo progetto, ho visto che fra i vari partner che avevano c'era la ICCA Foundation di Bucarest. Sono andato tre o quattro volte nella città per svolgere la mia ricerca. C'è tutto un mondo che è nato dopo il crollo del comunismo, ci sono business incredibili, come quello della caccia per esempio. Ti ritrovi in questa nazione dove dopo un periodo di massima chiusura si ha la sensazione che si sia giunti ad una tolleranza quasi estrema. Quando si pensa di liberare qualcuno da qualcosa la reazione è talmente violenta che questa reazione stessa è quasi peggio di quello che era prima.

S: Se si fa un certo tipo di ragionamento mi viene da pensare che anche queste sono periferie.

E: La realtà è che noi tendiamo sempre ad uniformare, a pensare che quello che è diverso da noi non va bene; fino a che erano in piedi tutte le ideologie era maggiore il numero di persone che vivevano sotto i regimi che quelle libere. Oggi mi chiedo se davvero siamo più felici. Ci stiamo rendendo conto infatti che il sistema capitalistico così tanto voluto da tutti ci ha portato a questa enorme crisi, ed è tutto molto difficile. Quello che mi interessa è capire come mai certe cose avvengono; nel momento in cui assolvo a questa mia curiosità inizio a pensare al lavoro. Quando racconto ciò che mi ha tormentato il cervello, lo libero e lo lascio.

A Bucarest, che è una sorta di Las Vegas d'Europa, ho ricostruito una sala da gioco del poker e ho fatto fare dei mazzi di carte che anziché avere i segni normali, avevano i simboli dei nuovi poteri di questa città. Quindi l'opening della mostra è stato un torneo di poker con le carte con sopra disegnati i nuovi simboli. Sulla parete c'era mio un quadro, con un orso grandissimo ucciso nel Caucaso con la scritta "che cazzo guardi?". È interessante perché l'orso, sebbene morto ha gli occhi aperti, e dunque non si capisce se è lui che lo dice a te o se sei tu che lo dici a lui. Di nuovo una sospensione.

L'altro lavoro è questa incisione su un marmo, preso dal pavimento del palazzo di Ceaușescu, dove ho fatto scrivere questa frase: *la complessità delle regole elimina la totalità dei possibili casi di parità*. Mi sembrava perfetta, una sorta di monito al comunismo. Più metti regole più annulli la parità. In realtà questa è la definizione del gioco del poker su wikipedia; il poker piace tanto perché non puoi pareggiare. Il poker è affascinante perché c'è sempre qualcuno che vince.



S: In questo lavoro di cui mi hai parlato le persone giocavano a poker, quindi partecipavano. Che ruolo ha dunque per te lo spettatore?

E: Mah, ti direi che nella fase di ricerca praticamente nessuno, dopo le cose cambiano. Nel momento in cui il lavoro è confezionato inizia tutta un'altra vita. Una nuova fase che prevede un ruolo fondamentale: come veicolare il messaggio, come si deve allestire, in quale sale, come devono essere le luci. Sono tutti anelli dell'arte, l'arte esiste perché c'è un pubblico, e in questo senso è fondamentale.

S: Capisco che quando compi la ricerca non ha senso pensare ad uno spettatore, ma una volta finito secondo te avrebbe una logica avere fatto tutto questo senza qualcuno che lo possa osservare, guardare?

E: Non credo. Io penso che se non esistesse il mondo dell'arte, la mia figura non esisterebbe, non esisterebbero gli artisti. Credo che il mondo dell'arte esiste perché è un Mondo, altrimenti sarebbe un'altra cosa. L'arte dà degli input a tutta un'altra serie di sistemi, al design, alla moda, all'architettura, alla sociologia. Quando parli della complessità del mondo, l'arte ti dà una mano, è un filtro privo di responsabilità. Come le periferie che io amo, perché non hanno il peso della storicizzazione. L'arte è un po' così, può trattare delle tematiche importanti anche senza dover dire necessariamente delle verità.

S: Ho questa convinzione, ma forse mi sbaglio, che spesso gli artisti leggano prima il mondo che stiamo vivendo.

E: Credo che l'artista debba parlare della società in cui vive, l'arte non ha più una funzione illustrativa. Mi ricordo una frase di Vettor Pisani che mi colpì molto: l'artista è come un acrobata che entra in una pista e fa un salto mortale, e le persone normali sedute sugli spalti ne fanno due. L'arte cosa vuole stupire più?

LICOLA POP UP UNDER CONTRUCTION ►





UNTITLED 05, 2007
 White acrylic on print, aluminium, cm 78 x 78,
 Collection: Jacques Caton, Caluire-et-Cuire / Courtesy: Umberto Di Marino Gallery, Naples



UNTITLED - 04, 2007
 White acrylic on print, cm 135 x 135
 Collection: Ovidio Jacorossi, Rome / Courtesy: Umberto Di Marino Gallery, Naples



UNTITLED - 06, 2007
 White acrylic on print, cm 78 x 78
 Collection: Jean Pierre Courpied, Paris / Courtesy: Umberto Di Marino Gallery, Naples



UNTITLED - 03, 2007
 White acrylic on print, cm 135 x 135
 Collection: Claudio Esposito, Naples / Courtesy: Umberto Di Marino Gallery, Naples



LANDSCAPE OF ANXIETY 011, 2011
 4 panel, ink on print in blueback, cm 80 x 220 each
 Award nominee 12° Premio Cairo, selecting curator Eduardo Cicelyn
 Courtesy: Umberto Di Marino Gallery, Naples



SOUND OF ANXIETY 011, 2011
 Gramophone, cm 58 x 40 x 57
 Award nominee 12° Premio Cairo, selecting curator Eduardo Cicelyn
 Courtesy: Umberto Di Marino Gallery, Naples / Photo: Danilo Donzelli

An interview to Eugenio Tibaldi by Sabrina Vedovotto

Sometimes, the worst thing that can happen to a question is the answer
ROMAIN GARY, THE ANGUISH OF KING SOLOMON, 1979

Imagine an evening in the month of July, a charming porch with a table, two chairs and a glass of wine. A perfect setting for a long chat.

For my first question I thought it obvious to ask Eugenio to talk to me about *Licola Pop-up*, the work of art that had allowed him to win the Maretti Award edition 2013 and which has allowed for the production of this catalogue.

Sabrina Vedovotto: When I had invited you to the awards, in the beginning you had thought of something different, actually, we had had at least two possibilities in mind. There was no trace of the project of Licola in our conversation.

I then remember being taken aback when we met up again. You had shown me the sketch of this work of art; I was immediately struck though I didn't understand how it would have been possible to achieve it. Anyway, I felt that it had incredible potentials.

Eugenio Tibaldi: The idea rose because I hadn't completely understood yet how to describe such a complex place; it was a sort of escape route because the pop-up allowed me to do it, to thus recount, in a playful manner, using a form which is that of a children's book. In this way I didn't need to describe what I had experienced or investigated but to simply represent it in a pop-up book, which is a book that you can open and then close and put away and, therefore, it is a little like the synthesis of that place, of Licola. Obviously it also rose thanks to the acquaintance with Giovanni lafrate, a young paper engineer, specialised in pop-ups, who had helped me accomplish it.

S: What do you mean when you affirm that this place, Licola, can be opened and closed like a pop-up?

E: Seaside Licola is a reality that everybody knows exists but that no one takes into consideration as it is a useful place and a megalopolis; big cities need situations like this. Seaside Licola is a stretch of

Napoletano coast which has completely surrendered itself, or almost nearly, to illegality. It is a part that you can close and therefore not see. It is sacrificed and you know that it exists but if you want you can decide to not see it. You can quite calmly avoid the road to Licola.

S: You, though, had decided to go there, to an outskirts, a place that had long interested you. How did this idea come to mind?

E: I had been going through an unusual period. I wanted to bring into focus that which was an autobiographical subject and to talk about the dark side of a territory which, metaphorically, is like talking about ourselves.

S: In the last two works of art though it seems that you extract elements from the outskirts while in this case the opposite has taken place, it is you who has been completely inserted in the reality.

E: Before *Licola pop-up*, my work consisted in removing the relationship between aesthetics, legality and that which is informality, namely how problems are resolved when the basic rules are missing. The aesthetic image which comes out represents, according to me, the new. Obviously this must then be understood and re-elaborated, but it is the contemporary image of excellence and this is the idea of the outskirts in general. Licola is different though because it isn't an outskirts, it is a sort of still image, a place that doesn't interest anyone, it is not a place of becoming if not in another dynamic that will never be legal.

S: You have told me many times that Licola was once a very beautiful place. For many years, nearly twenty, it had been a popular place for very rich people, with luxurious villas along the seaside and elegant beaches graced by the wealthy people of Napoli.

E: Everything had a beginning and everything had an end with the earthquake and the bradyseism; that was the turning point that brought about the total degrade for a whole series of reasons that then multiplied. One of these is the purifier that stopped working and that rendered the water nearly impracticable.

S: Let's go a step back though, explain yourself better. At a certain point you decided to go and live in this outskirts.

E: In order to accomplish this work of art I had carefully read Marc Augè and his books on non-places



and I had arrived at the certainty that outskirts are not non-places but are in actual fact super-places. Licola is a super container, it has a history, a coastline, there are archaeological sites and regarding consequences, there are super dynamics. There are places that become cushions for real facilities and Licola is one of those because in this place one can do things that normally are impossible to do. Licola is a place full of paradoxes. But, it is also a necessity and this was the thing that had interested me the most. It is fundamental for contemporaneity; perhaps many things without places, like Licola, are impossible. If you run too much you are bound to get a callus and Licola is a callus of society due to the fact that you are running fast. It is physiological, a swelling of the megalopolis. Napoli interests me a lot because it is the only Italian city to have the characteristics of a megalopolis like Cairo, Istanbul or Caracas. Napoli is a big city and like all Medieval cities, it seems to have at its centre a castle and all around it houses of mud. These last ones seem to be of no importance, but it is there that the artisans lived and still live, the working class that built the castle and the houses of mud, and it is of these that a memory no longer exists of in history books. The only thing spoken of is the castles.

S: Do you believe you have given something to this area through your work of art?

E: If someone should ever want to search for something regarding Licola in two thousand years' time, perhaps they will find my work of art, but I had just simply wanted to document it. Licola is a place that is very well-known by all the people of Napoli but of Licola, very little official news is known and very little of what one has read has been proven. Yet the outskirts have value in growth and for me, are of importance.

S: The outskirts. One thing is going there from time to time, but another is actually living in these places. If one remains there for even a short space of time, one realises that he or she is in a place that is completely different from any other. At least, this is the effect that it had had on me. I felt like a stranger and perhaps without your presence, I would have been frightened. For these types of projects, you use a method of operation which is always the same; you go, come back, get acquainted with, make yourself known, become part of a group. The people recognise you as one of their own.

E: I have always worked in this way, remaining as long as possible in the place I am at, returning several times during the year. In Licola, I had had the opportunity to live there, to remain there, to have a home and a study. I didn't know what would have become of it all and in fact, the result only came out much later, after having left the place. You need patience, emotions must be appeased. I

continued going about my regular life, my work as an artist. When I left, I allowed the situation to deposit itself and only after some months was I able to decipher the experiences that I had lived in that period.

S: You told me that in this work of art, more than in any other, in this place there is a suspension of judgement; I remember you saying this phrase also in Rome and how it had taken me aback, especially because of the certainty in its affirmation.

E: I don't feel as if I can judge it completely. Licola was a place where I had lived in, where I had had relationships with my neighbours, where I had made friends. They are people who live in these places. This doesn't mean that I share their customs completely, but I accept them. I had lived with them. How can one judge a person who lives in a place, who does illegal work knowing that they have no choice?

S: The terms legality and illegality have been mentioned several times. In the case of Licola, it nearly seems that the line is minimal. If you cannot choose between an honest and dishonest job, how can you then judge?

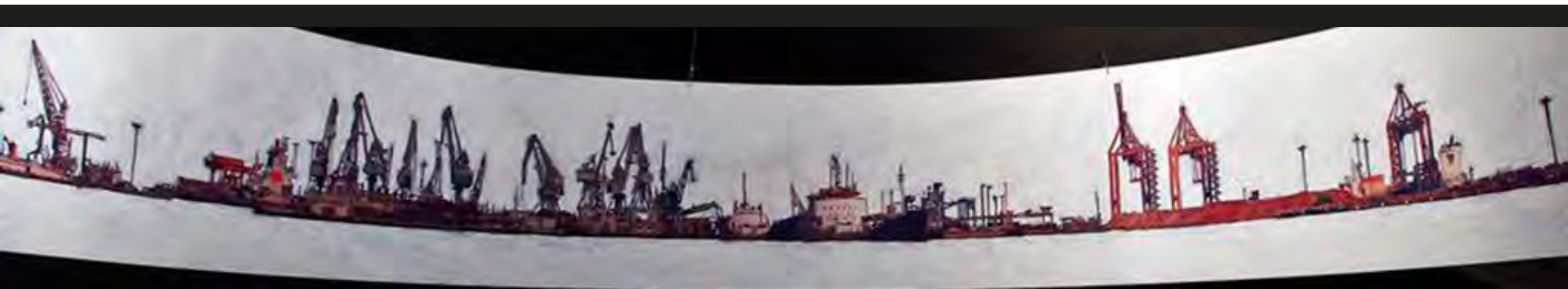
Perhaps it is for this reason that you talk about Licola in such a playful way. Leaving it without any great colour, recounting about the devastation with the use of a poor material but giving it a playful idea, you are actually giving back an aesthetic dignity to certain images which otherwise would not have had. There is beauty.

I believe that it is very difficult to find aesthetics in contemporary work but in your work, I believe it evidently exists, even there where ugliness and degrade exist, you are able to recover the aesthetic value and to give it back.

E: Exactly so. My idea is that aesthetic value excludes from public recognition but rather, it is inherent in the object. It is I who, in contemporary objects, places a focus on the lyricism of a spontaneous composition, as in the example of billboards. I leave a natural lyricism and the billboards lose any power of communication.

S: If you think about it, these bundled up billboards, placed one on top of another, completely different from each other, appear to be the portrait of contemporaneity.

E: I believe so too. These days, talking about contemporary is also talking about this.



S: Let's go back to the pop-up.

E: Yes, I was saying that I had never accomplished a pop-up before and that I had called a person to do the work for me. I wanted this work of art to recount exactly that which is read, in a precise and clear fashion, without filters, a story based on images that wouldn't hide any burdens or weights.

I believe that art must give back something in the immediate, without being an expert or having examined something in depth. Works of art must strike you. When, for example, I had done my work regarding illegal immigrants who bring life jackets to the beaches, it had been very interesting because the impact had been very beautiful, even aesthetically speaking, with large photographs washed in white, an approach which had seemed apparently very playful.

In reality, one could see coming out from under these sculptures the men's two legs, obliged to move in order to live and to walk back and forth along the beaches with all of their objects which nearly seem to suffocate them. None of us has the time to stop and consider their strain. Actually, sometimes it seems as if they aren't even there, with their heads hidden amongst the many-coloured inflatable swim-rings, rubber boats etc., yet they are there, ready to sell you something in order to make your child's life happier, even for just a moment. Even here, paradoxically, we would say that it is an absurd job, one that pushes us physically to our limits, yet, through this illogical walking about, they place their own expectations of life.

It is such a diabolical system, that of contemporaneity, that it is difficult to establish who in fact the bad guy is. The issue is cultural, systemic; every time I say these things regarding art I seem to absolve a personal need which is that of recounting that which takes place, because it must be done; it is a sort of urgency.

S: You claim that art must give something back in the immediate, but there are various levels of understanding. Do you believe that they can all be reached easily?

E: Absolutely not, but for me this is not essential. People can also ask and be curious. I find it right that this should take place in front of a work of art, it is something that I like, but once I have absolved my work and reached my needs as an artist, for me my work is done and in that moment I find a sense of gratification. I don't believe that an artist is a sociologist as he does not find solutions or give explanations.

S: In fact, an artist isn't asked to find a solution but, perhaps, it is the work of art that finds the solution

which is disconnected – absurdly, I know – from the artist. In that moment, the piece of work that you have created expresses and recounts much more than what you have done and even thought of.

E: Of course, and this is also because a work of art, in the case of Licola, recounts the experiences and what I had seen in that place. There are some people who have spoken to me about Licola, for example, a man I had met at the American Academy, an Italian-American raised in the States and who, as a child, had gone there to the seaside with his grandparents. Re- seeing it portrayed by me in such a different manner had nearly shocked him. It is absurd if you think about it, it is a story that neither of us would have imagined.

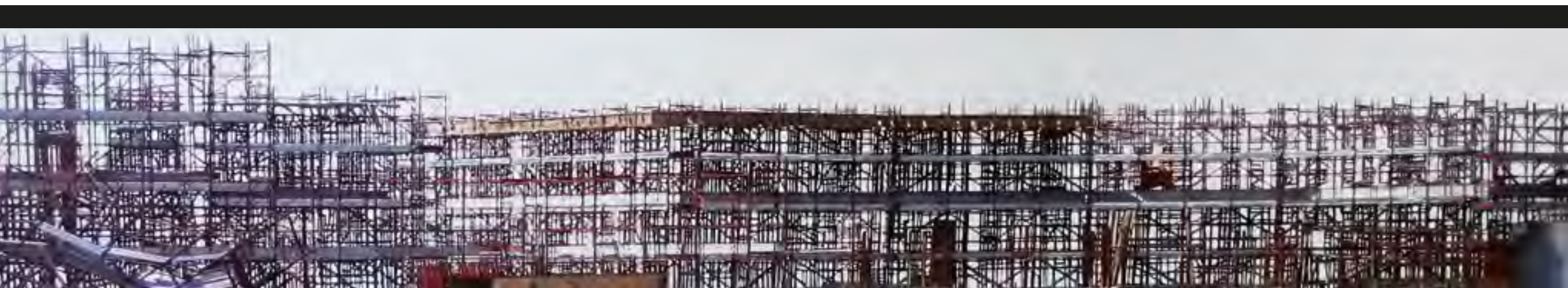
S: Your work becomes independent to such an extent that it moves in total autonomy. Your projects are always inspired by existing objective realities. Billboards, works on the interchanges of Salerno Reggio Calabria and this one of Licola, all of them, once accomplished, become independent works of art and allow each one of us to elaborate a personal idea, they allow us to recall our own memories, grandeur and extremely personal emotions which cannot be ascribed by others.

E: It is exactly there where my work has a bearing, on personal background, and even if you do not know anything about these worlds, even if you have never driven through the Salerno Reggio Calabria Interchange and never seen the exits, even if you have never seen a beach vendor, the aesthetic factor nevertheless remains, which is, for me, very important. Even if you do not know these worlds and you are not interested in documenting them, there is this image which resends you to the aesthetics, to poetics. A work of art is a synthesis and can exclude the research from which everything began. It is exactly in the last work of Rome that I reflected on how much sense there is in doing art.

S: Of which work of art are you referring to?

E: The work that I carried out during my period of residence at the American Academy of Rome. Everything began from the fact that once I was given my study, I found myself in such a beautiful place, a setting full of light, I decided to accomplish my research in the Roman outskirts without even leaving my study. I had decided to visit those places only by means of a satellite. Through this tool, I found myself mapping out, for nearly purely aesthetical reasons, areas so diverse between each other. I mapped out all of these areas without ever visiting them, without investigating, with a method of operation completely different from that which at that time had been carried out.

I wanted to depict something that I knew nothing of. Everything I recount, as well as Licola, is based



on partial knowledge; here, I arrived at the limit, my knowledge borders on zero. The thing that shocks most in my work is that it has an extremely strong internal power. I carried out these watercolours giving tones and hues; I took the maps from Google and I redrew and painted them. Rome is the most mapped city in the world. Historically, whoever arrived in the Urbe created a map. I wanted to do them myself, as any traveller coming to the city would, re-mapping zones that perhaps had never been considered before by an artist, with canons of beauty and knowledge which pertain to art.

This work has been structured in this way in relation with the passing moment which I believe was a pause. I was still too full of stories to tell and experiences. I felt the need and desire to remain in my study ten hours a day, the need for silence, music and to live a reality completely different to the one I had lived in Licola. I wanted to empty out the containers that I had previously filled. Incidentally, the experience in Licola was still too close to me. Going and investigating another peripheral zone in another city would have meant to risk taking on a ritual language; usually after every powerful operation like this one, I try to take a break, to do something else, to breathe in a different way, to write, read and reflect, but in this way I don't risk adding together similar experiences.

S: Your research always has the same direction though, and the research you accomplish is directed in understanding how one can work and live in these outskirts. By doing things certainly different but yet similar, do you not believe in the risk of remaining blocked?

E: In fact I quite often do spot jobs which are not at all connected and that give me the possibility though to evade, to not coil up in my thoughts. I evade also by carrying out daily actions that distract me from the context in which I live in.

Researching in these areas helps me to control my fear; if you know the outskirts then you know that there are certain things that you must avoid. The experience helps you a lot in understanding what you can and cannot do. I began thinking about this work when I had understood that contemporary society was beginning to surrender parts of its territory. This is also a topic which I have dealt with in one of my last works, one of the spot projects which distance me from my main research.

There are two distinct works (*Landscape of anxiety* and *Sound of anxiety*) in which I have tried to translate anxiety in sound and the generated landscape into an image. I painted a skyline of Naples, different from the usual one and forgetting for a moment the stereotypical image of the city with Posillipo and pouring all of those moments that in recent history had provoked anxiety inside of me. The twin towers, the Bezlan massacre, bombardments of the second world war, the tanks of Beijing.

All of my anxiety was figuratively thrown into the city of Naples. I created a few big panels, huge in actual fact, then I placed beside them an octagonal gramophone made of wood, the same one as in the album cover *La voce del Padrone* – though bought from the Chinese. I then disassembled it, placed a bicycle wheel and a sheet of paper inside the spokes in order to make a noise. As the wheel slowly turns, the noise is activated which reveals a crescendo devoid of rhythm and melody which thus irritates and creates a sense of discomfort but, though, is given by a game..in the background there is a line of reasoning which I have carried along with me for some time regarding economy and the idea of re-applicability and removal.

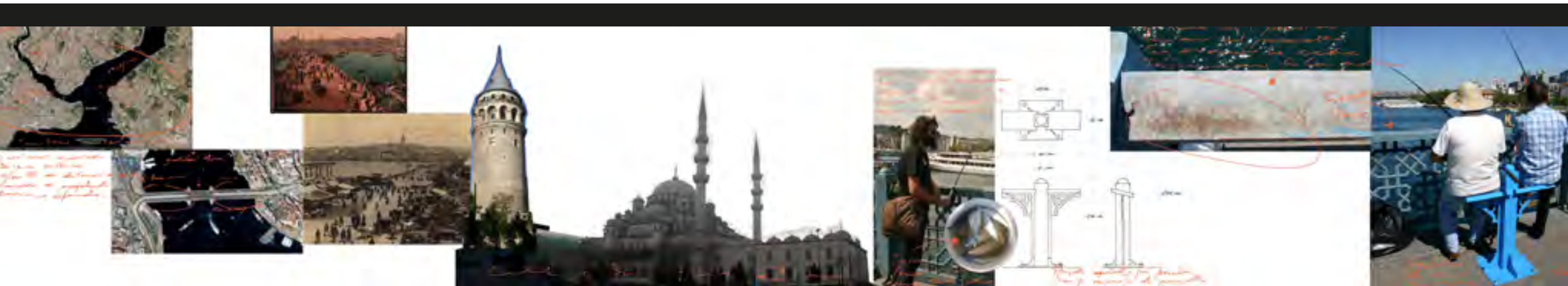
S: In relation with this discussion on economy, perhaps one could insert also the work that you accomplished in Bucharest and later in Berlin.

E: I have a map of places that interest me, places to research. When I was invited by two curators of Berlin to design a new project, I saw that amongst the various partners that they had, was the ICCA Foundation of Bucharest. I went to the city three or four times in order to carry out my research. A whole new world was born after the fall of communism, with incredible businesses such as that of hunting for example. You find yourself in a nation where, after a period of maximum closure, one has the sensation of having reached a nearly extreme tolerance. When you consider liberating someone from something, the reaction is so violent that the reaction itself is nearly worse than what was before.

S: If reasoning in a certain way, I would imagine that they too were outskirts.

E: The truth is that we tend to always uniform things, to think that what is different from us isn't good; until all ideologies existed, there were more people who lived under regimes than free people. Today, I ask myself if indeed we are happy. We are in fact starting to realise that the capitalistic system, wanted so much by everyone, has brought us to this enormous crisis and everything is so much more difficult. What interests me is to understand the reason why certain things happen; the moment I absolve myself from this curiosity, it is then that I begin to think about my work. When I recount that which has tormented my mind, I set it free and abandon it.

In Bucharest, which is a sort of European Las Vegas, I constructed a poker playroom with card decks that, instead of their usual signs, had the symbols of the new powers of the city. The opening of the exhibition was a poker tournament with the cards and their new symbols designed on top. On the wall was a painting of mine of an enormous bear killed in the Caucasus with the writing "che cazzo guardi?" ("what the fuck are you looking at?"). What's interesting is that the bear, even if dead, has its



eyes open and thus, one doesn't understand if it's the bear saying it you or if it's you saying it to the bear. Yet again another suspension.

The other work of art is this etching in marble taken from the floor of the Ceaușescu building where the following sentence is written: *the complexity of rules eliminate the totality of possible cases of equality*. It seemed perfect to me, a sort of word to the wise towards communism. More rules you put, more equality is nullified. In reality, this is the definition of the game of poker on Wikipedia; poker is so well-loved because it is impossible to draw. Poker is fascinating because there is always a winner.

S: In this work which you talked to me about, people play poker, therefore they are participating. What role does the spectator have to you?

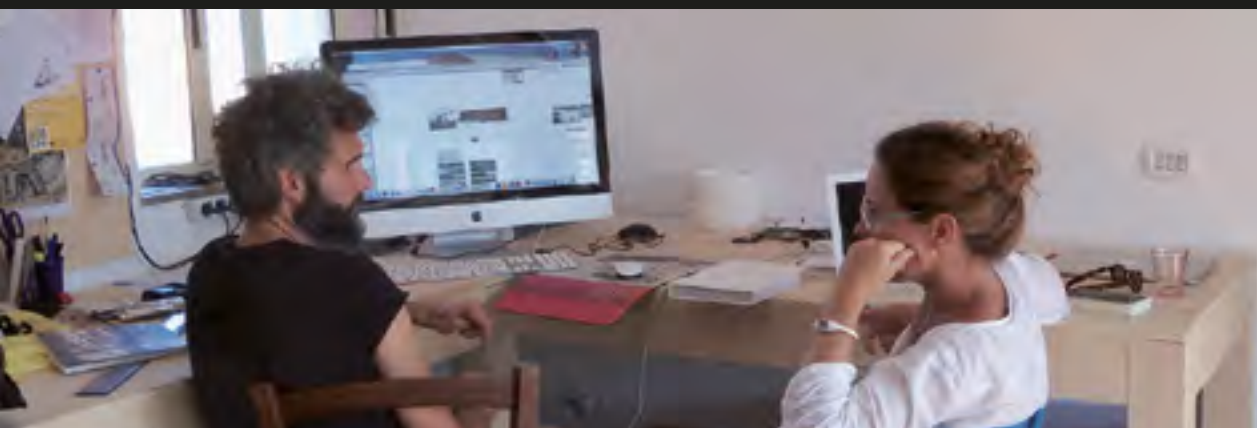
E: Well, I would say that in the phase of research practically nothing, but then things change. The moment the work is packaged, then that is when a completely new life begins. A new phase that calls for a fundamental role: how to convey the message, how to set up the area, in which hall, how the lights have to be set. All of these are rings of art. Art exists because there is an audience and in this sense it is fundamental.

S: I understand that when you carry out research it is senseless to consider a spectator, but once concluded, according to you, is there any logic in having done all of this without someone who can actually look at it?

E: I don't believe there is. I think that if the world of art didn't exist, my role wouldn't exist and artists wouldn't exist. I believe that the world of art exists because there is a World, otherwise it would be something else. Art provides inputs to completely different series of systems, of design, fashion, architecture and sociology. When you talk about the complexity of the world, art gives you a hand, it is a filter devoid of any responsibility. Just like the outskirts which I love, because they don't hold the weight that historicization has. Art is a little like this, it can deal with important topics even without having to necessarily tell the truth.

S: Perhaps I'm mistaken, but I have this belief that quite often artists first read the world which we are living in.

E: I believe that an artist must talk about the society in which he or she lives in. Art doesn't have an illustrative function anymore. I recall a phrase by Vettor Pisani that struck me enormously: an artist is like an acrobat who enters a rink and does a flip, and the normal people sitting in the bleachers do two. Art: what does it want to marvel more?



SUBURB VEHICLE 04, 2007

White acrylic on print, aluminium, cm 76 x 107

Collection: Joseph Zimbaldi, Paris / Courtesy: Umberto Di Marino Gallery, Naples



LANDSCAPE, 2004

Courtesy: Umberto Di Marino Gallery, Naples

Eugenio Tibaldi – Landscape

TIZIANA DI CARO

Non sempre abitare un territorio significa riconoscere le caratteristiche che dominano i paesaggi e le tradizioni che animano la cultura, specie quando si tratta di luoghi generalmente considerati anonimi, come le periferie.

Eugenio Tibaldi si è avvicinato a questi luoghi e li ha osservati. Territori che non sono abbandonati, ma intensamente vissuti, al punto da risultare sovraffollati di presenze. Luoghi provati all'eccesso, occupati da una miriade di oggetti che, minuto dopo minuto, ribadiscono, silenziosamente, la presenza dell'uomo. L'intervento di quest'ultimo si sostituisce alla natura, facendo sì che questa sia vissuta all'estremo, cancellata per cedere il posto alle velleità di colui che la vive. Eugenio Tibaldi si comporta come un antropologo che ogni giorno osserva i cambiamenti e registra gli interventi umani sul territorio.

Estratto dal testo della mostra *Landscape*, Umberto Di Marino Arte Contemporanea, Giugliano, Napoli

Eugenio Tibaldi – Landscape

TIZIANA DI CARO

Living in a territory does not always mean recognizing the features of its landscapes and traditions, especially those relative to anonymous places, such as suburbs.

Eugenio Tibaldi has got near these places and observed them. They are territories which have not been abandoned, but so deeply lived, as to result overcrowded. Places occupied by a lot of objects which, minute by minute, confirm man's presence silently. His intervention takes the place of nature, making it deeply lived, cancelled to give up the place to the fancies of those that live it. Eugenio Tibaldi behaves like an anthropologist who observes the changes every day and describes the human interventions on the territory.

Abstract from the exhibition *Landscape*, Umberto Di Marino Arte Contemporanea, Giugliano, Naples



TEMPORARY FINAL -4, 2011

White acrylic on print, aluminium, cm 80 x 200

Talent Prize, 2011, IV edition, Musei Capitolini, Centrale Montemartini, Rome

Courtesy: Umberto Di Marino Gallery, Naples



LICOLA POP UP 02, 2013
Watercolor, canvas, wood, cm 125 x 77 x 58
Courtesy: Umberto Di Marino Gallery, Naples / Photo: Danilo Donzelli

GABRIELLA POPPITI

Con le opere Popup Licola, la pittura diventa scultura e, mediante una prospettiva inedita ed originale, con una tensione costruttiva che consolida il rapporto con lo spazio, Tibaldi propone frame di momenti di vita in bilico nell'antitesi perenne tra vita reale e commedia, tra splendore della natura e scempio dell'uomo.

Estratto dal comunicato della mostra *Bubo*, Umberto Di Marino, Napoli



LICOLA POP UP 03, 2013
Watercolor, canvas, wood, cm 125x77x58
Courtesy: Umberto Di Marino Gallery, Naples / Photo: Danilo Donzelli

GABRIELLA POPPITI

In the works Popup Licola, painting becomes sculpture. Through a novel and original perspective, with a constructive tension that consolidates the relationship with space, Tibaldi offers frames of precarious moments of life in the everlasting antithesis between real life and comedy, between the splendour of nature and the havoc wrought by mankind.

Extract from exhibition press release *Bubo*, Umberto Di Marino, Naples

Un ET a Roma
An ET in Rome

TOMMASO PINCIO



Un ET a Roma

TOMMASO PINCIO

Da lungo tempo ormai abito a un tiro di fionda (non più di duecento passi in linea d'aria) da via Merulana. Vi abito all'incirca da quando sono scrittore, il che è come dire da sempre. Naturalmente scrivevo anche prima di trasferirmi da queste parti, ma senza una vera intenzione, senza pensare troppo alla letteratura, agli scrittori. Prima del trasferimento la mia testa era persa in altri interessi e occupazioni, interessi e occupazioni che ho poi abbandonato o che ho solo creduto di abbandonare, il che è come dire che la via Merulana mi è servita a rompere i ponti con una fase della mia vita per aprirne una nuova. Può darsi sia per questo che mi sento particolarmente a casa quando passeggio nello stradone alberato della via Merulana. La sua mediocre opulenza borghese, tanto tipica di certa romanità, qualcuno direbbe generone, mi è ambigualmente di conforto; placa, pur senza estinguerla, la mia cronica malinconia. Superfluo specificare che pure il *Pasticciaccio*, qui ambientato, ha una sua importanza, e mi rincresce un po' che al civico 219 non corrisponda, come nel romanzo, portone alcuno, bensì soltanto un brutto negozio, una rivendita di passamanerie o un materassoio o forse entrambe le cose. Per quanto, i palazzi dello stradone si assomigliano tutti, uno vale l'altro sia per aspetto sia per tipologia di condomini, sicché ciascuno di essi potrebbe essere il gran palazzo del romanzo, abitato esclusivamente da "signori grossi, qualche famiglia der generone, ma soprattutto signori nuovi de commercio, di quelli che un po' d'anni avanti li chiamavano pescicani". Il casamento intero, dal pianterreno al tetto, si dà inoltre per imbottito d'oro sicché la gente del popolo, voce di Dio, così lo chiama, il Palazzo dell'Oro. Anche quello io cui abito s'è fatto un nome tra la gente del popolo. Nulla di altrettanto suggestivo e prezioso, però. Lo chiamano il Palazzo degli Zozzoni, che in romanesco sta per sozzoni. È per via della mondezza che, dalle sue finestre (segnatamente dalle finestre due piani sopra il mio, il terzo), il palazzo rigurgita in strada. Da sempre gli inquilini del mio palazzo vengono guardati con diffidenza dal vicinato. Molti di essi sono difatti strani e misteriosi, il loro comportamento è, a seconda dei casi, eccentrico, scontroso, talvolta quasi violento. Ce ne sono poi alcuni che hanno l'aria di matti fatti e finiti. Va da sé che io non faccio eccezione; anch'io sono annoverato tra le persone strane e misteriose, e vengo pertanto guardato con medesimo sospetto. Ma finché si è trattato di stranezza, il mio palazzo non aveva la pessima fama che si è guadagnata adesso. Il guaio ha

preso forma mentre io abitavo altrove. Per quattro mesi, tra l'autunno e l'inverno scorsi, grazie a una borsa di studio, mi sono trasferito presso l'American Academy, sul Gianicolo. Tornavo a casa nel fine settimana, il sabato sera, restandovi soltanto la domenica; troppo poco per rendermi conto di quel che stava avvenendo. In un paio d'occasioni avevo sì notato che il tratto di marciapiede sotto la mia finestra (abito al primo piano) era particolarmente sporco: cartacce e avanzi di pane perlopiù. Non gli avevo dato peso. Diedi la colpa ai singalesi che a volte si fermavano a bere birra proprio in quel punto o alla rinomata inefficienza della nettezza urbana. Con la primavera e il mio ritorno in pianta stabile, la realtà di un nuovo scenario mi si è appalesata in tutta la sua assurdità. Ora non c'erano più semplicemente cartacce e tozzi di pane, ma avanzi di ogni tipo e consistenza. Frutta, carne, verdura, uova e pasta imputrivivano sul marciapiede tra piatti, buste e contenitori di plastica. Indignato, già meditavo di lanciare una secchiata d'acqua al primo singalese che avesse osato banchettare sotto la mia finestra, quando, una mattina, risuonò in casa mia, attutita ma distintissima, una voce risalita dalla strada. "Er palazzo degli Zozzoni", disse la voce. Non aggiunse altro, ma non ebbi bisogno di altro per capire che durante i miei mesi di assenza il condominio in cui da lungo tempo abitavo era diventato oggetto di sdegno e schifo nel vicinato.

D'un tratto divenni consapevole di dettagli che sinora non avevo notato e mi fu chiaro che avevo ingiustamente accusato i singalesi, i quali peraltro non s'erano più fatti vedere, non s'erano più assembrati armati di birre sotto la mia finestra. Erano spariti e la loro sparizione andava associata alle cose che con la coda dell'occhio intravedevo cadere dall'alto. Da principio queste cose non furono che rapidissimi cambiamenti d'intensità nella luce che entrava dalla mia finestra, come se una nuvola minuta e velocissima avesse oscurato per un secondo il sole. Soltanto in un secondo momento compresi che erano causati dagli scarti lanciati da uno dei piani sopra al mio; i singalesi erano migrati altrove per evitare di essere colpiti da una mezza anguria, una coscia di pollo, una vaschetta di melanzane alla parmigiana. A volte le cose può essere questione di un secondo ed è curioso come dopo il secondo d'illuminazione la vita non sia più la stessa e gli eventi paiano precipitare di conseguenza. I lanci di rifiuti si sono susseguiti a ritmo sempre più costante o almeno così m'è sembrato, come pure m'è sembrato che la gente del vicinato non facesse che parlare del palazzo, tanto che evitavo il più possibile di uscire di casa per evitare di essere additato come uno Zozzone. Il tratto di marciapiede sotto la mia finestra non era più transito di esseri umani ma punto d'incontro per piccioni, gabbiani e persino topi, per tacere delle mosche e di altri insetti ben più mostruosi. Naturalmente si è provveduto a sollecitare l'intervento delle forze dell'ordine; scarsi, anzi nulli, gli esiti. L'inquilino del terzo piano



nega ogni addebito; fa il vago, come dice un mio vicino. Spesso nemmeno risponde quando i vigili suonano alla sua porta, i quali vigili più che minacciare multe non possono fare, mentre lui, l'inquilino, se ne sta buono per un paio di giorni, dopodiché riprende i lanci, intensificandoli nel fine settimana o nelle ore serali o al mattino prestissimo, confinando probabilmente che in quei momenti nessuno lo possa cogliere in fragrante. Credo che lanciare rifiuti sia ormai diventato una questione di principio. La quantità di cibo che getta dalla finestra è difatti superiore ai bisogni alimentari di un individuo. Spesso non è cibo avariato e neppure avanzato. Mi sono pertanto persuaso che acquisti il cibo solo per il gusto di lanciarlo dalla finestra, per rivendicare a dispetto del vicinato il diritto di insozzare la strada come gli pare e dar da mangiare alle bestie affamate. Non dispero che a breve una soluzione verrà trovata, ma al momento mi ritrovo a vivere affacciato su una microdiscarica i cui nauseabondi odori arrivano spesso sin dentro casa mia, rendendomi le giornate intollerabili.

Se penso che soltanto pochi mesi fa dimoravo, servito e riverito, in una splendida villa sul Gianicolo; se penso ai tramonti incendiati di rosso su cui potevo incantarmi seduto alla mia scrivania, non mi resta che deprimermi. Mi è di qualche conforto il ricordo di una persona, un artista, che proprio in quei quattro mesi di paradiso presso l'American Academy ebbi modo di conoscere. Si chiamava Eugenio Tibaldi, anche se io (e non gliel'ho mai detto) dentro di me lo chiamavo ET, in parte per via delle iniziali naturalmente, e in parte perché la sua presenza mi faceva l'effetto di un extraterrestre. Non nego che l'effetto fosse anche dovuto a una mia antica passione per le storie fantascienza e le creature di altri mondi che le popolano. Non mancavano tuttavia ragioni più sostanziali. Per cominciare dormiva poco, a non dire pochissimo. Si svegliava prima dell'alba, alle tre o poco dopo, dunque a notte abbastanza fonda perché il sole sorgesse quando lui aveva fatto un mucchio di cose. All'ora in cui mi alzavo (e in accademia non mi attardavo nel letto, com'è mia abitudine), lui aveva già dedicato un'ora alla lettura di un libro e un'altra alla corsa; aveva inoltre sbrigato la corrispondenza e pianificato la giornata, e quando io cominciavo a diventare vagamente operativo, vale intorno a mezzogiorno, lui poteva già fare un bilancio di quel che aveva combinato, e quel che aveva combinato era quasi sempre molto. Mi sarebbe bastato ciò per collocarlo su un pianeta diverso dal mio.

Magro, anzi asciutissimo più che magro, quasi consunto da una nervosa iperattività, ET si presentava in sala pranzo non propriamente in ritardo ma mai davvero puntuale e con un'aria di leggero spaesamento o una strana forma di disappunto, come fosse appena tornato, stanco e stralunato, da viaggio attorno al mondo. Alto, irsuto, veniva dal Nord, dal Piemonte, e questo mi bastava per pensarlo come io preferivo: un uomo disceso dalle montagne per vedere come si vive al livello del mare, oppure

come un extraterrestre, come il marziano piovuto a Roma (non si sa per sbaglio o con intenzione) del racconto di Beppe Fenoglio. In realtà, veniva da Alba, un posto circondato da colline, che a uno scrittore evoca naturalmente Ennio Flaiano. Si somigliavano in qualcosa? Flaiano era un realista indomito, estremo, estremo al punto da rasentare il grottesco; anche ET guardava alla realtà ricavandone la materia di ogni sua opera, ma andrei cauto nel definirlo un realista, non fosse per l'idiosincrasia che provo per questo termine e ancor più verso per il compiacimento che se ne fa. Di sicuro ET era un uomo pratico come lo era Fenoglio e, come lui, era un conoscitore di vini. Ne parlava con proprietà di linguaggio, ricorrendo ai tipici aggettivi esoterici dell'intenditore o, per meglio dire, ricorrendo a quei comunissimi aggettivi che in bocca a un intenditore di vini finiscono immancabilmente per suonare esoterici. Malgrado le frequenti digressioni enologiche, trovavo piacevole conversare con lui e spesso mi intrattenevo nel suo studio. Parlavamo di come procedeva il lavoro, quello suo e il mio, e di altre cose. Era una sorta di tuffo nel passato; la frequentazione assidua di artisti apparteneva al tempo andato, alla vita che mi ero lasciato alle spalle, precedente al mio trasferimento nel Palazzo degli Zozzoni. Anche ET si era lasciato una vita alle spalle o almeno così pensavo. Da molto tempo aveva lasciato Alba e sotto questo non avrebbe potuto essere più lontano dal suo compaesano Fenoglio, che invece non abbandonò mai la terra d'origine. Mi ero fatto l'idea, forse immotivata, che ci fosse qualcosa di cui lui non parlava, qualcosa da cui aveva dovuto distaccarsi. Viveva in Campania da una decina d'anni, una scelta per molti versi incomprensibile. Che fortuna potrebbe mai sperare di trovare un giovane che, dal Nord, emigri al Sud? Un artista per di più. Solitamente i giovani artisti vanno nei grandi centri; vanno a Londra, a New York, al massimo a Milano. Oppure, se ritengono più salutare tenere a distanza le pressioni del sistema dell'arte (o semplicemente non le tollerano), vanno in luoghi dove ci si possa nutrire di una qualche forma di bellezza. ET era andato a Varcaturò, frazione di Giugliano in Campania, nell'hinterland napoletano, un sobborgo che era lecito figurarsi come una culla delle forme più varie e progressive di degrado, forme che, a dire di ET, ne facevano il luogo più malleabile e fluido d'Italia. Gli ultimi mesi li aveva però trascorsi, se mai è possibile, in uno scenario ancor più deturpato. Un litorale stretto tra i comuni di Pozzuoli e Giuliano, quattro chilometri di costa baciati un tempo dalla natura ma oramai regno di scempio edilizio, fortizio di emarginazione e disagio.

Ho sempre covato il desiderio di una casa sul mare, mi diceva ET mostrandomi la foto di casa sua, una casa affacciata direttamente sulla spiaggia e per la quale pagava un affitto irrisorio. Io un po' l'invidiavo, e un po' lo invidio ancora adesso, pensando a quel che offre la mia finestra del Palazzo degli Zozzoni, rifiuti ma niente mare. Ma naturalmente un lusso simile non poteva essere a buon mercato,



e non tanto per il riscaldamento che mancava (e in una casa concepita per il soggiorno estivo puoi patire un freddo mortale anche nel Mediterraneo), quanto per il contesto, per le complicate e delicate trame su cui poggiano i rapporti umani nei luoghi di confine, trame tessute di traffici occulti e illeciti, di codici oscuri, di leggi non scritte ma proprio per questo ancor più inviolabili. Difatti, a sentir lui, l'altra ragione che lo aveva attratto in quel luogo era la paura. Se ho ben compreso le sue parole, credo volesse capire fin dove potesse spingersi, fin quanto potesse resistere guardandosi ogni giorno le spalle, fino a che punto la sua presenza potesse essere accettata in una terra di confine, o comunque tollerata, considerata innocua, non ostile. Gli bastava poter stare ai margini di uno spazio marginale, un osservatore estraneo al contempo reale e immaginario, un disco volante, anzi un occhio volante. Mentre osservavo il lavoro frutto di quel soggiorno, mi raccontò di come il luogo fosse giunto a degradarsi tanto; mi raccontò di come la spiaggia, non più meta di richiamo balneare, fosse diventata una discarica per rifiuti di ogni sorta; mi raccontò dei cavalli usati dalla camorra per le corse clandestine e che su questa spiaggia venivano allenati. Di queste e altre cose c'erano testimonianze evidenti nelle foto che aveva scattato sul posto, foto con le quali avrebbe ricostruito un paesaggio con due orizzonti, uno disegnato dalla linea in cui l'azzurro del mare si congiunge a quello del cielo, l'altro, più arabescato, rappresentato dal filare di abusivismi fronte mare. E tuttavia le immagini parevano non reggere il confronto col racconto, quasi non fossero altrettanto eloquenti. Quantunque tendesse a schermirsi, ET era un affabulatore straordinario, e aveva molte altre storie da riferire. Storie di altri luoghi, di altre periferie. Il Cairo, il Barrio di Caracas, Bucarest, Istanbul. Di ognuno aveva sondato le propaggini marginali con uno scopo preciso: scovarne l'economia, comprenderne i meccanismi per poi estrarne una forma che li rendesse riconoscibili. In pratica si sforzava di conferire a quei luoghi espropriati di tutto un'identità, un racconto. Perché raccontare è sempre una questione d'identità, significa dire chi siamo, significa far emergere il passato sommerso che ci ha portati a diventare quel che siamo diventati, e quanto a questo, quanto a far emergere il sommerso, il mercato identitario delle periferie, ET era di gran lunga più efficiente di qualunque polizia tributaria. Mi domandai (e anche stavolta mi guardai dal dar voce udibile ai miei pensieri) se l'importanza che ravvisavo nel racconto non fosse una deformazione interpretativa dovuta al mio mestiere di scrittore, alla mia ipersensibilità verso le storie. Mi domandai cioè se con l'attribuire tanto peso al talento affabulatorio di ET non ne stessi di fatto sminuendo il vero lavoro. Se è vero, come sempre vien detto, che un'opera deve saper parlare da sé, senza altro sostegno che la sua presenza silente, di sicuro la stavo sminuendo. E tuttavia questo mantra dei discorsi sull'arte, questo assioma persecutorio, *L'opera deve parlare da sé*, è un falso,



una sciocchezza che non ha motivo. Nessuna opera d'arte parla da sé. Le opere parlano per bocca nostra, perché siamo convinti che vogliano dirci qualcosa, magari non necessariamente qualcosa di senso compiuto, ché spesso avviene proprio il contrario, spesso paiono soltanto interrogarci o offrirci in pasto al nulla. Ma non è forse un qualcosa d'essenziale anche il nulla? Naturalmente le agnizioni possono capitare ovunque e comunque, non c'è bisogno dell'arte, basta un paesaggio da sogno o anche solo un paesaggio; persino una brutta vista persino o il più stupido degli oggetti possono bastare. La differenza è che in presenza di un'opera d'arte, l'ascolto non è più un'eventualità accidentale. I paesaggi e le cose del mondo sono dove sono per ragioni che spesso ci restano inesplicate. Può anche darsi siano dove sono per dirci qualcosa, ma nessuno ce ne darà mai certezza. Di fronte a un'opera ogni dubbio svanisce e proprio in questo consiste la sua sacralità: anche quando pare presentarsi come pura forma, essa è sempre la reliquia di un senso o almeno di un disordine organizzato, di una storia. Il talento di un'artista consiste nella capacità di farci riconoscere la reliquia in quanto tale, consiste nella capacità di disporci a uno sguardo diverso, uno sguardo umile e ricettivo, tanto verso l'opera in sé quanto verso il mondo in generale, magari persino verso i recenti accadimenti del palazzo in cui abito, verso una strada cosparsa di avanzi.

ET aveva talento da vendere, più precisamente aveva il dono di cogliere quasi per istinto le dinamiche presenti in un determinato luogo, l'equilibrio che lo definiva e sorreggeva. Il suo sguardo era sorretto dal convincimento che la vitalità del reale si manifesti sempre lontano dal centro. La marginalità non era semplicemente un fatto spaziale, non si definiva in ragione della distanza da centro di qualche tipo. Essere ai margini, per lui, significava non avere avuto la possibilità di scegliere. In effetti, l'allontanamento dal centro può essere deliberato o persino agognato, vuoi per tranquillità, per villeggiatura, per romitaggio, per curiosità o per qualsivoglia altro motivo, ma non è mai vera marginalità. La vera marginalità, la periferia, sussiste quando ci si trova lontano dal centro per costrizione, quando il luogo in cui si abita è il solo luogo in cui ci è concesso vivere o sopravvivere. La periferia non è propriamente un ghetto o un luogo di reclusione, e tuttavia abbandonarla comporta sempre un prezzo, il prezzo della fuga. Guardando le immagini dei suoi vecchi lavori, ascoltando le vecchie storie di ET, mi domandavo cosa ne sarebbe stato di tutto ciò, che direzione avrebbe preso il suo sguardo, verso quale periferia si sarebbe rivolto ora che si trovava a Roma. Non che Roma manchi di periferie, naturalmente. Esiste anzi, in materia, una sin troppo vasta e agiografica letteratura. Nondimeno Roma è un luogo che rivendica una centralità forse velleitaria ma comunque assoluta, tanto da incarnare l'idea stessa di centro.

Roma caput mundi, non farci i conti è impossibile.

Come sua abitudine, ET usciva ogni mattino di buon'ora e andava a correre. I primi tempi gli chiedevo dov'era stato, che percorso aveva seguito. Macinava chilometri, ma per quanti ne macinasse non si addentrava mai nelle vere periferie di Roma. Ci si avvicinava, le lambiva. Perlomeno stando a quel che mi riferiva. Sul momento restai deluso, così smisi di fargli domande. Pensai che tutto sommato ET non era diverso dagli altri. Roma, diceva un generale nemico che la occupò nell'ultima guerra mondiale, è un luogo dove ci si corrompe benissimo, ed ET sembrava esserne rimasto corrotto come tanti altri. Sedotto anche lui dal morbo romano, la molle illusione di sentirsi al centro delle cose e di un tempo eterno, si era innamorato dello studio che l'Accademia gli aveva assegnato. C'è una luce incredibile, diceva. Era vero, era davvero una luce incredibile, che cadeva soltanto dall'alto e uniformemente, inaffiando lo spazio di un luore morbido e diffuso, sicché non c'era una parte che fosse più in ombra di un'altra, quasi una mano di imbiancatura. Era una luce immutabile, sempre la stessa intensità con la pioggia o col sole e a qualunque ora del giorno, soltanto un poco affievolita all'imbrunire, ma questa è una mia congettura visto che capitavo sempre nel suo studio sempre alla stessa ora, dopo pranzo, e solo rare volte dopo cena, quando comunque era già buio. Un rifugio perfetto per un artista, oltre che un luogo astratto; ET ne era al tal punto entusiasta che meditava di cambiare il suo *modus operandi*. Avrebbe usato le periferie romane senza muoversi dallo studio, usando le visioni satellitari disponibili in rete. E così fece. Dopo qualche tempo iniziò a dipingere alcuni dei quartieri situati ai margini della città. Di essi ignorava ogni cosa, come si chiamassero, quale fosse la loro composizione sociale. Agglomerati suburbani che aveva esplorato soltanto virtualmente e dall'alto, da una prospettiva aerea preclusa finanche ai volatili, una prospettiva extraterrestre. Da quell'altezza astratta, il solo dato certo che poteva cogliere, a parte la forma, era la loro distanza dal cuore di Roma. Dipinse quei quartieri su grandi carte, abbozzando a matita le sagome degli edifici, delle aree verdi, delle strade, dopodiché le colorava, ad acquarello. Nell'economia del lavoro di ET un simile approccio era rischioso: poteva essere interpretato come un gratuito indulgere a un compiacimento tutto pittorico. Osservando quei dipinti in corso d'opera dove interi pezzi di città assumevano l'aspetto di intarsi decorativi, mi ripeteva che ancora una volta Roma aveva avuto la meglio. Sembrava un lavoro stolido, un banale esercizio di coloritura applicato alla topografia. Col tempo, guardandole meglio e ripensandoci, mi resi però conto che quelle carte erano mappe mancate. Riproducevano meticolosamente un luogo reale per come lo si poteva osservare dall'alto, ma quanto al posto che esso occupava nella realtà nulla era dato sapere. Attorno alle sagome di quei quartieri non c'era che il bianco della

carta, un bianco virginale che suscitava un po' di inquietudine, come se il resto del mondo fosse stato cancellato, spazzato via da una catastrofe che con chirurgia insensata aveva salvato soltanto quei quartieri e nient'altro. Oppure, ipotesi ancor più suggestiva, avrebbero potuto essere mappe di un tempo futuro o alternativo, parallelo o comunque un tempo senza più memoria del nostro, mappe nelle quali un nostro discendente, cartografo dilettante, rappresenterà con precisione tutto il mondo a lui conosciuto, il suo quartiere, lasciando in bianco il mondo attorno perché dimenticato o ignoto, un po' come facevano i cartografi in passato, quando la mappatura globale del pianeta era ancora di là da venire. Alla luce di quest'ultima ipotesi non sembrava più un caso che la celebre locuzione latina *Hic sunt leones* si dovesse proprio ai Romani antichi, che nelle loro carte così segnavano il confine oltre il quale si stendevano lande di cui nulla si sapeva fuorché la probabile presenza di bestie feroci. Il rapporto di Roma con l'arte della cartografia è di vecchia data e tormentato. Per alcuni versi è possibile dire che l'evoluzione dell'arte cartografica abbia proceduto di pari passo alla rappresentazione dell'Urbe, un problema di non facile soluzione. Una città nuova sorge sopra e attorno ai ruderi sovrastanti di una città morta ma non sepolta. La dicotomia urbana che oppone il centro alla periferia, a Roma si traduce nel conflitto tra antico e moderno, dove il primo vale naturalmente quale centro e il moderno quale propaggine periferica. E come solitamente avviene nelle dinamiche metropolitane, la periferia del moderno è negletta, irrimediabilmente espulsa dalla centralità dell'antico. La questione è secolare, per nulla recente come si potrebbe pensare. Al terzo secolo dopo Cristo risale la cosiddetta *Forma Urbis*, una mappa enorme, incisa nel marmo, 150 lastre per un totale di 13 metri in altezza e 18 per larghezza; in questo primo imponente tentativo di rappresentazione fu adottato un orientamento che si tramandò a lungo: in alto, al posto del nord, c'era il sud-est. All'epoca la scelta aveva una giustificazione religiosa, giacché in questo modo il massimo luogo di culto, il santuario di Giove laziale sul monte Albano, veniva a dominare la città. Un orientamento quasi analogo si riscontra però in mappe molto successive. In quella di Antonio Tempesta, del 1593, mappa che andavo studiando per ragioni diverse proprio mentre ET dipingeva le sue periferie immaginarie. Finché notai qualcosa. La mappa di Tempesta restituisce una vista di Roma come la si potrebbe godere proprio dal punto in cui noi ci trovavamo, dall'American Academy, in cima al Gianicolo. Da questo punto non si ha soltanto la possibilità di abbracciare con lo sguardo l'intera città, ma se ne coglie la sua anima identitaria. Più o meno al centro, si scorge il Campidoglio e, alle sue spalle, la rotondità maestosa del Colosseo. Il fiume disegna una specie di U allungata o, volendo, una grande sacca nella quale sono contenuti i Rioni centrali, Campo Marzio su tutti. In basso, sulla sinistra, San Pietro e il Vaticano. Da



qui, proseguendo verso sud, si riconoscono via della Lungara e Trastevere. Tutto ciò che è in basso, al di qua del fiume, ha un che di marginale, rendendo evidente due cose: 1) che Roma non è mai stata una città attraversata dal Tevere bensì affacciata su di esso 2) che Roma è una città che guarda a oriente, ovvero sia al tramonto, il che spiega molte cose sul mito della sua caduta. In basso a sinistra, quasi nell'angolo che solitamente si riserva alla firma, Tempesta disegnò infine un'altura da cui parte l'anello murario che cinge tutta l'Urbe, e dunque la stessa mappa, sino al porto di Ripetta. Si distingue benissimo l'ingresso di Porta San Pancrazio al cui fianco sorge ora l'American Academy. Ebbero allora la seguente illuminazione, anche se definirla tale è probabilmente eccessivo: nelle sue corse mattutine, ET non si limitava a un semplice andare e tornare. I percorsi di cui mi parlava (perlomeno finché me ne ha parlato) erano quasi sempre corse di accerchiamento. Lasciava l'Accademia avviandosi verso Sud, seguendo un movimento antiorario. Discendeva il Gianicolo sino a viale Trastevere per poi attraversare il fiume, raggiungendo il Circo Massimo e poi l'Appia Antica, dopodiché cominciava a piegare verso Est, verso San Giovanni, il Casilino, la Tangenziale, il Pigneto. A volte si spingeva sino a Tor Pignattara prima di puntare a Nord, ossia al Nomentano, al Salaria, a Villa Borghese, da cui poteva arrivare alla porta di Piazzale Flaminio, che è l'altra porta ben visibile nella mappa di Tempesta. A questo punto poteva prepararsi a chiudere il cerchio puntando all'Ovest, correndo lungofiume fino a Ponte Sisto, attraversato il quale non aveva che da risalire via Garibaldi e il Gianicolo. Ignoro se per ET vi fosse una relazione precisa tra un simile percorso di accerchiamento dell'Urbe e il lavoro che andava realizzando in studio. Per me, vi era. Da un lato i percorsi di ET ricalcavano l'anello antiorario disegnato da Tempesta, dall'altro la cinta muraria — che per Tempesta segna non soltanto i confini della città ma anche il limite estremo di tutto ciò che è valevole di rappresentazione — trovava eco nel bianco in cui parevano levitare gli agglomerati urbani dipinti da ET. Due similitudini che mi parlavano di un'identica ossessione romana, il cerchio cingente come *forma urbis*, come tratto distintivo della città, un'ossessione che si è ripresentata nei secoli con sembianze diverse e spesso inaspettate, dal foro del Pantheon al sacco di Roma, sino alla più recente manifestazione, il Grande Raccordo Anulare, che per i romani è semplicemente il Raccordo.

Infrastruttura ormai imprescindibile quanto improbabile, il Raccordo è di fatto un doppiopione d'asfalto dell'antica cinta muraria. Fu concepito, nel dopoguerra quasi immediato, a molti parve soltanto una dissennatezza, una megalomania che non trovava riscontro alcuno con esigenze reali. Ben altre erano le emergenze. Il traffico sulle strade era peraltro irrilevante e sebbene si parlasse già dell'autostrada del Sole, il boom economico era di là da venire. Chi mai avrebbe giovato di un anello lungo 70

chilometri situato in pieno Agro Romano, lontano persino dalle periferie di allora, in terre non edificate, disabitate, terre che soltanto qualche decennio prima erano ancora da bonificare, terre che nelle mappe di un tempo non avrebbero conosciuto altra forma di rappresentazione se il bianco della carta ai margini di un foglio? Al netto dell'avidità visionaria dei palazzinari e di vari gruppi di potere, il Raccordo è stata un'opera di Land Art ante litteram. Un'enorme scultura installata nel nulla, e proprio perché collocata nel nulla, proprio non c'era nulla da abbattere, aggirare o scavalcare, fu possibile pensarla come un cerchio pressoché perfetto, col centro simbolicamente fissato nel Miliario aureo, nei pressi del Foro Romano. Che ci fosse qualcosa di malato, di perversamente artistico, lo conferma il fatto che il suo ideatore gli diede il proprio nome. Fu l'ingegnere Eugenio Gra a progettarlo e GRA è per l'appunto l'acronimo di Grande Raccordo Anulare. Oggi il Raccordo è percorso ogni giorno da decina e decina di migliaia di veicoli, le stime parlano di 160.000 circa; non è un più un segno impresso nel bianco di un paesaggio disabitato. Ma prima ancora del ruolo imprescindibile che riveste per la viabilità, rappresenta simbolicamente un limite, anche se non è ben chiaro di cosa. Non della città però e neppure del suo centro. Può darsi definisca un limite immaginario o psichico. Forse è insensato monumento a un limite ignoto o forse è quel che i romani amano credere, tanto ne sono rimasti irretiti. È pure una sorta di bussola magica. Prendere il Raccordo, per il romano d'oggi, significa trovare la strada, poter arrivare là dove si vuole arrivare. È la versione quirite del mito di Arianna. Una leggenda metropolitana racconta di un pullman con a bordo una squadra di calcio che gira da anni sul Raccordo senza mai trovare l'uscita.

Una macchina celibe, così lo definiva l'architetto Renato Nicolini, che di Roma fu anche assessore e che poco prima di morire rilasciò una strana intervista dedicata proprio al Raccordo. L'intervista è poi diventata un film, un documentario, una testimonianza filmata, non so bene come chiamarla, girato da Gianfranco Rosi. Dura trenta minuti e durante tutta questa mezzora l'inquadratura resta fissa su Nicolini, che si trova a bordo di un'auto impegnata a percorrere il Raccordo. Mentre Nicolini parla e racconta, spiegando come questa strada sia un luogo infinito dal quale Roma è contemplabile soltanto in termini di immaginazione, alle sue spalle si vede scorrere quel che un tempo era l'Agro, il nulla, e che oggi è diventato una successione indecifrabile di periferie più o meno abitabili: campi Rom, centri commerciali annunciati da cartelloni maestosi, complessi residenziali, edifici (forse alberghi) rivestiti da materiali specchianti, capannoni; di sfasciacarrozze; di strutture sportive e molte altre cose più o meno definibili ma comunque scollegate sia da quanto a esse sia dal centro di Roma. Aveva ragione Nicolini: vista dal Raccordo la città non è che un'idea, l'incarnazione di una Città Invi-





BUBO 01, 2013
 Watercolor on paper, cm 150 x 200
 Courtesy: Umberto Di Marino Gallery, Naples / Photo: Danilo Donzelli

sibile calvinamente intesa. Del resto pure il raccordo è un'idea invisibile: si è consapevole di correre su un cerchio ma per vederlo bisognerebbe trovarsi altrove, staccarsi da terra e dalla propria ombra, sollevarsi quel tanto perché il paesaggio diventi mappa, vedere le cose da fuori, a volo d'uccello o di satellite o d'astronave.

Col senso sesto proprio degli artisti o forse grazie alla fortuna che spesso li assiste, scegliendo di tradire il suo metodo, rinunciando alla esplorazione sul campo, ET aveva colto il destino di una città dove il rapporto tra centro e periferia si esprime in un conflitto eterno tra pieno e vuoto, il vuoto che assedia il pieno, il pieno che fagocita il vuoto senza un vero bisogno fuorché quello di per affermare

un tracotante ideale di pienezza. La circonferenza, come qualunque altro segno perimetrale, rappresenta un confine, marca la periferia estrema di un'area. ET aveva intuito che questa logica geometrica non si applica a Roma e alla sua realtà suburbana. Il Raccordo, benché circolare, è a suo modo un centro o meglio una successione di centri. Viaggiando sul Raccordo la periferia sembra un'espansione della città, ma non appena si imbecca una delle sue uscite si scopre che ogni svincolo è a modo suo un centro, perché ogni svincolo ha generato un insediamento di qualche tipo, un agglomerato a sé stante, quasi sempre un budello cieco con leggi proprie, staccato tanto dalla città quanto dagli agglomerati sorti attorno agli altri svincoli. Andare da una di queste enclavi a un'altra è impossibile, a



BUBO 02, 2013

Watercolor on paper, cm 130 x 230

Courtesy: Umberto Di Marino Gallery, Naples / Photo: Danilo Donzelli

meno di non immettersi nuovamente nel Raccordo, il che è come dire che l'insieme di queste enclavi, più che una periferia in senso stretto, è la concrezione edilizia di una strada che non porta da nessuna parte, quasi a farsi beffe del vanaglorioso adagio secondo il quale tutte le strade portano a Roma. Forse inconsapevolmente (ma importa qualcosa?) ET aveva annusato la vanità che per un verso o per l'altro presiede all'esistenza di qualunque cosa in questa città. Le sue visioni aeree, così lontane dal loro contesto, così lontane da qualunque contesto, finivano per negare quel che sembravano essere: mappe. Erano mappe mancate o luoghi mancati ma comunque mappate, il che è in fin dei conti la stessa cosa. Nonostante la meticolosità con cui erano state realizzate, la loro qualità pittorica

aveva la meglio su tutto. Erano pura forma, puro colore, pura carta, ma in qualche strana maniera che non capivo e che seguito a non capire, la loro purezza apparentemente gratuita, fine a se stessa, si traduceva in un monito. Ognuna di essa sembrava una vanitas, una di quelle nature morte popolate di teschi, di candele spente, di clessidre e di altri oggetti messi lì a ricordarci che la vita è caduca, condannata alla marcescenza che ogni giorno sperimento affacciandomi alla finestra, guardando i rifiuti lanciati dall'inquilino del terzo piano. Oggi è piovuta in strada una pagnotta intera. Piccioni e gabbiani banchetto tranquilli. Non gira nessuno, tutto sembra lontano. È Ferragosto.



BUBO 03, 2013
Watercolor on paper, cm 150 x 200
Courtesy: Umberto Di Marino Gallery, Naples / Photo: Danilo Donzelli

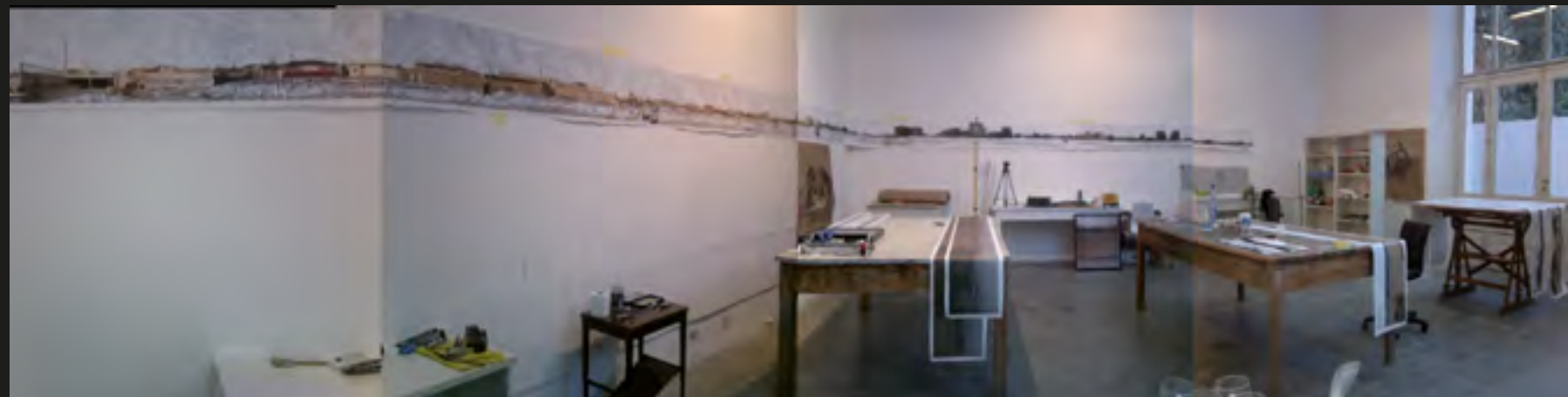
An ET in Rome

TOMMASO PINCIO

For quite some now I have been living just a few yards away (not more than 200 steps) from Via Merulana. I have been living there since I became a writer, that is, since I was born. Naturally, I began writing even before moving there, but without any real intention, not thinking that much about literature or writers. Before the move, my mind had been lost in other interests, interests which I later abandoned or imagined to have abandoned, which is the same as saying that Via Merulana served in breaking the bridges of a certain phase in my life in order to open others. It may be for this reason that I feel particularly at home when I stroll through the tree-lined avenue of Via Merulana. Its air of wealthy bourgeois mediocrity, typical of certain parts of Rome, becomes strangely comforting to me; it pacifies, though does not extinguish the chronic melancholy which I hold. It would be superfluous to specify the importance that *Pasticciaccio*, set here, has, and I regret how street number 219 does not correspond to any front gate but rather only to an anonymous mattress or trimming shop, or perhaps to both. All the buildings in the avenue look alike, both aesthetically and in typology, and therefore any one of them could be the Great Building from the novel, in which the only people who reside in them are “large men, some of Generone’s family, but especially new merchants, those that some years later would be known as sharks.” The entire apartment building, from the bottom floor to the roof, is said to be filled with gold, thus is the reason why the common people, God’s voice, call it the Building of Gold. The apartment building in which I live in too, has become popular amongst the plain folks. Not likewise striking or of value though. They call it the Building of Zozzoni, which in Roman dialect means dirty. It is due to the rubbish that, from its windows (in particular from the windows from the two floors above mine, thus the third), the building regurgitates onto the street. The tenants have hence always been frowned upon with diffidence by those in the neighbourhood. Most of them are in fact strange and mysterious and their behaviour sometimes eccentric, unsociable and at times almost violent. Some even appear to be in all facts completely crazy. Of course, I myself am not an exception; I am also considered part of this group of strange and mysterious people and looked upon with the same suspicion. As long as it had only to do with being strange, my apartment

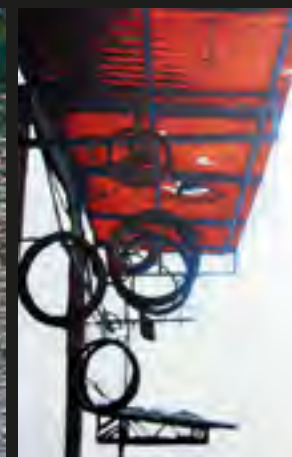
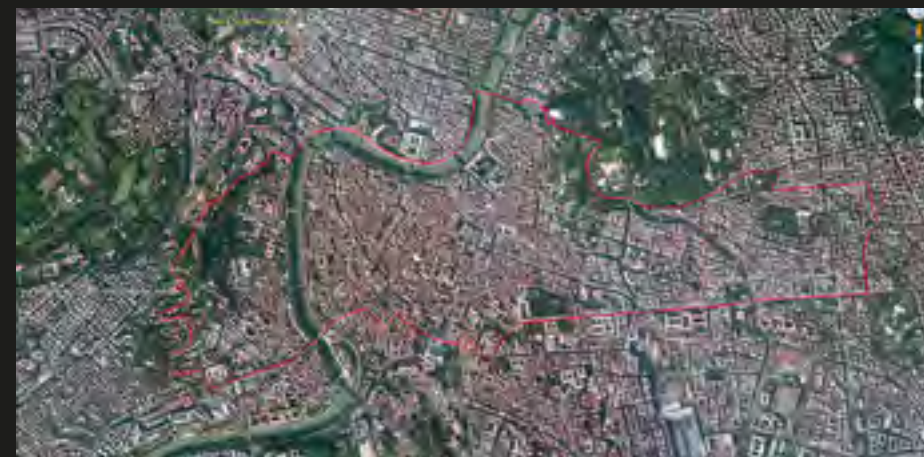
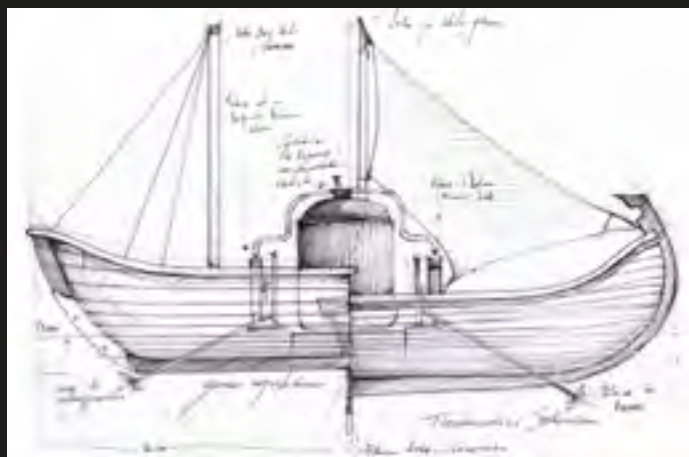
building did not have the bad fame that it has now. The trouble arrived when I was living elsewhere. For four months, between last autumn and winter, thanks to a scholarship, I resided at the American Academy in Gianicolo. I would return home at the weekend on Saturday evenings, remaining only until the Sunday; not enough time to comprehend what was actually taking place. In a couple of occasions I was able to notice that the pavement under my window (I reside on the first floor) was particularly dirty: mostly scrap paper and leftovers of bread. I had never given them much thought. I blamed it on the Sri-Lankans, who would occasionally hang out to drink a beer exactly in that point, or to the renowned inefficiency of urban cleanliness. With the coming of spring and my return to stable ground, the reality of this new scenario finally struck me in all its absurdity. Not only was there scrap paper and pieces of bread but also scraps of all kind and consistency. Fruit, meat, vegetables, eggs and pasta were now rotting on the pavement amongst plates, bags and plastic containers. I was indignant and already meditating the thought of throwing a bucket of water at the first Sri-Lankan who would dare to feast under my window when, one morning, a soft but distinct voice coming from the street echoed into my home. “Er palazzo degli Zozzoni” (Building of Zozzoni), said the voice. Nothing more was uttered, but it was enough for me to finally realise how, during my months of absence, the apartment building in which I had long been living in, had become an object of scorn and disgust in the neighbourhood.

All of a sudden I was aware of certain details that until then I had never noticed and it became clear to me how I had unjustly blamed the Sri-Lankans who had already left the area, no longer apparently arming themselves with beer under my window. They had disappeared and their disappearance was to be connected with the things that I was starting to notice, from the corner of my eye, from above. At first, these things were no more than quick changes of intensity in light that would enter from my window, as if a small and fast cloud had obscured the sun for a fraction of a second. I was only able to realise later that they were caused by the scraps being thrown down from one of the floors above mine; the Sri-Lankans had already migrated elsewhere to avoid being hit by half a watermelon, a chicken leg or a bowl of aubergines alla parmigiana. Sometimes, things can be a question of a second and it is curious how, after the second of illumination, life is never the same and events seem to be of pure consequence. The throwing of waste followed a rhythm ever more constant, or at least that was how it appeared to me, the same way how the people in the neighbourhood seemed to not do anything but speak ill of the apartment building, so much that I had started to avoid as much as



possible going out in order to avoid being pointed at as a Zozzone. The pavement under my window was no more a transit for human beings but a point of encounter for pigeons, seagulls and even mice, not to mention the flies and other more monstrous insects. Naturally, action was taken into calling for the police; with no results. The tenant on the third floor refuses any charge; he's being vague, says one of my neighbours. He often never even answers when a traffic warden rings his door, wardens who cannot do more than threaten with their fines, while he, the tenant, remains safe at home for a couple of days, returning then to his throwing, intensifying it at the weekend, late at night or in the early morning, knowing that in these hours no one can catch him red-handed. I believe that throwing waste has now become a question of principle. The quantity of food thrown by him through the window is in fact more than what an individual needs to survive. Most often it isn't even leftovers or rotten. I have convinced myself that he must be buying food only for the thrill of throwing it out of the window, to claim his right, regardless of what the neighbours think, to dirty the street as he wishes and to feed any hungry beast. I hope that a solution will soon be found but at the moment I find myself having to live overlooking a micro-dump with nauseating odours that often enter right inside my home, making me live through unbearable days.

And to think that only several months back I had been living, waited on hand and foot, in a splendid villa in Gianicolo; if I call to mind the fiery red sunsets which I used to admire, seated by my desk, I can only feel disheartened. I find comfort remembering a certain person, an artist, who I met in those four months of paradise at the American Academy. His name was Eugenio Tibaldi, even though I would secretly call him ET (without him ever knowing), both for the obvious initials and his presence which had an extra-terrestrial effect on me. I cannot deny that the effect was also due to an old passion of mine for science fiction and creatures of other worlds. Of course there were also other more substantial reasons. To begin with he used to sleep very little if not at all. He would wake up before dawn, at three or just a little after, that is in the dead of night, so that the sun would rise after he had already done a great deal of things. When I would wake up (at the academy I didn't go to bed as late as I usually would), he had already dedicated an hour of reading and another of running; he had already done all his paperwork or mail and planned his day, and when I would finally begin to get myself going, that is around midday, he could already weigh out everything he had already done, and what he had already done was almost always a lot. That was enough to place him on another planet different to mine.



Thin, actually more than thin, skinny, almost worn out by a nervous hyperactivity, ET would present himself in the dining area not exactly late but never on time, and with an air of light bewilderment or a strange form of dismay, as if he had just returned, tired and dreamy, from a journey around the world. He was tall, stubbly and from the north, from Piemonte, and that was enough to imagine him in a way which I preferred: a man descended from the mountains who wanted to see what it was like living at sea level, or as an extra-terrestrial, a Martian who had landed down on Rome (it is unknown whether intentionally or by chance) from the story by Beppe Fenoglio. In actual fact, he came from Alba, a place surrounded by the hills, which of course naturally evokes Ennio Flaiano to an artist. Was there anything in common? Flaiano was an untamed realist, extreme to the point of bordering on the grotesque; ET looked at reality too from which he would extract the subject of each of his works, but I would rather be prudent when defining him a realist, if it weren't for the idiosyncrasy that I feel towards this term and even more towards the pleasure that it gives. ET was most definitely a practical man in the same way that Fenoglio was, and just like him, he was a connoisseur of wine. This was noted by the specific language he would use, selecting typical esoteric adjectives that only an expert would know of or, more precisely, using those common adjectives that in the mouth of a wine expert end up sounding esoteric without fail. In spite of the frequent digressions into the wine industry, it was nevertheless pleasant conversing with him and I would often remain for some time in his study. We would talk about how work was going on, both mine and his, as well as other things. It was a sort of jump into the past; the zealous association of artists belonged to something from the past, to the life I had left behind before my move to the Building of Zozzoni. ET had also left behind him another life or at least that was what I thought. He had moved from Alba a long time ago and from this point of view, he couldn't be further away from his compatriot, Fenoglio, who had never abandoned his land of origin. I had always thought that, without any motivation, there was something he would not talk to me about, something which he wanted to disconnect himself from. He had been living in Campania for around a decade, a choice that in many ways seems incomprehensible. What fortune could a youngster from the north think to find emigrating to the south? Moreover, an artist. Generally, young artists go to large centres; they go to London, New York or at the most to Milano. Or otherwise, if they believe it to be healthier to keep the pressures of the art system distant (or perhaps because they cannot handle it), they go to places where one can feed on some form of beauty. ET had moved to Varcatura, a district of Giugliano in Campania in the Napoletano hinterland, a suburb

figuratively known as the crib of the most varied and progressive forms of degrade, forms which to ET made up the most fluid and supple places in Italy. In the last few months, he had spent some time, if even possible, in an any even more disfiguring place. A narrow seaboard between the districts of Pozzuoli and Giuliano, four kilometres of coast once kissed by nature but by now a kingdom of construction slaughter, a fort of marginalization and unease.

I have always harboured the desire of a home on the seaside, ET would say to me, showing me a photo of his home, a house that directly faced the beach and which he paid a mocking rent for. I, personally, envied him a little and still do today, if I consider what my window from the Building of Zozoni offers, that is waste and no sea. But of course, such a luxury could not have been of good market value, not just because of the lack of heating (in a house conceived for summer residing, one can endure a blistering cold even in the Mediterranean), but also due to the context, for the complicated and delicate plots in which human relationships lie within those border areas, plots created by occult and illegal trafficking, of dark codes and unwritten laws which render them even more secure. In fact, the other reason which had attracted him to that place was, according to him, fear. If I understood his words well, I believe that he had wanted to find out until where he could push himself, until where he could resist having to watch his back every day, until which point his presence would be accepted in a land of confines or, at the least, tolerated, considered innocuous and not hostile. It was sufficient for him to be able to remain at the margins of a marginal area, to be an external observer both real and imaginary, a flying disc or rather a flying eye. While looking at that image, fruit of his stay, he began recounting how that place had degenerated to that point; he described how that beach, no longer a seaside attraction, had become a waste dump of all sorts; he related about the horses used by the Camorra for clandestine races and how they would train on that beach. Regarding this and other things, there was obvious evidence in the photos that he had taken, photos in which he had later designed a landscape with two horizons; one was drawn from the lines in which the light blue of the sea joins that of the sky's, and the other one, more arabesque, was represented by the row of building misuses facing the sea. Nevertheless, the images seemed to not be able to support the comparison with his story, as if not significant enough. Even if he would often tend to tease himself, ET was an extraordinary story-teller and had many more to recount. Stories of other places and outskirts. Cairo, the Barrios of Caracas, Bucharest, Istanbul. Of each of these, he had tested their marginal areas with one precise aim: understand their economy and the mechanisms in order to extract a form to be able to render them more recognisable.



In practice, he was trying to bestow on those places, disposed of everything, an identity, a story, because telling a story is always a question of identity. It means saying who we are, making the past, which created the person who we are today, emerge from underneath, and when emerging something from underneath is concerned, ET was by far more efficient than any tax official. I asked myself (making sure also this time to voice my words according to my thoughts) if the importance I had recognised in the story hadn't just been a distorted interpretation due to my profession as an artist, to my hypersensitivity towards stories in general. I thus asked myself if giving such weight towards ET's talent towards story-telling wasn't actually belittling his real work. If it is true, as it is often said, that a work of art must be able to speak on its behalf, without any other support but its silent presence, then I had to be belittling it then. Nevertheless, this mantra on matters regarding art, the torment towards the axiom that *A work of art must speak on its behalf*, is false, stupidity without a motive. No work of art speaks on its behalf. A work of art speaks on behalf of our tongues because we are convinced that they want to tell us something, perhaps not something necessarily that has a meaning, actually, quite often the opposite takes place. Quite often, they offer us only questions, and at times even nothing. But in reality, isn't nothingness also something of essential? Naturally, revelations may appear anywhere and regardless of this, there is no need of art, all that is needed is a dream landscape or just a simple landscape; even an ugly view or the most stupid of objects is enough. The difference is that when we are faced with a work of art, listening to it is not something that takes place by chance. Landscapes and things that belong in the world are placed where they are placed for reasons that often remain unexplained. It may also be that they are where they are in order to tell us something but no one could ever know with certainty. When faced with a work of art, any form of doubt disappears, and it is in this that its sacredness consists in: even when it appears to present itself as a pure form, it is always the relic of some form of sense or, at least, of an organised disorder, of a story. An artist's talent consists in the ability to enable us to recognise the relic as it is, it consists in the ability to place ourselves towards a different gaze, a gaze that is humble and receptive, both towards the work of art in itself and towards the world in general, perhaps even towards the recent events that have taken place in my apartment building, towards a street scattered with leftovers. ET had talent to sell, more precisely he had the gift of seizing, almost by instinct, the dynamics present in a specific place, the equilibrium that defined and sustained it. His gaze was supported by the belief that reality's vitality manifests itself always far away from the centre. Marginality was not simply

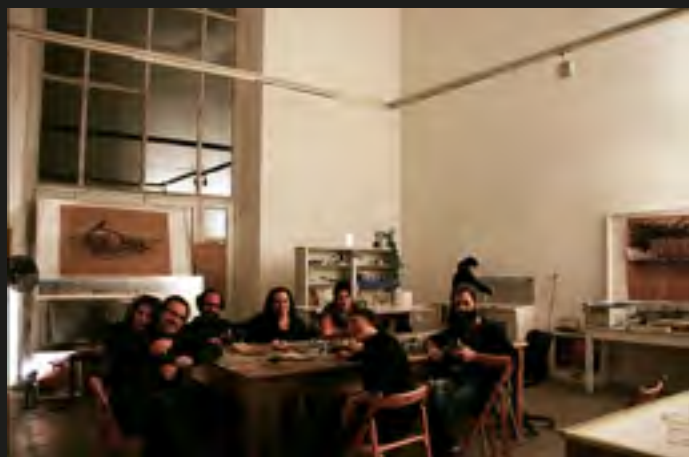
a fact of space, it does not define itself in connection with the distance from the centre of any sort. Being at the margins, for him, meant not having had the possibility to choose. In fact, estrangement from the centre may be of free will or even longed for, for tranquillity, vacation, admiration, curiosity or any other reason, but it is never real marginality. Real marginality, the outskirts, exists when we find ourselves far away from the centre by force, when the place in which we live in is the only place where we are allowed to live or survive. The outskirt is not exactly a ghetto or a place of reclusion, and nevertheless, abandoning it always brings about a price, the price of escape. Looking at the images of his old works and listening to ET's old stories, I asked myself what would be of it all, in what direction would his gaze take him, in the direction of which outskirt would he look towards, now that he found himself in Rome. Not that in Rome outskirts did not exist, of course. In fact, a too vast and un geographical literature exists in that subject. Rome is a place that in actual fact claims a fanciful centre that is nevertheless absolute, enough to incarnate the idea of a centre itself.

Roma caput mundi, denying this would be impossible.

As usual, ET would go out early every morning for a run. In the beginning I would ask him where he had been to, which route he had taken. He would run for many kilometres but he would never enter the real outskirts of Rome. He would only come close to them, brush them. At least that was what he would recount. At first I would remain disappointed and thus stopped asking him questions. I thought that in the end ET was not that different to anyone else. Rome, as said by an enemy general who had occupied the city in the last world war, is a place where corruption is easy, and ET seemed to have remained corrupted as many others. Seduced as many by the Roman syndrome, the frail illusion of feeling as if you are at the centre of everything, of an eternal time, he had fallen in love with the studies that the Academy had imposed on him. There is an incredible light, he would say. It was true, it was indeed an incredible light that would fall only from above and in an unvaried way, scattering the space with a soft and widespread splendour, as no part would ever be more in the shade than another, as if hand brushed with paint. It was an unchanging light, always of the same intensity both with rain or sun, and at whatever time of day, only slightly softened at dusk, but this is only my hypothesis seeing that I would always end up in his study at the same time, after lunch, and only rarely after dinner when it was already dark. A perfect refuge for an artist, besides being an abstract place; ET was thus so enthusiastic that he meditated changing his *modus operandi*. He pondered using the Roman outskirts without moving from his study, using only satellite visions available on

the net. And so he did. After some time, he began painting some quarters located at the margins of the city. He did not know anything about them or their names and social formations. They were merely built up suburbs explored virtually and from above, from an aerial perspective that even birds weren't able to admire; an extra-terrestrial perspective. From that abstract height, the only certain fact that he had, besides their shape, was their distance from the centre of Rome. The quarters were painted on large sheets, sketching the shadows of the buildings, parklands and streets and then water colouring them. In ET's work economy, a similar approach was risky: it could be interpreted as a free indulgence of pleasure that was only pictorial. Observing those paintings at work, where entire pieces of city resembled the aspect of decorative inlays, I repeated to myself how yet again Rome had overcome. It seemed like a stolid job, a banal exercise of colour applied on topography. With time, observing them better and rethinking to myself, I realised that those sheets were in fact failed maps. They meticulously reproduced a real place as seen from above, but regarding the place that they actually occupied in real life, nothing was known. Around the shadows of those quarters was nothing but the white of the sheet, a virgin white that evoked anxiety, as if the rest of the world had been erased, blown away by a catastrophe where an insensitive surgery had only saved those quarters and nothing else. Or perhaps, another more striking hypothesis, they were maps of a future or alternative time, parallel but of a time nevertheless void of our memory, maps that one of our descendants, a novice map maker, would one day represent, with precision, the whole world known to him, his quarter, leaving the rest of the surrounding world in white, the world left forgotten and unknown, similar to what map makers in the past used to do when the mapping of the world was yet to come. In the light of this last hypothesis, it was no longer by chance that the well-known Latin expression of *Hic sunt leones* was indebted exactly to the ancient Romans, who in their maps would mark the borders of which beyond lined moors that no one knew anything of but the probable presence of ferocious beasts.

The relationship of Rome with the art of map-making is of long standing and one of torment. It is on the one hand possible to say that the evolution of the art of map-making proceeded at the same pace as the representation of Urbe, a problem that presents a not easy solution. A new city rises above and around the overpowering ruins of a dead but not buried city. The urban dichotomy that opposes the centre to the outskirts is translated in Rome in the conflict between ancient and modern, where the first represents the centre and modern represents the offshoot of the outskirts.



It is what normally happens in metropolitan dynamics, the outskirts of modernity are neglected, expelled from the centrality of the ancient without a remedy. The issue is centuries-old, not at all recent as one might think. The so-called *Forma Urbis*, an enormous map, dates back to the third century after Christ, carved in marble with 150 plates and with a total of 13 metres in height and 18 in length; in this first majestic attempt of representation, an orientation was adopted that was passed on for a long time: above, instead of north, was south-east. In those days, this choice had a religious explanation, as in this way, the most important place of worship, the sanctuary of Giove Laziale on Mount Albano, dominated the city. A quite similar orientation is observed though in much later maps. That of Antonio Tempesta in 1593, a map that I had studied for completely different reasons while ET was painting his imaginary quarters. And then I realised something. Tempesta's map restores Rome with a view that could be admired exactly in the point where we were at that time, the American Academy, on top of Gianicolo. From this point, not only does one have the possibility of embracing with one's gaze the entire city, but of capturing its identifying soul. More or less in the centre, one can glimpse the Campidoglio and behind it, the majestic rotundity of the Colosseum. The river forms a sort of elongated U-shape or, if one prefers, a large bag in which the central quarters are contained, Campo Marzio above all. At the bottom left, Saint Peter's and the Vatican. From here, proceeding towards south, one can identify Via della Lungara and Trastevere. Everything that resides at the bottom, from this side of the river, has something marginal about it, which thus highlights two things: 1) Rome has never been a city passed by the River Tevere but rather a city facing it 2) Rome is an east-facing city, that is towards sunset, which explains many things regarding the myth of its fall. At the bottom left, in the corner usually left for the artist's signature, Tempesta draws a high ground from where the city's walls begin to enclose the whole of Urbe, thus the same map until the port of Ripetta. One can perfectly identify the entrance to Porta San Pancrazio where now, nearby, resides the American Academy. I was thus able to have the following illumination, even if defining it as such would probably be too excessive: in his early runs, ET would not limit himself to a simple in and out. The routes which he spoke to me of (at least until he had continued speaking to me about them), were nearly always encircling ones. He would exit the Academy making his way towards south, following an anti-clockwise movement. He would run down Gianicolo until Viale Trastevere to then cross the river, reaching Circo Massimo and then Appia Antica. From here he would begin turning eastwards towards San Giovanni, Casilino, the bypass and Pigneto. Sometimes he would push his way until Tor Pignattara before point-

ing north, that is in Nomentano, Salaria and Villa Borghese, from where he would be able to arrive at the gates of Piazzale Flaminio, the other well visible gate that can be seen on Tempesta's map. From this point he could prepare himself to close the circle pointing towards west, running alongside the river until Sisto Bridge, after which he had only to run up through Via Garibaldi and Gianicolo. It is unknown to me whether there was a precise relationship between a similar encircling route of Urbe and the work undertaken by him in his study. To me, there was. On the one hand, ET's routes traced the anti-clockwise ring drawn by Tempesta and on the other hand, the city walls – that according to Tempesta not only indicated the city's borders but also the extreme limits of all that could be validly represented – found their echo in the whiteness in which the painted built up urban areas seemed to rise from. These two similarities spoke to me of one identical Roman obsession, that is the enclosing ring as *forma urbis*, distinctive trait of the city, an obsession that represented itself in the centuries with diverse features which were often unexpected, from the Pantheon's Forum to Rome's bag, until the most recent display, the Grande Raccordo Circolare, (Great Circular Interchange) that to the people of Rome was simply known as the Raccordo.

The interchange, by now an essential and improbable infrastructure, is in fact an asphalted copy of the city's walls. It was conceived in the immediate post war period, to many viewed as something of foolishness, a megalomania that did not find confirmation with any real necessities. There were far more important things. Traffic on the road was moreover irrelevant and even if there was already word of the Sole Motorway, the economic boom was yet to come. Who would have ever benefited from a 70-kilometre ring-road located in the heart of Roman farmland, far away even in those days from the outskirts, in undeveloped and uninhabited lands, lands that only some decades before had to still be reclaimed, lands that on ancient maps would never have known any other form of representation if not for the whiteness of a sheet on the margin of a page? With the clear visionary greed of the builders and the various groups of power, the Interchange was a work of Land Art ante litteram. An enormous sculpture positioned in nothing, and because it was positioned in nothing, where there was nothing to demolish, bypass or overstep, it was possible to envision it as a somewhat perfect circle, with its centre perfectly fixed in the Aureo Miliario, nearby the Roman Forum. That something sick and perversely artistic was at hand can be confirmed by the fact that its creator had given it his own name. It had been the engineer Eugenio Gra who had designed it and GRA is in fact the acronym of the Grande Raccordo Anulare. Today, the Interchange is driven through every



day by tens of thousands of vehicles, an estimated 160,000; it is no longer a mark imprinted on the whiteness of an uninhabited landscape. More than acquiring its essential role that it takes on for road access, it symbolically represents a limit, even if it is not quite clear of what. Not of the city though, or even of its centre. It is possible that it defines an imaginary or psychic limit. Perhaps it is a senseless monument of an unknown limit or probably the representation of what the Romans love to believe in. It is furthermore a sort of magical compass. Driving through the Interchange, for a Roman today, means finding a road, being able to get to where one wants to arrive at. It is the Quirite version of the myth of Arianna. A metropolitan legend recounts the story of a bus with a football team on board and that has been driving around the Interchange for years without ever finding the exit.

A bachelor-like machine, as defined by the architect Renato Nicolini, who was also council member and who, shortly before dying, was able to release a strange interview dedicated exactly to the Interchange. The interview would later become a film, a documentary, a filmed testimony, although I am not very sure how to define it, shot by Gianfranco Rosi. It lasts thirty minutes and throughout the entire half hour, the framing remains permanently fixed on Nicolini, who finds himself on board a car taking on the task of making its way through the Interchange. While Nicolini speaks and recounts his story, explaining how this road is an infinite place in which Rome can only be contemplated in terms of imagination, in the background behind him one can witness the flow of what once was the Agro, nothingness, and that of which today has become an incomprehensible succession of outskirts that are more or less inhabited: gypsy camps, shopping centres advertised by majestic posters, residential complexes, buildings (perhaps hotels) clad with reflecting materials, warehouses; junkyards; sports centres and many other things more or less identifiable but nevertheless disconnected both between themselves and from the centre of Rome. Nicolini was right: seen from the Interchange, the city is nothing but an idea, the incarnation of an Invisible City according to Calvino. Furthermore, even the Interchange is an invisible idea: one is conscious of driving through a circle but in order to see it one would need to find themselves somewhere else, to disconnect themselves from the ground and from their own shadow, to rise just that little bit in order for the landscape to become a map, to see everything from the outside, like during a bird's flight or of a satellite or space ship.

With the sixth sense that pertains to all artists or, perhaps thanks to the fortune that most often assists them, by choosing to betray his own method, giving himself up towards exploring through fieldwork, ET was able to capture a city's destiny where the relationship between the centre and the

outskirts is expressed in an eternal conflict between fullness and emptiness, emptiness that besets fullness, fullness that absorbs emptiness without any real need besides that of affirming an overbearing ideal of fullness. The circumference, like any other perimeter mark, represents a confine and marks the extreme outskirts of an area. ET had understood that this geometrical logic did not apply to Rome and to its suburban reality. The Interchange, although circular, is in its own way a centre or better still, a succession of centres. Driving through the Interchange, the outskirts seem to be an expansion of the city, but as soon as one accesses one of its exits, one discovers that each junction is in its own way a centre, as each junction has generated some form of colony, a built up area in itself with nearly always a blind backstreet with its own laws, disconnected as much away from the city as from the built up areas that have risen around the other junctions. Going from one of these enclaves to another is impossible, at least without leading into the Interchange once again, which is the same as saying that the combination of these enclaves, more than outskirts in the strict sense, are the building industry's concretion of a road that doesn't take you anywhere, as if to joke about the boastful saying in which all roads lead to Rome. Perhaps, unconsciously, (but does it really matter?) ET had sensed the vanity that nevertheless presides over the existence of anything in this city. His aerial visions, so far away from their context, so far away from any context, ended up negating what they seemed to be: maps. They were failed maps or failed places but nevertheless mapped, which is in the end the exact same thing. Regardless of the precision in which they had been designed, their pictorial quality gained the upper hand. They were of pure form, pure colour, pure sheets, but in a strange way that I could not understand and which because of this, the apparently uncalled for pureness, which is an end to itself, would translate itself into a warning. Each of them seemed to be a vanitas, one of those still-lives populated with skulls, extinguished candles, hourglasses and other objects placed there to remind us that life is short-lived, condemned to the rotting that I experience every day when overlooking my window, observing the waste thrown down from the tenant on the third floor. Today, an entire loaf has rained onto the road. Pigeons and seagulls feast calmly. No one is about, everything seems distant. It is mid-August, the Feast of the Assumption.





ADELE CAPPELLI

HISTORY OF ASCOLI, 2013

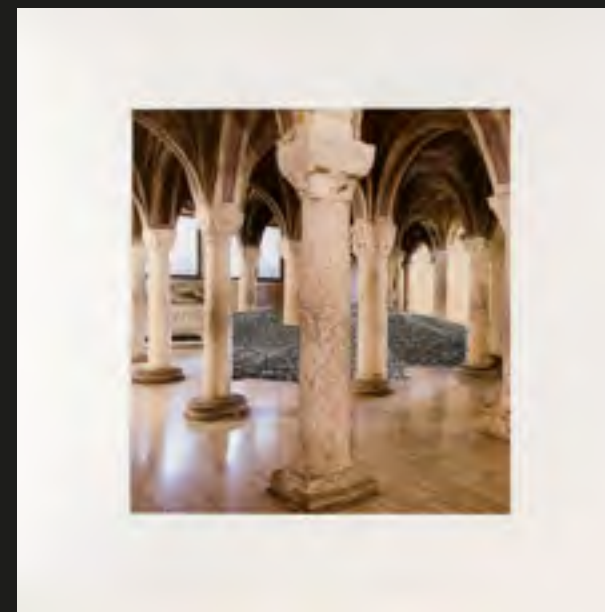
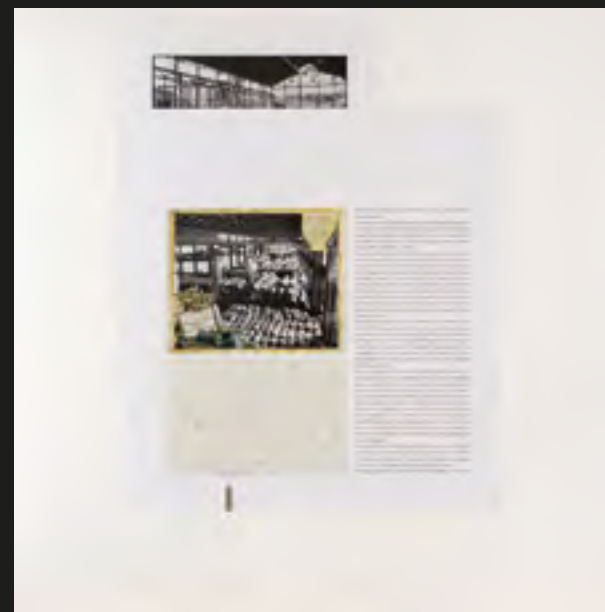
carbon, pitch and travertin, variable dimension, Archaeological museum installation, Ascoli Piceno

Photo: Pierluigi Giorgi

I rapidi mutamenti, segnati dall'accelerazione delle trasformazioni sociali ed economiche, accompagnano l'attuale contraddizione tra i tempi del consumo e quelli della comprensione dei movimenti di micro-sistemi che guardano al mondo senza effettivamente percorrerlo. La percezione dominante del proprio effettivo raggio d'azione incanala tutto in un meccanismo perverso che da un lato illude sull'appartenenza al proprio tempo e dall'altro confonde sulle infinite potenzialità, riguardo anche alle possibilità di connessione e costruzione delle azioni, situazione riassumibile nella complessità della frase di Bartleby, lo scrivano di Melville, I would prefer not to!

Queste le premesse che mi hanno sostenuto nel coinvolgere, in questo progetto, l'artista Eugenio Tibaldi che ha raccolto la sfida per mettere in opera il frutto delle sue ricerche fornendo, attraverso occhi nuovi privi di possibili precedenti legami con il luogo, un punto di vista altro rispetto a chi vive il territorio per dare, allo sguardo assente di chi è diventato cieco per abitudine al vedere, un'occasione per riconoscere e riconoscersi attivamente nel dialogo tra le stratificazioni della sua opera.

Estratto dal testo *Archeologia/Contemporanea 2*, Museo Archeologico di Ascoli Piceno



ADELE CAPPELLI

The rapid changes, marked by the acceleration of social and economic transformations, accompany the current contradiction between times of consume and those of the comprehension of micro-systemic movements which view the world without actually traversing it. The dominant perception of one's own actual range of action, channels everything into a perverse mechanism that on the one hand, deceives the belonging to one's own time and on the other hand, confuses the infinite potentialities, regarding also the possibility of connection and construction of actions, which are a situation that can be summarised in the intricacy of the phrase cited by Bartleby, the scribe of Melville, I would prefer not to!

This is the foreword which has sustained me to engage with the artist, Eugenio Tibaldi, in this project, and who took up the challenge in order to implement the fruit of his research, showing us another point of view, through new eyes, which are devoid of any previous connection with the place, compared to who in the territory lives in order to give, to those absent gazes of those who have become blind by habit of seeing, an occasion to identify and recognise oneself in the dialogue between the stratifications of his work.

Extract from test *Archeologia/Contemporanea 2*, Archeologico Museum, Ascoli Piceno



HISTORY OF ASCOLI, 2013

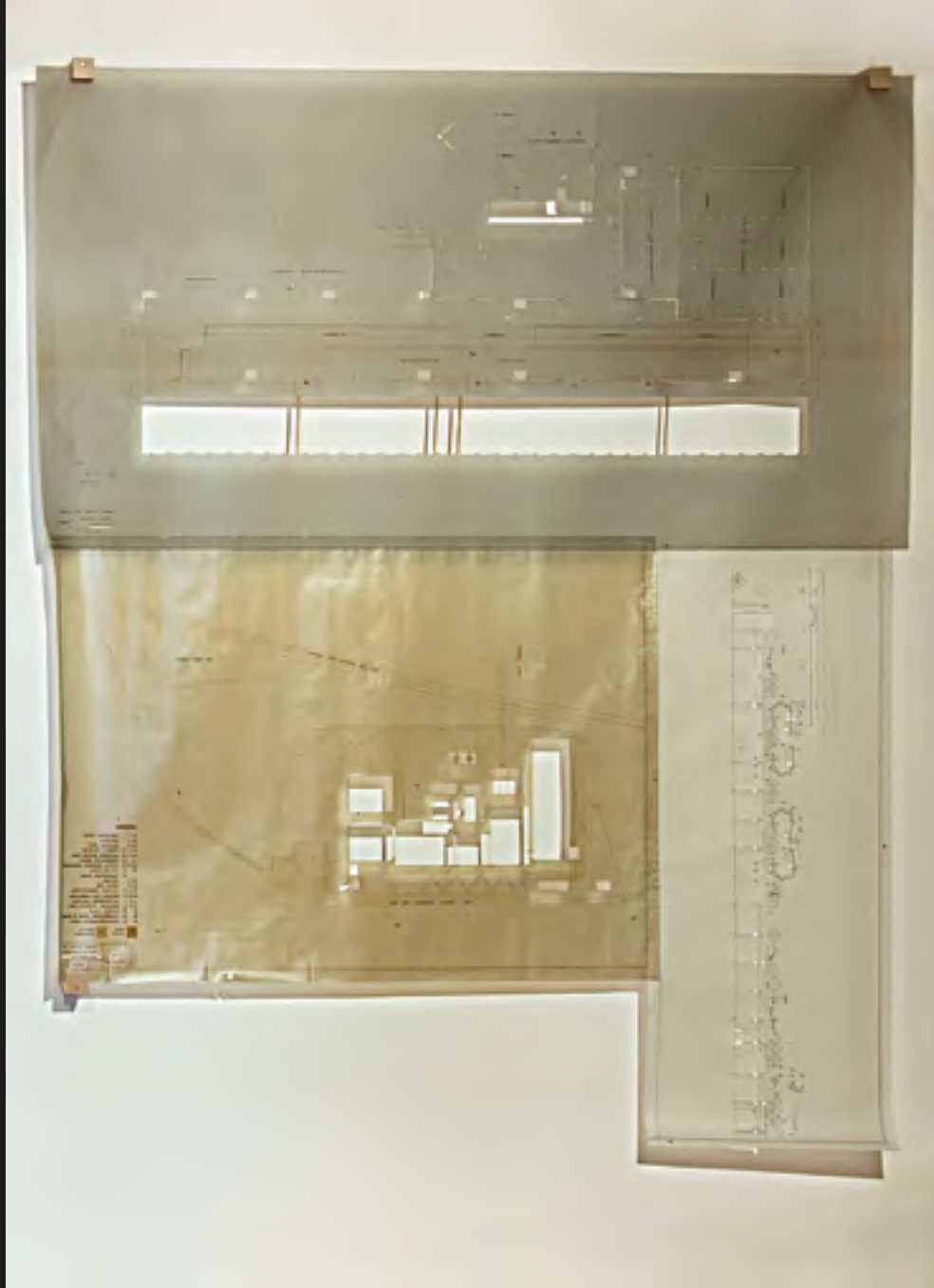
STEFANO RAIMONDI

4 collage 50x50 cm, Archaeological museum installation, Ascoli Piceno

Photo: Pierluigi Giorgi

Archeologia industriale di un sogno modernista è il lavoro che Eugenio Tibaldi ha realizzato partendo da due aziende del territorio: l'ex cartiera Mondadori e la ex Carbon che hanno chiuso per motivi diversi ma che in comune hanno incarnato l'ideale moderno di benessere in una città che sembra in bilico tra forze contrapposte che ne regolano una sorta di stallo. Queste tensioni sono identificabili nel bianco e nel nero, carta e pece, travertino e carbone, che in una visione storica sono destinati a confondersi e legarsi indissolubilmente tra loro. Così avviene in uno dei lavori, dove un residuo di pece e carbone, staccato da uno dei forni della Carbon, è camuffato nella forma di travertino e un pezzo di travertino è travestito in carbone, copiando fedelmente le venature e il colore di questi materiali. Pece e carbone fanno poi da collante a grandi tele realizzate applicando i progetti originali dei macchinari delle due aziende utilizzati per le catene di montaggio e ricomposti a creare macchine impossibili ma per questo capaci di superare la chiusura del reale. Un reale che emerge per sottrazione: tagliando l'edificio dai progetti originali della Mondadori il risultato non è quello di cancellare la presenza della struttura, ma di aumentarne la forza e il senso di perdita e assenza all'interno del tessuto sociale e urbano.

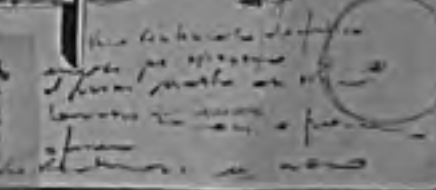
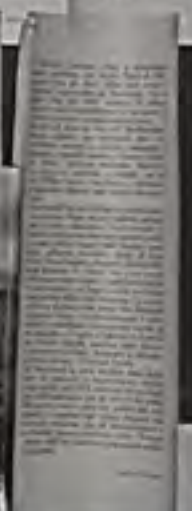
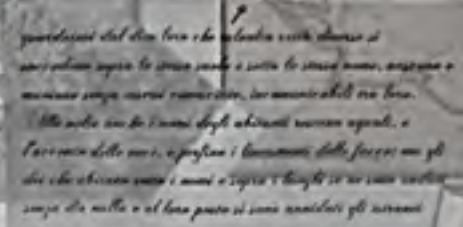
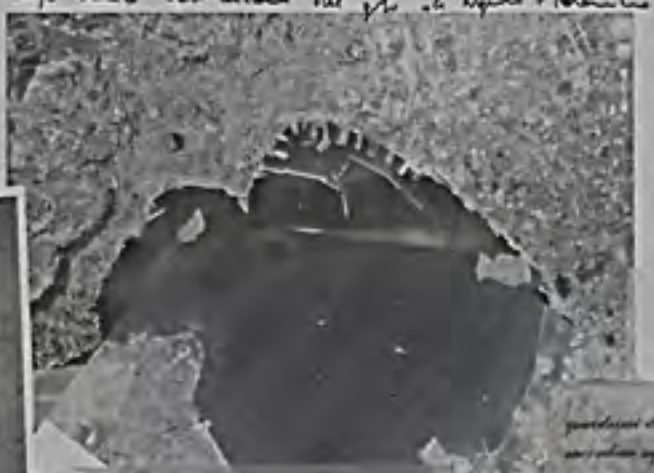
Estratto dal comunicato della mostra *Archeologia/Contemporanea 2*, Museo Archeologico di Ascoli Piceno



STEFANO RAIMONDI

Industrial archeology of a modernist dream is the work that Eugenio Tibaldi has created starting from two companies in the territory: the former Mondadori paper mill and the former Carbon which closed down for different reasons, but both have embodied the modern ideal of well-being, in a city which seems to hang in the balance between opposing forces governing a kind of stalemate. These tensions are identifiable in black-and-white, paper and pitch, travertine and coal, which, according to a historical vision, are bound to mix and inextricably link together. This is what happens in one of the works, where a piece of pitch and coal, detached from one of the furnaces of the Carbon, is disguised in the form of travertine and a piece of travertine is disguised in coal, faithfully copying the grain and color of these materials. Pitch and coal are the cement for large canvases created using the two companies' original design of the machinery used for the assembly line and reassembled to create impossible machines but for that very reason able to overcome the closure of the real. The real emerges thanks to subtraction: cutting the building from the original projects of the Mondadori, the result is not to cancel the presence of the structure, but to increase the strength and sense of loss and absence within the social and urban fabric.

Extract from press release exhibition *Archeologia/Contemporanea 2*, Archeologico Museum, Ascoli Piceno



La prima riunione si è svolta a Parigi, la 2a a Mosca, la 3a a Berlino, la 4a a Londra, la 5a a Ginevra, la 6a a Parigi, la 7a a Mosca, la 8a a Berlino, la 9a a Londra, la 10a a Ginevra, la 11a a Parigi, la 12a a Mosca, la 13a a Berlino, la 14a a Londra, la 15a a Ginevra, la 16a a Parigi, la 17a a Mosca, la 18a a Berlino, la 19a a Londra, la 20a a Ginevra, la 21a a Parigi, la 22a a Mosca, la 23a a Berlino, la 24a a Londra, la 25a a Ginevra, la 26a a Parigi, la 27a a Mosca, la 28a a Berlino, la 29a a Londra, la 30a a Ginevra, la 31a a Parigi, la 32a a Mosca, la 33a a Berlino, la 34a a Londra, la 35a a Ginevra, la 36a a Parigi, la 37a a Mosca, la 38a a Berlino, la 39a a Londra, la 40a a Ginevra, la 41a a Parigi, la 42a a Mosca, la 43a a Berlino, la 44a a Londra, la 45a a Ginevra, la 46a a Parigi, la 47a a Mosca, la 48a a Berlino, la 49a a Londra, la 50a a Ginevra, la 51a a Parigi, la 52a a Mosca, la 53a a Berlino, la 54a a Londra, la 55a a Ginevra, la 56a a Parigi, la 57a a Mosca, la 58a a Berlino, la 59a a Londra, la 60a a Ginevra, la 61a a Parigi, la 62a a Mosca, la 63a a Berlino, la 64a a Londra, la 65a a Ginevra, la 66a a Parigi, la 67a a Mosca, la 68a a Berlino, la 69a a Londra, la 70a a Ginevra, la 71a a Parigi, la 72a a Mosca, la 73a a Berlino, la 74a a Londra, la 75a a Ginevra, la 76a a Parigi, la 77a a Mosca, la 78a a Berlino, la 79a a Londra, la 80a a Ginevra, la 81a a Parigi, la 82a a Mosca, la 83a a Berlino, la 84a a Londra, la 85a a Ginevra, la 86a a Parigi, la 87a a Mosca, la 88a a Berlino, la 89a a Londra, la 90a a Ginevra, la 91a a Parigi, la 92a a Mosca, la 93a a Berlino, la 94a a Londra, la 95a a Ginevra, la 96a a Parigi, la 97a a Mosca, la 98a a Berlino, la 99a a Londra, la 100a a Ginevra.

EUGENIO TIBALDI

Nato ad Alba (CN) nel 1977. Vive e lavora a Napoli.
Born in Alba (CN), Italy, in 1977. Lives and works in Naples.

Mostre personali selezionate/Selected solo exhibitions

- 2013

Archeologia / Contemporanea _02 – Giuseppe Stampone – Eugenio Tibaldi, a cura di/curated by Stefano Raimondi, Museo Archeologico Statale, Ascoli Piceno, IT
BUBO, Galleria Umberto Di Marino, Napoli/Naples, IT
- 2010

Supernatural, Galleria Umberto Di Marino, Napoli/Napels, IT
Transit – 4, a cura di/curated by Adriana Rispoli, Eugenio Viola, Katerina Gregos, Project Room Museo Madre, Napoli/Napels, IT, State Museum of Contemporary Art, Salonico, Grecia/Greece
- 2008

My personal bridge, a cura di/curated by Francesca Boenzi, in collaborazione con/in collaboration with Expòsito, Napoli e Plattform Garanti, Istanbul, Castello di Terra Murata, Procida, Napoli/Naples, IT
- 2007

Paris Photo Statement, Galleria Umberto Di Marino, Napoli, IT
Points of view, Galleria Umberto Di Marino, Napoli/Naples, IT
- 2006

Geografie economiche, MiArt 2006 - Anteprima, Milano/Milan, Galleria Umberto Di Marino, Napoli/Naples, IT
- 2004

Landscape, testo di/text by Tiziana Di Caro, Umberto Di Marino Arte Contemporanea, Giugliano (Na), IT
- 2001

Bestiario, testo di/text by Simona Barocco, Umberto Di Marino Arte Contemporanea, Giugliano (Na), IT

Mostre collettive selezionate/Selected group exhibitions

- 2013

Incontri ad Eéa, a cura di/curated by Alessandro Buganza, Eszter Csillag, Alberto Di Fabio e Federica Forti, Frontone Village, Ponza, IT
School of Fine Arts, Open Studios Concert Reading, American Academy in Rome, Roma/Rome, IT
Premio Un'Opera per il Castello, II edizione, artista finalista/final artist, Castel Sant'Elmo, Napoli/Napels, IT
Premio Maretti – Valerio Riva Memorial, IV edizione, selezionato da/selected by Sabrina Vedovotto, PAN Palazzo delle Arti di Napoli, Napoli/Naples, IT
Storie italiane, a cura di/curated by Laura Cherubini e Lea Mattarella, Arte Fiera, Bologna, IT
- 2012

Nessuno e niente scompaia, a cura di/curated by Raffaele Gavarro, Galleria 1/9unosunove, Roma/Rome, IT
NA.TO L'arte del presente il presente dell'arte, Ex Manifattura Tabacchi, Torino/Turin, IT
Non vedi quello che credi di vedere, a cura di/ curated by Nicoletta Daldanise, Galleria Umberto Di Marino, Napoli/Napels, IT
- 2011

12° Premio Cairo, artista finalista/final artisti, Palazzo della Permanente, Milano/Milan
Talent Prize 2011, IV edizione, Musei Capitolini, Centrale Montemartini, Roma/Rome, IT
- 2010

Fragments from nowhere, a cura di/curated by Stefano Romano, Palazzo Ducale, Sassari, IT
Transient Space – The Tourist Syndrome, Berlin, a cura di/curated by Marina Sorbello, Antje Weitzel, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Kunstraum Kreuzberg/Bethanien, Berlino/Berlin, DE
Transient Space – The Tourist Syndrome, Bucharest, a cura di/curated by Irina Cios, Marina Sorbello, Antje Weitzel, International Centre of Contemporary Art, Bucarest, RO
Transient Space – The Tourist Syndrome, Napoli, a cura di/curated by Marina Sorbello, Fondazione Morra, Napoli/Napels, IT

- 2009

Qui è altrove, a cura di/curated by F. Referza, F. Poli Palazzo De Sanctis, Castelbasso (TE), IT
Emergency Room, PAN Palazzo delle Arti Napoli, Napoli/Napels, IT
- 2008

12x12 Visual Art/Live, a cura di/curated by Salvatore Manzi, Museo Pan, Palazzo delle Arti, Napoli/Napels, IT
Del Paese e altre storie, a cura di/curated by Denis Isaia, Palazzo Ducale, Genova/Genoa, IT
Sistema Binario 1, a cura di/curated by Eugenio Viola, Adriana Rispoli, Sasa Janjić., Belgrade Summer Festival, Stazione Ferroviaria di Belgrado, Belgrado, SRB
Tabula Rasa: 111 days on a long table, a special project of Manifesta7, Informal tabula rasa, a cura di/curated by Denis Isaia in conversazione con Raqs Media Collective, Ex Alumix, Bolzano, IT
Classroom#1, a cura di/curated by Salvatore Lacagnina, Museo Madre, Napoli/Napels, IT
Sistema binario 1, a cura di/curated by Eugenio Viola, Adriana Rispoli, Stazione ferroviaria Mergellina, Napoli/Naples, IT
Gravity, Ernesto Esposito Collection, MuseoArtium, Vitoria, Spagna/Spain
- 2007

Laws of Relativity / La legge è relativa per tutti, a cura di Anna Colin e Elena Sorokina, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Guarene d'Alba (CN), IT
Young Talent, Art Brussels 2007, Brussels, Umberto Di Marino, Napoli/Naples, IT
- 2006

Premio Mario Razzano, a cura dell'/curated by Associazione culturale Proposta, Museo del Sannio, Rocca dei Rettori, Benevento, artisti selezionati da/artists selected by Gigiotto Del Vecchio, Benevento, IT
Fragmented show, Fabbrica del Vapore – Careof – neon>fdv – Viafarini, Milano/Milan, IT
Fragmented city, Corso Superiore di Arti Visive (CSAV), Visiting Professor Marjetica Potrč, Fondazione Antonio Ratti, Como, IT
Becoming place, a cura di/curated by Luigi Giovinzano, Castello di San Terenzo, Lerici (SP), IT
- 2005

Napoli presente, a cura di/curated by Lòrànd Hegyi, PAN, Napoli/Naples, IT
Those Misunderstood, Seconda Università degli Studi di Napoli, Facoltà di Economia, Caserta, IT
XII BJCEM – Biennale dei giovani artisti dell'Europa e del Mediterraneo, a cura di/curated by Gigiotto DelVecchio, Castel S. Elmo, Napoli/Naples, IT
Assab one - artista selezionato, a cura di/curated by Roberto Pinto, Masai Art Factory 2005, Milano/Milan, IT
Area_prolegomeni ad una metafisica dei luoghi e del costruire,a cura di/curated by Raffaele Gavarro, Galleria Sogospatty, Roma/Rome, IT
Born Out - Specificità e globalità delle periferie del mondo, a cura di Simona Barucco e Umberto Di Marino, Ex chiesa delle Concezioniste, Giugliano (Na), IT
- 2004

Premio Mario Razzano, I edizione, Museo del Sannio, Rocca dei Rettori, Benevento, IT
Prima Biennale dei Giovani Artisti Campani, Istituto d'Arte Palizzi, Napoli/Naples, IT
Born Out Project, ARCO '04, Madrid, Umberto Di Marino Arte Contemporanea, Giugliano (Na), IT
- 2003

Born Out, a cura di/curated by Simona Barucco, Galleria Umberto Di Marino Arte Contemporanea, Giugliano (Na), IT

Premi/Awards

- 2013

Vincitore Premio Maretti/Valerio Riva Memorial - IV edizione, Pan – Palazzo delle Arti, Napoli , IT
Winner of Premio Maretti/Valerio Riva Memorial – 4th edition, Pan – Palazzo delle Arti, Naples, IT
Curatore selezionatore/Selecting curator: Sabrina Vedovotto

RAFFAELE GAVARRO

Nato a Caserta, vive e lavora a Roma.

È critico, scrittore d'arte e curatore indipendente. È stato direttore artistico di “Artò Intenational Open Art Fair” a Roma e di “V/07 Venice Video Art Fair” a Venezia. Ha diretto anche il “Festival internazionale del Videominuto” al Centroo per l’arte contemporanea Luigi Pecci di Prato. È stato capo curatore all’Isola di San Servolo (VE) e curatore indipendente al Museo Macro di Roma. Ha curato il Padiglione Italia all’11° Biennale de L’Avana. Attualmente è direttore artistico del Premio Maretti _ Valerio Riva Memorial. E’ professore di Storia e Teoria dei Nuovi Media all’ Accademia di Belle Arti di Roma e docente ai Master per Curatori allo IED di Roma. Ha pubblicato numerosi saggi teorici e altrettanti dedicati ad artisti italiani e internazionali.

He was born in Caserta. He lives and works in Rome.

He’s an art critic, art writer and independent curator. He was artistic director of “Artò Intenational Open Art Fair” in Rome and of “V/07 Venice Video Art Fair” in Venice. He also directed the “Festival internazionale del Videominuto” at Centro per l’arte contemporanea Luigi Pecci in Prato. He was chief curator in San Servolo Island (VE) and independent curator in MACRO museum in Rome. He was curator of the Italian Pavilion in the 11th Bienal de La Habana. At the moment he is the artistic director of Maretti Award _ Valerio Riva Memorial. He is professor of Storia e Teoria dei Nuovi Media at Accademia di Belle Arti in Rome and he teaches for a Master for Curatori at IED, always in Rome. He has published many theoretical essays and many others dedicated to Italian and international artists.

DENIS ISAIA

Nato a Torino, vive e lavora in Trentino Alto Adige.

Ricercatore culturale e curatore d'arte contemporanea. Nel 2006 avvia il concorso per giovani curatori “Best Art Practices”. Nel 2007 vince il Premio “Borsa Arte Giovane” di Genova. Nel 2008 è assistente curatore dei *Raqs Media Collective* per “Manifesta 7” per cui co-cura anche il progetto *Tabula Rasa*. Nello stesso anno fonda il “Premio europeo per le passioni di lungo corso”. Dal novembre 2012 è membro del board curatoriale del DOCVA e dal febbraio 2013 co-curatore del Premio “Performance Art Live Works for Centrale Fies”. Ha sviluppato anche molti progetti collettivi e mostre personali fra cui: *From and to, Ognuno è internazionale al suo presente, Qatees, Three stories of balance on the threshold of fiction, Il titolo è il pubblico, Il/naturale*.

He was born in Turin, he lives and works in Trentino Alto Adige.

Cultural researcher and contemporary art curator. In 2006 he was curator of the prize for young curators “Best Art Practices”. In 2007 he won the Prize “Borsa Arte Giovane” in Genoa. In 2009 he was assistant curator of *Raqs Media Collective* for “Manifesta 7” where he also curated the *Tabula Rasa* project. In the same year he launched the first edition of the “Premio europeo per le passioni di lungo corso”. Since November 2012 he is part of the curatorial board of DOCVA (Documentation Center for Visual Art) and since February 2013 he is co-curator of the Award “Performance Art Live Works for Centrale Fies”. He also curated many solo and collective exhibitions such as: *From and to, Ognuno è internazionale al suo presente, Qatees, Three stories of balance on the threshold of fiction, Il titolo è il pubblico, Il/naturale*.

TOMMASO PINCIO

Nato a Roma dove vive e lavora.

È autore di numerose opere di narrativa tra cui *Un amore dell'altro mondo, Cinacittà* e *Hotel a zero stelle*.

È stato collaboratore dell’edizione italiana della rivista Rolling Stone nonché di vari quotidiani tra cui Corriere della Sera, La Repubblica, e Il manifesto.

He was born in Rome where he lives and works.

He is the author of many novels, including *Love-shaped story, Cinacittà*, and *Hotel a zero stelle*.

He has been contributor of the Italian editon of Rolling Stone Magazine and major daily newspaper as Corriere della Sera, La Repubblica, and il manifesto.

ROBERTO PINTO

Nato a Roma, vive e lavora a Milano.

Dal dicembre 1988 lavora presso la rivista di arte contemporanea Flash Art, prima come redattore e, dal gennaio 1993 al marzo 1996, come caporedattore. Ha scritto anche per Artis, Papier Libre, Art in America, Janus, Tema Celeste, Juliet, Correnti di Marea, Il Giornale dell’Arte, Luci e Design, Linea d’ombra, e per i quotidiani Il Manifesto e L’Unita. Ha pubblicato molti libri e saggi nonché curato altrettante mostre tra le quali ricordiamo: *Subway, Stranger Knocking, Arte all’arte 2000, Transform, Short Stories, Americas Remixed, Dimensione Follia, Spazi Atti, Confini*. È stato curatore del Padiglione Italia alla Biennale di Melbourne nel 1988, alla V Biennale di Gwangju, Corea del 2004 e alla Terza Biennale di Tirana nel 2005. È ricercatore di Storia dell’Arte contemporanea presso l’Università di Bologna.

He was born in Rome, he lives and works in Milan.

From December 1988 he works for Flash Art Italia Magazine, like editor and, from January 1993 to March 1996, like chief editor. He collaborated also with Artis, Papier Libre, Art in America, Janus, Tema Celeste, Juliet, Correnti di Marea, Il Giornale dell’Arte, Linea d’ombra, Luci e Design and with the newspapers Il Manifesto and L’Unita. He edited many books and essays and curated at the same many exhibitions like: *Subway, Stranger Knocking, Arte all’arte 2000, Transform, Short Stories, Americas Remixed, Dimensione Follia, Spazi Atti, Confini*. He curated the Italian Pavilion at the Melbourne Biennial in 1998, the 5th Biennial of Gwangju in Korea (2004) and the 3rd Tirana Biennial (2005). He is assistant professor of Contemporary Art at Bologna’s University.

SABRINA VEDOVOTTO

Nata a Roma dove vive e lavora.

Dopo la laurea In Lettere con indirizzo storico-artistico decide di intraprendere l'attività di curatore di mostre e critico d'arte. È stata caporedattore e co-conduttore del Poadcast Nextonair -radio on demand-, settimanale di arte contemporanea. Ha pensato, ideato e realizzato un documentario sulla Biennale di Istanbul. Nel dicembre del 2007 ha dato vita, insieme ad altri critici e curatori, ad una associazione culturale che si occupa di Arte Visive, dal nome 26cc. Nell'ambito di 26cc ha curato una serie di mostre tra le quali *Usiné de re^ve*, *Studovisit*, e *Sensitive timelines - A project about narration and time*. Collabora con diverse riviste di settore (Cura, Drome, Luxury24) e quotidiani, tra i quali Il Giornale. Ha curato diverse mostre in Italia e all'estero.

She was born in Rome where she lives and works.

After graduating In letters with historical-artistic address she decides to undertake the activity of exhibition curator and art critic. She was chief editor of the Nextonair poadcast -radio on demand, a weekly contemporary art magazine. She thought, designed and produced a documentary about the Istanbul Biennial. In December 2007 she started, along with other critics and curators a cultural association that deals with Visual Arts, 26cc. Within 26cc she curated a number of exhibitions including *Usiné de reve*, *Studovisit*, and *Sensitive timelines – A project about narration and time*. She collaborated with several magazines (Drome, Luxury24, Exibart) and newspapers, Il Giornale. She curated many exhibitions in Italy and abroad.

EUGENIO VIOLA

Nato a Napoli dove vive e lavora.

E' curatore al Madre (Museo d'Arte Contemporanea Donna Regina) di Napoli di cui dal 2009 al 2012 ha direttamente curato la *Project Room*. Ha conseguito il dottorato di ricerca in "Metodi e Metodologie della Ricerca Archeologica e Storico-Artistica" presso l'Università degli Studi di Salerno. Collabora stabilmente con Artforum.com (U.S.A.). È membro dell'IKT (International Association of Curators of Contemporary Art) ed è presente in diversi premi e giurie internazionali. Ha curato numerose mostre in Italia e all'estero.

He was born in Naples where he lives and works.

He is an art critic and curator at Madre (Contemporary Art Museum Donna Regina) in Naples which he directly curated the *Project Room* from 2009 to 2012 of. He got his Ph.D. in "Methods and Methodologies of Archaeological and Historical-Artistic Research" from the University of Salerno. He regularly collaborates with Artforum.com (USA). He is a member of IKT (International Association of Curators of Contemporary Art) and he is present in several awards and international committees. He curated a very large number of catalogues and exhibitions in Italy and abroad.

IMMAGINI NEI TESTI > [TRADURRE INGLESE](#)

Sabrina Vedovotto

Pag. 10,11 Eugenio Tibaldi with Sabrina Vedovotto and Raffaele Gavarro, Premio Maretti – Maretti Award 2013 / *Landscape*, 2004, water color/ *Public line*, B.A.G. Palazzo Reale, Genova / *Geografia economica 01*, Fondazione Sandretto RE Rebaudengo, Guarene **Pag. 12, 13** *Bestiario*, Umberto di Marino Gallery, Naples / *Point of view, Qui é Altrove*, Castelbasso **Pag. 14, 15** *Landscape n. 31*, 2006, Private Collection, Reggio Emilia - Untitled 1, 2006, Ernesto Esposito Collection, Naples **Pag. 16, 17** *Landscape*, 2004 / *Play Bucarest*, 2011 / *Play Bucarest / Contact 06*, 2006, *Guillaume de Saint Seine Collection, Paris* **Pag. 18, 19** *Transit 04*, State Museum Collection, Salonicco / *Economia della passione* **Pag. 26, 27** Eugenio Tibaldi on the Istanbul bridge for the project *My personal Bridge - stool project, My personal Bridge - Point of view Caracas 02*, 2006, private collection, Milan, Exhibition *Niente e nessuno scompaia*, Unosunove Gallery, Rome **Pag 28, 29** *Landscape*, 2002, Laura e Mauro Corinaldi collection, Milan / *Landscape*, 2004/ *Hystory of Ascoli*, 2013 **Pag.30, 31** *Sea Side 05*, American Academy Collection, Roma-Commercial vehicle 01, 2006, private collection, Trento - *Point of view 01 Caracas*, 2006, Paolo Vicentini collection, Milan **Pag. 32, 33** – *Commercial vehicle 01*, 2006, Private collection, Trento/*Totem*, 2005, Claudia Sottile collection, Naples/*Transit 04*, State Museum Collection, Salonicco / *Point of view 04 Caracas*, 2006, Manuel De Vita Collection, Naples **Pag. 34, 35** *Play Bucharest*, Kunstraum Kreuzberg - Bethanien, Berlin / *Landscape of anxiety*, detail/*Untitled 02*, Paolo Viancini Collection, Venice / *Hystory of Ascoli*, 2013

Roberto Pinto

Pag. 44, 45 Fondazione Ratti, Como / *My personal Bridge*, Procida/ *Public votes*, Latronico, vernissage / *Transit 04*, State Museum, Salonicco **Pag. 46** *Poker game*, Icca Foundation, Bucharest / Premio Maretti – Maretti Award – Valerio Riva Memorial, PAN Museum, Naples **Pag. 54, 55** *Fishermen Galata bridge*, Istanbul / Exhibition *What do you think you see not*, Naples / *Independence Day*, American Academy, Rome / Workshop di post produzione, Manifesta 7, Bolzan / **Pag. 56** *Provenance*, Naples - Latronico

Eugenio Viola

Pag. 66, 67 Eugenio Tibaldi and Eugenio Viola - *Bathtub project installation transit 04/ Totem 16*, 2005 / *Salonicco harbor*, 2010 **Pag. 68** *Landscape 30*, 2006 / *Transit*, 2011, State Museum Salonicco **Pag. 76, 77** *Trapianto 02*, 2008, Belgrade railway station / *Economic highway*, Metro Naples collection / *Salonicco harbor*, 2010 / *Economic mark 02*, 2007, Manuel De Vita Collection, Naples **Pag. 78** Two-headed boat, *Transit 4*, 2010 / *History of B side (transit 04)*, 2010

Denis Isaia

Pag. 88, 89, 90, 91 *Public Line* **Pag. 100, 101** *Sound of anxiety under construction*, 2011 / shipyard where built supernatural - 2010 Informal architecture, 2006 –project design for supernatural, 2010 **Pag. 102, 103** Flag in Piazza Castello in Latronico, 2010 / *Public line pocket*, 2011 / *Public line show / Sketch for Post project for utopic building*, 2009

Raffaele Gavarro

Pag. 114, 115 Project closing gallery / *Landscape*, 2004 / *Landscape*, 2004, Barbara Crespigni e Settimio Costa collection, Pozzuoli – Naples / *Landscape*, 2004 **Pag. 116, 117** *Landscape*, 2004 / *Landscape*, 2004, Francesco Granata Collection, Villaricca, Naples / *Landscape*, 2004 / *Landscape*, 2004 **Pag. 118** *Landscape*, 2004, Adriana Rispoli e Riccardo Abbamon Collection, Naples / *Landscape*, 2004 **Pag. 126, 127** *Born Out I of V*, Francesco Granata Collection, Naples / *Born Out II of V* **Pag. 128, 129** *Born out III of V*, Private Collection, Modena / *Born Out IV of V*, Francesco Granata Collection, Naples **Pag.130** *Born Out V of V*, Francesco Granata Collection, Naples / *Mufflers*, 2005

Intervista > [TRADURRE INGLESE](#)

Pag. 142, 143 *Licola Mare Satellite view / Sea Side 2013 – 01* **Pag. 144, 145** *Sea Side 2013 – 02 / Sea Side 2013 – 03* **Pag. 146, 147** *Sea Side 2013 – 04, Sea Side 2013 – 05* **Pag. 148, 149** *Sea Side 2013 – 06, Sea Side 2013 – 07* **Pag. 150** *Sea Side 2013 – 08* **Pag. 158** 159 *Landscape 12*, 2004, Stefania and Ciro Amante Collection **Pag. 160** *transit o4 panopticon* **Pag. 162** *Temporary final*, 2007, Philippe Narbey collection, Paris **Pag. 164** 165 details from *My personal bridge*, Istanbul, 2006 **Pag. 166** Sabrina Vedovotto and Eugenio Tibaldi

Tommaso Pincio

Pag. 176, 177 *Antonio Tempesta Rome map*, 1596 – bullets for hunting bear in romanian mountains / *Econmy landscape 2004/Instanbul Architecture*, 2010 **Pag.178, 179** Cairo suburb –*Self-portrait* Tommaso Pincio / Photo studio Naples –*Project for Panopticon* **Pag. 180, 181** *Fishermen on a Galata bridge*, Istanbul – Satellite view of the median stopped against a building / *Architettura economica*, 2004, Istanbul Architecture, 2010 **Pag. 182,183** *Play Bucharest*,performance 2011, kunstraum Kreuzberg-Bethanien, Berlin boat bicephalous project, *Transit 04*, State Museum collection, Salonicco suburb building Bucharest **Pag. 184, 185** *My personal bridge*, Taksim, Lepore Mayer, Collection Naples **Pag. 192 193** *Transit 04*, State Museum collection, Salonicco / *Duomo square*, Alba (studio in American Academy, Rome) **Pag. 194, 195** Boat bicephalous project / G.R.A. map- one of the routes running in Rome– Istanbul Architecture, 2010 **Pag.196, 197** Study in Rome – project Marrakesh – Salonicco harbor / Hystory of Ascoli, 2013 **Pag. 198, 199** dinner in the studio, Rome - Naples and Salonicco gulf combination, 2010 - *Barrio*, Caracas, 2006 / *Cairo Alessandria project*, 2004 **Pag. 200, 201** *Chausescu building*, Bucharest, 2010 / Viale alberato periferico, 2010 **Pag.202, 203** *Untitled 02*, Ascoli 2013/*Sea side 2012*, installation ex former tobacco industry, Torino



Grazie a Sabrina che ha creduto nel mio lavoro, un grazie profondo a Roberto, Denis, Eugenio, Raffaele e Tommaso che hanno scritto appositamente per questo libro rendendolo unico, un grazie ad Umberto e Maria che oltre ad essere i miei galleristi sono anche la mia memoria, senza di loro molte immagini di questo volume non ci sarebbero, grazie allo staff della Maretti editore che ha messo in ordine le mie idee, grazie a Giovanni per avermi introdotto nel magico mondo dei popup, grazie a Stella ed alla sua famiglia per l'affetto e la disponibilità, grazie a Luigi che è convinto che io sia un'upupa, grazie alla mia famiglia che mi ha lasciato andare.

Infine grazie a Mariasole ed Ettore che sono dentro ogni cosa.