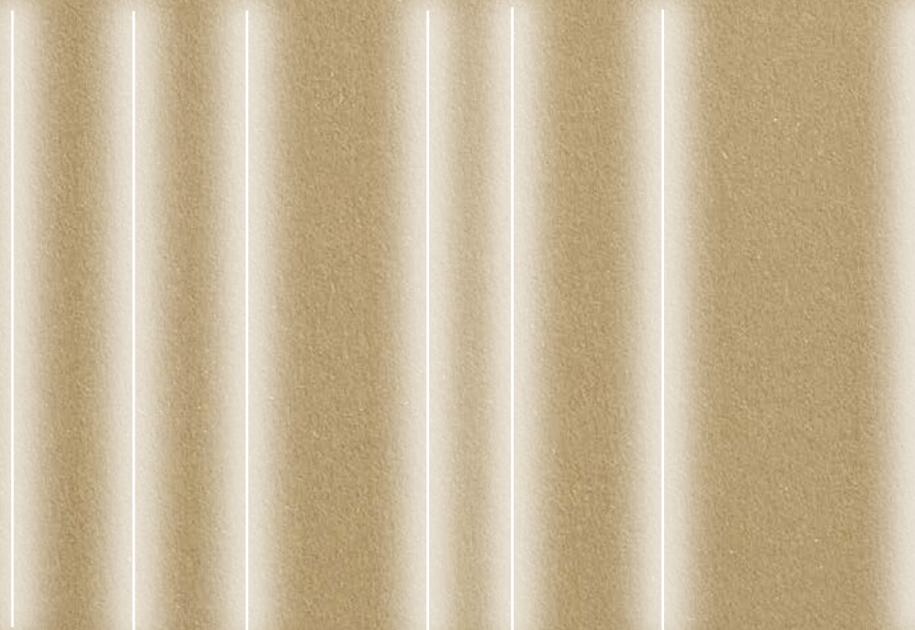


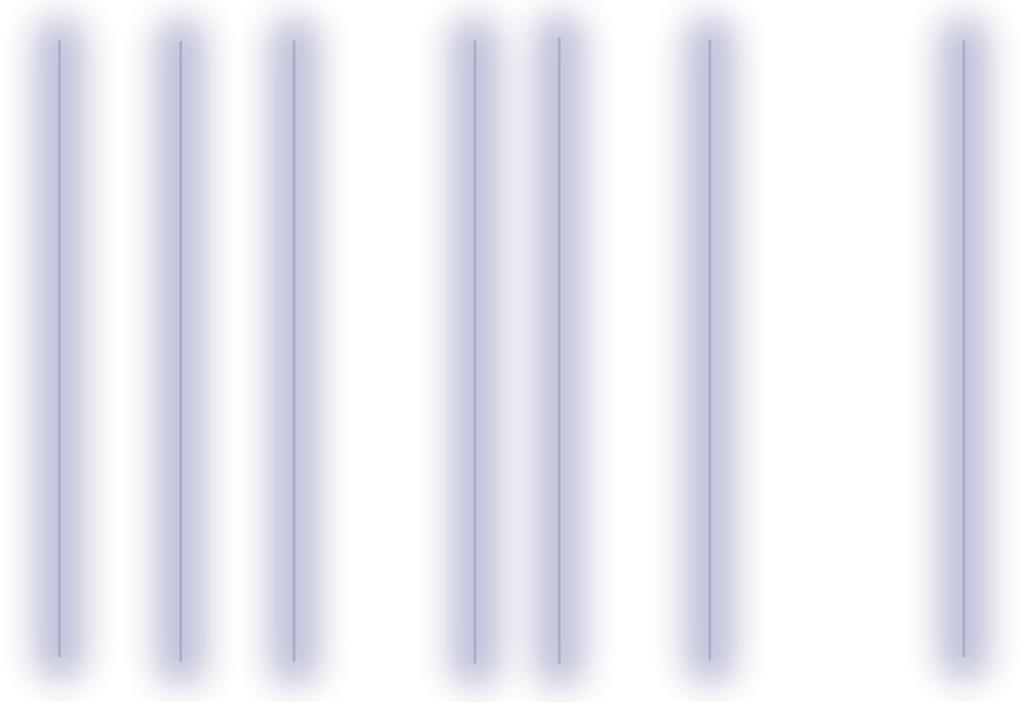
Foscarini
— Artbook series #1.
Research & Development



Andrea
Anastasio

Battiti

Foscarini
— Artbook series #1.
Research & Development



Andrea
Anastasio

Battiti



Foscarini
— Artbook series #1.

Serie "Intervalli"
Dettagli - Details



Andrea
Anastasio

BATTITI. A STUDY ON CERAMICS AND LIGHT.



Quando parlo di Foscarini mi piace dire che creiamo problemi e li risolviamo. Il nostro modo di fare design parte sempre da un pensiero progettuale sfidante, prosegue con la ricerca di un partner con cui affrontarlo (alla nostra esplorazione nel mondo dei materiali e delle tecnologie abbiamo dedicato un libro, *Maestrie*) e finisce con la produzione di un oggetto, la lampada, che segna un avanzamento nel percorso infinito di conoscenza della luce. In estrema sintesi, sappiamo cosa fare ma non come farlo e cerchiamo chi sa come fare quasi tutto ma non ha idea di cosa fare.

Anche il lavoro che presentiamo ora con Andrea Anastasio e Davide Servadei della bottega Gatti ci porta a capire qualcosa di più sulla luce. Però si discosta in modo fondamentale dall'approccio a cui siamo abituati.

Il progetto "Battiti" è infatti il risultato di un'attività di ricerca pura, ispirata dal solo desiderio di esplorare nuovi linguaggi espressivi, significati e modi di fruire la luce. In questo senso è quasi un regalo che ci siamo fatti. Un momento di riflessione attiva per allontanarci dal territorio che abitiamo come azienda, un luogo in cui la luce, benché interpretata e arricchita dalla creatività e dalla sensibilità dei progettisti, è sempre e comunque anche funzione.

In "Battiti", la luce viene impiegata non per illuminare ma per costruire. Come fosse un materiale: che realizza effetti, sottolinea forme, imbastisce ombre. Perché è questo che fa Andrea Anastasio quando mette mano alle opere dell'archivio della bottega Gatti, smembrandole e poi riassembleandole seguendo il solo istinto primordiale di chi crea per desiderio, passione e necessità: ribalta la logica tradizionale e arriva a una logica nuova, interpreta la storia dandole un senso e un significato diverso. E, in questo atto che è creazione e scoperta insieme, Anastasio usa la luce che diventa così anche strumento di dialogo con chi osserva. Quando l'arte è degna di questo nome, infatti, si propone come un canovaccio aperto, un invito a intervenire su ciò che è stato fatto con riflessioni che da universali diventano personali e intime. I tagli di luce, elementi attivi e "vivi" nei bassorilievi e nelle sculture di Anastasio, sono quindi un incipit di una nuova relazione tra gli oggetti che li accolgono e chi li guarda.

A cosa serve tutto questo a un'azienda come Foscarini?
A niente, se pensassimo a questa operazione da un punto di vista commerciale. Ma anche a tutto, se invece la consideriamo in quanto produttori di progetti di senso quali siamo e vogliamo continuare a essere.



Perché è solo andando fuori dal seminato che si ha il coraggio di immaginare idee nuove. È solo ascoltando e condividendo visioni con persone che appartengono ad altri mondi che si capisce dove ha senso andare. È solo condividendo la passione vera dei creatori (come Anastasio, Servadei e l'antropologo La Cecla a cui dobbiamo lo splendido testo che leggerete tra poche pagine) che si coglie il senso della parola progetto, nella sua accezione più pura e autentica.

Carlo Urbinati
Fondatore e Presidente Foscarini

Serie "Intervalli"
Madonna tonda bianco
Round Madonna white
50 x 48 cm

Terracotta maiolicata doppio fuoco - LED
Double fire majolica terracotta - LED
Ceramica Gatti 1928, Faenza
2022

Serie "Intervalli"
Madonna tonda bianco
Round Madonna white
50 x 48 cm

Terracotta maiolicata doppio fuoco - LED
Double fire majolica terracotta - LED
Ceramica Gatti 1928, Faenza
2022



BATTITI. A STUDY ON CERAMICS AND LIGHT.

When I talk about Foscari, I like to say that we create problems and then we solve them. Our way of doing design always starts with a challenging thought. It then continues with the search for the right partner with which to face that challenge (we have created a book, *Maestrie*, about our exploration of the world of materials and technologies), after which comes the production of an object, a lamp, which marks an advance along the infinite pathway of knowledge of light. To be very brief, we know what to do but not how to do it, so we look for those who know how to do almost everything, but have no idea what to make.

The work we are now presenting with Andrea Anastasio and Davide Servadei of the Gatti workshop also helps us to understand something more about light. But it is a fundamental departure from our usual approach.

The project "Battiti" is in fact the result of an activity of pure research, driven only by the desire to explore new expressive languages, new meanings and ways of experiencing light. In this sense, it is almost a gift we have given to ourselves. A moment of active reflection, to get away from the territory we inhabit as a company, a place in which light, though interpreted and enhanced by the creativity and sensibilities of designers, is always and in any case also a matter of function.

In "Battiti" light is used not to illuminate but to construct. As if it were a material: it generates effects, underlines forms and invents shadows. Because this is what Andrea Anastasio does when he gets his hands on the archives of the Gatti workshop, taking things apart and putting them back together, following the primordial instinct of someone who creates by desire, passion and necessity. He overturns traditional logic and reaches a new logic, interpreting history to give it a different direction and a different meaning. In this action of creation and discovery at the same time, Anastasio uses light, which also becomes a tool of dialogue with the observer. When art is worthy of its name, in fact, it presents itself as an open scenario, an innovation to intervene on what has been done, with reflections that shift from a universal plane to a personal, intimate realm. The openings of light, active and "live" elements in the bas reliefs and sculptures by Anastasio, are thus the beginning of a new relationship between the objects that contain them and those who observe them.

What is the benefit of all this for a company like Foscari? Nothing, if we think of this operation from a commercial standpoint. But also everything, if we see ourselves as producers of meaningful projects, which is what we are and what we want to continue to be.

Serie "Intervalli"
Cristo bianco opaco - Christ matt white
43,5 x 57 cm

Terracotta maiolicata doppio fuoco - LED
Double fire majolica terracotta - LED
Ceramica Gatti 1928, Faenza
2022



Because it is only by getting off the beaten track that one can gain the courage to imagine new ideas. It is only by listening and sharing visions with people who belong to other worlds that one can understand where it makes sense to go. It is only by sharing the true passion of creators (like Anastasio, Servadei and the anthropologist La Cecla,

who has written the splendid essay you will read a few pages on) that we can grasp the meaning of the word design, in its purest, most authentic significance.

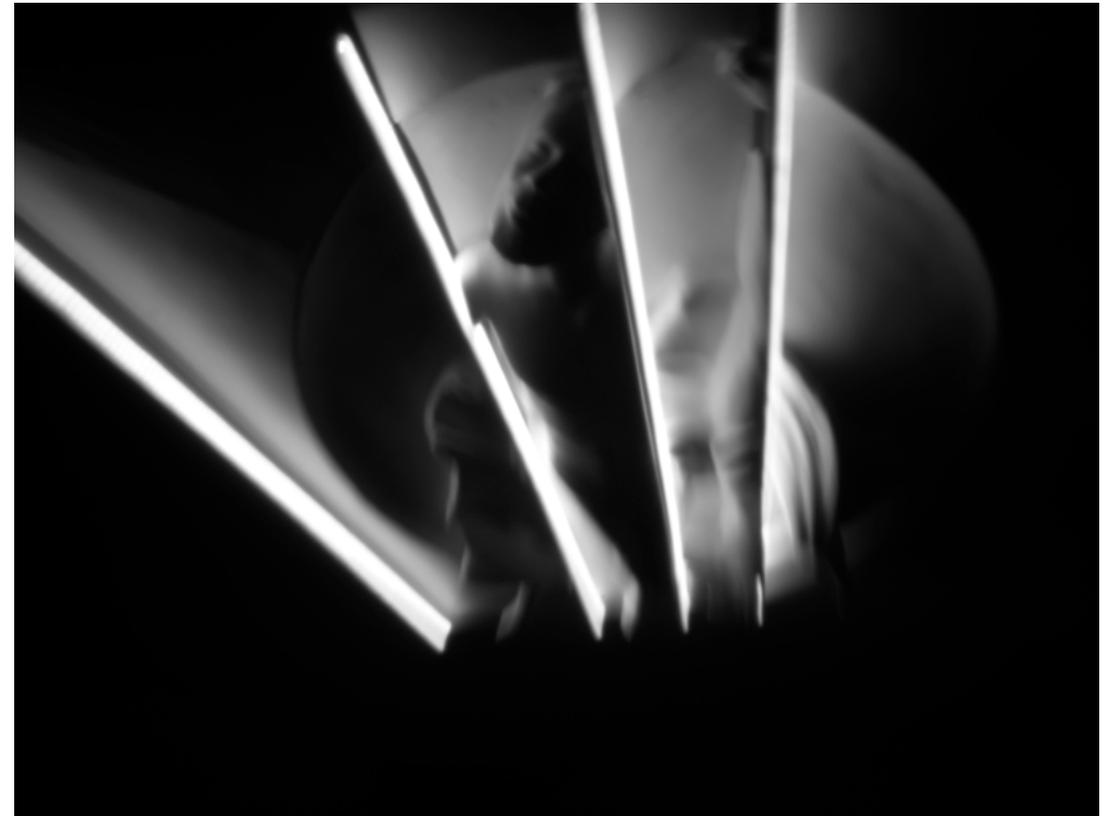
Carlo Urbinati
Foscarini Founder and President

Serie "Intervalli"
Cristo bianco opaco - Christ matt white
43,5 x 57 cm

Terracotta maiolicata doppio fuoco - LED
Double fire majolica terracotta - LED
Ceramica Gatti 1928, Faenza
2022



Foscarini
— Artbook series #1.



Andrea
Anastasio

DEL CONTEMPORANEO.

testo di / text by
Andrea Anastasio

Del contemporaneo, il frammento raccoglie in sé il compito dell'intero.

Lo spazio per la narrazione compiuta e il tempo per dirla non coincidono più con l'andamento del mondo; è la luce tagliente del colpo d'occhio che raccoglie in una *istantanea* l'essenza della forma per restituirla alla coscienza dello spettatore.

Questo lavoro è iniziato con una riflessione sulla relazione millenaria tra la luce e la ceramica, un viaggio che va dalle lanterne a olio alle edicole religiose e che accompagna la forma della visione, nelle sue numerose manifestazioni. Pensavo di portare il pensiero sulla contemplazione e sul ruolo che questa ha avuto nel tentativo tutto umano di coniugare la consapevolezza della durata con il desiderio di infinito. Per molti secoli la luce tremula delle lanterne e delle candele ha animato le icone e congiunto lo sguardo del devoto, come quello del viandante desideroso solo di un pò di consolazione o di protezione.

Poi, si è fatta strada un'altra osservazione, scaturita dall'approfondire una serie di lavori di qualche anno fa, in cui ho affrontato una tipologia di manufatto ceramico che è andato via via scomparendo dal dopoguerra in poi: i pannelli ceramici che ornavano le pareti

delle case, a volte sui muri esterni, per propiziarne la buona sorte, a volte all'interno, sia per cantare le stagioni e i riti ad esse connessi, sia per sostenere la fede con icone religiose.

È in quell'occasione che, rendendomi conto dell'efficacia del segmento e della narrazione non lineare, ho cominciato a sezionare pannelli ceramici provenienti da calchi dell'archivio Gatti di Faenza e a scomporli in modo sistematico. Portare la luce in questa serie di lavori è stato un lento processo seguito a un'intuizione immediata, come spesso accade quando si desidera restituire l'impatto di una visione che ci cattura e che allo stesso tempo ci sfugge, proprio perché impalpabile. Così, una volta ancora, il dialogo tra ornamento e luce diventa occasione di consapevolezza del ruolo che la luce svolge nel nostro quotidiano divenire e della sua capacità di ricordarci l'illusorietà del continuo e la vanità del compiuto.

Serie "Intervalli"
Madonna con bambino berrettino
Madonna with children berrettino blue
10 x 47,5 cm

Terracotta maiolicata doppio fuoco - LED
Double fire majolica terracotta - LED
Ceramica Gatti 1928, Faenza
2022



IN THE CONTEMPORARY.

In the contemporary dimension, the fragment takes on the task of being the whole.

The space for complete narration and the time needed to say it, no longer coincides with the course of the world; it is the cutting light of the glance that gathers the essence of the form in a *snapshot*, to convey it to the awareness of the spectator.

This work began with reflections on the age-old relationship between light and ceramics, a voyage that extends from oil lamps to religious shrines, and accompanies the form of vision in its many manifestations. I thought about shifting the thought to contemplation and its role in the utterly human attempt to combine awareness of duration with the desire for the infinite. For many centuries the flickering light of lanterns and candles brought icons to life in junction with the gaze of the worshiper, or that of the wayfarer seeking only a bit of consolation and protection.

Then another observation made its way into awareness, triggered by a deeper focus on a series of works from a few years ago, in which I approached a type of ceramic artefact that has gradually disappeared, from the postwar era onward: the ceramic panels that decorated the walls of homes, at times on the outside, to bring

good luck, and sometimes inside, to mark the seasons and their associated rituals, or to bolster faith with religious imagery.

It was on that occasion that I realized the efficacy of the segment and of non-linear narration, and I began to dissect ceramic panels from the castings of the Gatti archives in Faenza, breaking them down in a systematic way. Bringing light into this series of works was a slow process that came after an immediate intuition, as often happens when we want to convey the impact of a vision that has captured us, yet eludes us at the same time, precisely because it is impalpable. So, once again, the dialogue between ornament and light becomes an opportunity for awareness of the role light plays in our everyday progress, and its ability to remind us of the illusive character of continuity, the futility of the search for completeness.

BATTITI

testo di / text by
Franco La Cecla

La storia è scesa dalla poesia come da un carro ed è soprattutto grazie alla prosa, e andando a piedi, che essa separa la verità dal favoloso.

History descended from its chariot of poetry, and went on foot in prose, whereby the truth was mostly sifted from the fabulous.

— Plutarco¹

¹ Plutarco / Plutarch, *De Pythiae oraculis*, 24-406

Scansioni, stacchi, sprazzi di luce, pause, riprese, l'occhio si abitua ai frammenti. Là fuori il paesaggio scorre sincopato come dal finestrino di un treno in corsa (com'è diversa la fruizione del mondo dalla posizione perpendicolare al moto di un passeggero di treno, le sue pupille che si muovono per riportare costantemente il paesaggio a una dimensione impossibile di stasi). Anche se la guida ci ha abituato alla visione centrale, dominante, aggressiva nei confronti dell'andare, in noi è ancora presente l'urgenza di ricomporre il moto con lo stare del mondo là fuori.

C'è una percezione dell'intorno in movimento che nasce ai primordi della rappresentazione. La caccia, la corsa dietro l'animale, la danza staccano le figure dallo sfondo, le slanciano dove l'occhio le può seguire. Saranno poi i compagni del moto, il cavallo anzitutto, a scuotere la visione, a renderla nuvola e polvere che deve essere restituita, guizzo che va rallentato o accelerato.

Come ci insegna Marilyn Strathern,² i modi di vedere cambiano da cultura a cultura. I guerrieri Kaluli che danzano in gruppo possono solo essere percepiti confusamente come macchie di colori, le piume, le pitture dei corpi, le grandi conchiglie luccicanti sul petto dei danzatori. Chi guarda non può afferrare se non le masse, i contorni che si

fondono, i volti svaniscono nel roteare, nel ritmo, negli scarti. Se chi guarda non è coinvolto non vede tutto questo. Deve assumere con gli altri le sostanze vegetali che cambiano la percezione dell'insieme. Qui non ci sono spettatori, ogni visione è possibile solo nel corpo collettivo che si muove, che si mostra in una competizione che ogni volta ha un aspetto pericoloso di confronto tra tribù che accedono alle stesse risorse.

Questo prendere il mondo, questa *presa* nel senso francese della parola *saisie*, o nell'inglese *to hold* – prendere per tenere – o nel senso con cui si dice in italiano “mollare la presa”, è una chiave fondamentale della relazione. Non c'è moto che non “smuova” in qualche modo chi si trova nei pressi, chi ne fruisce le evidenze, fruscio, soffio, scivolo, pulviscolo e particelle di luce nella polvere.

Questo effetto è noto agli scultori del mondo classico. La colonna Traiana impedisce a chi vi ruota intorno una fruizione che sia mai soddisfatta. C'è un aspetto sfuggente nella composizione che fa parte dell'effetto “seriale”, la storia continua, si svolge a nastro. Siamo di fronte a una consapevole creazione di immagini in movimento, un *reel* un rullo di fotogrammi. E come per le immagini di una camera chiara anche qui le scansioni, le cesure tra un fotogramma e l'altro sono fondamentali per la percezione. La scultura si anima, fedele alla sua natura, fedele alle metope di Selinunte, gioca con gli slanci degli arti, la direzione dei volti, le ombre che staccano i corpi dallo sfondo. Si muovono i cavalli,

imbizzarriscono, si muovono gli scudi, cadono i colpiti, vengono agitati i vessilli.

Movimento di luci ed ombre, lo ritroveremo nei sarcofagi della tarda antichità, come racconta Paul Zanker³, qui è la vita che viene svolta nella pietra, è il passaggio accompagnato da Dioniso e più tardi dal Cristo risorto con le mani levate.

Ma è anche il movimento del Gandhara, i cortei che avvolgono i Buddha riccioluti degli scultori alessandrini nelle piane dell'Oxiana. O le danze di Borobudur, la negazione della staticità, la vendetta contro l'apparente serietà della pietra. Di fronte alle figure che danzano qui come nei templi induisti affollati di *apsara* e *gopi*, di fronte alla pienezza dei corpi ci si chiede se quello che il cinema ci ha combinato è averci fatto dimenticare che la differenza tra le immagini in movimento e il movimento scolpito è che quest'ultimo ci consente un costante *rewind*: possiamo sfiorare i rilievi e bassorilievi con lo sguardo e con la mano, con l'intero corpo che vi scivola intorno e le avvolge in modo da “prendere”, qui la presa è meno sfuggente che nel buio di un cinema o nello streaming su uno schermo domestico.

Qui per forza gli studi sulla luce di Andrea Anastasio devono portarci su un altro livello di lettura. Quello che vi accade riprende la natura del moto, ne utilizza gli accorgimenti, le liste che le compongono sono frammenti, sono ciò che apprendiamo quando i nostri occhi esitano – come nel corridoio di un treno – vanno avanti e indietro e apprendono

il paesaggio per scarti. I tagli di luce sono gli stessi che ci vengono incontro quando percorriamo un tunnel illuminato da neon, quando attraversiamo un ponte affollato di lampioni nella notte.

In questo caso c'è però una dimensione che rimanda a una matrice compositiva più radicale. Superfici rotte, lame di luci, superfici ceramiche bianche o blu, sagome che appaiono e scompaiono. Viene da pensare alla dimensione epica, orale, di questa composizione. Ad essa si riferiscono le sculture classiche alle più diverse latitudini. Come dice l'exergo di Plutarco, qui siamo nella fase della poesia, del carro della poesia. Di una oralità che per esprimersi ha bisogno dei canoni della poesia, dei suoi trucchi, o meglio delle sue risorse. Gli stacchi, le scansioni sono quelle della voce del bardo, sono i suoni che solo è possibile cogliere nel loro flusso, nel loro accostarsi e fluire.

Vorrei anticipare l'ipotesi che gli studi sulla luce di Anastasio mi suggeriscono. Le luci, che stagliano, frammentano, ricompongono le liste affollate di profili stanno alla ceramica come la dimensione orale sta alla materia scolpita, sono le voci che danno vita ai volumi. Le luci sono la dimensione impalpabile del racconto, la voce del bardo che accompagna le figure del mito, che le “svolge” per le orecchie degli astanti, un lavoro che richiede una condivisione di metafore, figure retoriche, temi, storie, favole. L'ipotesi va accettata per quello che è. Anastasio la prende e la rovescia, la frammenta, l'epica per lui è già balzubiente, è voce roca, profetica,

² Marilyn Strathern, *Learning to see in Melanesia*, Cambridge University, 2013

³ Paul Zanker, *Living with Miths, The Imagery of Roman Sarcophagy*, Oxford University Press, 2013

è iconoclastia che scompiglia le carte del racconto. Su questo torneremo più tardi. Prima però dobbiamo obbedire all'epica, esserle un po' fedeli.

Le luci corrispondono qui alle registrazioni fruscianti che Milman Parry e il suo allievo Albert Lord⁴ fecero nella penisola balcanica negli anni '30, alla ricerca dei bardi omerici viventi. Una ricerca, un *fieldwork*, che fece fare un balzo agli studi sull'epica eroica. Dopo anni di registrazioni sul campo, di apprendimento dalla viva voce dei bardi, nelle osterie, sotto le pergole dei caffè albanesi, dalmati, montenegrini, bosniaci quel migliaio di versi che di fronte ai ricercatori stupiti venivano sciorinati dai cantori, si cominciò a capire qualcosa di più della relazione tra memoria e oralità, sul mestiere del versificare, sul racconto come tessitura di ritmi, stacchi, riprese, ritornelli, figure, assonanze. E allora riprendere l'Iliade e l'Odissea divenne un'attività che restituiva vita a qualcosa che non sembrava ancora "sceso" dal carro della poesia.

Non diversamente da quanto raccontano i ricercatori sugli altopiani del Guatemala, stupiti di trovarsi di fronte ad anziani che per "pagare" una prestazione medica non hanno altro che la recita di migliaia di versi a memoria di racconti maya. Qui il capovolgimento è altrettanto sconvolgente. È l'ultima coda della Conquista a Seicento inoltrato, e agli spagnoli è chiaro che nessun *mestisaje*, nessuna vera conversione avverrà – ai soldati viene perfino proibito di dormire nei villaggi degli indios. La Conquista ha bruciato i testi scritti delle popolazioni native, ma queste

li mandano a memoria, li proteggono nascondendoli, seppellendoli nel vivo del ricordo parlante. Riemergono a distanza di cento, duecento anni ed oggi il lavoro di resurrezione continua.

Questa dimensione orale dell'epica è una fucina incredibile di "trucchi", di escamotage, ma siamo noi a vederli in quest'ottica. In realtà non c'è differenza tra l'arte di raccontare e l'arte di ricordare. Se vi è una strategia essa è già interna alle forme, ai gesti, alla morfologia. Per ricordare bisogna saper scomporre, ridurre a numeri primi, ripercorrere al contrario la genesi delle forme. Anastasio ci induce a scompaginare, raccoglie animaletti blu per assomarli in una confusione che ne risveglia accostamenti assurdi, capovolgimenti, riduce un mondo al cumulo che risulta alla fine quando il bambino è andato a dormire e il mucchio riposa in un angolo della stanza.

In un piccolo villaggio del Gujarat, dominato dal palazzo di un minimum maharaja, in previsione delle elezioni a cui questi si candida, il maharaja organizza una cerimonia dell'oppio. Al tramonto, su un palco improvvisato di fronte agli astanti, sale un cantastorie che viene dalle tribù nomadi che vivono nel deserto del Thar, tra il Gujarat e il Rajasthan. Sembra uscito da un film di Bollywood, sembra un brigante, un guerriero medievale, un *Abatantuono* del deserto. Lo accompagnano un musicista di harmonium e un suonatore di cimbali. Quando si leva la voce roca del cantastorie tutte le orecchie sono rivolte verso di lui. Canta le grandi gesta dei rajput, di cavalieri e cavalli, di cavalli

eroici che si sacrificano per i cavalieri, di magnifiche criniere e stupendi garretti, di salti impossibili di corsi d'acqua che salvano il rajput ed esauriscono il cavallo. È una lingua diversa da quella quotidiana, viene usata solo per cantare le gesta e ha una versione scritta per siglare alcuni documenti. Si chiama *pingal*, gli astanti la conoscono, giudicano come essa viene usata, la bravura o meno del cantastorie. Il maharaja, dopo la prima parte della storia, porta nel palmo della mano l'oppio sciolto per il cantastorie, questi beve direttamente, una, due volte. La ripresa sembra adesso accelerata da un entusiasmo diverso. L'oppio è parte dell'epica qui, ne è il nucleo che racconta di principesse in attesa del ritorno del guerriero e dei fumi della memoria che l'oppio attiva.

Ho visto qualcosa di simile quando Mimmo Cuticchio molti anni fa ha celebrato la memoria del suo maestro, Celano, un cantastorie palermitano che declamava la storia dei paladini di Francia con una spada in mano, in mezzo alla folla, in piedi, nelle piazze, nei mercati. Celano, e Mimmo Cuticchio che lo evocava, quando la narrazione arrivava al duello, allo scontro tra paladini e mori tirava fuori una voce diversa, ma soprattutto scandiva le parole, alterava gli accenti, travolgeva il racconto sottomettendolo a una metrica che aveva il potere di fare sentire "i colpi" di spada, il cozzo delle armature. Era una metrica "sonora", doveva soprattutto dare un passo alla narrazione, farla marciare e accelerare.

Ferdinand de Saussure, in un momento di stanchezza, nel 1906,

decise di passare un periodo a Roma. Come passatempo cominciò a visitare gli Elogia Scipionum, le iscrizioni tracciate fra il terzo e il primo secolo avanti Cristo sui sarcofaghi della aristocratica famiglia degli Scipioni. Sono le più antiche testimonianze scritte del mondo romano dove il fruscio della lingua è ancora presente. Le frasi sui sarcofaghi utilizzano l'accostamento delle parole. Non si tratta di metrica, ma di qualcosa di diverso: qui è il suono delle parole, il loro contrasto, non la loro "intensità" o gli accenti ad essere importante. Come in un *riddle*, come in un proverbio, ma anche in una formula magica, è la ricorrenza o lo stridio della voce a essere esaltato. Saussure ricostruì un metodo "orale" pur all'interno di una produzione scritta. Maurizio Bettini, che racconta questa storia,⁵ sostiene che questo tipo di ricerca sonora si è prolungato in autori come Ovidio o lo stesso Virgilio. Il maestro di tutto questo sarà però Plauto che se ne servirà in funzione comica.

Bettini definisce questa maniera parlante di scrivere *voce risultante*. E ci regala una storia magnifica di quando questa voce nella tarda antichità sembra affievolirsi. Nelle *Notti Attiche* Gellio racconta che in occasione della propria festa di compleanno un giovanotto aveva raccolto a casa sua vari amici, tra cui il retore spagnolo Giuliano. Gli invitati avevano cominciato a ironizzare sui poeti romani, incapaci di raggiungere la raffinatezza e la dolcezza del greco Anacreonte. A questo punto Giuliano aveva abbandonato la propria riservatezza in materia di erotismo e per dimostrare che anche i poeti romani sapevano fare

⁴ Albert B. Lord, *Il cantore di storie*, (1960), Argo, Lecce, 2005

⁵ Maurizio Bettini, *Roma, città della parola*, Einaudi, 2022

l'amore e sacrificare a Venus aveva recitato i versi di Valerio Edituo:

*dicere cum conor curam tibi,
Pamphilia, cordis
quid mihi abs te quaeram,
verba labis abeunt
per pectus manat subito subido
mihi sudor sic tacitus, subidus, dum,
pudeo, pereo.*

che tradotto perde tutto tranne l'erotismo

Quando mi provo, Panfila, a dirti la pena del mio cuore, e cosa io voglio da te, alle mie labbra vengono meno le parole.

D'un colpo il sudore mi invade il petto, e ti bramo: così, muto, nel bramarti muoio di pudore.⁶

La vicenda della *voce risultante* ci riporta alla questione della luce negli studi di Anastasio. Se la luce, come ipotizzo, qui sta per la traduzione sonora, orale dell'epica sottesa nelle sagome, allora c'è qui forse una doppia componente: la scansione, la luce come ritmo e accanto ad essa la luce come suono, come una qualità specifica che gioca con le ombre e i riflessi delle superfici. Qui la luce gioca a frammentare e a ricomporre, fa quello che la voce del bardo o del cantastorie produce nel portare l'attenzione non sul significato delle parole, ma sul loro suono, l'allitterazione – ogni rapper sa come farla funzionare – che è al tempo stesso una musica, ma soprattutto un rumore.

C'è, negli studi sulla luce di Anastasio, la furia della scomposizione, un privilegiare il balbettio profetico alla

enunciazione chiara e distinta. Chi ne fruisce dovrebbe ricomporre gli indizi sparsi, ma alla fine viene preso dal gioco della frammentazione. Che però allo stesso tempo è l'accapo della *voce risultante*, l'accapo del verso. La poesia frantuma la prosa sotto le ruote del suo carro. L'oracolo rimane una voce che si riesce appena a distinguere nel vortice dei raggi o dei versi.

Mi viene da pensare alla *Leggenda della Fortezza di Suram*, il film di Sergej Paradjanov sull'epica georgiana, quel suo modo di scomporre il racconto in scene, la loro immobilità scandita da siparietti bui, cornici di un affresco muto.

Come i santi di cui parla Michel de Certeau nella sua *Fabula Mistica*⁷, qui viene privilegiata l'*indecenza*, nel senso letterale, cioè un solecismo o barbarismo, un mutismo che è *non volere saper dire*. È una iconoclastia verbale, quella che rifiuta di raccontare la buona novella con le parole di sempre, con le parole che già sono esaurite. Alcuni di questi santi, che la tradizione chiama *soloi* "folli", "idioti", predicano in lingue che essi stessi non posseggono. È l'irruzione del nuovo in un mondo affollato e distratto. Diego de Jesus, parlando del linguaggio nelle poesie di Juan de la Cruz, dirà che qui c'è "la licenza di usare termini imperfetti, impropri e dissimili, visioni per eccesso". Si tratta di una impudicizia, come stile poetico, *un santo eccesso* come di follia e sregolatezza.

Il Cristo scomposto che in uno studio sulla luce di Anastasio volge, risorto, le braccia in giù ha la stessa "indecenza", riattiva in noi l'attenzione

che abbiamo perso nell'uso e abuso dell'abitudine al risorto. Qui le braccia indicano la terra, come in certi Buddha dove essa è chiamata a testimoniare l'illuminazione. Svegliarsi per lo stupore della resurrezione significa farsi condurre da una *voce risultante* diversa. Le braccia del Cristo in giù mi ricordano il Cristo risorto nella Chiesa di San Salvatore in Chora a Fatih a Istanbul. Qui Cristo afferra per i polsi Adamo ed Eva, scoperchiandone le tombe, e li trascina con sé con una irruenza che nei secoli abbiamo perso.

Il metodo del rompere, dello scomporre, del reinventare le forme, il metodo dell'interrompere la lettura dell'immagine ha l'indecenza dell'imprevisto. Anastasio interrompe la visione e la ricompone per confonderci. Come ogni iconoclastia invita a guardare al di là della scena, a vedere nei frammenti una diversa facoltà, un intravedere che è come far passare la luce attraverso le pupille appena dischiuse, con le palpebre abbassate.

Il mondo per i bambini, ma anche per il Buddha reclinato, appare diverso, è un mondo la cui scena si dissolve per lasciare spazio a un'altra possibile o impossibile ricomposizione. Per i bambini è il tentativo di afferrare il pulviscolo che fluttua nella luce che entra da una finestra, quell'agitarsi di particelle che rivela qualcosa da cui i grandi sono esclusi, la fittezza e densità del mondo in ogni suo respiro. In quel momento l'intorno perde i caratteri dell'apparenza, torna a essere pura manifestazione, scaturigine inedita,

la creazione riprende il suo tempo che è solo e sempre eterno presente.

E qui l'accapo adoperato da Anastasio deve ricondurci a un altro livello. Oltre la scomposizione, oltre l'abbaglio che essa induce, si arriva a un battito, a un bordone costante, al suono che fa il mondo all'inizio, che è lo stesso singulto che chiamiamo scansione del cuore e del respiro. Questo tocco, questo saltello, è lo stesso che conosciamo nella danza di Shiva Nataraja, o nel Satiro danzante di Mazara, nel singulto dei dervishi mevlani. Il battito è alla fine il silenzio ritmato che riusciamo ad ascoltare quando abbiamo sciolto le evidenze, le singolarità del mondo. Non è percepibile se non a chi danza, ha il respiro affannato o si è messo a riposare dopo un vortice. Il volto del Satiro è trascinato, il capo è reclinato all'indietro. Shiva è più composto, sta in equilibrio – sempre su un piede come il Satiro o il derviscio. Ci guarda, ci racconta di un *elan* che è allo stesso tempo furia scandita e ricomposizione, trascinamento e stabilità. Solo nel battito, solo nello scandire, si afferra (la *saisie*) quella saggezza che si apprende col tempo o si dimentica dopo l'infanzia. La creazione ha un ordine che si raggiunge solo quando abbiamo imparato a non farci illudere dalla continuità e dall'over-lapping. Il mondo è "discreto" e siamo noi a renderlo continuo saltellando tra i massi sul fiume.

—English text: p. 054

⁶ Gellio, *Noctes Atticae*, 19.9.11

⁷ Michel de Certeau, *Fabula Mistica*, XVI-XVII secolo (1982), Jaca Book, Milano, 2008. p167

SERIE / SERIES “INTERVALLI”.

Calco stampato a pollice, sezionato,
smaltato, ri-assemblato con luci LED.
Thumb molded cast, sliced and
re-assembled with LED lights.

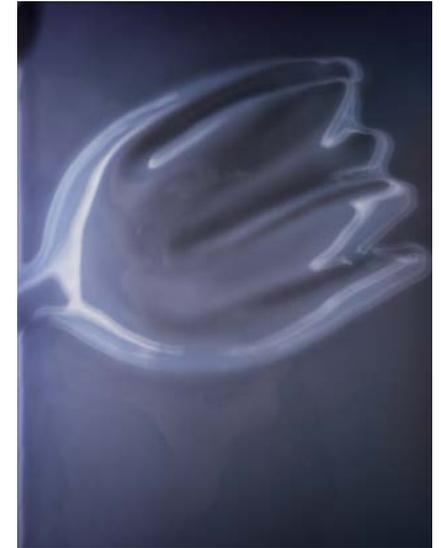
Serie “Intervalli”
Fiori berrettino - Flowers berrettino blue
55 x 120 cm

Terracotta maiolicata doppio fuoco - LED
Double fire majolica terracotta - LED
Ceramica Gatti 1928, Faenza
2022



Serie "Intervalli"
Fiori berrettino - Flowers berrettino blue
55 x 120 cm

Terracotta maiolicata doppio fuoco - LED
Double fire majolica terracotta - LED
Ceramica Gatti 1928, Faenza
2022



Serie "Intervalli"
Madonna delle Grazie berrettino
Our Lady of Grace berrettino blue
42 x 57 cm

Terracotta maiolicata doppio fuoco - LED
Double fire majolica terracotta - LED
Ceramica Gatti 1928, Faenza
2022



Serie "Intervalli"
Madonna delle Grazie berrettino
Our Lady of Grace berrettino blue
42 x 57 cm

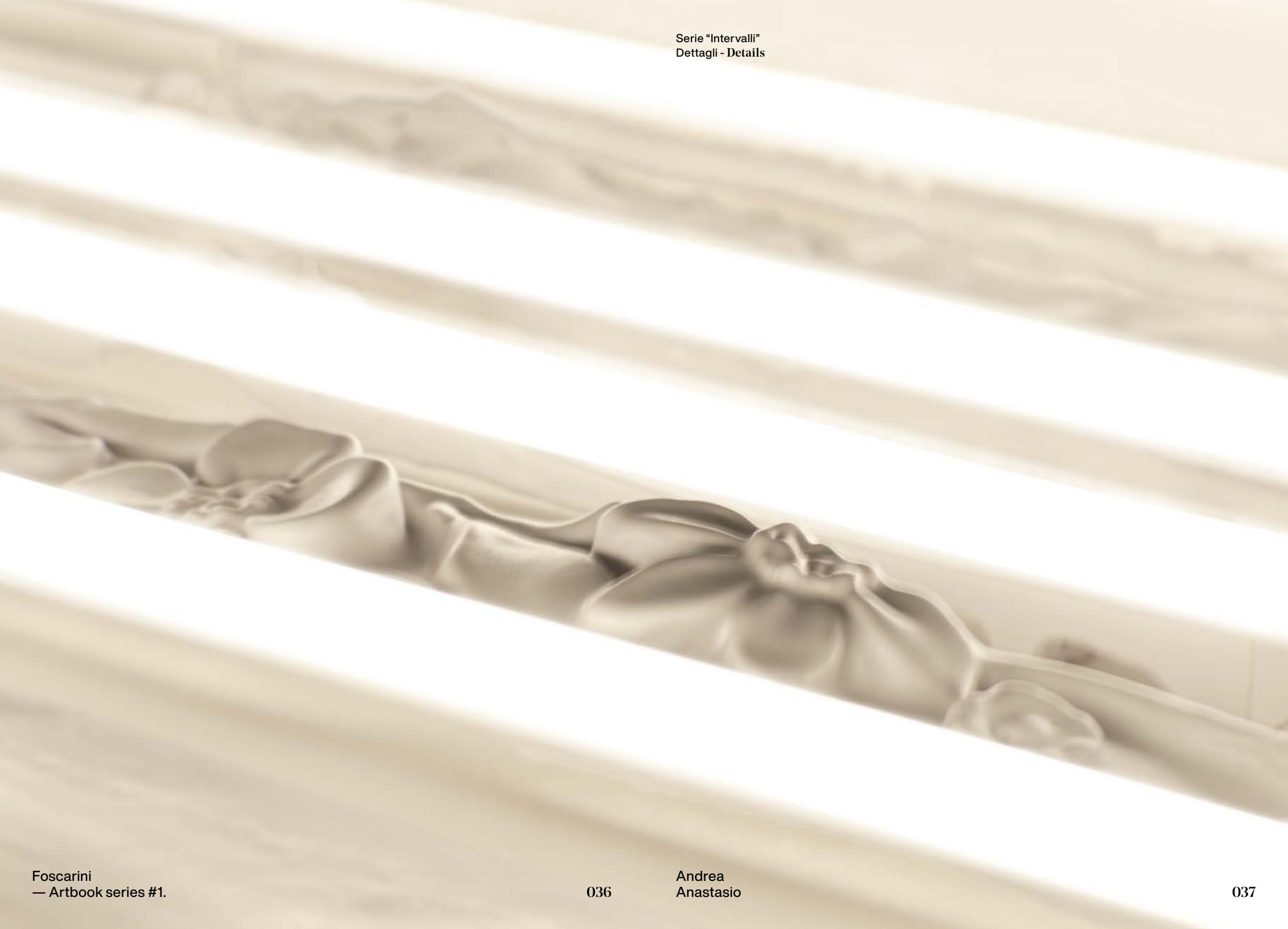
Terracotta maiolicata doppio fuoco - LED
Double fire majolica terracotta - LED
Ceramica Gatti 1928, Faenza
2022



Serie "Intervalli"
Fiori bianco opaco
Flowers matt white
54 x 120 cm

Terracotta maiolicata doppio fuoco - LED
Double fire majolica terracotta - LED
Ceramica Gatti 1928, Faenza
2022





Serie "Intervalli"
Fiori rosa carnicino - Flowers flesh pink
56,5 x 120 cm

Terracotta maiolicata doppio fuoco - LED
Double fire majolica terracotta - LED
Ceramica Gatti 1928, Faenza
2022





SERIE / SERIES “ESODI”.

Calchi da stampo a pollice di soggetti
singoli assemblati a gran fuoco
con smalto e luci LED.
Thumb molded cast large fired
assembled glazed.

Serie “Esodi”
Scimmia bianco opaco - Monkey matt white
30 x 23 x 55 cm

Terracotta maiolicata doppio fuoco - LED
Double fire majolica terracotta - LED
Ceramica Gatti 1928, Faenza
2022

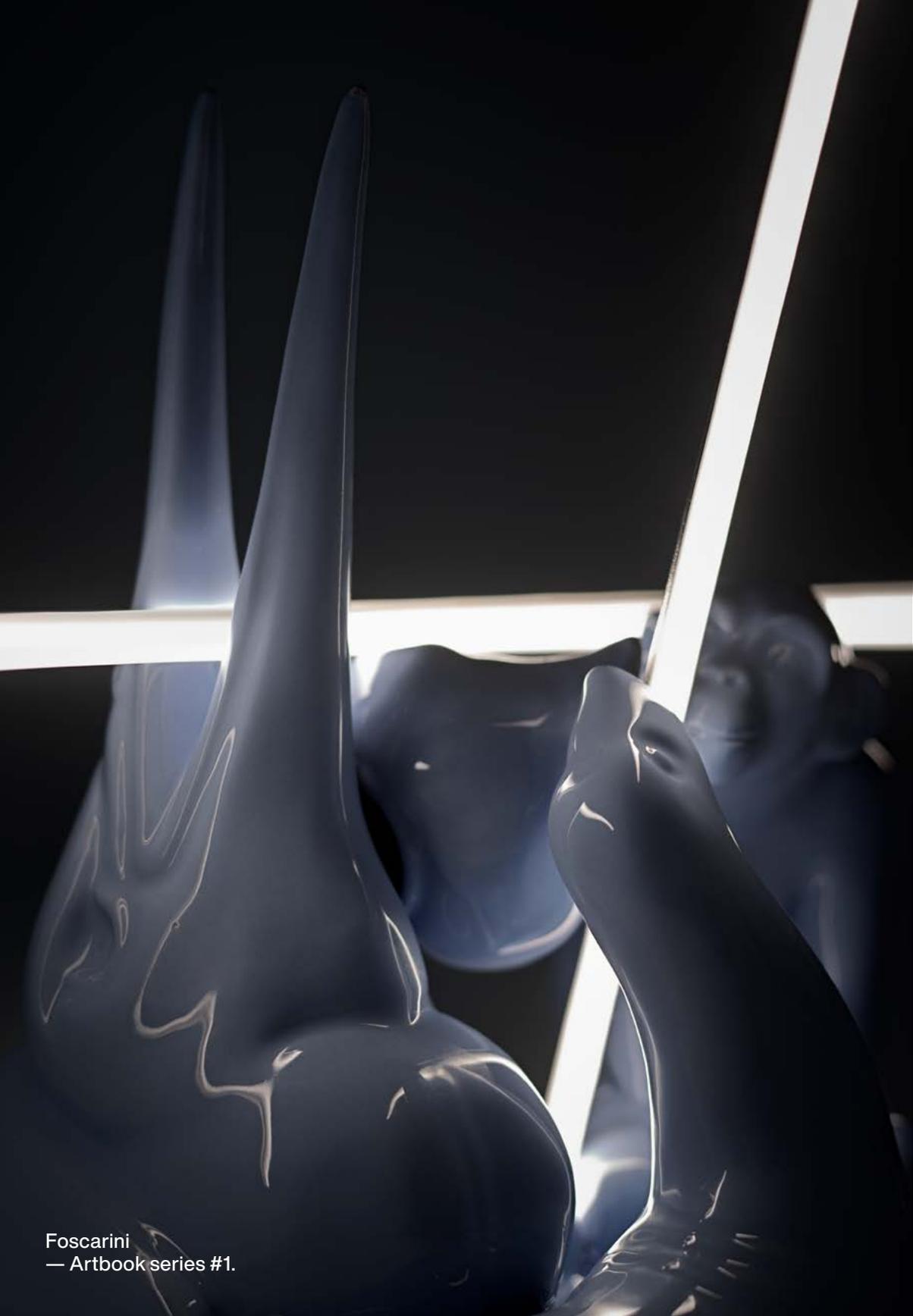




Serie "Esodi"
Scimmia bianco opaco - Monkey matt white
30 x 23 x 55 cm

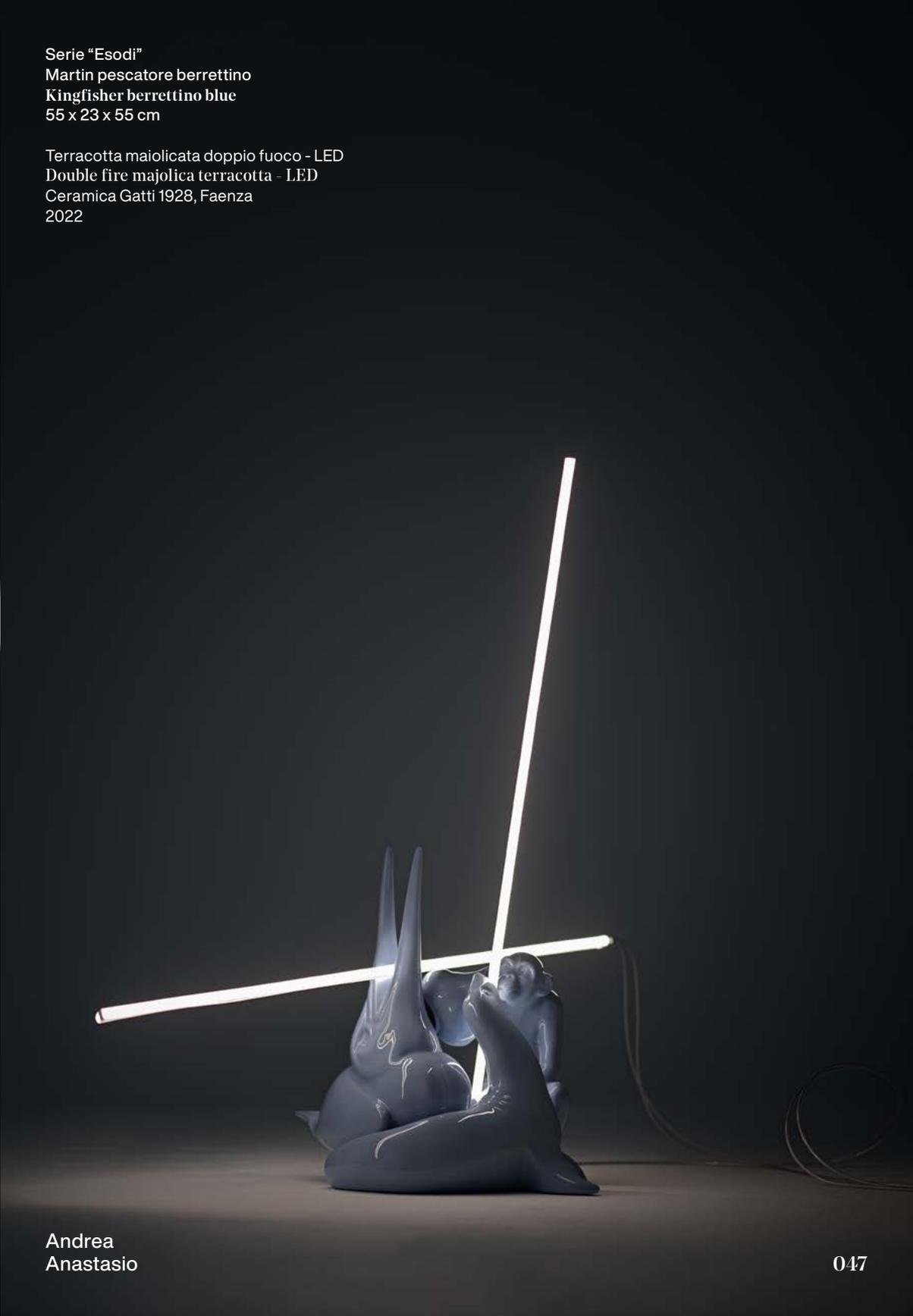
Terracotta maiolicata doppio fuoco - LED
Double fire majolica terracotta - LED
Ceramica Gatti 1928, Faenza
2022





Serie "Esodi"
Martin pescatore berrettino
Kingfisher berrettino blue
55 x 23 x 55 cm

Terracotta maiolicata doppio fuoco - LED
Double fire majolica terracotta - LED
Ceramica Gatti 1928, Faenza
2022





Serie "Esodi"
Martin pescatore bianco opaco
Kingfisher matt white
55 x 23 x 55 cm

Terracotta maiolicata doppio fuoco - LED
Double fire majolica terracotta - LED
Ceramica Gatti 1928, Faenza
2022



Serie "Esodi"
Martin pescatore bianco opaco
Kingfisher matt white
55 x 23 x 55 cm

Terracotta maiolicata doppio fuoco - LED
Double fire majolica terracotta - LED
Ceramica Gatti 1928, Faenza
2022



Cadences, gaps, flashes of light, pauses, returns... the eye gets used to fragments. Outside, the landscape rushes past, syncopated, as from the window of a speeding train (how different is the experience of the world from the position perpendicular to movement of a train passenger, whose pupils move to constantly adjust the landscape to an impossible dimension of stillness). Although driving has accustomed us to a central, dominant, aggressive perspective with respect to our advance, we still feel the urgent need to reconcile movement with the stillness of the world outside.

There is a perception of the surroundings in motion that stems from the dawn of representation. The hunt, the chase after the animal, the dance, separate the figures from the background, thrusting them where the eye can follow. Then the companions of movement, first of all the horse, will arrive to shake vision, to make it into cloud and dust, that has to be reassembled, a jolt that can be slowed down or speeded up.

As Marilyn Strathern² tells us, ways of seeing change from culture to culture. The Kaluli warriors who dance in a group can only be confusingly perceived as patches of colour, features, painted bodies, the large shiny seashells worn by the dancers on the chest. The observer can grasp only the mass, the contours mingle,

the faces vanish in the spinning, the rhythm, the swerving. If the one who looks is not involved, he cannot see all this. With the others, he has to consume the botanical substances that change the perception of the whole. Here there are no spectators, any vision is possible only in the collective body that moves, that displays itself in a competition that always has a dangerous aspect of confrontation between tribes to access the same resources.

This taking of the world, this *seizure* in the sense of the French word *saisie*, or in English *to hold* – to seize, to grasp – is a fundamental key of the relationship. There is no movement that does not somehow “shake” those in its proximity, those who perceive the effects, the rustle, breath, slipping, dust, particles of light in dust.

This effect was familiar to the sculptors of the classical world. Trajan’s Column prevents those who move around it from every having a complete view. There is something elusive in the composition that is part of the “serial” effect, the story that continues, winding like a ribbon. We are faced with a conscious creation of images in motion, a “reel” of individual frames. And as for the images of a camera lucida, here too the scansion, the gaps between one frame and the next, are fundamental for perception. The sculpture comes to life, faithful to its nature, faithful to the Metopes of Selinus, it plays with the thrusts of the limbs, the direction of the faces, the shadows that separate the bodies from the background. The steeds move, they rear up, the shields move, the wounded fall, the banners wave.

Movement of lights and shadows, which we again find in the sarcophagi of late antiquity, as Paul Zanker³ writes; here the life that unfolds in the stone is the passage accompanied by Dionysius and later by the resurrected Christ, hands raised.

But it is also the movement of Gandhara, the processions that wrap the curly-haired Buddhas of the Alexandrian sculptors on the plains of Oxiana. Or the dances of Borobudur, the opposite of stasis, a vendetta against the apparently grave nature of stone. Faced with figures that dance here, as in the Jain temples crowded with *apsaras* and *gopis*, confronted by the fullness of the bodies, we might wonder if what cinema has done is to make us forget that the difference between moving images and sculpted movement is that the latter permits a constant “rewind.” We can caress the reliefs and bas reliefs with the gaze and the hand, with the entire body that slides around them and wraps them in a way of “taking.” Here the grip is less elusive than in the darkness of a movie theatre or in the streaming of a screen in a domestic setting.

Here, necessarily, the studies on light by Andrea Anastasio have to take us to another level of interpretation. What happens inside them reprises the nature of movement, utilizing its devices, the constituent strips are fragments, they are what we learn when our eyes hesitate – as in the corridor of a train – shifting forward and back, learning the landscape in segments. The openings of light are the same ones that seem to come towards us when we move through a tunnel with fluorescent lighting, when we cross a bridge with streetlamps in the night.

In this case, however, there is a dimension that takes us back to a more radical compositional root. Broken surfaces, blades of light, white or blue ceramic surfaces, profiles that appear and vanish. We are prompted to consider the epic, oral dimension of this composition. Classical sculptures from the widest range of latitudes refer to this dimension. As the epigraph from Plutarch says, here we are in the phase of poetry, on the chariot of poetry. Of an oral transmission that in order to express itself requires the canons of poetry, its tricks, or more precisely its resources. The cadences, the rhythms are those of the voice of the bard, the sounds that can only be grasped in their flux, their way of combining and flowing.

I would like to foreshadow the hypothesis suggested to me by Anastasio’s studies on light. The lights that stand out, break into fragments, reassembling the crowded strips of silhouettes, are to pottery as the oral dimension is to sculpted material: they are the voices that bring life to volumes. The lights are the impalpable dimension of the story, the voice of the bard that accompanies the figures of the myth, that “unfolds” them for the ears of the listeners, a task that requires a sharing of metaphors, figures of speech, themes, stories, fables. The hypothesis should be accepted for what it is. Anastasio takes it and overturns it, breaks it up; for him, the epic is already stammering, it is a hoarse, prophetic voice, iconoclasm that shuffles the cards of the narration. We will return to this point later. But first, we have to obey the epic, to be a bit faithful to it.

The lights correspond here to the scratchy recordings made on the Balkan

² Marilyn Strathern, *Learning to see in Melanesia*, Cambridge University, 2013

³ Paul Zanker, *Living with Myths: The Imagery of Roman Sarcophagi*, Oxford University Press, 2013

Peninsula by Milman Parry and his pupil Albert Lord⁴ in the 1930s, in search of living Homeric bards. This fieldwork and research made studies on epic poetry take a great leap forward. After years of field recordings, of direct learning from the voices of storytellers, in taverns, underneath the pergolas of Albanian, Dalmatian, Montenegrin, Bosnian cafés, the thousands of verses lavished by those singers of tales on the ears of astonished researchers, something more was known about the relationship between memory and oral tradition, about the craft of verse-making, about narration as a weave of rhythms, fits and starts, reiterations, refrains, figures, assonances. And then, to record the Iliad and the Odyssey became an activity that restored life to something that did not yet seem to have “descended” from the chariot of poetry.

This was not unlike what has been related by researchers in the highlands of Guatemala, amazed to find elders who would “pay” for medical services by reciting thousands of verses from memory of Mayan myths. Here the overturning is equally surprising. It is the last period of La Conquista, well into the 1600s, and the Spanish could clearly see that no *mestisaje*, no real conversion would take place – the soldiers were even forbidden to sleep in the villages of the Indios. La Conquista had burned the written texts of the native peoples, but the latter had learned the texts by heart, protecting them, burying them in the living flow of speaking memory. The texts resurfaced 100, 200 years later, and today the work of resurrection continues.

This oral dimension of the epic is an incredible forge of “tricks,” of plays,

but we are the ones who see them in this light. Actually, there is no difference between the art of narrating and the art of remembering. If there is a strategy, it is already internal to the forms, gestures, morphology. To remember, one has to know how to break up, to reduce to prime numbers, to backtrack through the genesis of forms. Anastasio induces us to disrupt, he gathers little blue animals to find their sum in a confusion that reawakens absurd juxtapositions, reversals. He reduces the world to the heap that is left behind when the child has gone to sleep and the pile is left to rest in the corner of the room.

In a small village in Gujarat dominated by the palace of a minimum maharaja, as the elections in which he was a candidate approach, the maharaja organizes an opium ceremony. At dusk, on a makeshift stage faced by an audience, a storyteller appears, hailing from the nomadic tribes that live in the Thar Desert, between Gujarat and Rajasthan. He seems to have stepped out of a Bollywood movie, like a brigand, a medieval warrior, a pop desert thespian. He is accompanied by the music of a harmonium and finger cymbals. When the storyteller raises his hoarse voice, the audience is all ears. He chants tales of grand deeds of the Rajputs, of knights and horses, heroic horses that give their lives for knights, with magnificent manes and hocks, impossible leaps over waterways that save the Rajput and exhaust the horse. It is a language that differs from everyday speech, used only to praise the deeds, and for certain documents it has a written version. It is called *Pingal*, and the listeners know it. They can judge the way it is used, the prowess or lack of prowess of the storyteller. The maharaja, after the first

part of the story, brings the opium melted for the storyteller in the palm of his hand, from which the latter drinks it directly, once, twice. The storyteller resumes as if accelerated, driven by a different enthusiasm. The opium is part of the epic here, its core that tells of princesses awaiting the return of the warrior, and the mists of memory activated by the drug.

I witnessed something similar when Mimmo Cuticchio, many years ago, paid tribute to the memory of his teacher, Celano, a storyteller from Palermo who recited the history of the Paladins of France, brandishing a sword in the midst of the throng, standing in squares, in outdoor markets. When the narrative reached the duel, the clash between Paladins and Moors, Celano – and Mimmo Cuticchio who evoked his spirit – brought forth a different voice, and above all articulated the words, altering the accents, disrupting the tale by subjecting it to a metre that had the power to make people hear the “blows” of the sword, the collision with the armour. It was a “sonorous” metre, which above all had to set the pace of the narration, to make it stride forward and accelerate.

Ferdinand de Saussure, in a moment of tiredness in 1906, decided to spend some time in Rome. To pass the time, he began to visit the Elogia Scipionum, the inscriptions made between the 3rd and 1st centuries BC on the sarcophagi of the aristocratic Scipioni family. These are the most ancient written remnants of the Roman world, where the rustling of the language is still vividly present. The phrases on the sarcophagi use juxtaposition of words. This is not metre, but something different: here what counts

is the sound of their words, their contrast, not their “intensity” or their accents. As in a riddle, as in a proverb, but also in a magical spell, it is the recurrence or the shrillness of the voice that comes to the fore. Saussure reconstructed an “oral” method, though inside written production. Maurizio Bettini, who tells this story,⁵ asserts that this type of sonic research was extended in the works of authors like Ovid or Virgil himself. The master of all this, however, would be Plautus, who used it to comic effect.

Bettini defines this spoken way of writing as the *resultant voice*. And he offers us a magnificent history of when this voice seems to weaken in late antiquity. In the *Noctes Atticae*, Aulus Gellius relates that for his own birthday party a young man had gathered various friends in his home, including the Spanish rhetorician Giulianus. The guests had begun to make ironic remarks about the Roman poets, seen as incapable of achieving the refinement and sweetness of the Greek poet Anacreon. At this point, Giulianus put his reservations aside regarding eroticism, and to demonstrate that the Roman poets too knew how to speak of love and sacrifice to Venus, he recited the verses of Valerius Aedituus:

*dicere cum conor curam tibi,
Pamphilia, cordis
quid mihi abs te quaeram, verba labis
abeunt
per pectus manat subito subido
mihi sudor sic tacitus, subidus, dum,
pudeo, pereo.*

Which, when translated, loses everything except the eroticism:

⁴ Albert B. Lord, *The Singer of Tales*, 1960

⁵ Maurizio Bettini, *Roma, città della parola*, Einaudi, 2022

When I try to tell you my heart's desires, Pamphila, though I know what I should ask you, the words leave my lips, and I'm soaked to the core with sweat: thus, silent yet knowing, I die of shame.⁶

Translated from Latin to English by David Camden: www.forumromanum.org/literature/valerius_aedituuse.html

The matter of the *resultant voice* takes us back to the question of light in Anastasio's studies on light. If the light, as I hypothesize, stands for the sonic, oral translation of the epic implied in the silhouettes, then perhaps we can see a double component here: the articulation, the light as rhythm and beside it the light as sound, as a specific quality that plays with the shadows and reflections of surfaces. Here the light plays at breaking up and reassembling, it makes what the voice of the bard or the storyteller produces, shifting the attention not to the meaning of the words but to their sound, the alliteration – every rapper knows how that works – which is music, but above all noise, at the same time.

In Anastasio's compositions there is the fury of de-composition, a way of favouring the prophetic stutter over clear, distinct pronunciation. The observer has to reassemble the scattered clues, but in the end he is captured by the game of fragmentation. Which at the same time, however, is the reprise of the *resultant voice*, the start of a new verse. Poetry shatters prose under the wheels of its chariot. The oracle remains a voice we can barely discern in the whirl of spokes and verses.

I am reminded of *The Legend of Suram Fortress*, the film by Sergei Parajanov on the Georgian epic, that way he has of breaking down the story into scenes, their immobility paced by interludes of darkness, frames of a silent fresco.

Like the saints of which Michel de Certeau speaks in his *Mystic Fable*⁷, here what is preferred is *indecenty*, in the literal sense of the term, i.e. a solipsism or barbarism, a silence that is *not wanting to know how to say*. It is a verbal iconoclasm, which refuses to tell the good news with the same old words, with words that have already been depleted. Some of these saints, which the tradition calls *soloi*, “mad,” “idiots,” preach in tongues they themselves do not possess. It is the bursting in of the new in a crowded, distracted world. Diego de Jesus, speaking of the language in the poems of Juan de la Cruz, would say that here we have “the license to use imperfect, improper and unalike terms, visions in excess.” It is immodesty as a poetic style, *holy excess* as madness and recklessness.

The fragmented Christ risen that in one of Anastasio's studies on light holds his arms downward, has this same “indecenty,” reactivating the attention we have lost, inured to the use and abuse of habitual imagery. Here the arms indicate the ground, as in certain Buddhas where the earth bears witness to enlightenment. Reawakening to the awe of the resurrection means letting ourselves be guided by a different *resultant voice*. The arms of Christ extending downward remind me of the risen Christ in the Church of the Holy Saviour in Chora, at Fatih, Istanbul. Here Christ grasps Adam and Eve by the wrists,

opening their tombs and dragging them with him with an impetuosity we have lost over the centuries.

The method of breaking, separating, reinventing forms, the method of interrupting the interpretation of the image, has the indecency of the unforeseen. Anastasio interrupts the vision and reassembles it to confuse us. Just as any iconoclasm urges us to look beyond the scene, to see a different faculty in fragments, a way of glimpsing that is like making light pass through the barely open pupils, eyelids lowered.

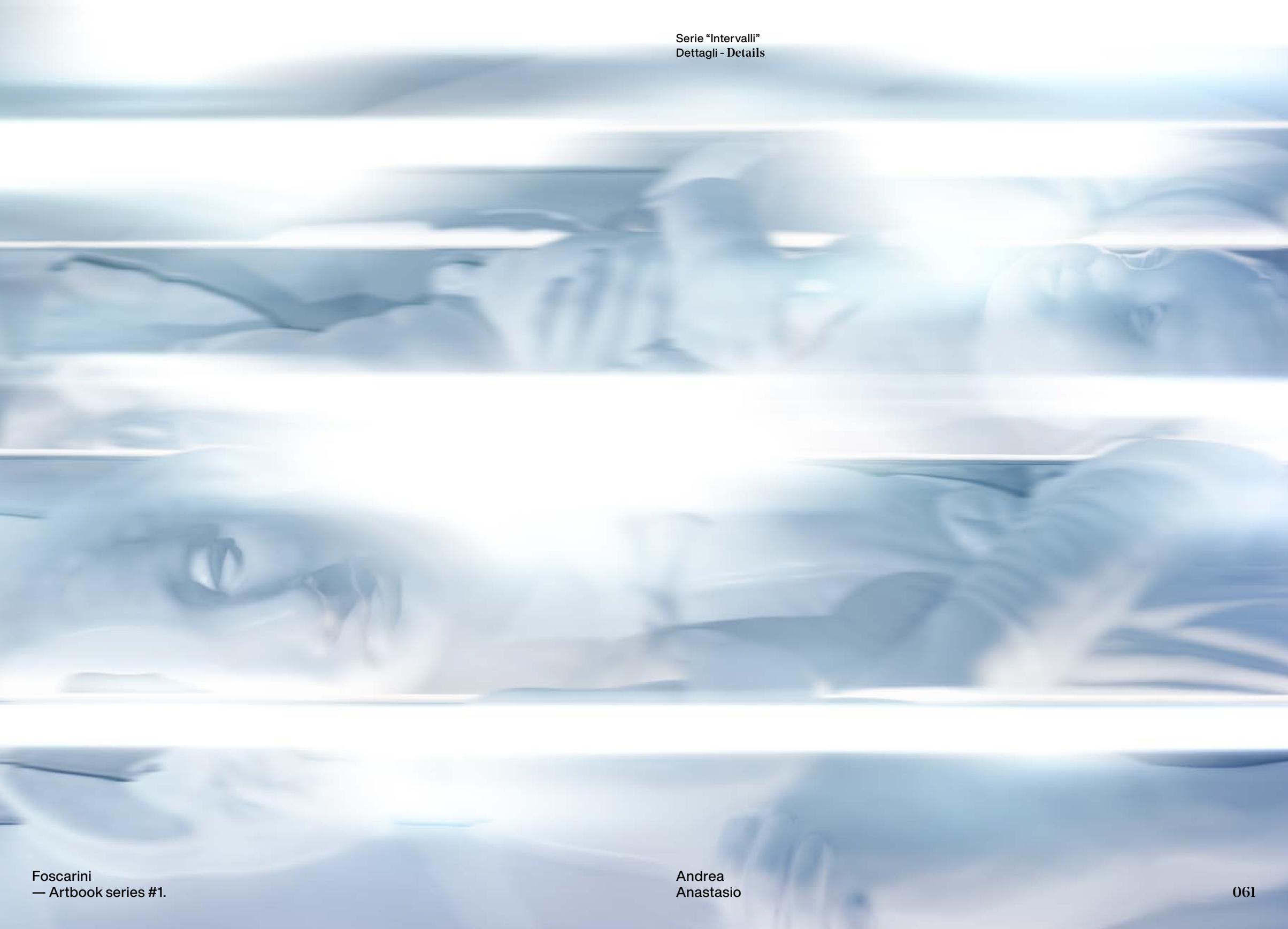
For children, but also for the reclining Buddha, the world seems different; it is a world in which the scene dissolves to leave room for another possible or impossible re-composition. For children it is the attempt to grasp the dust that floats in the light that enters through a window, in the agitation of particles that reveals something from which the grownups are excluded, the thickness and density of the world's every breath. In that moment, the surroundings lose the character of appearance, returning to a state of pure manifestation, unprecedented origin. The creation reclaims its own time, which is only and always the eternal present.

And here, the new verse started by Anastasio should lead us to another level. Besides the breakdown, besides the dazzlement it triggers, we arrive at a beat, a constant drone, the sound made by the world at the beginning, which is the same pulsation we call heartbeat and breath. This touch, this little hop is the same one we know from the dance of Shiva Nataraja, or the Dancing Satyr of Mazara del Vallo,

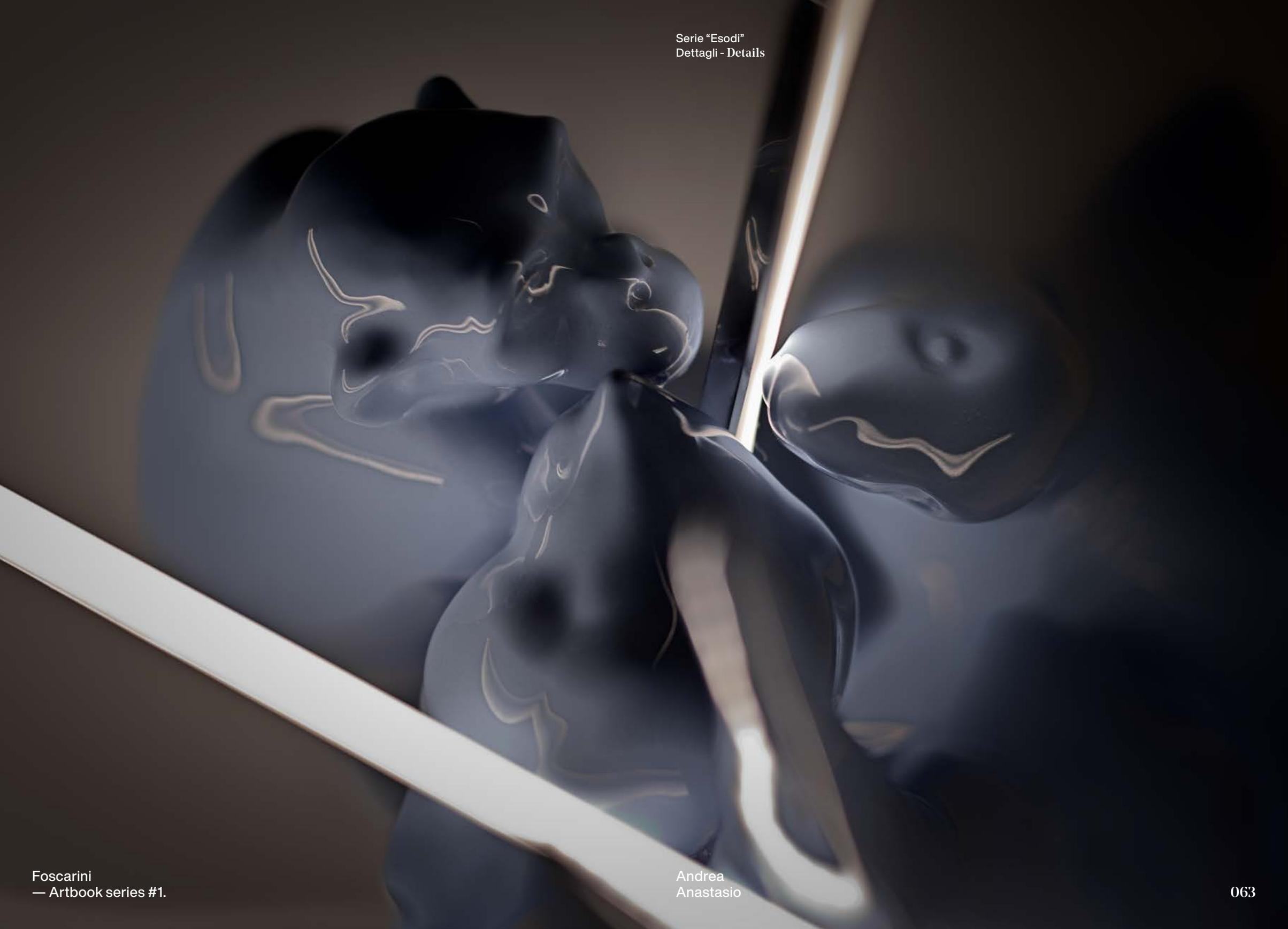
or the Mevlevi dervishes. The beat, in the end, is the rhythmical silence to which we can listen when we have dissolved appearances, the singularities of the world. It is perceptible only to the one who dances, short of breath, or one who stops to rest after a whirlwind. The Satyr's face is swept along, the head leaning backward. Shiva has more composure, remaining in balance – still on one foot, like the Satyr or the dervish. He looks at us and tells us of an élan that is simultaneously punctuated fury and reassembly, dragging and stability. Only in the beat, only in its pacing, can we seize (the *saisie*) that wisdom that is learnt with time or forgotten after childhood. Creation has an order we can reach only when we have learned to resist the illusion of continuity and overlapping. The world is “discrete” and we are the ones who make it continuous, leaping amidst the boulders on the river.

⁶ Aulus Gellius, *Noctes Atticae*, 19.9.11

⁷ Michel de Certeau, *The Mystic Fable*, 1982



Serie "Esodi"
Dettagli - Details



BATTITI.

Questo libretto è stato stampato in occasione della presentazione del progetto di ricerca BATTITI presso Foscarini Spazio Monforte dal 6 al 12 giugno 2022.

This booklet was printed in occasion of the presentation of the research project BATTITI at Foscarini Spazio Monforte from 6 to 12 June 2022.

Andrea Anastasio ringrazia: Carlo e Matteo Urbinati per aver sostenuto il progetto con nobili sguardi e Filippo, per la gentile cura dei passaggi. Davide Servadei e la bottega Gatti per aver lavorato senza riserve, sempre. Massimo Gardone per la passione partecipata e le ore ad ascoltare Arvo Pärt. Artemio Croatto per coniugare la raffinatezza con la rapidità. Matteo, Linda, Giulia, Federica per la generosità nell'assecondare i tempi impossibili del progetto. Franco La Cecla, per le conversazioni milanesi in cui lo scorrere del tempo si arrestava e per le sue riflessioni sempre capaci di generare nuove feconde consapevolezze. Beppe Finessi, per essere stato il primo.

Andrea Anastasio thanks: Carlo and Matteo Urbinati for having supported this project with noble eyes and Filippo, for kindly taking care of the different steps. Davide Servadei and Gatti manufacturing for having worked with us, unreservedly. Massimo Gardone for his keen passion and the hours spent listening to Arvo Pärt. Artemio Croatto for his ability in combining refinement and speed. Matteo, Linda, Giulia, Federica for their generosity in meeting the impossible timing of this project. Franco La Cecla, for the Milanese conversations in which the flow of time stopped and for his thoughts always capable of generating new fruitful awareness. Beppe Finessi, for being the first one.

Edizione 06.2022

Text: Carlo Urbinati
Andrea Anastasio
Franco La Cecla

Translation:
Transiting.eu / S. Piccolo

Graphic design: Designwork
Artemio Croatto
Erika Pittis

Photography:
Massimo Gardone / Azimut

Printed by Grafiche GFP
di Azzano / Pordenone / Italy

Tutti i diritti sono riservati.
Nessuna parte di questa pubblicazione può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, senza autorizzazione.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted, in any form or by any means, without the prior permission.

© Andrea Anastasio
© Ceramiche Gatti 1928
© 2022 Foscarini SpA

Foscarini SpA
via delle Industrie 27
30020 Marcon / Venezia / Italy
T +39 041 595 3811
foscarini@foscarini.com

Foscarini Spazio Monforte
corso Monforte 19
20122 Milano / Italy
T +39 02 870 71320
spaziomonforte@foscarini.com

Foscarini Inc
/ Foscarini Spazio Soho
20 Greene Street, New York
NY /10013 / USA
T +1 212 247 2218
T +1 212 257 4412 - Showroom
foscarini.inc@foscarini.com
spaziosoho@foscarini.com

Foscarini Japan K.K.
Tokyo / Japan
foscarini.jp@foscarini.com

Foscarini International Co., Ltd.
Shanghai, China
foscarini.china@foscarini.com

Azienda certificata
UNI EN ISO 9001
UNI EN ISO 14001

FOSCARINI