



Allestire in continuità

Il nuovo allestimento della Galleria Comunale di arte moderna e contemporanea di Arezzo

testo di/text by Andrea Dragoni

Setting up in continuity. The new layout of the Municipal Gallery of modern and contemporary art in Arezzo

The opportunity to think about the setting up of an exhibition on Afro's transition to the informal (1) in the spaces of the Municipal Gallery of Modern and Contemporary Art of Arezzo, adjacent to the Basilica of San Francesco, was also the cue to imagine a new spatial arrangement of the gallery itself (Sarteanesi, A. 2023). The exceptionality of the situation led to work simultaneously on a double register of design: ephemeral/concrete, confirming once again how necessary it is to establish a relationship with the place and its 'soul' (Crespi, 2013), a register that was nevertheless articulated keeping in mind the need to highlight how the setting up of the gallery's interior spaces and that of the exhibition respond to distinct criteria, even though they are closely linked and interdependent. The project for re-fitting the gallery spaces was born with the idea of rethinking the exhibition spaces, with a view to future programming aimed at hosting exhibitions and works, including very different ones, of which the exhibition dedicated to Afro was the first occasion. A rearrangement, therefore, was not conceived or inspired in the function of a single exhibition but animated by a principle that first gave shape to the container and then worked to make it coexist with the content in order to make the most of the potential of both, making the gallery space functional to accommodate very different styles and languages, as is typical of the contemporary. The

L'occasione di pensare all'allestimento di una mostra sul passaggio all'informale di Afro (1), negli spazi della Galleria Comunale di arte moderna e contemporanea di Arezzo, attigua alla basilica di San Francesco, è stato lo spunto anche per immaginare un nuovo assetto spaziale della galleria stessa (Sarteanesi, A. 2023). L'eccezionalità della situazione ha portato a lavorare contemporaneamente su un doppio registro di progetto: effimero/concreto, confermando ancora una volta quanto sia necessario stabilire un rapporto con il luogo e con la sua "anima" (Crespi, 2013), un registro che tuttavia si è articolato tenendo ben presente la necessità di evidenziare come l'allestimento degli spazi interni della galleria e quello della mostra rispondano a criteri distinti, anche se strettamente concatenati e interdipendenti. Il progetto di ri-allestimento degli spazi della galleria è nato con l'idea di ripensare gli spazi espositivi, in un'ottica di programmazione futura tesa ad accogliere mostre e opere anche molto differenti tra loro, della quale l'esposizione dedicata ad Afro costituiva la prima occasione. Un ri-allestimento quindi non pensato o ispirato in funzione di una singola mostra; ma animato da un principio che in primis ha dato forma al contenitore, e poi ha lavorato al fine di farlo convivere al meglio con il contenuto in modo di sfruttare al meglio le potenzialità di entrambi, rendendo lo spazio della galleria funzionale ad accogliere stili e linguaggi molto differenti tra loro, come è tipico del contemporaneo. La galleria è stata sottoposta nel tempo a una serie di modificazioni e rimaneggiamenti che le hanno conferito un carattere particolare, che andava preservato e valorizzato. La particolare atmosfera che il progetto ha tentato di salvaguardare non è il risultato dei nuovi interventi, ma deriva dal modo in cui questi luoghi sono stati utilizzati e abitati, di quel vissuto del quale si percepisce l'aura. Il progetto doveva necessariamente confrontarsi con la storia dell'edificio, le sue passate destinazioni d'uso ma anche gli allestimenti precedenti; così come doveva essere esplorato, per quanto possibile anche in virtù dell'importanza che riveste per lo spazio il suo essere contiguo alla basilica di San Francesco e in modo particolare ai capolavori di Piero della Francesca ivi contenuti. Basta fare quattro passi e avventurarsi, così lontano eppure così vicino, nell'attigua chiesa per lasciarsi ispirare dal ciclo di affreschi delle Leggende della Vera Croce, e capire i motivi dell'ammirazione non soltanto di Afro, ma di tanti artisti, sia coevi che di epoche successive. L'opera di Piero della Francesca a nostro parere non manca mai di ergersi a metro di paragone delle qualità atemporali dell'arte. Tra tutti gli episodi uno in particolare sembra riassumere al meglio questa attualità. L'episodio in questione raffigura il "Sogno di Costantino". Nelle foto degli affreschi fatte eseguire appositamente prima della stesura del progetto da Alessandra Chemollo, a corredo di questo testo, ci colpisce la luce fulgida che si indirizza sulla tenda, forse proveniente dall'angelo messaggero, ma questo è secondario - almeno visivamente - perché è difficile spiegare in termini meramente storiografici la potenza di quel lucente per niente naturalistico, che ren-

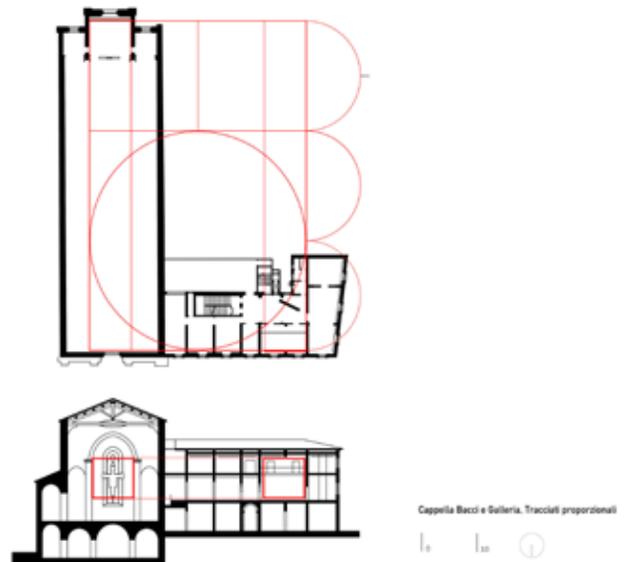
sotto/below: (in alto) Tracciati proporzionali tra la Cappella Bacci e gli spazi della GAC; (sotto) Pianta del primo e secondo piano della GAC, con in rosso indicate le opere eseguite nel nuovo allestimento (A cura dell'autore) / (top) Proportional layouts between the Bacci Chapel and the spaces of

the GAC; (bottom) Plan of the first and second floors of the GAC, with the works carried out in the new layout indicated in red (Edited by the author)

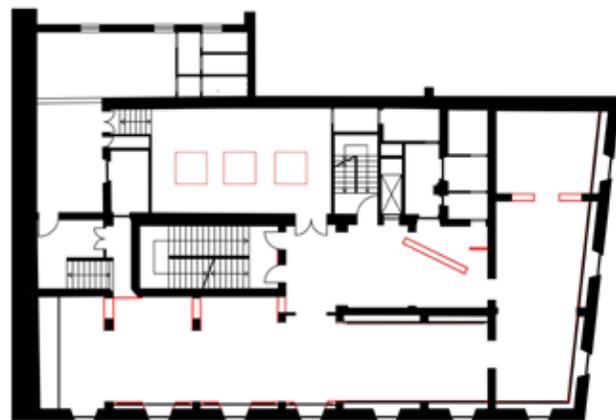
Afro, alti sei metri restaurati per l'occasione ed esposti in prima assoluta / View of the double-height room with Afro's large six-metre high allegorical cartoons, restored for the occasion and exhibited for the first time

a destra/on the right: Vista della sala a doppia altezza con i grandi cartoni allegorici di

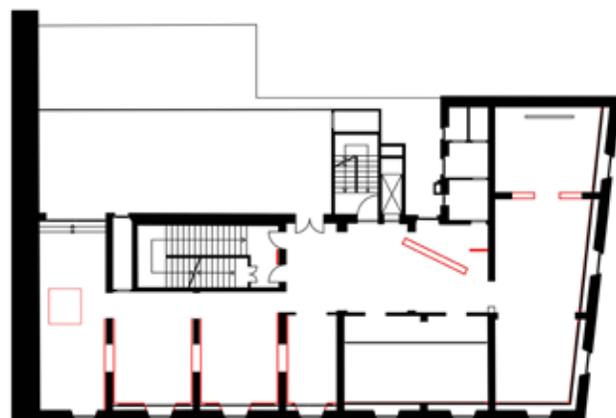
gallery has undergone a series of modifications and remodelling over time, giving it a special character that must be preserved and enhanced. The special atmosphere that the project attempted to preserve is not the result of new interventions but derives from how these places have been used and inhabited, the aura of which can be perceived. The project necessarily had to be confronted with the history of the building, its past uses, but also its previous layouts; just as it had to be explored, as far as possible also in virtue of the importance of the space of its being contiguous to the basilica of San Francesco and especially to the masterpieces by Piero della Francesca contained therein. It is enough to take four steps and venture, so far and yet so close, into the adjacent church to be inspired by the cycle of frescoes of the Legend of the True Cross and to understand the reasons for the admiration not only of Afro but of so many artists, both contemporary and from later periods. In our opinion, the work of Piero della Francesca never fails to stand as a yardstick for the timeless qualities of art. Of all the episodes, one in particular summarises this timelessness best. The episode in question depicts the 'Dream of Constantine'. In the photos of the frescoes specially commissioned before the project was drawn up by Alessandra Chemollo, which accompany this text, we are struck by the shining light that is directed on the curtain, perhaps coming from the messenger angel, but this is secondary - at least visually - because it is difficult to explain in purely historiographical terms the power of that not at all naturalistic glow, which renders the fabric of the curtain almost stone and stiffens the colours that make this fresco of disconcerting modernity that we can find many centuries later in the more successful metaphysical paintings of De Chirico but especially of Carrà. The Gallery's current building stands on the site of a convent that originally housed a community of Friars Minor (Franchetti Pardo, 1986). Later, a hotel was built in the remaining part of the convent (L'albergo delle chiavi d'oro), reconverted in 2003 by Andrea Branzi (2) into exhibition spaces (Branzi, 1992). Over time, the salient features of the initial exhibition strategy implemented by Branzi have been almost completely lost, or in any case, following massive alterations, only a small part of the design rationale can be grasped. The new layout, therefore, was inspired by the old uses that have always defined the genius loci of this building' (Crespi, 2013) and even of this part of the city. The monks' cells first, and the hotel rooms show similar destinies in their predisposition to hospitality and shelter; this is why in the new layout, on the one hand, an attempt was made to enhance what was left of Bran-



Cappella Bacci e Galleria. Tracciati proporzionali



Pianta piano primo



Pianta piano secondo



zi's layout, while at the same time trying to rediscover the sense of the interior space, about the exterior of Piazza San Francesco, by reopening most of the windows overlooking it, reappropriating "the natural light and the relationship between the interior and exterior of the building" (Sarteanesi, 2023). With an absolute economy of means, an attempt has been made to bring back the peace and recollection of those ancient rooms perceived as places of asylum and rest, recovering these atmospheres from the fragmented seriality that the spaces have now lost but which can at least be perceived allusively. The new spatial articulation is intended to show, in its transverse arrangement, a part of the old arrangement of the rooms, with the longitudinal corridors traversed by the viewer as in a slow sequence plan, in which spaces and time are constituted in volumes, because, after all, 'in architecture, the fourth dimension is time' (Obrist, 2014). With the past time that seems to have settled permanently into the space, the natural light gives the gallery its peculiar atmosphere. An interchange is created between indoors and outdoors, involving the viewer in a two-fold encounter with the space outside: on the lower floor, he feels the vitality of the square that creeps in from the entrance, along the corridor, and then makes its way into the side rooms; on the

de quasi di pietra la stoffa della tenda e irrigidisce i colori che rende questo affresco di una modernità sconcertante che possiamo ritrovare molti secoli dopo nelle più riuscite pitture metafisiche di De Chirico ma soprattutto di Carrà. L'attuale edificio della Galleria sorge sul sedime di un impianto conventuale che in origine ospitava una comunità di frati minori (Franchetti Pardo, 1986). In seguito, nella parte residua del convento vi era stato ricavato un albergo (L'albergo delle chiavi d'oro), poi riconvertito nel 2003 da Andrea Branzi (2) in spazi espositivi (Branzi, 1992). Nel tempo i caratteri salienti della strategia espositiva iniziale messa in atto da Branzi sono andati quasi del tutto perduti o comunque a seguito di massicce modifiche se ne colgono soltanto in minima parte le ragioni progettuali. Il nuovo allestimento, dunque, è stato ispirato dalle vecchie destinazioni d'uso che hanno da sempre definito il genius loci di questo edificio" (Crespi, 2013) e persino di questa parte di città. Le celle dei monaci prima, e le camere d'albergo mostrano destini consimili nella predisposizione all'accoglienza e al riparo; per questo nel nuovo allestimento da una parte si è tentato di valorizzare quanto rimaneva dell'allestimento di Branzi, cercando allo stesso tempo di riscoprire il senso dello spazio interno, in rapporto con quello esterno della piazza San Francesco, riaprendo gran parte delle finestre che si affacciano su di essa, riappropriandosi "della luce naturale e del rapporto fra interno ed esterno dell'edificio" (Sarteanesi, 2023). Con un'economia di mezzi assoluta, si è cercato di far riemergere la pace e il raccoglimento di quelle antiche stanze percepite come luoghi dell'asilo e del riposo, recuperando queste atmosfere il tema dalla frammentata serialità che gli spazi ormai hanno perduto ma che si percepisce almeno allusivamente. La nuova articolazione spaziale vuole mostrare infatti, nella sua disposizione trasversale una parte dell'antica disposizione delle stanze, con i corridoi longitudinali percorsi dallo spettatore come in un lento piano sequenza, in cui gli spazi e il tempo si costituiscono in volumi, perché, dopotutto "in architettura la quarta dimensione è il tempo (Obrist, 2014). Insieme al tempo passato che sembra essersi insediato stabilmente nello spazio, è la luce naturale che conferisce la sua peculiare atmosfera alla galleria. Tra interno ed esterno si crea un interscambio che coinvolge lo spettatore in un duplice incontro con lo spazio esterno: al piano inferiore egli avverte la vitalità della piazza che si insinua dall'ingresso, lungo il corridoio, per poi farsi largo nelle stanze laterali; al piano superiore invece è dalle finestre riaperte all'occorrenza che egli vede filtrare quella luce aerea e diffusa che si insinua negli spazi e li anima. La luce inoltre fa da mediatrice anche tra lo spettatore e le opere d'arte. In questo

sotto/below: La leggenda della vera Croce (Dettagli), Piero della Francesca, 1452-1466, Cappella Bacci, Basilica di San Francesco, Arezzo (Su concessione del Ministero della Cultura - Direzione regionale Musei Nazionali Toscana - Firenze) / *The Legend of*

the True Cross (Details), Piero della Francesca, 1452-1466, Bacci Chapel, Basilica of San Francesco, Arezzo (By concession of the Ministry of Culture - Regional Directorate National Museums Tuscany - Florence)

upper floor, on the other hand, it is from the windows that are opened when necessary that he sees the airy, diffuse light filtering through, penetrating into the spaces and animating them. Light also mediates between the viewer and the works of art. In this case, between the large-scale figurative works and the smaller, informal abstract works, a dialogue is easily established between them, a relaxed relationship without estrangement. Perhaps this relationship is the result of an induced ability of the works to acquire rhythm and expressive qualities through a harmonious balancing of solids and voids. On the other hand, as we will see better later, a phrase by Afro that recurs several times in the exhibition catalogue (Sarteanesi, 2023) explains how it is precisely the void that constitutes the fulcrum of the composition, the true generator of the vision and within the project, of the spatial relations that exist between the exhibition space, the space within the painting and the space of the installation as a studied collocation of the works in the gallery. The gallery, therefore, opens up to the exhibition space that opens up to the gallery space that opens up to the works. The architectural space enters into that of the art and vice versa; in turn, the works with their own spaces relate to the other spaces through what appears to be a veritable *myse en abyme*. Thus, according to the strategically introduced design principle, depending on the exhibition to be staged there, the layout will change, and the gallery space will appear to change while remaining the same. Each work and installation modifies the space just as a garment gives the impression of changing the person wearing it, in a game in which ephemeral and concrete chase each other without a break. A further consideration must be made here, one that is too often taken for granted: a modern and contemporary art gallery is not a museum! Although the two spaces and their uses are often confused, they should be distinguished for clarity. A gallery should be understood as a space in which temporary exhibitions of various kinds are periodically held, regardless of whether they are modern or contemporary; whereas a museum, even if it were a contemporary art gallery, should in theory be designed to contain works of art that form a stable collection, an organic corpus of works that settle in the space permanently/institutionally. Their contribution was crucial in setting up the gallery, and at the same time, this exhibition was curated by the art critic and historian Marco Pierini and Alessandro Sarteanesi (2023). Reading their essays carefully, which contain interesting analyses of Afro's works and writings, one can see the importance of fullness and emptiness for the artist. From these writings and



caso tra le opere figurative di grandi dimensioni e quelle astratte informali, di dimensioni minori, tra loro si instaura facilmente un dialogo, un rapporto disteso senza estraneità. Forse questo rapporto è il frutto di un'indotta capacità delle opere di acquisire ritmo e qualità espressive attraverso un armonico bilanciamento dei pieni e dei vuoti. D'altro canto, come vedremo meglio in seguito, una frase di Afro che ricorre più volte nel catalogo della mostra (Sarteanesi, 2023), ci spiega come è proprio il vuoto a costituire il fulcro della composizione, il vero generatore della visione e nell'ambito del progetto, dei rapporti spaziali che intercorrono tra lo spazio espositivo, lo spazio all'interno del quadro e lo spazio dell'allestimento come studiata collocazione delle opere nella galleria. La galleria, dunque, si apre all'allestimento che si apre allo spazio della galleria che si apre alle opere. Lo spazio architettonico entra in quello dell'arte e viceversa, a loro volta le opere con i loro propri spazi, si relazioneranno agli altri spazi, attraverso quella che appare come una vera e propria *myse en abyme*. Pertanto, secondo il principio di progetto introdotto strategicamente, a seconda della mostra che vi verrà allestita dunque cambierà l'allestimento, e lo spazio della galleria sembrerà mutato pur rimanendo lo stesso. Ogni opera, ogni allestimento infatti modifica lo spazio proprio come un abito dà l'impressione di mutare chi lo indossa, in un gioco in cui effimero e concreto si rincorrono senza soluzione di continuità. A tale propo-

the other texts in the catalogue (Sarteanesi, 2023), one can infer the close relationship that binds all creative forms, and in this case, painting, to architecture. Considering these insights, an attempt was made to transfer them into the design of the gallery spaces, highlighting how the contiguity between solid and void is also manifested in the relationship between light and shadow, capable of modulating and giving form and rhythm to space. To further clarify the complementarity of fullness and emptiness about light and shadow, we must introduce a new suggestion that comes to us from what we might define as the generative capacity of emptiness. 'Forget the solids, that is, the figures, and look at the perfection of the voids. Learn to read paintings, prescindendo from form, and you will learn to find the same values in modern paintings with no naturalistic relationship' (3). Afro's words seem to resonate with the theories expressed by Martin Heidegger in his essay entitled: Art and Space (1988):

'Isn't the space within which the sculpted figure can be encountered in the same way as a simply present object, the space that volumes enclose, the space that persists as the void between volumes, these three spaces in the unity of the reciprocal play involving them, always and only derivatives of a technical-physical space even if no calculating measures intervene in the making of the figure of the work of art?'

Thus, in light of the happy interference between philosophy, art and architecture, once we have noted how Afro's words find confirmation in his paintings, whether figurative or abstract-informal, we can observe how, according to Heidegger, the void is also given as present. Before continuing, even if it is not entirely pertinent, it is worth pointing out the close relationship and similar destiny that links Afro to Burri and Capogrossi, both because of their courageous abandonment of the figurative in favour of the abstract, but above all because, albeit in very different ways, they create works of particular expressive force, in which it is not the figures themselves that exert the particular attractive force. However, the empty spaces animate the solids as forms that constitute the work's vibrant and suspended space. The exhibition layout considers both the formal symbiosis of solids and voids and the relationship between abstract and figurative works. Hence, the decision was made to keep the artist's two creative phases separate while maintaining an eloquent dialogue at a distance. Looking at these very different works, an attentive viewer will not fail to perceive strong affinities, just as he or she will grasp the coexistence of the three spaces enumerated

sito va fatta un'ulteriore considerazione, troppo spesso data per scontata: una galleria d'arte moderna e contemporanea non è un museo! Anche se spesso i due spazi e le loro destinazioni d'uso si confondono, per chiarezza andrebbero distinte. La galleria dovrebbe essere intesa come uno spazio in cui periodicamente si fanno delle mostre temporanee di vario genere, non importa se moderne o contemporanee; mentre un museo, anche se fosse d'arte contemporanea, dovrebbe in teoria essere progettato per contenere delle opere d'arte che formano una collezione stabile, un corpus organico di opere che si insedia nello spazio in modo definitivo/ in pianta stabile. Nell'allestimento della galleria e contestualmente di questa mostra, a cura del critico e storico dell'arte Marco Pierini e Alessandro Sarteanesi (2023), il loro apporto è stato fondamentale. Leggendo con attenzione il loro saggi che contengono interessanti analisi delle opere e degli scritti di Afro, si evince l'importanza che per l'artista rivestono il pieno e il vuoto. Da questi scritti e gli altri testi in catalogo (Sarteanesi, 2023) si riesce ad inferire lo stretto rapporto che lega tra loro tutte le forme creative, e in questo caso specifico la pittura all'architettura. Tenendo in considerazione questi spunti di riflessione si è tentato di trasferirli nel progetto degli spazi della galleria, evidenziando come la contiguità tra pieno e vuoto si manifesti anche nel rapporto tra luce e ombra, capace di modulare e dare forma e ritmo allo spazio. Per chiarire ancora meglio la complementarità di pieno e vuoto in rapporto a luce e ombra, dobbiamo introdurre una nuova suggestione che ci viene da quella che potremmo definire come una capacità generativa del vuoto. "Dimentica i pieni, cioè le figure, e guarda la perfezione dei vuoti. Impara a leggere i quadri, prescindendo dalla forma e imparerai a trovare gli stessi valori nei quadri moderni che all'apparenza non hanno un rapporto naturalistico" (3). Le parole di Afro sembrano risuonare nelle teorie espresse da Martin Heidegger nel saggio intitolato: L'arte e lo spazio (1988):

"Lo spazio entro cui la figura scolpita può venire incontrata alla stessa stregua di un oggetto semplicemente presente, lo spazio che i volumi racchiudono, lo spazio che persiste in quanto vuoto tra i volumi, questi tre spazi nell'unità del gioco reciproco che li coinvolge, non sono sempre e soltanto derivati di uno spazio tecnico-fisico anche se non intervengono misure calcolanti nel farsi figura dell'opera d'arte?".

Così, alla luce delle felici interferenze tra filosofia, arte e architettura una volta rilevato come le parole di Afro trovino conferma nei suoi dipinti, sia in quelli figurativi che in quelle astratto-informali potremo osservare come secondo Heidegger anche il vuoto si dà come presente. Prima di continuare, anche se non è del tutto pertinente, vale la pena evidenziare lo stretto rapporto e l'analogo destino che collega Afro a Burri e Capogrossi, sia per il coraggioso abbandono del figurativo a favore dell'astratto, ma soprattutto perché seppure con modalità molto differenti, creano delle opere di particolare forza espressiva, in cui non sono propriamente le figure ad esercitare la particolare forza attrattiva, ma sono piuttosto gli spazi vuoti ad animare i pieni, in quanto forme che insieme vanno a costituire lo spazio vibrante e sospeso dell'opera. Nell'allestimento della mostra si dà conto sia della simbiosi formale di pieni e vuoti come anche del rapporto tra opere astratte e figurative. Da qui la scelta di tenere distinte le due fasi creative dell'artista, pur mantenendo un eloquente dialogo a distanza. Guardando queste opere in apparenza molto differenti tra loro uno spettatore attento non mancherà di cogliere forti affinità, come d'altronde coglierà la compresenza dei tre gli spazi enumerati poco sopra dal filosofo, così anche se essi riguardano esplicitamente la scultura, risulta quasi ovvia la straordinaria corrispondenza metaforica che affratella tra loro i differenti spazi. Il più delle volte, va detto, neanche i visitatori più avvertiti riescono a cogliere la natura tripartita dello spazio ma solo la sua apparente unità. Così anche se l'omologia degli spazi della pittura e della scultura, non è soltanto metaforica, le affinità che riscontriamo a livello percettivo, a maggior ragione, le cogliamo in quanto immagini, attraverso "una misura calcolante" che renda evidente come gli spazi sono tutti derivati di un unico spazio tecnico fisico. Queste considerazioni ci forniscono l'occasione di introdurre nel discorso i nessi sostanziali che legano il disegno in pittura con il disegno (non solo quello tecnico progettuale) in architettura, entrambi complici nella costituzione di forme sia durature che effimere. Siamo certi che tale esperienza non solo richieda una forma di apertura e di contatto ma come a sua volta l'aprire diventi a sua volta generatore di sempre nuove aperture, non solo spaziali ma anche conoscitive, in una sorta di (quasi concentrica) "mise en abyme" semantica, della quale già abbiamo dato conto descrivendo i motivi generativi dell'allestimento, con l'aprire quale motivo conduttore. Nel suo ampio ventaglio di significati e accezioni differenti aprire e aperto evidenziano dunque il modo peculiare con cui lo spazio espositivo si connette con lo spazio interno all'opera nel modo di peculiare singolarità con cui viene percepito dal visitatore. Nello spazio figurativo di Afro le cose e perfino le figure umane progressivamente non si trovano più in uno spazio naturale, ma su uno sfondo che diventa sempre più scarno e vuoto. Nello spazio astratto, invece, i suoi segni-figure aleggiavano in quel vuoto cui mostrano di appartenere. Lo spazio della galleria



© Alessandra Chemollo

above by the philosopher so that even if they explicitly concern sculpture, the extraordinary metaphorical correspondence that links the different spaces together is almost obvious. Most of the time, it must be said that not even the most alert visitors can grasp the tripartite nature of space, but only its apparent unity. So even if the homology of the spaces of painting and sculpture is not merely metaphorical, the affinities we find on a perceptual level are all the more reason to grasp them as images through 'a calculating measure' that makes it clear how the spaces are all derivatives of a single technical, physical space. These considerations allow us to introduce into the discourse the substantial links that bind drawing in painting with drawing (not just technical design) in architecture, both of which are complicit in the constitution of forms, both enduring and ephemeral. We are certain that such an experience not only requires a form of openness and contact but how opening, in turn, becomes a generator of ever

new openings, not only spatial but also cognitive, in a sort of (almost concentric) semantic 'mise en abyme', which we have already accounted for in describing the generative motives of the exhibition, with the opening as the leading motif. In its wide range of different meanings and meanings, open and open, it highlights the peculiar way the exhibition space connects with the space within the work in the peculiar way the visitor perceives it. In Afro's figurative space, things and even human figures are progressively no longer in a natural space but against a background that becomes increasingly bare and empty. In the abstract space, on the other hand, his sign figures hover in that void to which they show themselves to belong. The gallery space, in turn, seems predisposed to emptying to better accommodate the space circumscribed by the painting and the suspended time manifested in it. Obrist observes: 'Every exhibition must constitute itself as an imaginary space in which past and present con-

verge' (Obrist, 2014). 'Contemporary is the one who keeps his gaze fixed on his time, to perceive not its light, but its darkness. 'But what does it mean to 'see a darkness', to perceive darkness?... Perceiving this darkness is not a form of inertia or passivity, but implies a particular activity and skill, the ability to grasp in the darkness the light' (Agamben, 2008). To grasp the light in the dark requires the same skill that is possessed by those who can look at a painting from its gaps and not from its figures or a piece of music from its pauses, like a speech from its interruptions. The new installation has tried, in its own way, to give an account of this vision of darkness as a brother to emptiness. 'The perfection of emptiness', of which Afro speaks, has become a similar reference, which has spilled over into the exhibition design as a kind of eulogy of pause. At the end of the exhibition route inside the gallery is a wall that the viewer will perceive not as a limit but as a momentary interruption, a pause. The wall, made of

a sinistra/on the left: Piano primo, vista della sala a doppia altezza e dello spazio centrale / First floor, view of the double-height hall and central space

a destra/on the right: Stanze espositive del piano secondo verso lo spazio centrale / Exhibition rooms on the second floor towards the central space



246

247

massive, rough stone like a skin vibrating with light, can be perceived upon entering the long corridor that frames it. Placed in the centre of the stony wall is a deep black hole of trapezoidal shape, an interstitial, empty space that attracts the viewer's gaze. Almost resting against the wall is a kind of dormouse that invites the visitor to rest; comfortably seated or lying down, he can enjoy the soundtrack by maestro Goffredo Petrassi as a worthy musical finale to the itinerary. The wall, therefore, should not be understood as a closure or an obstacle but as a firm contact with the ancient and with Time. Contemporary man, subjugated by the 'vanishing' of things - so evident in the theories of the dematerialisation of the artistic object (Lippard, 1973) that find their logical consequence in the disappearance of art (Baudrillard, 1988) - finds rootedness and stillness precisely in front of the eternal represented not only metaphorically by that wall of ancient stones. This consideration has partly inspired the rethinking of

places, increasingly considered not so much as trapped containers for art or closed sacred precincts ('topoi' unchangeable, in the sense of not profane) but as social and cultural spaces, in which new forms of relationship and knowledge are established in openness, as theorised (Bourriaud, 2010) in fact: 'The main challenge of modernity consists in drawing the eternal from the transitory'. In the Afro exhibition, as in those that followed it, the reflection on the 'transitory' allows us to grasp the ambiguous sense implicit in the very idea of the temporary exhibition as -momentarily- eternal. Probably what Bourriaud means also applies to exhibitions: the rapidity with which they follow one another is reflected both in the obsolescence of things and ideas and in the precariousness of relationships. The fluctuations of taste do not spare exhibitions that last for a short time, even though the works - less and less often - are destined to last a long time. This seems to favour the incessant flourishing of museums as if the

ability to find the eternal in the transitory consisted of the museification of the moment and the crystallisation of duration. This glorification of the moment is no longer sufficient for an art that no longer resides in the thing itself. The work of art is no longer an object of contemplation; it has become a form of relationship established between people and between people and places through things. 'The essence of (relational) artistic practice lies in the invention of relationships between subjects; in which each work of art would be a proposal to inhabit a world in common, in which the work of each artist weaves a web of relationships with the world that would generate other relationships, and so on, ad infinitum (Bourriaud, 2010). For these relationships to be woven, it is necessary for the artist and the viewer to be 'open' to each other and the world. 'Openness' thus assumes a key role for both the artist and the architect, who is called upon in this case to rethink an exhibition space. Although exhibiting is not strict-



© Alessandra Chemollo

ly synonymous with opening, the two terms have a close relationship. After all, to open also means to expose. To expose means to open the space to people and things and vice versa. To open implies a spacing out, in the sense of making space and sharing, literally but also metaphorically; spacing out with imagination and imagination and sharing, isn't that what artists and creative people generally do? To open/specify/renew/rethink, are the key words to define the contemporary in art and architecture, especially as verbs in the infinitive. In the destiny of every space, building, and everything, one might say, there is inherent in it the paradox of verbs in the infinitive. The infinite is, after all, often also called indefinite. In rethinking an exhibition space, the designer can easily grasp the ironic drift inherent in the infinitive verb or its indefiniteness. After all, what remains of the transitory, if not that peculiar, ever-repeated indefiniteness? A kind of surplus that predisposes to the not-yet rather than the never-never, with no future without predictions, only imaginings. In the game of cross-references of opening, spacing and enduring (but also of renewing and rethinking), their circularity is thus inscribed not only in the Gallery's project but also in every form of creation and discovery. Even architecture, however, can become outdated and unfashionable. This is certain; nevertheless, because of their transitory nature, exhibitions do not run such risks; rather, they

a sua volta sembra predisposto allo svuotamento per meglio accogliere non solo lo spazio circoscritto dal quadro ma anche il tempo sospeso che in esso si manifesta. Obrist osserva: "Ogni esposizione deve costituirsi come uno spazio immaginario in cui passato e presente confluiscono" (Obrist, 2014). "Contemporaneo è colui che tiene fisso lo sguardo nel suo tempo, per percepirne non le luci, ma il buio. "Ma che significa "vedere una tenebra", "percepire il buio?... Percepire questo buio non è una forma di inerzia o di passività, ma implica un'attività e un'abilità particolare, la capacità di cogliere nel buio la luce" (Agamben, 2008). Cogliere nel buio la luce richiede la stessa particolare abilità che possiede chi riesce a guardare un quadro a partire dai suoi vuoti e non dalle sue figure, oppure un brano musicale a partire dalle sue pause, come un discorso dalle sue interruzioni. Il nuovo allestimento ha cercato a suo modo di dare conto di questa visione del buio affratellato al vuoto. "La perfezione dei vuoti" di cui parla Afro, è diventato un rimando analogo, che si è riversato nell'allestimento come una sorta di elogio della pausa. Alla fine del percorso espositivo all'interno della galleria si trova con un muro che lo spettatore non percepirà come un limite ma come una momentanea interruzione, una sosta. Il muro fatto di pietre massicce e scabre come una pelle vibrante di luce, lo si coglie già facendo ingresso nel lungo corridoio che lo inquadra. Collocato al centro della parete pietrosa c'è un profondo buco nero di forma trapezoidale, uno spazio interstiziale, vuoto che attrae lo sguardo dello spettatore. Quasi poggiata al muro c'è una specie di dormeuse che invita il visitatore al riposo; comodamente seduto o perfino sdraiato egli potrà godere della colonna sonora del maestro Goffredo Petrassi, quale degno finale in musica del percorso. Il muro, dunque, non va inteso come una chiusura o un ostacolo ma come saldo contatto con l'antico e con il Tempo. L'uomo contemporaneo soggiogato "dallo svanire" delle cose - così evidente nelle teorie che dalla smaterializzazione dell'oggetto artistico (Lippard, 1973) che trovano la loro logica conseguenza nella sparizione dell'arte (Baudrillard, 1988) - trova radicamento e quiete proprio di fronte all'eterno rappresentato non solo metaforicamente da quel muro di antiche pietre. Questa considerazione ha in parte ispirato, il ripensamento dei luoghi, sempre più considerati non tanto come dei contenitori trappole per l'arte o recinti sacri chiusi ("topoi" immodificabili, nel senso di non profanabili) bensì come spazi sociali e culturali, in cui si stabiliscono nuove forme di relazione e di conoscenza nell'apertura, come teorizza (Bourriaud, 2010) infatti: "La principale sfida della modernità consiste nel trarre l'eterno dal transitorio". Nella mostra su Afro, come in quelle che l'hanno seguita, la riflessione sul "transitorio" ci permette di cogliere il senso ambiguo implicito nell'idea stessa di mostra temporanea come -momentaneamente- eterna. Probabilmente quello che intende Bourriaud vale anche per

a sinistra/on the left: Vista della dell'ultima stanza espositiva del secondo piano, verso lo spazio finale confinante con l'attigua basilica di San Francesco / View of the last exhibition room on the second floor, towards the final space bordering the adjacent basilica of St. Francis

are a true paradigmatic example of the necessary adaptation of places to our ephemeral times. Of course, if exhibitions lasted longer, they too would be subject to fluctuations in taste, in which sense their transience is fortunate due to the times. Everything has now become short-lived, yet the temporary nature of exhibitions does not always take on a negative character; rather, it legitimises the creation of necessarily flexible spaces, continually rethought and renewed through exhibition design. Nothing escapes this even healthy rule, as it is a harbinger of the novelty that is the basis of all true progress. Afro's exhibition in the Galleria Comunale di Arezzo seems to have been made to give an account of how an exhibition design allows even things and artworks from the past to show themselves in their newness. In the works on display, for example, the contrasting thrusts of not only present and past but also figurative and abstract are surprisingly balanced, showing themselves to be contemporary precisely in their in actuality. This is what galleries and even museums are for; to show how the work, once subjected to the gaze of the visitor, escapes its oblivion and the stalemate inherent in forgetfulness (of the museum archive, for example) to open itself up to a changing duration, which thanks to the layout animates respectively the forms of the work and the ideas of the visitors whose perception of the works it helps to modify. The new, we see, also invests the ancient, throwing it into contemporaneity. Brought together, the things of the present and the past become both inactual and, therefore, potentially contemporary. Reunited in the unexpected territories of the installation by the curator, the new manifests itself as a space in which the work of art opens up to its renewed freedom.

NOTE

(1) Progetto commissionato dalla Fondazione Guido d'Arezzo, a cura dell'architetto Andrea Dragoni con la consulenza scientifica di Alessandro Sarteanesi, congiuntamente hanno curato l'allestimento della mostra curata da Marco Pierini e Alessandro Sarteanesi "Afro. Dalla meditazione su Piero della Francesca all'Informale", Galleria Comunale di arte moderna e contemporanea Arezzo, 2 giugno -22 ottobre 2023. / A project commissioned by the Fondazione Guido d'Arezzo, curated by architect Andrea Dragoni with the scientific advice of Alessandro Sarteanesi, who jointly curated the exhibition 'Afro. Dalla meditazione su Piero della Francesca all'Informale', Galleria Comunale di arte moderna e contemporanea Arezzo, 2 June -22 October 2023.

(2) Alla fine degli anni '80 venne affidato ad Andrea Branzi il piano di recupero del complesso monumentale comprendente la basilica, parti del convento e gli edifici dell'ex albergo "Chiavi d'Oro". / At the end of the 1980s, Andrea Branzi was entrusted with the recovery plan for the monumental complex comprising the basilica, parts of the monastery and the buildings of the former 'Chiavi d'Oro' hotel.

(3) Le parole di Afro sono tramandate in Valeria Gramiccia, Ricordi di conversazioni con Afro, in Afro (1912-1976) catalogo della mostra (a cura di Bruno Mantura), 1978, Roma: De Luca. / Afro's words are passed on in Valeria Gramiccia, Ricordi di conversazioni con Afro, in Afro (1912-1976) exhibition catalogue (edited by Bruno Mantura), 1978, Rome: De Luca.

le mostre: la rapidità con cui si susseguono, trova riscontro sia nell'obsolescenza delle cose e delle idee, quanto nella precarietà delle relazioni. Le fluttuazioni del gusto non risparmiano le mostre che durano poco anche se le opere -sempre meno spesso - sono destinate a durare molto a lungo. Questo sembra favorire l'incessante fiorire dei musei, come se la capacità di trovare l'eterno nel transitorio consistesse nella museificazione dell'istante, nella cristallizzazione della durata. Questa glorificazione dell'attimo non è più sufficiente per un'arte che non risiede più nella cosa in sé. L'opera d'arte non è più oggetto di contemplazione, ma diventa una forma di relazione che si instaura tra persone ma anche tra persone e luoghi attraverso le cose. "L'essenza della pratica artistica (relazionale) risiede nell'invenzione di relazioni fra soggetti; in cui ogni opera d'arte sarebbe la proposta di abitare un mondo in comune, in cui il lavoro di ciascun artista tesse una trama di rapporti col mondo che genererebbe altri rapporti, e così via, all'infinito (Bourriaud, 2010). Affinché possano intendersi questi rapporti è necessario che l'artista e lo spettatore si mostrino "aperti" all'altro e al mondo. L' "aprire" assume dunque un ruolo chiave sia per l'artista che per l'architetto, chiamato, in questo caso a ripensare uno spazio espositivo. Anche se esporre non è propriamente sinonimo di aprire i due termini intrattengono una stretta relazione. Dopotutto aprirsi significa anche esporsi. Esporre significa aprire lo spazio alle persone e alle cose e viceversa. Aprire implica uno spaziare, nel senso di fare spazio e condividere, letteralmente ma anche metaforicamente; spaziare con la fantasia e l'immaginazione e condividere, non è questo che fanno gli artisti e i creativi in genere? Aprire/Spaziare/Durare/Rinnovare/Ripensare, sono dunque le parole chiave per definire il contemporaneo sia in arte che in architettura, soprattutto in quanto verbi all'infinito. Nel destino di ogni spazio, di ogni edificio, di ogni cosa, verrebbe da dire, vi è insito il paradosso proprio dei verbi all'infinito. L'infinito dopotutto viene spesso anche chiamato indefinito. Nel ripensare uno spazio espositivo il progettista può facilmente cogliere la deriva ironica insita nel verbo all'infinito ovvero la sua indefinitezza. D'altronde cosa rimane del transitorio se non quella peculiare sempre reiterata indefinitezza? Una sorta di eccedenza che predispone al non ancora, piuttosto che al mai più, senza nessun futuro senza previsioni, soltanto immaginazioni. Nel gioco di rimandi dell'aprire, dello spaziare e del durare (ma anche del rinnovare e ripensare), nella loro circolarità si iscrive dunque non soltanto il progetto della Galleria ma persino ogni forma di creazione e scoperta. Anche alle architetture però può capitare di diventare desuete e fuori moda. Questo è certo, ciononostante gli allestimenti per via del loro essere transitori, non corrono tali rischi sono, piuttosto un vero e proprio esempio paradigmatico del necessario adeguamento dei luoghi a questo nostro tempo effimero. Certo, se le mostre durassero di più sarebbero anche loro soggette alle fluttuazioni del gusto, in tal senso la loro caducità è una fortuna, frutto dei tempi. Tutto ormai è diventato a breve scadenza, eppure non sempre l'essere temporaneo delle mostre assume un carattere negativo, legittima piuttosto la creazione di spazi necessariamente flessibili, continuamente ripensati e rinnovati attraverso l'allestimento. Nulla sfugge a questa regola persino salutare, in quanto foriera di quella novità che è alla base di ogni vero progresso. La mostra di Afro all'interno della Galleria Comunale di Arezzo sembra fatta apposta per dare conto di come un allestimento consenta anche alle cose e alle opere d'arte del passato di mostrarsi nella loro novità. Nelle opere in mostra, ad esempio, le spinte contrastanti non solo di presente e passato ma anche di figurativo e astratto, con sorprese si equilibrano, mostrandosi contemporanee proprio nella loro inattualità. A questo servono le gallerie e perfino i musei; a mostrare come l'opera, una volta sottoposta allo sguardo del visitatore, sfugge al suo oblio e allo stallo insito nella dimenticanza (del museo-archivio, ad esempio) per aprirsi ad una durata mutevole, che grazie all'allestimento anima rispettivamente le forme opera e le idee dei visitatori dei quali contribuisce a modificare la percezione delle opere. Il nuovo, lo vediamo, investe anche l'antico, gettandolo nella contemporaneità. Riunite insieme le cose del presente e del passato diventano entrambi inattuali e dunque potenzialmente contemporanee. Ricongiunte nei territori inaspettati dell'allestimento dal curatore il nuovo si manifesta in quanto spazio di apertura dell'opera d'arte ad una sua rinnovata libertà.

References

- Agamben, G. (2008). Che cos'è il contemporaneo. Nottetempo.
- Baudrillard, J. (1996). Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà. Raffaello Cortina editore.
- Bourriaud, N. (2010). Estetica relazionale. Postmedia books s.r.l.
- Branzi, A. (1992). The complete works. Thames and Hudson.
- Crespi, L. (2013). Da spazio nasce spazio. L'interior design nella trasformazione contemporanea. Postmedia books.
- Franchetti Pardo, V. (1986). Arezzo. Laterza.
- Heidegger M. (1998). L'arte e lo spazio. Il melangolo s.r.l.
- Lippard, L. (1973). Six Years The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California.
- Obrist, H. U. (2014). Fare una mostra. UTET.
- Pierini, M., & Sarteanesi, A. (a cura di). (2023). Afro. Dalla meditazione su Piero della Francesca all'Informale. Magonza.