

Antonella Soldaini

Tre interventi presso Ca' Corniani. Questo testo è dedicato ad Alberto Garutti

Nel 1996 Alberto Garutti espone, presso la Casa Masaccio a San Giovanni Valdarno¹, un'opera composta da una serie di lampadine che si accendono e si spengono al passaggio delle persone che abitano nelle stanze adiacenti. Parte imprescindibile del suo intervento è quindi la relazione tra l'oggetto artistico e ciò che accade all'esterno e senza il quale il suo significato andrebbe parzialmente perduto.

In quello stesso periodo quel "fuori" evocato a Casa Masaccio diventa per l'artista motivo di una profonda riflessione teorica. Chiamato nel 1994 a concepire un lavoro da collocare in modo permanente a Fabbrica² – una piccola frazione del comune di Peccioli in Toscana – stabilisce alcuni principi basilari di comportamento, basati sul rispetto, l'autenticità e la correttezza. Partendo da questi, costruisce una rete di relazioni con le persone che vivono sul posto: «Tutto iniziò quando ebbi la prima committenza pubblica per un'opera a Peccioli, vicino Pisa. Mi invitarono a individuare una piazza o una strada per realizzare un lavoro. Per me la priorità era realizzare un'opera che non fosse rifiutata dalla cittadinanza, era toccare la sensibilità dei cittadini: fare un'opera con un impatto ambientale minimo che spostasse il livello linguistico così da evitare demagogie populiste. Tutto questo significava, allora come adesso, lavorare in modo politico piuttosto che fare un'opera politica»³.

È l'inizio di una lunga fase di gestazione durata qualche anno, alla fine della quale, grazie al dialogo con gli abitanti di Fabbrica, l'artista arriva nel 1997 a formulare una proposta precisa al committente. Si tratta del restauro di un piccolo teatro, caduto in disuso ma che possiede per la comunità un forte valore simbolico e affettivo: in quel luogo molti cittadini si sono infatti conosciuti e per la prima volta innamorati. È un gesto forte quello che compie l'artista il quale, di fronte allo spessore esistenziale di ciò che gli si para davanti, compie un passo indietro,

dando preferenza più al processo di elaborazione che al prodotto finale, che quasi scompare⁴: «Questo lavoro fu specificamente concepito come un'opera sul metodo, sull'approccio dell'artista nello spazio pubblico, e come tale, si rivelò per processualità e contenuto da un lato come uno *statement* dichiaratamente critico nei confronti della figura dell'artista, dall'altro come una forma di narrazione ai limiti della visibilità [...]»⁵.

A Fabbrica Garutti prende coscienza del significato di opera pubblica che da questo momento in poi assume per lui importanza primaria. Le installazioni che presenta nella città di Gand (1998), alla Biennale a Istanbul (2001), al MAXXI a Roma (2009) e a Porta Nuova a Milano (2009-2012), sono tutte caratterizzate da una strategia d'insediamento attenta ai rapporti che si vengono a creare tra l'opera e l'altro da sé.

Quando nel 2018 comincia a lavorare per la realizzazione di tre opere da posizionare nei punti assegnati dalla committenza (Genagricola - Assicurazioni Generali) e identificati idealmente come le Soglie (Nord, Est e Ovest) di entrata a Ca' Corniani⁶ – una vasta tenuta nel Veneto – il primo passo che Garutti compie consiste nell'effettuare una serie di sopralluoghi al fine di meglio comprendere la struttura paesaggistica e architettonica dell'azienda agricola. Consapevole della necessità di dovere portare a compimento un progetto che possieda oltre a una sua qualità formale, anche un suo valore etico e "politico", l'artista si immerge nello studio della storia del territorio, segnato da vicende complesse, che hanno influito sullo sviluppo di quella specifica zona ma anche sul resto della nazione⁷. Il passaggio successivo, strettamente connesso al primo, è consistito nel venire a contatto diretto con le testimonianze fornite dalle persone che vivono nel luogo. Da questi incontri sono nati i primi racconti relativi agli eventi salienti accaduti a Ca' Corniani; sono emerse piccole storie quotidiane, magari apparentemente senza importanza, ma che hanno concorso al formarsi di quell'humus fatto di assimilazione, comprensione ed empatia, dal quale il concepimento dei lavori ha preso avvio.

Uno dei tre lavori per Ca' Corniani, posto alla Soglia Ovest, è composto da cinque sculture che rappresentano tre cavalli e due cani. Sono i ritratti degli animali che appartengono all'affittuario di un podere della zona e che sono a lui particolarmente cari. Così come era successo in precedenza alla Fondazione Zegna a Trivero⁸, anche in questo caso l'artista ha utilizzato la figura del cane che, oltre a possedere un valore affettivo per il suo padrone, racchiude un particolare significato anche per Garutti stesso: «Quando mi è stato chiesto di fare un lavoro sul territorio ho pensato immediatamente ai cani. Primo, perché assomigliano ai padroni, non solo fisicamente ma anche psicologicamente; poi, perché in fondo hanno il territorio nel naso; e soprattutto, perché sono una meravigliosa metafora dell'arte: come le opere, dialogano e parlano con tutti»⁹.

Anche a Ca' Corniani i cani, insieme ai cavalli, rispecchiano una dimensione



Alberto Garutti, *Quest'opera è dedicata alle ragazze e ai ragazzi che in questo piccolo teatro si innamorarono*, 1994-1997.

L'opera è consistita nella ristrutturazione filologica di un piccolo teatro a Fabbrica, una frazione di Peccioli (Pisa), luogo caro alla comunità, ma allora abbandonato. L'intervento è seminale nel metodo: l'incontro con i cittadini, destinatari dell'opera, l'indagine nel territorio, di cui l'opera non intacca la memoria storica, ma anzi ne fa il suo tema; il commento alle dinamiche economiche del sistema dell'arte, per cui l'artista mette a disposizione la propria "professionalità" e l'intero budget per un intervento "utile" alla cittadinanza.

Parte integrante del lavoro effettuato a Fabbrica è una lastra di pietra, installata all'ingresso del teatro, su cui è incisa la frase: «Dedicato ai ragazzi e alle ragazze che in questo piccolo teatro si innamorarono». Il ricorso alla didascalia funziona come dispositivo attivatore e la dedica diventa il "motore perpetuo" dell'opera.

Alberto Garutti, *Quest'opera è dedicata alle ragazze e ai ragazzi che in questo piccolo teatro si innamorarono* ("This work is dedicated to the young women and young men who will fall in love in this little theater"), 1994-97. The work consisted in the faithful restoration of a small theater at Fabbrica, a hamlet of Peccioli (Pisa), a place the community was fond of but which had fallen into disuse. The intervention was seminal in its method: the meeting with the inhabitants, for whom the work was intended; the study of the area, ensuring that the work did not encroach on its historical memory but instead made it its theme; the commentary on the economic dynamics of the art system, with the artist putting his own "professional skills" and the entire budget for a "useful" intervention at the disposal of the local population.

An integral part of the work executed in Fabbrica is a stone slab set in the ground at the entrance to the theater with the following words engraved on it: "This work is dedicated to the young women and young men who will fall in love in this little theater". The recourse to a caption functions as a means of activation and the dedication becomes the "perpetual motor" of the work.

domestica. In questo caso però gli animali sono posti su un basamento che fa loro assumere un aspetto leggermente più ieratico e severo. La sequenza con cui sono allineati lungo il percorso che fiancheggia uno dei rami del canale Livenza Morta ricorda la sfilata dei leoni-guardiani delle soglie, come quelli che si trovano davanti ai santuari dislocati al confine tra l'Egitto e la Nubia. O, per rimanere in un ambito geografico più vicino, la loro presenza rimanda a quei leoni appartenenti alla statuaria greca, oggi collocati davanti alla Porta da Terra dell'Arsenale a Venezia. Anche i cani e i cavalli di Ca' Corniani posseggono le sembianze di pacifici guardiani della Soglia Ovest e assumono la funzione di silenziosi testimoni del passaggio tra la dimensione naturale e quella umana. La loro presenza misteriosa è resa ancora più spiazzante e sorprendente dal bianco che li colora. Nello stesso tempo l'aspetto bonario e rassicurante che li caratterizza, proprio degli animali domestici, idealmente li affratella a quelli presenti nella Sala dei Cavalli di Giulio Romano a Palazzo Te a Mantova¹⁰. Sono questi affreschi che hanno costituito, come ha dichiarato l'artista, la fonte di ispirazione principale per l'opera. Il più figurativo dei tre interventi, questo lavoro è paradossalmente nello stesso tempo quello più concettuale e meno facilmente decifrabile se esaminato adottando solo un approccio formale.

Attraverso l'immersione nel vissuto e misurandosi con la memoria collettiva, l'artista si prende cura del patrimonio storico ma soprattutto di quello umano; lo fa rivivere travasandolo in una nuova dimensione che è quella dell'arte: «Credo che l'artista al di fuori dello spazio museale si debba assumere una differente responsabilità nella relazione con i fruitori dell'opera, che debba "scendere dal piedistallo" celebrativo che il sistema dell'arte gli ha costruito e andare verso lo spettatore per costruire un incontro fertile e necessario. [...] Per questo sento importante la dimensione dell'incontro»¹¹.

Non è un caso che parte integrante delle opere di Garutti sia la didascalia, comparsa la prima volta a Fabbrica in forma di dedica e da allora divenuta un elemento essenziale del suo linguaggio: «Utilizzo la didascalia come un utensile: io lo definisco una chiave a doppio ingresso che attiva a diversi livelli di lettura dell'opera, ne è parte integrante, inoltre appartiene contemporaneamente al sistema dell'arte e a quello della città. Desidero che l'opera sia comprensibile a tutti per funzionare e che allo stesso tempo produca un pensiero metodologico critico nei confronti del sistema dell'arte»¹².

Parte integrante del lavoro per la Soglia Nord, che si concretizza nel restauro del tetto di un casale presente in quella zona (Ca' Cottoni), è una pietra posta ai piedi dell'entrata sopra cui si legge un'incisione che recita: «Il grande tetto dorato rende prezioso / questo antico casale. / L'opera è dedicata alla sua storia / e a coloro che passando di qui / immagineranno le sue stanze vuote / riempirsi nuovamente di vita». Come era successo molti anni prima in Toscana, anche in questo caso



Alberto Garutti, *Questi tubi collegano tra loro vari luoghi e spazi dell'edificio. Quest'opera è dedicata a chi passando di qui penserà alle voci e ai suoni della città*, 2009-2012.

L'opera permanente è stata commissionata da Hines Italia per piazza Gae Aulenti a Milano.

Un sistema di ventitré tubi dorati percorre verticalmente un cavedio che si sviluppa su quattro livelli. Attraverso ogni tubo è possibile scambiare suoni, rumori o parole da un punto all'altro dell'edificio. L'opera, come un sistema venoso all'interno dell'architettura, trasporta i suoni della città e le parole dei cittadini.

Alberto Garutti, *Questi tubi collegano tra loro vari luoghi e spazi dell'edificio. Quest'opera è dedicata a chi passando di qui penserà alle voci e ai suoni della città* ("These pipes connect various places and spaces of the building. This work is dedicated to those who will pass by and think about the voices and sounds of the city"), 2009-12.

The permanent work was commissioned by Hines Italia for Piazza Gae Aulenti in Milan. A set of twenty-three gilded tubes extends vertically through a hole in the floor that links the four levels of the plaza. It is possible to send sounds—noises or words—through the pipes from one point of the building to another. The work, like a system of veins within the structure, carries the sounds of the city and the voices of its people.



Posti a guardia del quartiere militare dell'Arsenale di Venezia, i quattro leoni, appartenenti alla statuaria classica, sembrano osservare tranquillamente il mondo che li circonda e rappresentano il passaggio del testimone della potenza e della civiltà, fra la sacralità e la cultura della Grecia arcaica e quelle della Serenissima.

Placed on guard at the entrance to the military district of the Arsenale in Venice, the four lions, examples of classical statuary, seem to be calmly observing the world around them and represent the transfer of power and civilization between the sanctity and culture of ancient Greece and those of the Serenissima.

il desiderio che ha mosso Garutti è stato quello di assegnare una ragione di esistere e di riattivare in qualche modo un edificio che rappresenta, per tutti quelli che ci hanno vissuto, una presenza importante a Ca' Corniani. Togliendo il vecchio tetto in eternit, bonificandolo e sostituendolo con uno nuovo, composto da una serie di piccole piramidi in metallo a base quadrata, dipinte con il colore oro, l'artista ha improvvisamente ridato splendore e magnificenza a questa architettura. Se in passato il casale era servito a ospitare alcune famiglie e la canonica di una chiesa posta nei paraggi, ora Garutti lo restituisce alla comunità con un valore aggiunto, aprendolo a una rinnovata possibilità di vita e lasciando a chi ne usufruirà la libertà di destinarlo a una nuova funzione. Il tetto dorato e cangiante costituisce un elemento unico nel paesaggio agricolo di Ca' Corniani, caratterizzato quest'ultimo da una forte orizzontalità e da una potente intensità della luce. Osservato da lontano, in un giorno di sole, quasi fossimo vittime di un miraggio, lo vediamo apparire come una sottile lama dorata allineata lungo l'orizzonte. Al contrario, quando lo si guarda da vicino, con la luce che vi si riflette, il tetto acquista una regale preziosità. Le piccole piramidi che lo compongono creano un disegno astratto che per la sua elegante forma rimanda alle tarsie bizantine e alle decorazioni orientali. La parte finale, quella che termina in basso e che va a contatto con i muri perimetrali dell'edificio, prende la forma di un orlo dorato, come un ricamo sinuoso e sottile, che diventa tanto più raffinato quando posto a confronto con lo stato povero e *délabré* del resto dell'architettura. Se per le Soglie Nord e Ovest è stato il fattore umano a determinare la morfologia dei lavori, per la Soglia Est gli elementi entrati fortemente in gioco nella conformazione finale della scultura sono stati il paesaggio e lo scenario naturale da cui si è circondati: «L'opera è una soglia tra terra e cielo»¹³. Posta in prossimità di un ponte che attraversa il fiume Livenza e che, venendo da Caorle, demarca l'entrata a Ca' Corniani, l'opera, posizionata sul ciglio di un'immensa distesa di terra di cui l'occhio non arriva a vedere la fine, è composta da una scritta a led sostenuta da una leggera struttura in ferro, che si accende quando da qualche parte in Italia cade un fulmine¹⁴. Elaborazione successiva e formalmente diversificata di una serie dal titolo *Temporali* (2008-2019), il lavoro affronta il delicato rapporto dell'arte con la natura e cattura lo sguardo del passante grazie alla sua delicata presenza. Alimentandosi della forza rigeneratrice dei fenomeni atmosferici, come possono essere le tempeste e le scariche temporalesche, enfatizza il carattere indomabile di questi eventi che sfuggono al controllo dell'essere umano. Se i cavalli e i cani si connotano per la loro fisicità scultorea, e per questo mantengono ancora un forte legame con il concetto di monumento, e se il tetto predomina per la sua imponente tridimensionalità architettonica, questo intervento è demarcato da una trasparenza gentile che si interfaccia con garbo con tutto quello che esiste intorno. La didascalia, che qui è diventata essa

stessa opera, ha le sembianze di un'annotazione poetica, trascritta direttamente nell'aria. L'insegna luminosa, quasi invisibile con la luce del giorno ma che all'imbrunire e di notte acquista un potere ammaliante, riporta una frase rivolta al visitatore, il quale è invitato ad alzare lo sguardo verso l'alto e a "pensare" al cielo, mai così immenso e avvolgente come in questo punto. Una pratica che una volta entrati a contatto con il linguaggio dell'arte diventa, nella sua semplicità, improvvisamente facile ed emozionante.

L'operazione che Garutti compie a Ca' Corniani si inserisce all'interno di un dibattito, quello relativo alla nozione di "opera d'arte pubblica", riaperto in tempi recenti ma che da sempre suscita ampie discussioni. Nell'ambito dell'arte contemporanea il concetto di monumento è stato messo sotto processo in modo radicale, a partire dagli anni sessanta, con l'arrivo di Pop Art, Land Art, Minimal Art e Arte Povera. Artisti come Michael Heizer, Claes Oldenburg, Christo, Daniel Buren, Dan Graham, e più recentemente Barbara Kruger, Thomas Schütte, Tadashi Kawamata, Pipilotti Rist, Olafur Eliasson e Tobias Rehberger, a livello internazionale, hanno apportato nuove modalità operative contribuendo a trasformare le aspettative dell'opinione comune e a modificare la nozione stessa di opera pubblica e di opera *site-specific*. Le iniziative intraprese – da segnalare in Italia l'attività svolta in questo ambito da Eliseo Mattiacci, Nicola Carrino, Mauro Staccioli, Vittorio Corsini, il gruppo di Piombino (Salvatore Falci, Stefano Fontana, Pino Modica, Cesare Pietroiusti) e Luca Vitone¹⁵, solo per fare alcuni esempi – erano dirette a investigare il concetto di sconfinamento culturale: quello che Craig Owens chiamerà «a radical dislocation of art»¹⁶ e che è esemplificato da una delle opere pubbliche più drammaticamente intense e straordinarie quale è il *Grande Cretto* (1984-1989) di Alberto Burri a Gibellina. Sempre nell'ambito delle problematiche connesse a questo tema e per meglio comprendere il contributo dirimente di Garutti a tale proposito, è doveroso infine citare il *Tilted Arc* realizzato da Richard Serra nel 1981 a New York e commissionato dalla General Services Administration degli Stati Uniti. Un evento destinato a lasciare un segno profondo nella storia dei lavori ideati per spazi pubblici e che, sebbene molto diverso da quello di Garutti – sia per l'impegno economico che per i luoghi coinvolti – è comunque interessante porre a confronto con quanto effettuato a Ca' Corniani. La particolare ostilità con cui l'opera di Serra – una scultura di grandi dimensioni posizionata al centro della Federal Plaza – fu recepita dai cittadini divenne un caso, conclusosi con un'azione legale che vide la vittoria di coloro che ne avevano chiesto la rimozione. *Tilted Arc*, fortemente difesa da critici e storici dell'arte in nome della libertà del linguaggio artistico e del diritto all'esistenza dell'opera stessa, si può oggi considerare un evento su cui riflettere e un esempio della problematicità a cui si va incontro quando si crea una distanza incolmabile tra la concezione dell'artista e le aspettative del pubblico. Un rischio di cui Garutti

ha tenuto conto e da cui ha preso lucidamente le distanze: «Mi interessa che l'arte sia "al servizio di" [...]. Temo l'autoreferenzialità legata solo al sistema»¹⁷, e ancora: «Nell'intervenire in uno spazio pubblico, non destinato ad accogliere un'opera, l'artista deve impegnarsi ancora di più ad andare verso lo "spettatore", e nella città gli abitanti sono tutti potenziali spettatori. A loro mi rivolgo quando faccio un'opera pubblica [...]. Per questo sento necessaria la dimensione dell'"incontro" perché l'arte in fondo è l'arte dell'"incontro": l'artista deve essere capace di scendere dal piedistallo celebrativo che il sistema gli ha costruito, pena la progressiva e fatale emarginazione dalla società»¹⁸. Una visione che trova una sintonia profonda con quanto dichiarato di recente da Ilya Kabakov, il quale parlando del rapporto di un'opera con colui o colei che in futuro dovrà convivere, dichiara: «Tutto quello di nuovo che sarà qui posto, lui lo percepirà come un proprietario di una casa che trova qualcosa di nuovo nel suo appartamento: o lo accetta sistemandolo nella sua vita normale, o lo rifiuta come una cosa estranea, ripugnante e inutile [...]. Quindi la relazione tra il progetto pubblico e l'osservatore, per via del fatto che lui vive sul posto e l'artista è un ospite, diventa fondamentale»¹⁹.

Commentando un testo di Alois Riegl del 1903 dal titolo *Il culto moderno dei monumenti*²⁰, Sandro Scarrocchia inquadra in modo illuminante il concetto di monumento nell'accezione moderna aiutandoci a individuare la dinamica entro cui si muove Garutti: «Il monumento di per sé non esiste, è un prodotto, secondo Riegl ed Hegel. Un prodotto, d'altra parte, non è un monumento, lo diventa, può diventarlo. Questo divenire dipende dal riconoscimento, che consiste nell'attribuzione di valore. Si accende in tal modo un circuito comunicativo, una pratica sociale. Il valore registra, infatti, l'interesse al prodotto del soggetto, di *Noi*. Tutto questo movimento è monumento». Scarrocchia immette qui la dimensione del movimento e individua nel divenire l'essenza del monumento moderno: «Il monumento è *performance*, documento di temporalità socialmente riconosciuta»²¹. È una lettura segnatamente pertinente e adatta a quelle sculture, come le tre presenti a Ca' Corniani, che hanno perso il carattere autoreferenziale, tipico delle opere più tradizionali, e hanno acquistato significato grazie alla loro dimensione "aperta" e "performativa".

Ripercorrendo la conformazione architettonica di un edificio come quello della barchessa, ridisegnandolo con un nuovo tetto e riformulandone l'aspetto, l'artista crea un rapporto profondo con la sua essenza strutturale, fino a raggiungere un diverso e nuovo livello della sua qualità estetica. Quando installa la serie delle cinque sculture che rappresentano gli animali, trasforma un terreno di natura agricola in qualcosa di nuovo e diverso. Nella dedica che è apposta sul piedistallo di ognuno dei cani e dei cavalli si legge che l'opera è dedicata a loro e «Alle persone che passando di qui / vedranno questi campi coltivati / come un grande giardino». La scritta luminosa nella Soglia Est porta la nostra attenzione verso «ciò



Alberto Burri, *Grande Cretto*, 1984-1989.

L'opera fu realizzata a Gibellina in Sicilia dopo un terribile terremoto che nel 1968 distrusse completamente il paese. L'artista rimase profondamente scosso dal disastro e decise di intervenire inglobando le macerie ancora presenti all'interno di una serie di blocchi di cemento che occupano circa 80.000 metri quadrati. Percorribile in tutta la sua estensione e visibile da lontano, il *Grande Cretto* si sviluppa lungo un terreno collinoso e si caratterizza per una forte drammaticità e una potenza simbolica che subito si percepiscono una volta arrivati sul luogo.

Alberto Burri, *Grande Cretto* ("Great Crack"), 1984-89.

The work was executed at Gibellina in Sicily after a terrible earthquake completely destroyed the town in 1968. The artist was deeply moved by the disaster and decided to commemorate it by incorporating the rubble still present on the site into a series of concrete blocks that occupy an area of about 80,000 square meters. Practicable in its entirety and visible from far away, the *Grande Cretto* is located on a hill and is characterized by its dramatic character and a symbolic power that is immediately apparent when you arrive at the site.

che già esiste»²², verso quel vasto paesaggio campestre che in armonia con i parchi storici delle ville venete rinascimentali, costituisce la bellezza di Ca' Corniani.

Questi interventi sono tutti caratterizzati da un equilibrio perfetto determinato dall'abilità con cui Garutti, sulla base dell'esperienza passata, ha saputo calibrare, senza perdere la sua specificità, il suo gesto che deve essere «minimo, sentimentale, economico, e privo di gerarchie»²³. Perché lui sa che nel momento in cui va a inserirsi in un contesto o va a toccare un edificio, sta mettendo in atto un processo di trasmutazione che investe l'ambiente, la comunità e la realtà umana e lavorativa che intorno a questi si muovono.

A Ca' Corniani l'artista è riuscito a sottrarre il territorio dal ruolo di un semplice fondale amorfo su cui l'oggetto artistico, come disceso da un altro pianeta, sarebbe dovuto planare. Tramite la sua capacità di trovare un bilanciamento tra il linguaggio più introspettivo e inerente alla specificità dell'arte e quello più estroverso e relativo al mondo esterno, Garutti innesta una tensione dinamica, un flusso continuo tra le diverse forze che entrano in campo, cosicché venga assecondata la sua esigenza creativa senza per questo stravolgere la funzione e il valore storico del luogo: «Credo sia sempre più necessario spostare il problema dell'arte a quello dell'artisticità della vita. È lo sguardo dell'artisticità della vita. È lo sguardo critico, etico e amoroso la chiave; è lui a irradiare le cose di "auraticità"»²⁴.

1. *Alberto Garutti*, San Giovanni Valdarno, Arezzo, Casa Masaccio, 1996, mostra a cura di R. Selvaggio.
2. *Arte a Peccioli*, Ghizzano, Legoli, Montecchio, Peccioli, Pisa, 1994, mostra a cura di A. Soldaini.
3. A. Garutti, in A. Bonito Oliva, *Enciclopedia della parola. Dialoghi d'artista. 1968-2008*, Milano, Skira, 2008, pp. 397-398.
4. A Fabbrica, oltre al restauro del teatro, è apposta, davanti all'entrata dell'edificio, una pietra in cui compare incisa la frase: «Quest'opera è dedicata alle ragazze e ai ragazzi che in questo piccolo teatro si innamorarono».
5. A. Garutti, *Appunti per una teoria*, in www.albertogarutti.it, consultato a marzo 2019.
6. Per quanto riguarda l'assegnazione del soggetto delle Soglie, nell'ambito di un concorso internazionale indetto da Genagricola - Generali Assicurazioni; vedi in questo volume il saggio di E. Tettamanti, *Ca' Corniani. Terra d'avanguardia*, pp. 16-23.
7. Nel 1851 a Ca' Corniani è stata realizzata la più

- grande bonifica italiana che ha trasformato un terreno paludoso in una vasta azienda agricola. Durante la prima guerra mondiale, dopo la disfatta di Caporetto, per sfuggire agli austriaci e ritardare la loro avanzata, Ca' Corniani fu allagata di nuovo per poi divenire in seguito un'importante comunità rurale.
8. *All'aperto*, Trivero, Biella, Fondazione Zegna, 2009, mostra a cura di B. Casavecchia e A. Zegna.
9. A. Garutti, in *Alberto Garutti. didascalia/caption*, catalogo della mostra (Milano, PAC - Padiglione d'Arte Contemporanea, 17 novembre 2012-3 febbraio 2013), a cura di P. Nicolini e H.U. Obrist, Milano-Köln, Mousse Publishing-Walter König, 2012, p. 286.
10. Il salone a Palazzo Te con gli affreschi di Giulio Romano, eseguiti tra il 1526 e il 1528 circa, e voluti da Federico II Gonzaga, prende il nome dai ritratti dei destrieri allevati dal marchese e da lui tenuti in massimo conto.
11. A. Garutti, in H.U. Obrist, *Alberto Garutti*, in «Domus», n. 901, marzo 2007, p. 116.

12. *Ibid.*, p. 122.

13. A. Garutti in conversazione con E. Tettamanti e A. Soldaini in questo volume, p. 36.

14. Il sistema di accensione della luce avviene grazie alla collaborazione con il cesi - Centro Elettrotecnico Sperimentale Italiano, dove si rilevano tutti i fulmini che cadono in Italia. Al cesi è collegata l'insegna luminosa che si accende e cambia frequenza dell'intensità della luce a seconda della quantità della caduta dei fulmini.

15. Per un'analisi dettagliata della situazione italiana in rapporto all'arte pubblica, vedi: A. Pioselli, *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 ad oggi*, Milano, Johan & Levi editore, 2015.

16. C. Owens, *Earthworks*, in *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, Berkley,

University of California Press, 1992, p. 47.

17. A. Garutti, in Obrist, *Alberto Garutti*, cit., p. 118.

18. A. Garutti, in Bonito Oliva, *Enciclopedia*, cit., pp. 398-399.

19. I. Kabakov, *Public Projects, or the Spirit of a Place*, in *Public Art. A Reader*, a cura di F. Matzner, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag, 2004, p. 178. La traduzione è di chi scrive.

20. A. Riegl, *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi* (1903), a cura di S. Scarrocchia, Milano, Abscondita, 2017.

21. S. Scarrocchia, in Riegl, *Il culto*, cit., p. 82.

22. A. Garutti in conversazione con E. Tettamanti e A. Soldaini in questo volume, p. 36.

23. A. Garutti, in Obrist, *Alberto Garutti*, cit., p. 122.

24. *Ibid.*, p. 118.

Antonella Soldaini

Three Interventions at Ca' Corniani. This Text is Dedicated to Alberto Garutti

In 1996, at the Casa Masaccio in San Giovanni Valdarno,¹ Alberto Garutti exhibited a work composed of a series of light bulbs that turned on and off with the passage of the people living in the adjoining rooms. Thus an indispensable part of his intervention was the relationship between the artistic object and what was going on outside it, without which its meaning would have been partially lost. In that same period the “outside” evoked at Casa Masaccio became the focus of profound theoretical reflection on the artist's part. Asked in 1994 to create a work for permanent installation at Fabbrica²—a hamlet in the municipality of Peccioli in Tuscany—he established some fundamental principles of conduct, based on respect, authenticity and fairness. Starting from these values, he constructed a web of relationships with the people living in the place: “It all began when, in 1991-92, I received my first public commission for a piece in Peccioli, near Pisa. I was invited to pick a square or a street on which to do my work. For me the priority was to do something that would not be rejected by the locals. My aim was to touch the feelings of the populace, to do something that would have a minimal environmental impact, something that would shift the linguistic level so as to avoid any kind of populist demagogy. All this meant, then as now, working in a political way, rather than creating a political work.”³

It was the start of a long period of gestation that would last for several years, at the end of which, thanks to the dialogue with the inhabitants of Fabbrica, the artist was able to submit a precise proposal to the client in 1997. It entailed the restoration of a small theater that had fallen into disuse but possessed a strong symbolic and emotional value for the community: it was in that place in fact that many of the people in the village had met for the first time and fallen in love. The gesture made by the artist was a strong one, choosing to take a step back in the face of the existential weight of what he had in front of him and giving



Alberto Garutti, *Ai nati oggi*, 2000.

Il progetto è stato curato dal Museo s.m.a.k. di Gand (Belgio) per piazza Vrijdagmarkt.

Nella pavimentazione, in prossimità dei lampioni, è posta una lastra di pietra in cui è incisa questa didascalia: «I lampioni di questa piazza sono collegati con il reparto di maternità degli Ospedali di Gand. Ogni volta che la luce lentamente pulserà vorrà dire che è nato un bambino. L'opera è dedicata a lui e ai nati oggi in questa città». Nei reparti di maternità degli Ospedali di Gand un pulsante rende possibile la simultanea accensione dei lampioni della piazza. Un breve testo tradotto in tre lingue recita: «In questo momento qualcuno guardando la luce pulsare nella piazza Vrijdagmarkt saprà che è nato un bambino».

Alberto Garutti, *Ai nati oggi* (“To Those Born Today”), 2000.

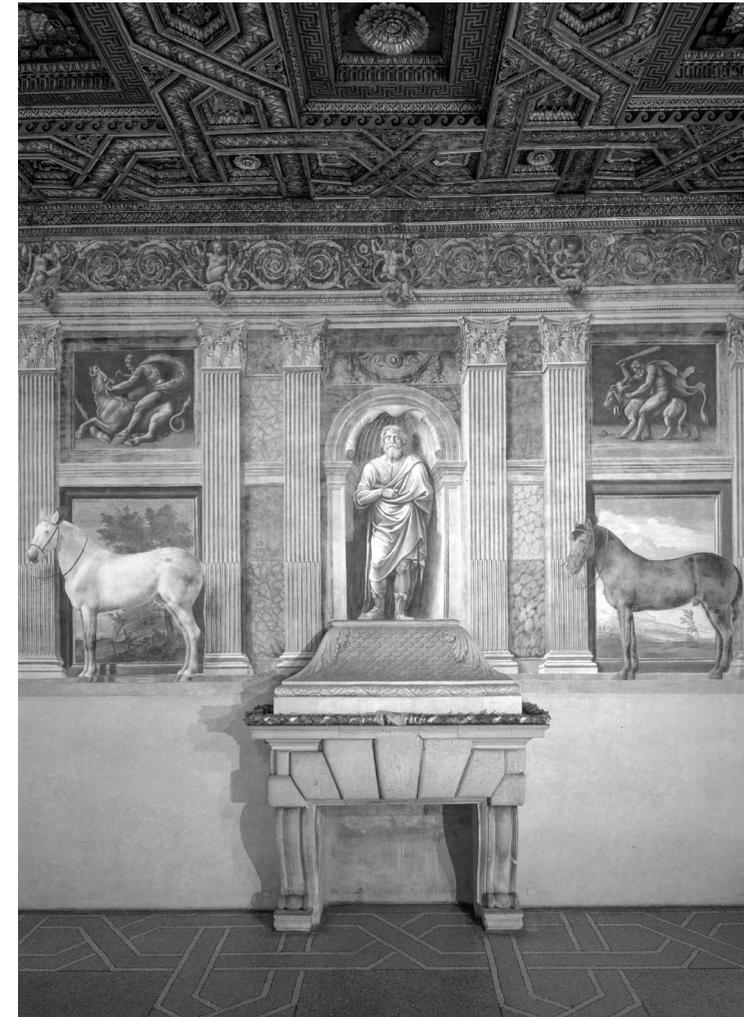
The project was curated by the s.m.a.k., a contemporary art museum in Ghent (Belgium), for the city's Vrijdagmarkt. In the paving of the square, in the vicinity of its lampposts, was set a stone slab on which this caption was engraved: “The streetlights in this square are connected to the maternity wards of Ghent's hospitals. Every time the light flashes slowly it means a child has been born. The work is dedicated to that child, and to the children born today in this city.” In each of the maternity wards of Ghent's hospitals there was a button that parents of a newborn child could push to light up all the streetlights in the square. A short text written in three languages told them: “At this moment anyone watching the lights flash in the Vrijdagmarkt will know that a child has been born.”

preference to the process of elaboration over the end product, which almost vanished:⁴ “In this way the work was specifically conceived as one on method, on the artist’s approach to public space, and as such it turned out—in terms of process and content—to be an openly critical statement on the figure of the artist, while also becoming a form of narration at the limits of visibility [...]”⁵ At Fabbrica Garutti become aware of the significance of the public work, which from this moment on assumed a primary importance for him. The interventions he made in the city of Ghent (1998) and at the Istanbul Biennial (2001), the MAXXI in Rome (2009) and Porta Nuova in Milan (2009-12) were all characterized by a strategy of installation attentive to the relations that are created between the work and its context.

When, in 2018, he set about the realization of three works to be located at points assigned by the client (Genagricola-Assicurazioni Generali) and identified conceptually as the Thresholds (North, East and West) of entry to Ca’ Corniani⁶—a vast estate in the Veneto—the first step that Garutti took was to carry out a series of on-the-spot investigations in order to gain a better understanding of the landscape and the architectural structure of the farm. Conscious of the need to come up with a project that would have an ethical and “political” value in addition to its formal quality, the artist immersed himself in a study of the area’s history, marked by a complex set of events that have influenced not just the development of that specific zone but also the rest of the nation.⁷ The next step, closely connected with the first, entailed coming into direct contact with the testimonies of people living in the place. Out of these meetings came the first accounts of salient events that have occurred at Ca’ Corniani; little stories of everyday life, perhaps not of much apparent importance, but which contributed to shaping the environment of assimilation, comprehension and empathy out of which the works have sprung.

One of the three works for Ca’ Corniani, located at the West Threshold, is made up of five sculptures representing three horses and two dogs. They are portraits of animals belonging to the tenant of a farm in the area and of which he is particularly fond. Just as had happened earlier at the Fondazione Zegna in Trivero,⁸ in this case too the artist has utilized the figure of the dog; an animal that, in addition to possessing a sentimental value for its master, has a special significance for Garutti himself: “When I was asked to do a work about the territory, I immediately thought about dogs. First of all because they resemble their owners, not just physically, but also psychologically; then, because in the end they have the territory in their noses; and, finally, because they are a marvelous metaphor for art: like works, they establish a dialogue and talk with everyone.”⁹

At Ca’ Corniani too the dogs, along with the horses, reflect a domestic dimension. In this case, however, the animals are set on a base that gives them a slightly more



Giulio Romano, affreschi per la Sala dei Cavalli, XVI secolo, Palazzo Te, Mantova. Destinata all'accoglienza degli ospiti, la Sala dei Cavalli di Palazzo Te con gli affreschi eseguiti da Giulio Romano tra il 1526 e il 1528 circa prende il nome dai ritratti dei destrieri dipinti a grandezza naturale nella parte inferiore delle pareti. Federico II Gonzaga li allevava nelle celebri scuderie e li teneva in massimo conto. Un rapporto di affetto che caratterizza anche quello instaurato con i suoi animali da uno dei residenti a Ca' Corniani.

Giulio Romano, frescoes for the Sala dei Cavalli, 16th century, Palazzo Te, Mantua. Used to receive guests, the Sala dei Cavalli in Palazzo Te with frescoes painted by Giulio Romano sometime between 1526 and 1528 takes its name from the life-size portraits of horses on the lower part of the walls. Federico II Gonzaga bred them in his famous stables and held them in the highest regard. A relationship of affection that resembles the tie between one of the residents of Ca' Corniani and his own animals.

hieratic and severe appearance. The sequence in which they are lined up along the route that runs next to one of the branches of the Livenza Morta Canal recalls the rows of guardian lions, like the ones erected on the thresholds of sanctuaries located on the border between Egypt and Nubia. Or, to stay closer to home, their presence is a reminder of the Greek statues of lions that stand today in front of the Porta da Terra of the Arsenale in Venice. The dogs and horses of Ca' Corniani also have the air of peaceful guardians of the West Threshold and take on the function of silent witnesses to the passage between the natural and the human dimension. Their mysterious presence is rendered even more unsettling and surprising by their white color. At the same time their good-natured and reassuring appearance, typical of domestic animals, makes them conceptually akin to the portraits of horses in Giulio Romano's Sala dei Cavalli at Palazzo Te in Mantua.¹⁰ It was these frescoes that, according to the artist, provided the main source of inspiration for the work.

The most figurative of the three interventions, this work is paradoxically also the most conceptual and least easy to decipher if examined solely from a formal perspective.

By immersing himself in people's past experiences and delving into their collective memory, the artist attends to the historical legacy of the place and above all the human one; he has brought it back to life by transferring it into a new dimension, that of art: "I believe artists outside museum spaces must shoulder a different responsibility towards the recipients of their work. They must 'step down from the celebratory pedestal' erected by the art system for their work, and go out to the spectator to construct a fertile and necessary communion. [...] For this reason I feel that the sphere of 'meeting' is important."¹¹

It is no accident that the caption is an integral part of Garutti's works. Appearing for the first time at Fabbrica in the form of a dedication, it has become an essential element of his language: "I use the caption as a tool: I describe it as a dual-entry key that activates the work at different levels of interpretation and is an integral part of it, as well as belonging at once to the system of art and to that of the city. I want the work to be comprehensible to all in order to function and at the same time to produce a methodological critique of the art system."¹²

An integral part of the work for the North Threshold, which has taken the concrete form of restoration of the roof of a farmhouse in the area (Ca' Cottoni), is a stone slab set at the foot of the entrance on which is engraved: "The great golden roof lends a precious touch / to this farmhouse. / The work is dedicated to its history / and to the people passing through here / who will imagine its empty rooms / filling up with life again." Just as had happened many years ago in Tuscany, what Garutti wanted to do here was to reactivate and assign a *raison d'être* to a building that represents an important presence for everyone who has lived at Ca' Corniani.

By taking off the old asbestos-cement roof and replacing it with a new one, composed of a series of small metal pyramids on a square base and painted a golden color, the artist has given an unexpected splendor and magnificence to this work of architecture. While in the past the farmhouse served as the home to several families and the presbytery of a church located nearby, Garutti has now restored it to the community with an added value, opening it up to a renewed possibility of life and leaving those who are going to make use of it the freedom to assign it a new function. The golden and glittering roof is a unique feature in the agricultural landscape of Ca' Corniani, characterized by a marked horizontality and by the intensity of the light. Viewed from a distance, on a sunny day, we see it appear as a thin blade of gold in line with the horizon, looking almost like a mirage. When viewed from close up, on the contrary, the light reflected from the roof lends it a regal preciousness. The little pyramids of which it is made up create an abstract pattern whose elegant form is reminiscent of Byzantine inlays and oriental decorations. The bottom part of the roof, which comes into contact with the outer walls of the building, takes the form of a golden trimming, resembling a fine and sinuous piece of embroidery that looks even more refined in contrast with the plain and dilapidated state of the rest of the structure.

While for the North and West Thresholds it was the human factor that shaped the morphology of the works, the elements that played a decisive part in the final configuration of the sculpture for the East Threshold were the landscape and the natural scenery that surrounds it: "The work is a threshold between earth and sky."¹³ Located in the vicinity of a bridge that spans the Livenza River and that, for visitors coming from Caorle, marks the entry to Ca' Corniani, the work, positioned on the edge of an immense expanse of land that stretches out of sight, is composed of an inscription in LEDs supported by a light iron structure that lights up whenever lightning strikes somewhere in Italy.¹⁴ The further and formally diversified elaboration of a series entitled *Temporalis* (*Thunderstorms*, 2008-19), it is a work that tackles the delicate relationship of art with nature and captures the gaze of the passerby with its subtle presence. Drawing on the regenerative power of atmospheric phenomena like storms and cloudbursts, it emphasizes the indomitable character of these events, which escape the control of human beings. While the horses and dogs are distinguished by their sculptural physicality, and hence maintain a strong link with the concept of the monument, and the roof stands out for its imposing architectural three-dimensionality, this intervention is defined by a gentle transparency that interacts gracefully with everything around it. The caption, which here has become the work itself, has the look of a poetical annotation, transcribed directly in the air. The luminous sign, which is almost invisible in daylight but acquires a bewitching power at dusk and during the night, bears words addressed to visitors, who are invited to look up and "think" of the sky, never so vast and all-encompassing as

at this point. A practice that once brought into contact with the language of art suddenly becomes, in its simplicity, both easy to grasp and moving. The operation that Garutti has carried out at Ca' Corniani falls within the parameters of a debate, the one over the notion of the “public work of art,” that has come to the fore again in recent times but has always stirred wide interest. In the sphere of contemporary art the concept of monument has been challenged in a radical way since the sixties, with the arrival of Pop Art, Land Art, Minimal Art and Arte Povera. At an international level, artists like Michael Heizer, Claes Oldenburg, Christo, Daniel Buren, Dan Graham and, more recently Barbara Kruger, Thomas Schütte, Tadashi Kawamata, Pipilotti Rist, Olafur Eliasson and Tobias Rehberger, have adopted new approaches, helping to change people's expectations and to modify the very notion of public work and site-specific work. The initiatives undertaken—in Italy we should point to the activity in this field of artists like Eliseo Mattiacci, Nicola Carrino, Mauro Staccioli, Vittorio Corsini, the Piombino group (Salvatore Falci, Stefano Fontana, Pino Modica, Cesare Pietroiusti) and Luca Vitone,¹⁵ to give just a few examples—were aimed at investigating the concept of crossing cultural boundaries: What Craig Owens would call “a radical dislocation of art”¹⁶ and is exemplified by one of the most dramatically intense and extraordinary public works of all, Alberto Burri's *Grande Cretto* (*Great Crack*, 1984-89) at Gibellina. Still in the realm of the issues connected with this theme and in order to better understand the decisive contribution Garutti has made to the question, we ought lastly to mention the work *Tilted Arc*, commissioned from Richard Serra for the city of New York in 1981 by the United States General Services Administration. An event that was destined to leave a deep mark on the history of works conceived for public spaces and one that, while very different from Garutti's—in both the level of funding and the location—it is still interesting to compare with what has been done at Ca' Corniani. In Serra's case, the distinct hostility with which the work—a sculpture of large dimensions positioned at the center of the Federal Plaza—was greeted by people working in the area sparked a controversy that concluded in a trial which saw the victory of those who had asked for its removal. The story of *Tilted Arc*, fiercely defended by art critics and historians in the name of freedom of artistic expression and the right of the work itself to exist, can today be considered an event on which to reflect and an example of the problems that arise when an unbridgeable gap is created between the artist's conception and the expectations of the public. A risk of which Garutti is well aware and which he has taken lucid steps to avoid: “What interests me is that art should be ‘in the service of’ [...]. I fear self-referentiality linked solely to the system.”¹⁷ And again: “When intervening in a public space not meant to host pieces of art, the artist must try even harder to move toward the ‘observer.’ And in a city all the inhabitants are potential observers. It is them I am addressing when I create a public artwork. [...] I feel the dimensions of the



Richard Serra, *Tilted Arc*, 1981, Federal Plaza, New York, usa.

Difesa dai suoi sostenitori come un'opera in grado di trasformare lo spazio, i suoi oppositori la giudicarono invece una scultura che rovinò la bellezza della piazza. *Tilted Arc* fu installata nella Federal Plaza a New York, dove rimase dal 1981 al 1989. Dopo un acceso dibattito e a seguito di una causa federale, fu rimossa e da allora non è stata mai più esposta in un luogo pubblico.

Richard Serra, *Tilted Arc*, 1981, Federal Plaza, New York, usa.

Defended by its supporters as a work able to transform the space, it was regarded by its opponents as a sculpture that ruined the beauty of the square. *Tilted Arc* was installed in New York's Federal Plaza, where it remained from 1981 to 1989. After a fierce debate and following a federal lawsuit, it was removed and has never again been exhibited in a public place.

'encounter' are important because art is, deep down, 'the art of the encounter': the artist must be able to come down from the pedestal of celebrity which the system has constructed for him, otherwise he risks a progressive and fatal marginalization from society."¹⁸ A vision that is very much in tune with what Ilya Kabakov recently declared when speaking of the relationship of a work with the man or woman who is going to have to live with it in the future: "Anything new that is placed in it will be perceived as if by the owner of an apartment into which something was added, the viewer has either to accept it, to accommodate it into his or her normal life, or to discard the extraneous, if not repulsive and useless, thing [...]. Hence, the relationship between the public project and the viewer, by virtue of the viewer's living in this place where the artist is a guest, turns out to be fundamental."¹⁹

Commenting on an essay published by Alois Riegl in 1903 entitled *The Modern Cult of Monuments*,²⁰ Sandro Scarrocchia has defined the modern understanding of the concept of monument in an illuminating manner, helping us to grasp the context in which Garutti is operating: "The monument does not exist in and of itself, it is a product, according to Riegl and Hegel. A product, however, is not a monument. It becomes, can become one. This becoming depends on its recognition, which consists in the attribution of value. In this way a circuit of communication, a social practice, is triggered. The value reflects, in fact, the interest shown in the product by the subject, by *Us*. All this movement is monument." Scarrocchia introduces here the dimension of movement and identifies the process of becoming as the essence of the modern monument: "The monument is 'performance,' a socially recognized record of the passage of time."²¹ This is a particularly pertinent interpretation and one well-suited to sculptures, like the three present at Ca' Corniani, that have lost the self-referential character typical of more traditional works, and acquired significance thanks to their "open" and "performative" dimension.

By focusing on the architectural configuration of a building like the farmhouse, redesigning it with a new roof and reformulating its appearance, the artist has established a profound relationship with its structural essence, taking its aesthetic quality to a new and different level. When he installed the series of five sculptures representing animals, he turned a piece of farmland into something new and different. In the inscription set on each of the dogs and horses' pedestals we read that the work is dedicated to them and "To the people passing through here who will see these fields cultivated like a great garden." The luminous sign at the East Threshold calls our attention to "what already exists,"²² to the vast rural landscape that, in much the same way as the historic parks of the Renaissance villas of the Veneto, constitutes the beauty of Ca' Corniani.

These interventions are all characterized by a perfect equilibrium, stemming from the skill with which Garutti, on the basis of past experience, has been able

to calibrate, without losing its specific character, his gesture, which has to be "minimal, sentimental and economic, with no precise hierarchies."²³ For he knows that when he inserts a work into a context or intervenes in a building, he is putting into effect a process of transmutation that affects the environment, the community and the human and working reality that moves around them.

At Ca' Corniani the artist has succeeded in delivering the territory from the role of a simple amorphous background onto which the artistic object is dropped, like something from another planet. Through his ability to find a balance between the more introspective language intrinsic to the specific realm of art and the more extroverted one of the outside world, Garutti has introduced a dynamic tension, a continuous flow between the different forces that come into play, so that his creative needs are satisfied without any distortion of the place's function and historical value: "I believe it is increasingly necessary to shift the question of art to that of an artistic state of life. It is the critical, ethical and loving look that provides the key; it is that look that radiates the things in an 'aura.'"²⁴

1. *Alberto Garutti*, exhibition curated by R. Selvaggio at Casa Masaccio, San Giovanni Valdarno, Arezzo, 1996.

2. *Arte a Peccioli*, exhibition curated by A. Soldaini in Ghizzano, Legoli, Montecchio, Peccioli, Pisa, 1994.

3. A. Garutti, in A. Bonito Oliva, *Enciclopedia della parola. Dialoghi d'artista. 1968-2008* (Milan: Skira, 2008), 397-398.

4. At Fabbrica, in addition to the restoration of the theater, a stone slab was set in the ground in front of the building's entrance with the following words engraved on it: "This work is dedicated to the young women and young men who will fall in love in this little theater".

5. A. Garutti, "Notes for a Theory," www.albertogarutti.it/en/notes-for-a-theory/, accessed in April 2019.

6. On the assignment of the subject of the Thresholds, within the framework of an international competition staged by Genagricola-Generali Assicurazioni, see E. Tettamanti's essay "Ca' Corniani. A Land at the Forefront" in this volume, 24-31.

7. In 1851 the largest work of land reclamation in Italy was carried out at Ca' Corniani, transforming an area of marshland into an important farm. During the First World War, Ca' Corniani was flooded again following the defeat at Caporetto in order to delay the advance of the Austrians, only to become a significant rural community once again after the end of the war.

8. *All'aperto*, exhibition curated by B. Casavecchia and A. Zegna at the Fondazione Zegna, Trivero, Biella, 2009.

9. A. Garutti, in *Alberto Garutti. didascalìa/caption*, catalogue of the exhibition at the PAC (Padiglione d'Arte Contemporanea), Milan, November 17, 2012-February 3, 2013, ed. P. Nicolini and H.U. Obrist (Milan: Mousse Publishing/Cologne: Walter König, 2012), 286.

10. The room in Palazzo Te with frescoes painted by Giulio Romano sometime between 1526 and 1528 for

Federico II Gonzaga takes its name from the portraits of horses bred by the marchese, animals by which he set great store.

11. A. Garutti, in H.U. Obrist, "Alberto Garutti," *Domus*, no. 901 (March 2007), 117.

12. *Ibid.*, 123.

13. A. Garutti in conversation with E. Tettamanti and A. Soldaini in this volume, 42.

14. The system used to turn the light on entails a collaboration with the CESI (Centro Elettrotecnico Sperimentale Italiano), where all the bolts of lightning that fall on Italy are detected. The luminous sign is connected with the CESI and turns on and changes the intensity of the light in relation to the number of lightning strikes.

15. For a detailed analysis of the situation in Italy with regard to public art see A. Pioselli, *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 ad oggi* (Milan: Johan & Levi, 2015).

16. C. Owens, "Earthworks," in *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture* (Berkeley: University of California Press, 1992), 47.

17. Garutti, in Obrist, "Alberto Garruti," 118.

18. Garutti, in Bonito Oliva, *Enciclopedia*, 398-99.

19. I. Kabakov, "Public Projects, or the Spirit of a Place," in *Public Art. A Reader*, ed. F. Matzner (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2004), 178.

20. A. Riegl, "The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin," trans. K.W. Forster and D. Ghirardo, *Oppositions*, no. 25 (Fall 1982), 21-51.

21. S. Scarrocchia, in A. Riegl, *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*, ed. S. Scarrocchia (Milan: Abscondita, 2017), 82.

22. A. Garutti in conversation with E. Tettamanti and A. Soldaini in this volume, 42.

23. Garutti, in Obrist, "Alberto Garruti," 123.

24. *Ibid.*, 119.