

CLAUDIO
PARMIGGIANI

CLAUDIO PARMIGGIANI A SAN LUPO

SilvanaEditoriale

CLAUDIO PARMIGGIANI A SAN LUPO

Bergamo, oratorio di San Lupo
16 maggio - 30 settembre 2014

Bergame, Oratoire de San Lupo
16 mai - 30 septembre 2014

Bergamo, Oratory of San Lupo
16 May - 30 September 2014

Installazione delle opere / Régie des œuvres / Works Set-up
Mauro Pettigiani

Fotografie / Photographies / Photo
Carlo Vannini

Allestimento / Scénographie / Set-up
Massimo Cuminetti
Gigi Rota
Mauro Rota

Trasporti / Transports / Transport
Trasporti Cuminetti, Bergamo
Trasporti Rondi, Seriate

Ringraziamenti / Remerciements / Acknowledgements
Laura Cantone
Paolo Capanni
Evelino Facchinetti
Roberto Licini
Fratelli Pagani s.r.l.

Fondazione Adriano Bernareggi

Presidente / Président / President
Silvio Albini

Segretario generale / Secrétaire général / General Assistant
Giuliano Zanchi

Conservatore / Conservateur / Curator
Simone Facchinetti

Organizzazione / Organisation / Organisation
Stefania Lodetti
Matteo Minelli
Silvio Tomasini
Laura Zambelli

*Dipartimenti educativi / Pôles médiation /
Educational Departments*
Laura De Vecchi
Giovanni Berera
Enrico Gasparini

Un (grande) silenzio bianco

Éric de Chasse

Viviamo in un mondo rumoroso. Non solo in termini di suoni ma anche di immagini. Di qui la necessità, più importante che mai, di fermare questi rumori in modo da poter percepire quelli che la teoria della comunicazione chiama “segnali” e che io definirei piuttosto come ciò che realmente ci tocca (se uso questa formulazione un po’ vaga per descrivere quello che potrebbe essere l’oggetto della nostra attenzione è per evitare un linguaggio essenzialista e – a dirla tutta – normativo, particolarmente inopportuno visto che ciò che è in gioco riguarda precisamente la nostra libertà). Il ritiro, l’isolamento, il “deserto”, nel senso che la tradizione monastica cristiana dà a questo concetto, costituiscono una prima soluzione al problema, ma implicano allo stesso tempo una forma di negazione del mondo così com’è. Una negazione di cui possiamo pentirci, anche se per molti artisti l’orizzonte possibile è stato comunque quello che fa dell’assenza di suoni il culmine di una composizione musicale, dell’assenza di oggetti e di immagini il culmine della creazione nelle arti visive. Un’altra soluzione – non opposta, ma al contrario scavata, innervata nel mondo – consiste nel creare situazioni, oggetti o immagini che conducono coloro che ne fanno l’esperienza più vicino a ciò che *non* è rumore (definire questo stato rischierebbe di produrre l’effetto contrario, riportando esattamente alla situazione del rumore).

Il lavoro che Claudio Parmiggiani ha portato a termine a Bergamo, così come il resto della sua opera, rientra in questa seconda opzione. È difficile spiegare come, e descriverne l’effetto in modo imparziale, ma se il lettore permette vorrei partire dall’esperienza che ne ho fatto per provare a definire tale effetto.

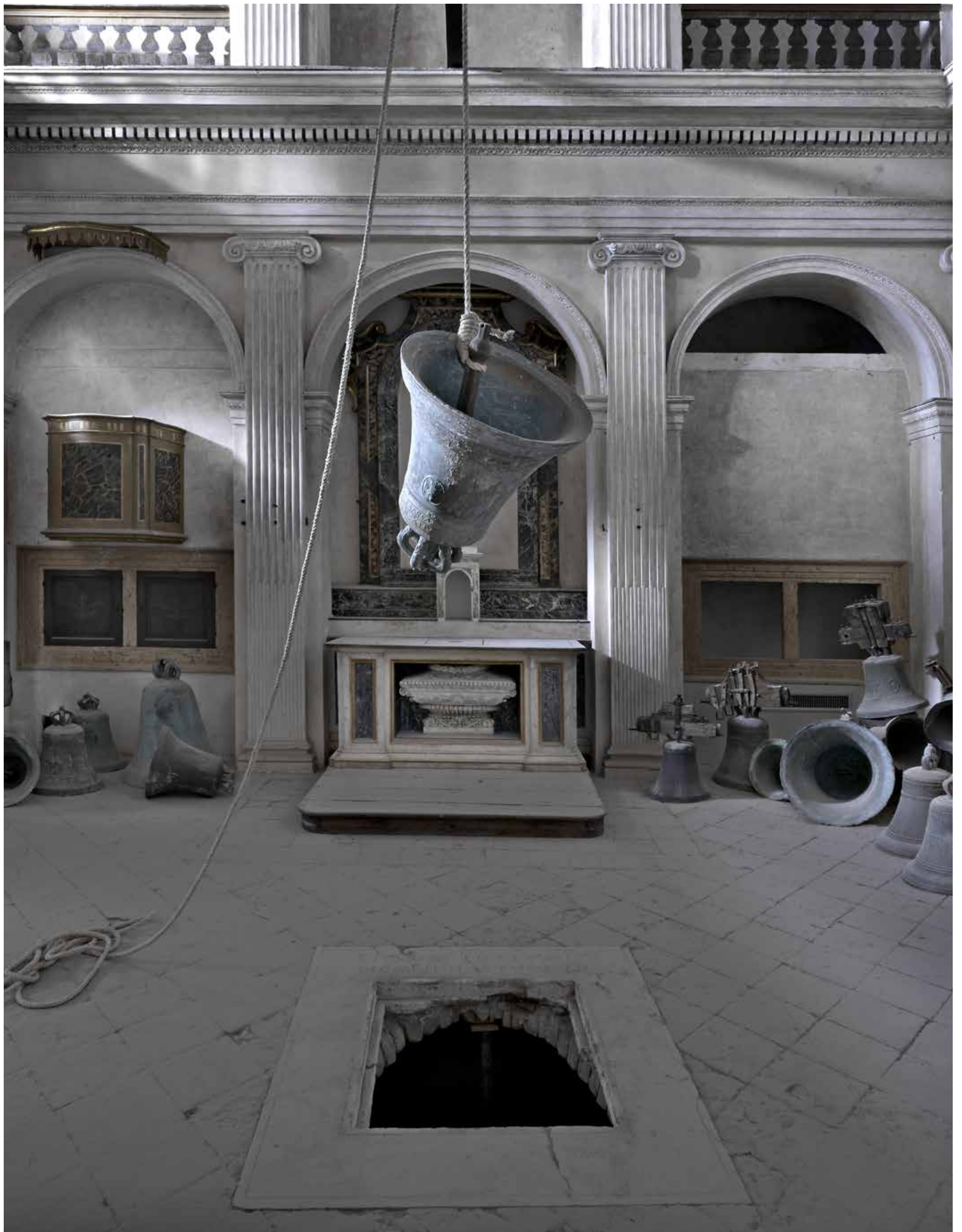
La prima volta che sono entrato nell’oratorio di San Lupo – dove l’opera di Claudio Parmiggiani non era ancora stata installata, e neppure ideata dall’artista – mi sono trovato in uno spazio molto interessante, ma pieno di rumori, sia visivi che sonori. Come ogni visitatore – almeno credo – ho rivolto l’attenzione alla complessità della costruzione: un volume semplice, installato in uno spazio irregolare che rimedia con diversi accorgimenti agli inconvenienti dovuti alla sua elevazione su un lotto urbano alquanto esiguo. L’effetto è piuttosto monumentale, pur nelle dimensioni ridotte, grazie a una pronunciata verticalità, sottolineata dalla moltiplicazione dei piani. Nel



corso di quella visita, che aveva tutte le caratteristiche di una passeggiata – come del resto si addice a un’architettura d’inizio Settecento –, il mio sguardo si è posato su una miriade di particolari più o meno armoniosi, quali il soffitto del primo Novecento, gli arredi ecclesiastici più disparati, le balaustre di legno o di metallo dipinto in modo illusionistico, i riquadri imbiancati più o meno di recente sulle pareti. Nel frattempo, in modo del tutto naturale, tra me e gli altri visitatori si svolgeva una conversazione sugli argomenti più diversi.

Quando sono tornato nell’oratorio dopo che l’opera era stata installata, la situazione era completamente cambiata. Gli elementi secondari del luogo, benché ancora presenti, non erano più in sé degni di nota, ma avevano la funzione di scenario passivo: non erano stati cancellati ma semplicemente ricondotti alla loro secondarietà. A ripensarci, la cosa più sconcertante era il silenzio che si era imposto nell’ambiente: le conversazioni iniziate fuori si interrompevano e riprendevano solo dopo, una volta usciti. Questo fenomeno non era certamente dovuto allo sbigottimento causato da uno spettacolo talmente smisurato da costringere i visitatori a provare un senso di stupefazione (ciò che Kant definiva “il sublime”, forse, ampiamente banalizzato dopo che i mezzi tecnologici dell’*entertainment* contemporaneo hanno superato di dieci volte quelli dei *panorami* ottocenteschi). Esaminando il lavoro di Claudio Parmiggiani per l’oratorio di San Lupo, infatti, non emerge alcun elemento particolarmente spettacolare, anzi. D’altronde, l’artista stesso ha esplicitamente richiesto che nessuna luce artificiale mettesse in risalto un particolare o l’altro, optando per l’utilizzo esclusivo della luce naturale, che costringe il pubblico ad abituarsi a una modalità percettiva più lenta rispetto a quella consueta. La polvere stessa, che copre sia le campane sia la superficie sulla quale sono posate, non ha molto a che fare con quella tipica dei film dell’orrore o dei treni fantasma dei luna park. È una polvere che sembra essersi depositata nel corso di lunghi anni, risultato di un abbandono piuttosto che della cura estrema con cui in realtà è stata sparsa; anche se in fin dei conti, più che il segno di una negligenza, è semplicemente quello del passare del tempo, che tocca tutto ciò che sta davanti ai nostri occhi. Un tempo materializzato nella polvere e nelle ragnatele tessute su alcune campane o tra una campana e l’altra che la polvere ha reso visibili; un tempo che allontana le cose dal trambusto del presente per condurle su un altro registro (da contare in secoli anziché in minuti, mentre in realtà lo spargimento della polvere è avvenuto in pochi istanti, secondo una tecnica mutuata dal teatro), per unificarle visivamente in un medesimo non-colore e in una stessa non-materia.

Come quasi sempre accade con il lavoro di Claudio Parmiggiani, ciò che ci si offre alla vista appare sulle prime una riorganizzazione di elementi già presenti in altre sue opere. Il tema delle campane di bronzo abbandonate a terra era già comparso nel 1993 nella *Casa della campana di pietra*, presentata per la prima volta a Praga, e *In silenzio a voce alta*. Lo ritroviamo poi in un cumulo apparentemente disorganizzato nell’opera *Senza titolo*, installata nel 2008 nella sacrestia in stile gotico del Collège des Bernardins di Parigi. Esse tuttavia non avevano mai occupato lo spazio in questo modo, con una profusione simile (sono quaranta, di varie dimensioni), posandosi in tre angoli della sala rettangolare e disponendosi in gruppi differenti nelle varie parti dell’ambiente, simili alle farfalle di opere precedenti (*Psiche*, ad esempio, la cui idea iniziale è già presente in un disegno del 1970). Mai prima d’ora tante di loro erano state provviste non solo delle rispettive corone, ma anche dei frammenti dei loro ceppi (di solito incompleti, come se la campana fosse stata strappata dalla sua collocazione originale per essere trasportata in un contesto che la rende solo parte di un’opera più grande). Finora questa caratteristica riguardava piuttosto le installazioni di campane isolate, come quelle messe in relazione con una pila di libri in due opere (*L’isola del silenzio*, 2006, presentata alla Chapelle des Brigittines di Bruxelles, e *Campo dei fiori*, 2003, appartenente alla collezione Fondazione Carisbo di Bologna). Mai prima d’ora un gruppo di campane aveva condiviso lo spazio con una campana isolata e sospesa a una corda spessa legata al batacchio (una configurazione apparsa nell’opera *Senza titolo* presentata separatamente in una sala del palazzo del Governatore a Parma nel 2010, in occasione di una grande retrospettiva dedicata all’artista).



Eppure, come sempre accade con Claudio Parmiggiani, ciò che potremmo leggere come una nuova combinazione di elementi già esistenti è in realtà un lavoro specifico con un senso altrettanto specifico e non assimilabile alla somma dei significati presenti in opere precedenti che comprendevano elementi simili. La spiegazione di tutto questo sta nell'estrema riluttanza dell'artista a produrre oggetti che andrebbero inutilmente ad aggiungersi ad altri già esistenti, ma anche in quella che oso chiamare la sua onestà: il rifiuto di utilizzare o di creare qualcosa di estraneo alla propria natura – il che conduce necessariamente a un vocabolario, a un repertorio di materiali piuttosto limitato perché intimamente legato all'individuo e alla sua storia personale. Così, la folla di campane coperte di polvere collocate nell'oratorio di San Lupo in modo tale che sembrano star lì da sempre non è costituita da elementi intercambiabili, ma da individui diversi (o da oggetti dotati di una propria personalità e di un'immagine specifica). Vi distinguiamo almeno due tipologie: un insieme di tre parti diseguali (due campane sovrapposte in un angolo, un gruppetto di otto in un altro e un gruppo di alcune decine in un terzo angolo), la cui caratteristica è la passività, e un esemplare centrale di dimensioni particolarmente imponenti (una campana di due quintali). La campana isolata e sospesa evoca chiaramente quella del palazzo del Governatore di Parma che ho citato sopra.

Eppure la sua incarnazione all'oratorio di San Lupo non ha più nulla di lei. Questo a causa della sua posizione nello spazio (molto diversa da quella che aveva a Parma, in un angolo, di fronte a una finestra), della lunghezza della corda, della compresenza di altre campane e del fatto che è sospesa su un foro nel pavimento, bordato di marmo, di dimensioni (appena) sufficienti al passaggio del diametro della campana. Tutto ciò – per non parlare delle esatte dimensioni della campana e del batacchio – non cancella l'evocazione di un'impiccagione. In occasione della mia visita all'oratorio, ho anche pensato alla straordinaria serie di fotografie realizzate nel 1865 da Alexander Gardner, che rappresentano l'esecuzione dei cospiratori giudicati colpevoli dell'assassinio di Abramo Lincoln: i loro corpi appesi a un grande patibolo, davanti a una folla di curiosi e soldati in armi, con le fosse sotto di loro e le tombe scavate nella prateria circostante, mentre i carnefici rimangono invisibili. O alle decapitazioni del periodo rivoluzionario (perché le campane, come ho già detto, sono provviste della corona). Ma l'oggetto-immagine creato da Claudio Parmiggiani non si limita a evocare tutto questo: la sua opera mi fa venire in mente la *Deposizione* di Tiziano, in cui il corpo di Dio fatto uomo, in posizione obliqua, con una grande sagoma allungata (il braccio destro) che sporge dalla forma principale (come il battaglio dalla bocca della campana) è provvisoriamente sospeso su una tomba rettangolare (il cui aspetto ambivalente è sottolineato nell'oratorio di San Lupo dalla iscrizione latina su uno dei bordi di marmo ET EXPECTO RESURRECTIONEM MORTUORUM).

Tutte queste campane evocano anche la possibilità del suono, della musica. Ma la evocano *in absentia*, perché è evidente che in questa situazione non verrà prodotto alcun suono. La loro presenza silenziosa, la loro natura primaria di oggetti materiali è un modo per prendere atto che ogni suono si risolve alla fine in un silenzio, non il silenzio dell'assenza o dell'ozio, ma quello della pienezza (anche se questo sentimento di pienezza, nelle risonanze mentali evocate dalle immagini, va di pari passo, nel qui e ora della materialità degli oggetti, con quello di una assenza, di una incompletezza potenzialmente malinconica). Come indica metaforicamente la polvere diffusa ovunque, la vita ha abbandonato questo luogo. La funzione religiosa (o liturgica) delle campane, che è quella di cantare la gloria di Dio e di esortare il popolo dei viventi ad adorarlo, non può più essere assolta (anche se alcune campane sono dotate di battagli, questi sono disposti in modo da non poter suonare). Non resta altro che questa serie di reliquie silenziose, sottratte alla vita, in uno spazio ugualmente sottratto alla sua vita originale (cioè al culto) ormai da molto tempo. Reliquie passive ne circondano un'altra che ha subito il martirio. Reliquie che allo stesso tempo restituiscono a questo luogo – e per sineddoche al nostro mondo – il suo silenzio fondamentale. Come se si fosse creato qui non un rumore bianco (la cui emissione, come sappiamo, rende gli acufeni meno percettibili da parte di chi soffre di questo disturbo e agevola di conseguenza la concentrazione), ma un silenzio bianco che assorbe tutti i rumori del mondo.



Un (Grand) silence blanc

Éric de Chasse

Nous vivons dans un monde bruyant. Non pas seulement du point de vue des sons mais aussi de celui des images. D'où la nécessité, plus importante que jamais, de faire cesser ces bruits, de telle sorte que nous puissions percevoir ce que la théorie de la communication nomme des signaux et que je désignerais plutôt comme ce qui nous concerne réellement (si j'utilise cette formulation un peu vague pour désigner ce qui pourrait être l'objet de notre attention, c'est afin d'éviter un langage essentialiste et pour tout dire normatif, qui serait particulièrement déplacé dès lors que ce qui est en jeu relève précisément de notre liberté). Le retrait, la retraite, le « désert », au sens que la tradition monastique chrétienne donne à cette notion, sont une première solution à cette situation ; mais ils impliquent dans le même temps une forme de négation du monde tel qu'il est, une négation que l'on peut regretter : pour nombre d'artistes, cela ~~n'en a pas moins été~~ *a été quand-même* un horizon possible, qui fait de l'absence de musique l'aboutissement de la composition musicale, de l'absence d'objet et d'image l'aboutissement de la création dans les arts visuels. Une autre solution, non pas opposée au monde mais creusée, pour ainsi dire, à l'intérieur du monde, innervée en celui-ci, consiste à créer des situations, des objets ou des images qui ramènent ceux qui en font l'expérience au plus près de ce qui *n'est pas* du bruit : désigner cela risquerait précisément de le ramener à l'état du bruit.

L'œuvre que Claudio Parmiggiani vient de réaliser à Bergame, comme tout le reste de son œuvre, relève de cette deuxième solution. Il est difficile d'expliquer comment et de décrire son effet de façon impersonnelle mais, si le lecteur le permet, je voudrais partir de l'expérience que j'en ai faite pour essayer de pointer du doigt cet effet.

La première fois que je suis entré dans l'Oratoire de San Lupo, l'œuvre de Claudio Parmiggiani n'y était pas encore installée – ni même n'avait-elle été conçue par l'artiste – et je me suis trouvé dans un espace tout à fait intéressant mais rempli de bruits aussi bien visuels que sonores. Comme tout visiteur je crois, je me suis alors intéressé à la complexité de la construction, qui installe un volume simple dans un espace irrégulier



en rattrapant par de nombreux petits trucs les conséquences de son élévation sur une parcelle urbaine très étroite, qui donne la sensation d'une certaine monumentalité dans des dimensions finalement restreintes en jouant sur une très grande verticalité soulignée par la multiplication des étages. Au cours d'une visite qui avait toutes les caractéristiques d'une promenade, comme il sied d'ailleurs à une architecture du début du XVIII^e siècle, mon œil s'arrêtait sur une myriade de détails plus ou moins harmonieux – plafond peint au début du XX^e siècle, mobilier ecclésiastique disparate, balustrades en bois plein ou au contraire en fer blanc plat peint en trompe-l'œil, aplats badigeonnés plus ou moins récemment sur les parois, etc. Et tout naturellement, la conversation roulait sur les sujets les plus divers avec les personnes qui étaient dans le bâtiment en même temps que moi.

Lorsque j'y suis revenu une fois l'œuvre installée, la situation changea du tout au tout. Les éléments secondaires du lieu, pourtant toujours présents, n'étaient plus notables pour eux-mêmes et fonctionnaient comme un décor passif, non pas gommés mais simplement rendus à leur secondarité. Le plus impressionnant rétrospectivement est le fait que le silence se soit imposé : les conversations commencées dehors s'interrompirent et ne reprirent qu'une fois que nous eûmes quitté le lieu. Cela ne venait certainement pas d'un effet de sidération, d'un spectacle si démesuré que les spectateurs en sont réduits – par la force – à la stupéfaction (ce que Kant appelait le sublime, sans doute, et qui s'est tant trivialisé depuis que les moyens technologiques de l'*entertainment* contemporain ont décuplé ceux des *panoramas* du XIX^e siècle). À l'examen, en effet, aucun des éléments composant l'œuvre de Claudio Parmiggiani pour l'Oratoire de San Lupo n'est particulièrement spectaculaire – au contraire. D'ailleurs l'artiste a demandé explicitement qu'aucune lumière artificielle ne vienne en souligner tel ou tel élément, optant pour les seules ressources de la lumière naturelle, qui oblige le visiteur à s'habituer à un mode de perception plus lent que celui dont il a l'habitude. La poussière elle-même, qui recouvre aussi bien le sol que les cloches qui y sont posées, n'a pas grand-chose à voir avec celle que l'on voit dans les films d'horreur ou les trains fantômes des parcs d'attraction : elle semble s'être déposée là au fil de longues années, résultat d'un abandon plutôt que du soin extrême qui a en réalité présidé à sa dispersion, encore qu'elle semble finalement être moins le signe d'une négligence que du pur passage du temps, qui touche ainsi tout ce qui se trouve devant nos yeux. Un temps matérialisé par elle et par quelques toiles d'araignée, tissées sur certaines cloches ou entre celles-ci, qu'elle a rendues visibles ; un temps qui retire toutes choses de l'agitation du présent et les porte sur un autre registre (qui se compte en centaines d'années plutôt qu'en minutes, alors que la dispersion de la poussière a effectivement pris quelques minutes à peine, selon une technique empruntée au théâtre), en les unifiant visuellement sous une même non-couleur et une même non-matière. Comme presque toujours chez Claudio Parmiggiani, ce qui est donné à voir apparaît d'abord comme un réagencement d'éléments qui se trouvaient déjà dans d'autres œuvres de l'artiste. La déposition de cloches de bronze désaffectées sur le sol est apparue en 1993 avec *La casa della campana di pietra*, présentée pour la première fois à Prague, ou *In silenzio a voce alta*. Elles se sont retrouvées en tas apparemment désorganisés dans l'œuvre *Senza titolo*, montrée en 2008 dans la sacristie gothique du Collège des Bernardins de Paris. Mais jamais encore, dans une œuvre de Claudio Parmiggiani, les cloches n'avaient occupé l'espace de cette façon, avec cette profusion (elles sont quarante, de tailles variées), venant se poser dans trois angles d'une salle rectangulaire, en nombres diversifiés dans les différentes parties de cette salle, tels les papillons dans des œuvres bien antérieures (*Psiche*, par exemple, dont l'idée apparaît dans un dessin de 1970). Jamais non plus autant d'entre elles n'avaient été pourvues non seulement de leur couronne mais aussi de fragments de leur mouton (généralement incomplet, comme si la cloche avait été arrachée de son emplacement pour **se transporter être transportée** au sein de ce qui en fait seulement une partie d'une œuvre plus large). Jusque

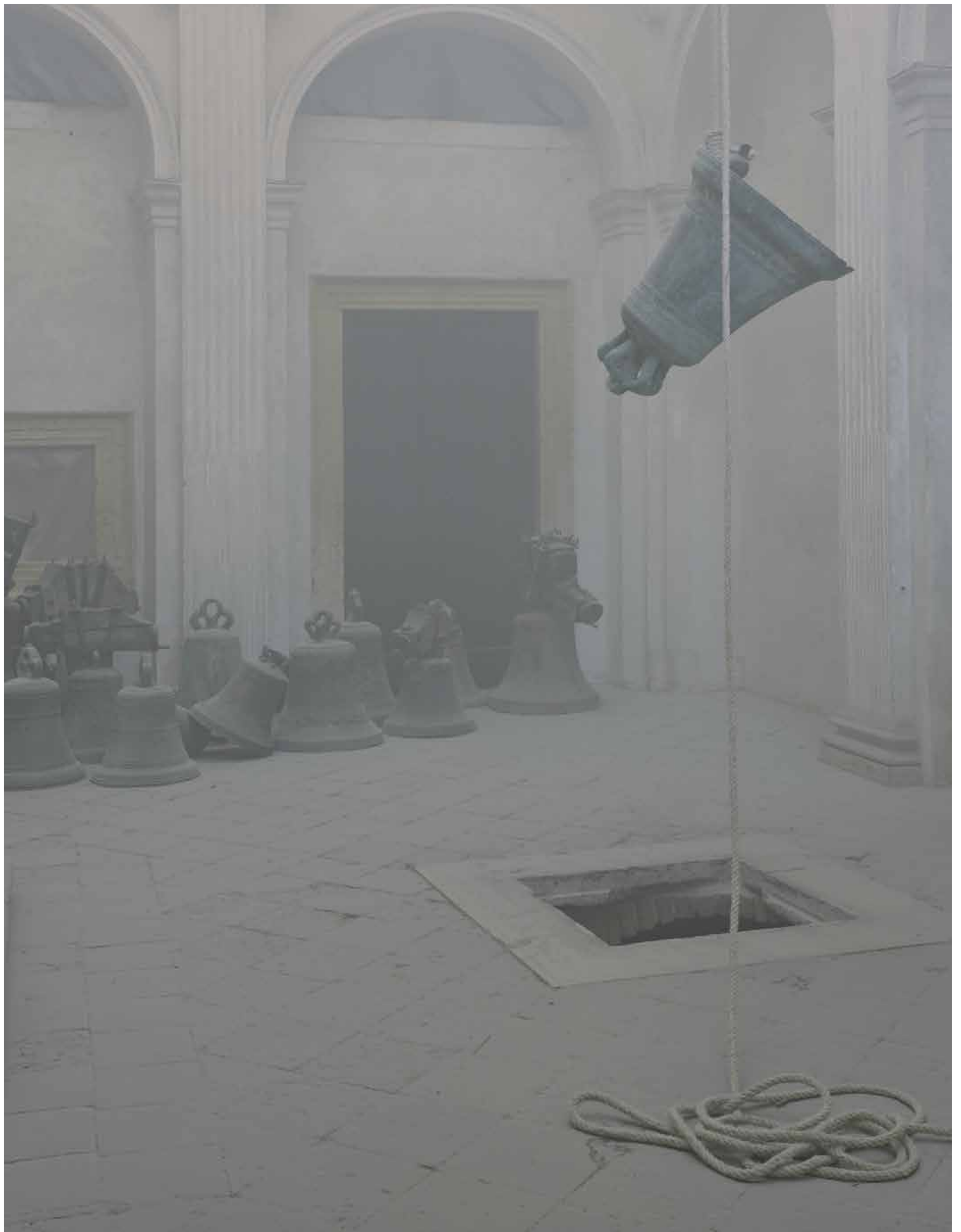


là, cette caractéristique s'appliquait plutôt aux cloches présentées isolément, comme celles en lien avec une pile de livres de deux œuvres de 2006 (dans *L'isola del silenzio*, présentée à la Chapelle des Brigittines de Bruxelles, ou dans *Campo dei Fiori*, de la collection de la Fondazione Carisbo de Bologne). Jamais non plus une assemblée de cloches n'avait ainsi coexisté avec une cloche isolée suspendue par son battant à une corde épaisse (cette configuration était apparue dans une œuvre *Senza titolo*, présentée seule dans une salle du Palazzo del Governatore de Parme, en 2010, à l'occasion de la grande exposition rétrospective de l'artiste). Mais, comme toujours chez Claudio Parmiggiani, ce que l'on pourrait croire n'être qu'une nouvelle combinaison d'éléments préexistants est bien une œuvre **spécifique**, avec un sens **spécifique propre**, non assimilable à l'addition des significations présentes dans les œuvres antérieures qui comprenaient des éléments similaires. La raison s'en trouve dans l'extrême réticence de l'artiste à produire des objets qui viendraient s'ajouter sans nécessité à ceux qui existent déjà, ainsi que dans ce que j'oserais appeler son honnêteté, qui ne lui fait rien utiliser ni créer qui lui serait étranger – ce qui le conduit forcément à un vocabulaire, un répertoire de matériaux, tout à fait limité parce que tout à fait lié à sa propre individualité et à son histoire personnelle. C'est ainsi que le peuple de cloches recouvertes de poussière qu'il a disposé dans l'Oratoire de San Lupo de telle sorte qu'il semble être là depuis toujours n'est pas fait d'éléments interchangeables mais bien d'individus différenciés (ou d'objets ayant chacun sa personnalité et faisant chacun image de manière spécifique). Il est de deux types au moins : un ensemble en trois parties inégales (deux cloches superposées dans un coin, un petit groupe de huit dans un autre, un groupe enfin de plusieurs dizaines dans un troisième coin), caractérisé par sa passivité, et un individu central, de dimensions particulièrement imposantes (une cloche de deux quintaux). La cloche suspendue isolément évoquait très clairement un pendu dans l'œuvre du Palazzo del Governatore de Parme dont je viens de parler. Il n'en est plus rien dans son incarnation à l'Oratoire de San Lupo. Cela vient à la fois de sa position dans l'espace de la salle (très différente de Parme, où elle se trouvait dans un coin de la pièce, devant une fenêtre), de la longueur de la corde, de la co-présence des autres cloches, et de son surplomb d'un trou bordé de marbre dans le sol, de dimensions suffisantes pour y faire passer, au plus juste, le diamètre de la cloche. Tout cela, sans compter les dimensions précises de la cloche et de son battant, ne supprime pas l'évocation d'une pendaison. J'ai même songé, lors de la visite dont je parle, à l'extraordinaire série de photographies réalisée en 1865 par Alexander Gardner et représentant l'exécution de conjurés jugés après l'assassinat d'Abraham Lincoln, avec les corps suspendus depuis un grand échafaud, devant une foule de badauds et de soldats en armes, avec les fosses en-dessous et les tombes creusées dans la prairie environnante – sans que les bourreaux soient visibles. Ou encore aux décapitations de la période révolutionnaire (puisque les cloches, je l'ai dit, sont pourvues ici de leur couronne). Mais l'objet-image créé par Claudio Parmiggiani ne se limite plus à cette évocation : il a fait surgir chez moi le souvenir des tableaux de Titien représentant la déposition du Christ, où le corps de Dieu fait homme, non pas raide mais au contraire en oblique, avec une grande forme allongée (le bras droit) sortant de la forme principale (comme le fait le battant par rapport à la bouche de la cloche), se trouve provisoirement au-dessus d'une tombe rectangulaire (dont l'aspect ambivalent dans l'Oratoire de San Lupo est souligné par l'inscription en latin tracée sur un des bords en marbre : « ET EXPECTO RESURRECTIONEM MORTUORUM »).

Toutes ces cloches évoquent aussi la possibilité de sons, voire de musique. Mais elles le font *in absentia* car il est évident que, dans cette situation, nul son ne sera produit. Leur présence muette, leur caractère primaire d'objets matériels, est un moyen de prendre conscience que tout son se résout finalement en un silence, non plus le silence de l'absence ou du désœuvrement mais le silence de la plénitude (encore que ce sentiment de plénitude, dans les résonances mentales évoquées par les images, aille de pair, dans l'ici et maintenant de



la matérialité des objets, avec celui d'une absence et d'une incomplétude, potentiellement mélancolique). Comme l'indique métaphoriquement la poussière partout répandue, toute vie s'est enfuie de ce lieu. La fonction religieuse (ou liturgique) des cloches, qui est de chanter la gloire de Dieu et d'appeler le peuple des vivants à l'adoration de celui-ci, ne peut plus avoir lieu (même si quelques cloches sont pourvues de battants, c'est dans des positions qui les empêchent de sonner). Il ne reste plus que cet ensemble de reliques muettes, soustraites à la vie, dans un espace lui-même soustrait à sa vie originale (au culte) depuis longtemps. Des reliques en majorité présentes de manière passive, entourant l'une d'elles qui subit un martyr. Des reliques qui restituent en même temps à ce lieu – et par synecdoque à notre monde – son silence fondamental. Comme si était ainsi créé, non pas un bruit blanc (dont l'émission, on le sait, rend les acouphènes moins perceptibles par celui qui les subit et facilite par conséquent la concentration), mais un silence blanc, qui absorbe tous les bruits du monde.



A (Great) White Silence

Éric de Chasse

We live in a noisy world. Not only in relation to sounds but also to images **too**. Hence more than ever the need to make these noises stop, so that we are able to perceive what communication theory would call signals and what I would describe more as the things that really concerns us (if I use this rather vague expression for designating everything that might be the object of our attention, it is in order to avoid using an **essentialist** language or moreover a normative language, which would be particularly misplaced given that the stakes here are actually concerned with our freedom). Retreat, retirement, “deserted” in the traditional Christian monarchist sense of the idea, are all initial solutions; but at the same time, they imply a form of negation of the world as it is, a negation that we might regret: for numerous artists, this has nevertheless been a possible horizon, those who makes the absence of music the culmination of a musical composition, the absence of the object or image the culmination of a creation in the visual arts. Another solution, not in opposition to the world but burrowed into it, so to speak, touching its nerves, consists of creating situations, objects or images that bring those that experience them as close as possible to that which is not noise – and which in designating a such would risk returning to the state of noise. The work that Claudio Parmiggiani has just created in Bergamo, like the rest of his work, is informed by this second solution. It is difficult to explain how and to describe the effect it has in an impersonal way, but if the reader allows, I would like to begin with my own experience in an attempt to define this effect.

The first time I entered the Oratory of San Lupo, Claudio Parmiggiani’s work hadn’t even been installed – it hadn’t even yet been created by the artist – and I found myself in a really interesting space but full of noises, visual as well as acoustic. Just like any other visitor I imagine, I then began to consider the complexity of the construction, housing a simple volume in an irregular space and which via numerous small elements corrected the consequences of its elevation on a very narrow urban plot of land. There was a certain feeling of monumentality within what were after all restrained dimensions, achieved through a play on the extreme verticality, emphasized by the multiplication of floors. During a visit that was really just a stroll, and thus quite appropriate for looking at eighteenth century



architecture, my gaze paused on a more or less harmonious myriad of details – ceiling, disparate ecclesiastical furniture, wooden balustrades or on the contrary made from flat white iron painted with trompe-l'œil, areas of flat colour painted more or less recently on the walls. And quite naturally, the conversation turned to the most diverse subjects with the people that were in the building at the same time as me.

When I came back after the work had been installed, the situation had completely changed. The elements that were secondary to the site, nevertheless still present, were no longer noticeable for themselves but functioned as a passive decor, not erased but simply reduced down to their secondary position. In retrospect, the most impressive thing was the silence that reigned: the conversations that had begun outside were interrupted and only resumed once we had left the building. This was certainly not due to a state of amazement, a spectacle so disproportionate that the spectators are reduced – by force – to astonishment (what Kant called the sublime, undoubtedly, and which has become so trivialised since the technological means of modern entertainment have outweighed tenfold the panoramas of the nineteenth century). In fact on examination, none of the elements in Claudio's Parmiggiani work for the Oratory of San Lupo are particularly spectacular – quite the opposite. By the way, the artist explicitly asked that there be no artificial lighting to highlight this or that element, opting for the unique resource of natural light, one that forces the visitor to acclimatise to a slower mode of perception than the one he is used to. The dust itself, that covers the floor and the bells that are placed upon it is nothing like the dust you see in horror films or ghost trains in theme parks: it seems to have been deposited there over the course of many long years, the result of abandonment rather than the extreme attention that in reality was the cause of its dispersion, still it appears finally to be less the sign of negligence than the pure passage of time, that touches in this way everything we see before our eyes. Time materialised by the dust and a few cobwebs on some of the bells, or between them, the dust making them visible; a time that extracts everything from the agitation of the present and carries it to another register (that can be counted in hundreds of years rather than minutes, even though the dispersion of the dust hardly took a few minutes, using a technique borrowed from the theatre), visually unifying them through the same non-colour and the same non-matter.

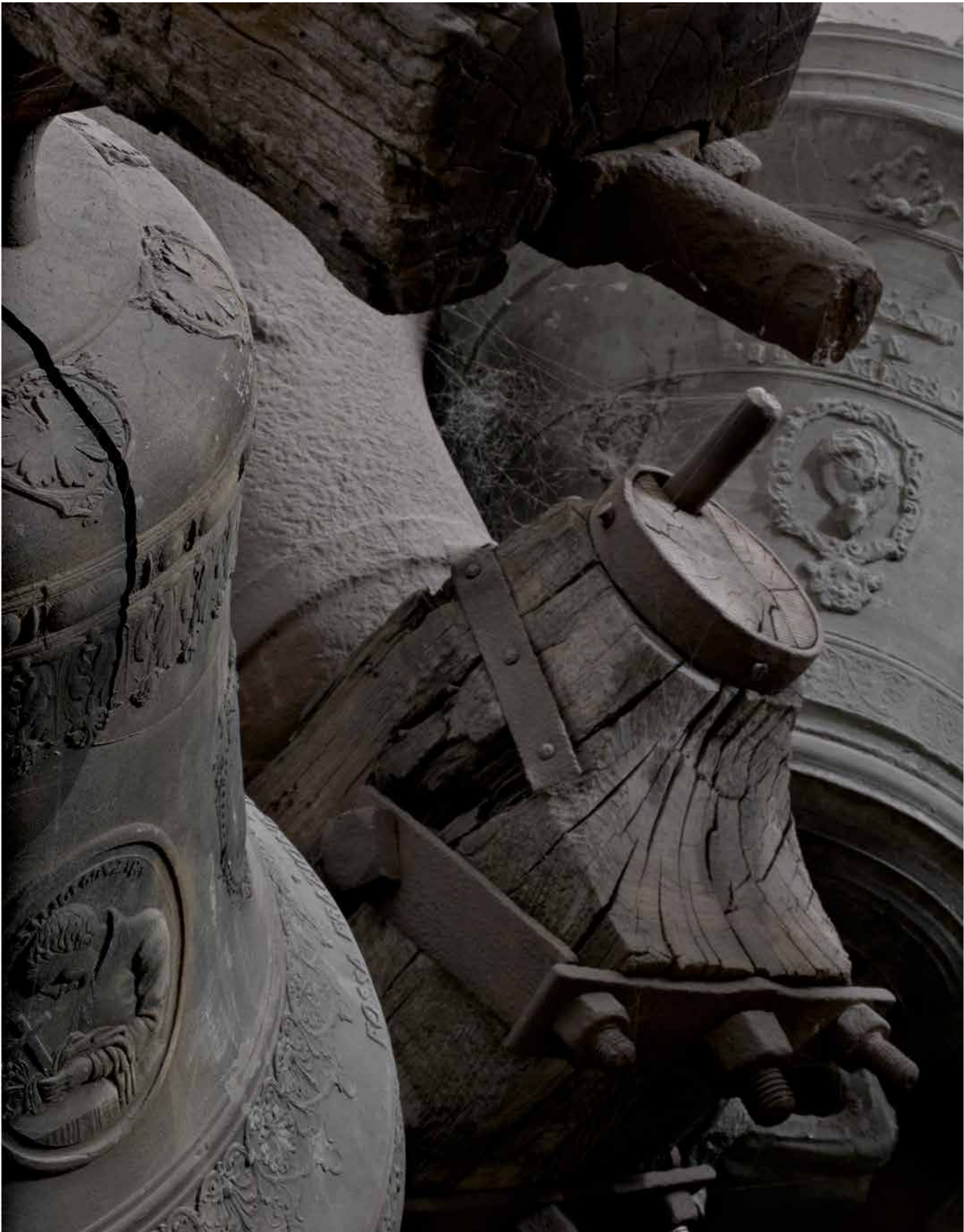
As almost always with Claudio Parmiggiani, this work appears initially to be a rearrangement of elements that can be found in previous works. The deposition of the disused bronze bells had already appeared on the floor in 1993 with *La Casa della Campana di Pietra*, presented for the first time in Prague, or *In Silenzio a Volte Alta*. They found themselves in a seemingly disorganized pile in the work *Senza Titolo*, shown in 2008 in the gothic sacristy of the Collège des Bernardins in Paris. But never before in a work by Claudio Parmiggiani, have the bells occupied the space in this way, with such profusion (there are forty, of different sizes), coming to rest in three corners of the rectangular room, in diverse numbers in different parts of this room, like the butterflies in earlier works (*Psiche*, for example, the idea for which appeared in a drawing in 1970). Never have so many of them appeared not only with their crowns but also fragments of their yoke (generally incomplete, as if the bell had been torn out of its original position to transport itself to the heart of what is in fact only part of a much bigger work). Up until then, this characteristic was applied more to bells that were presented in isolation, like those that appear with a pile of books in two works (in *L'Isola del Silenzio*, 2006, exhibited at the Briggittines Chapel in Brussels, or in *Campo dei Fiori*, 2003, from the Carisbo Foundation collection in Bologna). Neither had a gathering of bells co-existed in this way before with an isolated bell suspended by its clapper by a thick rope (this configuration had appeared in the work *Senza Titolo*, presented on its own in a room at the Governor's Palace in Parma, in 2010, for the artist's major retrospective exhibition).

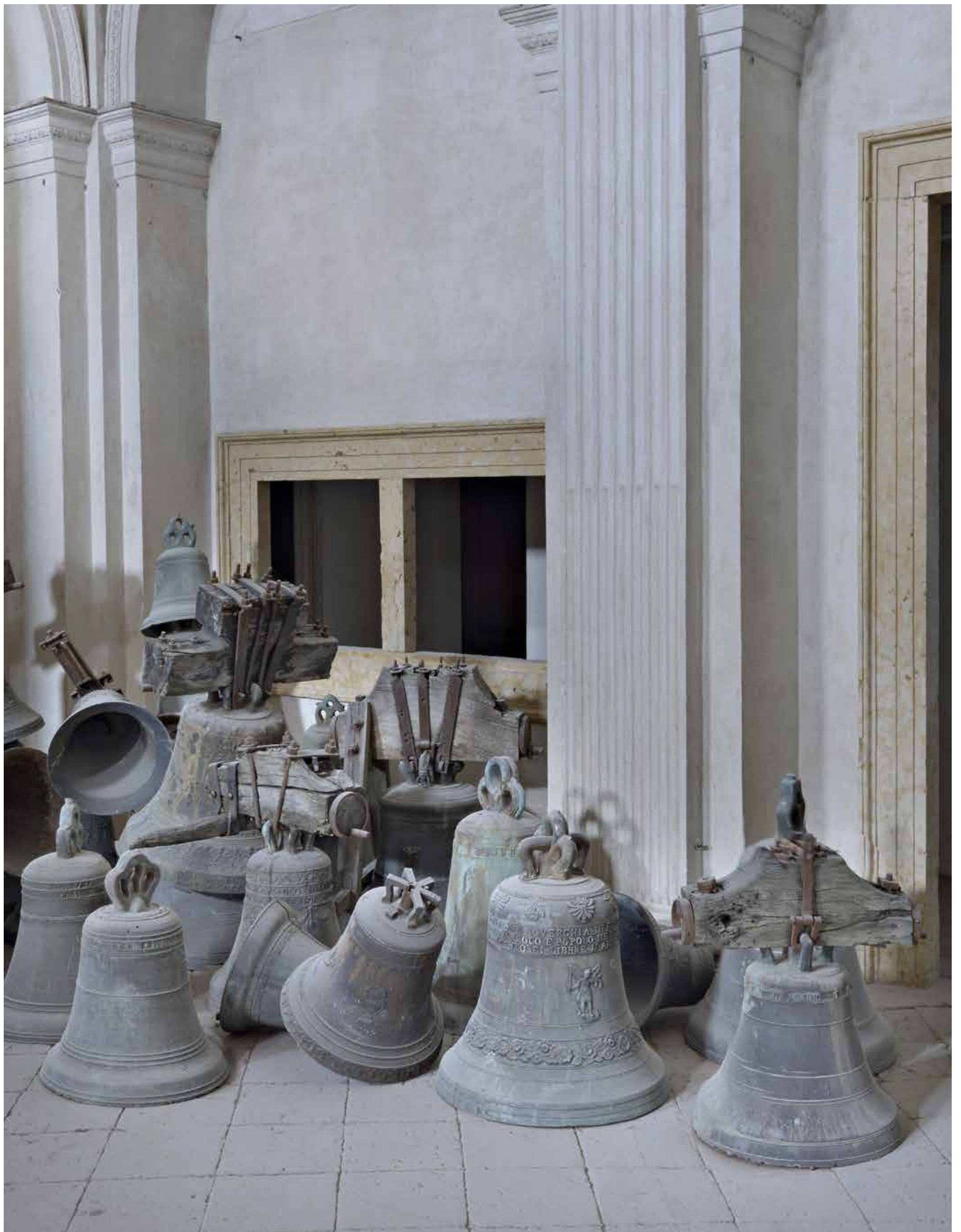
But, as always with Claudio Parmiggiani what we might believe to be just a new combination of existing elements is well and truly a specific work, with a specific meaning, not comparable to the sum of significations present in



earlier works containing similar elements. The reason for this can be found in the artist's extreme reticence to produce objects which are unnecessarily added to those that exist already, as well as in what I would dare to call his honesty, that stops him from using or creating anything alien to him – which undoubtedly leads him to use a limited vocabulary, a limited list of materials, completely linked to his own individuality and personal history. And so the population of bells covered in dust that he placed in the Oratory of San Lupo, in such a way that it appears to have always been there, is not made up of interchangeable elements but rather differentiated individuals (or objects that each have their own personality and make each one a specific image). There are at least two types: a group of three unequal parts (two bells placed on top of each other in a corner, a small group of eight in another, and finally a group of several dozen in a third corner), characterised by its passiveness, and a central individual, with particularly imposing dimensions (a bell weighing two hundredweight). The isolated hanging bell clearly evoked a hanged man in the work at Governor's Palace in Parma that I just discussed. This is no longer so with its incarnation at the Oratory of San Lupo. This can be established from both its position in the room space (very different from Parma, where it was placed in the corner of a room, in front of a window), from the length of the rope, from the co-presence of the other bells, and from its overhanging a hole in the floor, edged with marble and with just the sufficient dimensions for the diameter of the bell to pass through. All of this, not counting the precise dimensions of the bell and its clapper, does not eliminate the evocation of a hanging. I even thought, during the visit that I'm discussing here, of the extraordinary series of photos taken in 1865 by Alexander Gardner representing the executions of the judged conspirators after the assassination of Abraham Lincoln, with the bodies suspended from a large scaffolding in front of a crowd of onlookers and soldiers at arms, with the ditches below and the graves already dug in the neighbouring prairies – without being able to see the executioners. Or further still the decapitations during the period of the Revolution (because the bells, as I said, are equipped here with their crowns). But the object-image created by Claudio Parmiggiani doesn't just limit itself to this evocation, it also made me think of Titian's painting representing the deposition of Christ, where the body of God makes man, not straight but on the diagonal, with a large elongated form (the right arm) coming out of the main form (just like the clappers in relation to the mouth of the bell), finding itself temporarily above a rectangular tomb (whose ambivalent aspect in the Oratory of San Lupo is emphasised by the inscription in Latin marked on one of the marble edges: "ET EXPECTO RESURRECTIONEM MORTUORUM").

All of these bells evoke the possibility of sound, even music. But they do it *in absentia* because it is clear that in this situation, none will be produced. Their silent presence, their primary character of being material objects, is a means for realising that all sounds are finally resolved in silence, not the silence of absence or idleness but the silence of fullness (and yet this feeling of fullness, in the mental resonances evoked by the images, goes hand in hand, in the here and now of the materiality of the objects, with that of absence and emptiness, potentially melancholic). As the metaphorical dust spreading everywhere indicates, all signs of life have fled this place. The religious function (or liturgical) of the bells, which is to sing out the glory of God and call upon living people to come and worship him, cannot happen (even if some of the bells are equipped with their clappers, they are in positions that stop them from ringing). All that remains is this ensemble of silent relics, subtracted from life, in a space that has itself been subtracted from its original life (one of worship) for a very long-time. Relics that are for the most part present in a passive way, surrounding one of them who is suffering the martyr. Relics that at the same time give back to this place – as a synecdoche for our world – its fundamental silence. As if were created in this way, not a white noise (whose emission, as we know, makes the ringing even less perceptible to those that experience it and in consequence facilitates concentration), but a white silence, that absorbs all the noise of the world.









ET EXPECTO RESURREC
TIONEM MORTUORUM





Silvana Editoriale

Direzione editoriale / Direction éditoriale / Direction
Dario Cimorelli

Art Director / Directeur artistique
Giacomo Merli

Redazione italiano / Rédaction en italien / Copy Editor
Micol Fontana

Redazione italiano / Rédaction en français / Copy Editor
Chiara Golasseni

Redazione inglese / Rédaction en anglais / Copy Editor
Lorena Ansani

Impaginazione / Mise en page / Layout
Donatella Ascorti

*Coordinamento organizzativo / Organisation /
Production Coordinator*
Michela Bramati

*Segreteria di redazione / Secrétaire de rédaction /
Editorial Assistant*
Emma Altomare

Ufficio iconografico / Iconographie / Photo Editor
Alessandra Olivari, Silvia Sala

Ufficio stampa / Bureau de presse / Press Office
Lidia Masolini, press@silvanaeditoriale.it

Diritti di riproduzione e traduzione
riservati per tutti i paesi
Droits de reproduction et de traduction
réservés pour tous les pays
All reproduction and translation rights
reserved for all countries

© 2014 Silvana Editoriale S.p.A.,
Cinisello Balsamo, Milano

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice
civile, è vietata la riproduzione, totale o parziale,
di questo volume in qualsiasi forma, originale
o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa,
elettronico, digitale, meccanico per mezzo
di fotocopie, microfilm, film o altro, senza
il permesso scritto dell'editore.

Aux termes de la loi sur le droit d'auteur
et du code civil, la reproduction, totale
ou partielle, de cet ouvrage sous quelque
forme que ce soit, originale ou dérivée,
et avec quelque procédé d'impression que
ce soit (électronique, numérique, mécanique
au moyen de photocopies, de microfilms,
de films ou autres), est interdite, sauf
autorisation écrite de l'éditeur.

Under copyright and civil law this volume
cannot be reproduced, wholly or in part,
in any form, original or derived, or by any means:
print, electronic, digital, mechanical, including
photocopy, microfilm, film or any other medium,
without permission in writing from the publisher.

Silvana Editoriale S.p.A.
via Margherita De Vizzi, 86
20092 Cinisello Balsamo, Milano
tel. 02 61 83 63 37
fax 02 61 72 464
www.silvanaeditoriale.it

Le riproduzioni, la stampa e la rilegatura
sono state eseguite in Italia
Finito di stampare
nel mese di maggio 2014

Les reproductions, l'impression
et la reliure ont été réalisées
en Italie
Achévé d'imprimer en mai 2014

Reproductions, printing and binding
in Italy
Printed
May 2014