

# Olivo Barbieri

## Lugo e il mare

## CONVERSAZIONE

OLIVO BARBIERI — WALTER GUADAGNINI — LUCA NOSTRI — FRANCESCO ZANOT

[ NOSTRI ]

Vorrei dire come è nato questo progetto. S'è trattato in parte di una coincidenza tra il fatto che tu stessi lavorando ad un ampio corpus di immagini riprese dall'elicottero in tutto il mondo (site specific\_) e la presenza a Lugo di Romagna di uno storico aeroclub, di fama nazionale proprio per la sua scuola elicotteri. Di qui è nata l'idea di una collaborazione, concretizzatasi rapidamente grazie alla sensibilità di alcune istituzioni.

Esiste poi un'ulteriore circostanza che ti lega a questa città: nel 1982, infatti, hai scattato proprio nella piazza di Lugo un'immagine molto importante non soltanto per la tua vicenda artistica, ma per l'intera storia della fotografia italiana, dal momento che due anni più tardi Luigi Ghirri la scelse per aprire una delle sezioni in cui si divide Viaggio in Italia, quella, non a caso, intitolata Del Luogo.

[ BARBIERI ]

Quando iniziai la serie di fotografie che ha per soggetto la luce artificiale, di cui quell'immagine fa parte, volevo verificare attraverso le possibilità di rappresentazione della macchina fotografica se le piazze metafisiche che De Chirico aveva dipinto fossero pura invenzione oppure esistessero da qualche parte. Uno dei primi luoghi che funzionò fu la piazza di Lugo. Poi ho scoperto che Lugo è la città di Francesco Baracca e sono andato a vedere il museo a lui dedicato, che allora si trovava nella rocca. C'era un aereo messo in diagonale più grande della sala che lo conteneva, come una nave in bottiglia.

In questa zona inoltre era in atto un dibattito piuttosto importante intorno agli argomenti teorizzati da Viaggio in Italia. Il suo centro era Fusignano, dove avevano realizzato una serie di piccole mostre, di cataloghi, ma anche di incontri e conferenze sulla fotografia contemporanea. Uno dei meriti di Viaggio in Italia, d'altra parte, è stato quello di permettere finalmente di "contarci", di scoprire chi fossimo e cosa avessimo prodotto fino a quel momento, è un progetto basato su quello che c'era già.

[ GUADAGNINI ]

Sì, anche se poi Viaggio in Italia per la storia della fotografia italiana è diventato altro ancora, è diventato a sua volta un luogo. Non è più una mostra, non è più un libro, non sono più delle foto, ha subito un processo di mitizzazione.

[ BARBIERI ]

E' una delle poche leggende della fotografia italiana contemporanea.

[ GUADAGNINI ]

Una leggenda che però ha dato vita anche a un nuovo modo di intendere la fotografia.

[ BARBIERI ]

Era nell'aria. In seguito a consolidare l'interesse per Viaggio in Italia fu il fatto che non fosse un episodio isolato, ma che negli stessi anni questo tipo di indagine sui luoghi si praticasse ugualmente in Europa e in Nord America. Penso alla DATAR e ai New Topographics. Certo la Mission Heliographique era ben più antica, ma nel nostro caso si concepiva l'autore non più come un documentarista, ma come un interprete.

[ GUADAGNINI ]

Ma tu ti sei mai sentito davvero parte della storia che ha avuto nella nuova topografia il suo punto di riferimento più importante?

[ BARBIERI ]

E' stato un incidente. Non ho mai avuto un interesse profondo per l'architettura, l'urbanistica e in particolare la topografia. Quando ho iniziato a fotografare i miei riferimenti erano Man Ray e Andy Warhol. Ero un po' fuori dai ranghi, uno dei pochi a non avere una formazione da architetto. Però la possibilità di essere a contatto col dibattito urbanistico e architettonico e di conoscerne i protagonisti è stato molto formativo per il mio lavoro a venire.

Aggiungo una considerazione: già dalla mia attività "terrestre", ho sempre cercato di mettere in dubbio il fascino delle mappe, mi interessava di più la decostruzione topografica. Non guardo mai le carte geografiche perché le trovo noiose. Oggi infatti ho regolarmente sbagliato strada, ma è sbagliando strada che si scopre cosa c'è intorno al borgo. Ora finalmente siamo nell'epoca di Google Earth dove la mappa non è più un disegno, ma una fotografia.

[ ZANOT ]

Certamente il lavoro che stai facendo dall'alto ha in sé, oggettivamente, un portato specificatamente topografico. D'altra parte fra gli utilizzi storicamente più considerevoli – perlomeno quantitativamente – della fotografia aerea c'è proprio la cartografia, che probabilmente va di pari passo soltanto con lo sfruttamento in ambito bellico di questo genere di immagini. Sfogliando alcuni libri di Szarkowski, Looking at Photographs e Photography Until Now nella fattispecie, si nota che le uniche fotografie aeree ad essere incluse sono quelle di guerra, e stupisce che compaiano all'interno di pubblicazioni dedicate alla storia della fotografia pur essendo senza autore, alcune addirittura eseguite automaticamente da dispositivi montati sugli aerei da ricognizione – era stato Steichen a conservarne alcune negli archivi del MoMA. Pertanto il legame tra la fotografia dall'alto e l'immaginario bellico è strettissimo, e il fatto che tu abbia cominciato a lavorare dall'elicottero poco dopo l'11 settembre apre a tutta una serie di connessioni in questo senso che si fanno particolarmente ricche e stimolanti.

[ BARBIERI ]

Ho iniziato a realizzare queste immagini dopo una riflessione che derivava proprio dai fatti dell'11 settembre: volevo capire quanto fosse minacciosa una cosa che arriva dall'alto. Volevo capire cosa si provasse dall'altro punto di vista, ovvero sperimentare la percezione che si ha da oggetto minaccioso. La storia della fotografia è crudele, nella sua fantastica inconsapevolezza molto spesso ha perso i nomi degli autori migliori. Praticamente la mia è stata la prima generazione che con fermezza ha deciso che la fotografia sarebbe diventata la forma artistica più importante del secolo scorso.

[ ZANOT ]

Quando osservo le immagini che realizzi dall'elicottero mi viene immediatamente da paragonarle al lavoro di Paul Citroen piuttosto che a quello di altri fotografi, perché credo che partisse dalla tua stessa intenzione di ricomposizione/reinterpretazione della forma urbana. Mi viene in mente il suo famoso collage metropolitano, nel quale ricostruisce una sorta di città ideale.

[ BARBIERI ]

Questo è interessante. È chiaro che anche lui trattava i propri soggetti come tanti plastici architettonici. E' un processo che deriva dalla miniaturizzazione, e la fotografia è miniaturizzazione per eccellenza, consente di racchiudere tutto il mondo in una scatola. C'è un aspetto della mia ricerca che consiste nel tentativo di rendere il mondo come fosse un plastico, qualcosa di non vero. L'idea è quella di trovarsi per un istante di fronte a una realtà ancora in fase di progettazione e di poter decidere se accettarla oppure modificarla. Intendo questo mio lavoro come la fase terminale di una lunga indagine sulle possibilità di rappresentazione dei luoghi e della città in particolare. Dopo avere trasformato la città in un plastico, non mi restava che di vederla dall'alto. Dovevo cambiare il punto di vista, sceglierne uno che non fosse fisso ma fluttuante, che trascendesse le costrizioni del centro strada e del marciapiede. Non c'è stato nulla di programmato in questo percorso, una serie di piccoli slittamenti mi hanno portato lentamente in questa direzione. La città ideale però mi interessa abbastanza poco, alcune città utopiche forse, ma questa è un'altra storia.

[ ZANOT ]

Il rapporto tra realtà e immagine, tra reale e virtuale si direbbe oggi, è al centro dell'indagine di Luigi Ghirri, il quale fra le moltissime cose che ha fatto ha anche fotografato dall'alto pur senza mai staccare i piedi da terra, perché quelle del suo Atlante sono in fin dei conti vedute aeree.

[ BARBIERI ]

Anche Italia in miniatura è un precedente molto interessante. Ghirri l'ha restituita come fosse iper-vera. Ha giocato sui falsi di scala e i rapporti dimensionali. Forse questo mio lavoro è nato proprio da una reazione rispetto a quel gesto di Luigi, l'ho semplicemente ribaltato.

[ GUADAGNINI ]

In questa conversazione hai usato il termine "casualità", hai nominato "De Chirico", hai parlato del Ghirri dell'Italia in miniatura, che tutto sommato è il Ghirri più metafisico che ci sia, hai citato Man Ray e i costruttivisti, tutti artisti che certamente sapevano cosa fosse lo sguardo non all'altezza dell'ombelico. Ho la sensazione che alla fine del tuo percorso questo lavoro dall'alto segni un ritorno a quella visione metafisica spiazzante, e che con l'indagine sul paesaggio che si è sviluppata a partire dagli anni '70 tu c'entri sempre meno, evidenziando un punto di partenza assolutamente altro.

[ BARBIERI ]

In quegli anni si tendeva per un eccesso di etica a ritenere importante censire l'universo. Le tecnologie erano meno forbite. Ora è insensato supporre che la rappresentazione possa avere un minimo di oggettività, la quale può essere messa in crisi al primo intervento su Internet, dove chiunque può prendere un jpg dalla rete e farlo diventare un'altra cosa.

[ GUADAGNINI ]

I soggetti allora che importanza hanno nel tuo lavoro? Adesso ci troviamo a Lugo, ma cosa cambierebbe se fossimo a Shanghai o a Montreal o in qualsiasi altro luogo ancora?

[ BARBIERI ]

Anche nei luoghi non antichi c'è sempre qualcosa di emotivamente archeologico: qui un esempio notevole sono le vestigia delle strutture abbandonate delle ex colonie di vacanza sulle spiagge della riviera.

[ NOSTRI ]

Dunque pensi che Lugo e il mare possa rientrare nella serie site specific\_ oppure no?

[ BARBIERI ]

Direi di no, site specific\_ è un progetto di rappresentazione delle città. Lugo e il mare sono due entità fisicamente molto vicine ma emotivamente distanti, non restava che raccontare il percorso che le separa. Immagino che quando Francesco Baracca prendeva il volo da Lugo desiderasse come prima cosa vedere il mare.

[ GUADAGNINI ]

Diventa molto felliniana la cosa. È una caratteristica di questo tuo nuovo lavoro quella di sembrare uno strano sogno.

[ BARBIERI ]

O un incubo! Fellini è nato a Rimini, il Grand Hotel di Rimini è un luogo di riferimento per il cinema. Poi Lugo ha qualcosa di fortemente intrinseco alla mia storia della percezione dei luoghi: la forma della sua piazza, il Pavaglione, è per me molto rassicurante.

[ GUADAGNINI ]

In fondo, fatte le debite proporzioni, tu su Lugo puoi operare come operi su Roma, ovvero giocando sul contrasto tra antico e moderno, tra storia e attualità, mentre in altre zone devi lavorare necessariamente sulla pura contemporaneità. Ti mette in condizioni differenti questa caratteristica del soggetto quando parti per fare il tuo lavoro?

[ BARBIERI ]

Da europeo ho inevitabilmente sempre presente la storia, però non è la condizione che muove il mio lavoro. Uno dei prossimi progetti site specific\_ dovrebbe essere New York, e la cosa è preoccupante perché è il già visto per eccellenza. Provai lo stesso timore quando mi chiesero un progetto su Siena. E' uno sgomento più che altro iconografico.

[ ZANOT ]

Oggi sorvolare NY è un vero e proprio atto di disobbedienza civile.

[ GUADAGNINI ]

Da un punto di vista non solo banalmente tecnico, quanto margine c'è di casualità in questo tuo lavoro?

[ BARBIERI ]

Me lo chiedo spesso. La casualità è contingente, d'altra parte la fotografia è innanzitutto un atto fisico, o meglio, è uno scatto mentale cui consegue una reazione fisica. Per realizzare una serie

di dieci-dodici fotografie ne scatto circa seimila.

[ GUADAGNINI ]

Fai prima dei sopralluoghi a terra?

[ BARBIERI ]

Fare sopralluoghi a terra si è rivelato piuttosto inefficace. Quando ho iniziato il progetto di Roma uno degli edifici che desideravo maggiormente fotografare era il Tempio di Minerva Medica vicino alla stazione Termini. L'ho fotografato decine di volte da terra, ma dall'alto non ha funzionato. Se lo si fotografa da vicino è come se lo si vedesse dal tetto della casa di fronte, mentre inserito nel contesto perde l'impatto.

[ NOSTRI ]

Rispetto ai sopralluoghi, ricordo che una volta avevamo preparato una sorta di piano di lavoro che poi è stato completamente abbandonato.

[ BARBIERI ]

Riguardava la zona collinare. Mi ha coinvolto di più il mare, perché ci sono tre monoliti sulla spiaggia, costruiti in un'epoca molto particolare della storia d'Italia e dell'occidente, che mi fanno riflettere sulle motivazioni della loro costruzione.

[ ZANOT ]

Mi sembra che nella realizzazione di questo progetto tu sia partito da una serie di punti fermi, dotati di una forte carica simbolica, costituiti dalla forma d'aereo della città, dai tre grattacieli e infine dal mare come punto d'arrivo, e che intorno a questi tu abbia sviluppato il lavoro attraverso un regime di casualità che però hai sempre tenuto sotto controllo. Mi viene in mente il modo d'operare di Pollock, che in certo senso guidava il caso, lo sfruttava, sapeva quello che sarebbe successo sulla tela, accettando infine lo scarto che fisiologicamente si realizzava fra quello che pensava di ottenere e ciò che poi si trovava realmente di fronte.

[ BARBIERI ]

Pollock fra l'altro era figlio di un topografo, e lui stesso racconta che l'idea del dripping gli venne osservando dei paesaggi dall'alto in un viaggio di lavoro col padre.

[ NOSTRI ]

Allora la foto meno casuale è quella in cui si vede dall'alto il profilo della città, che ricorda chiaramente la sagoma di un aereo. Si tratta di una somiglianza casuale che si è sviluppata in seguito ai primi insediamenti tra il XII e il XV secolo: il centro di Lugo come oggi lo conosciamo prende origine attorno alla rocca, nata su di un crocivia dell'impianto centuriato di origine romana, ed è proprio l'assetto viario preesistente che ha determinato questa particolare forma, che costituisce l'ossatura centrale di una città che è cresciuta. Visto dall'alto infatti, l' "aeroplano" è ancora ben individuabile attraverso il tessuto edilizio continuo degli edifici del centro storico, impossibili da confondere col restante e più moderno impianto urbano.

[ BARBIERI ]

E' una foto che non avrei mai fatto. Ho sempre evitato le vedute topografiche, ma questa ho desiderato fortemente realizzarla perché volevo verificare se ciò che è chiaramente percepibile dal satellite fosse visibile anche da un piccolo elicottero biposto.

[ ZANOT ]

Anche questa immagine viene sfruttata in senso metaforico, perché successivamente nella sequenza del libro vengono il treno, che è un altro simbolo del movimento, e dopo ancora l'allevamento di uccelli, che naturalmente ha a che fare con l'idea del volo.

[ BARBIERI ]

Ed ha a che fare anche con il tema della febbre aviaria. È un'altra cosa che mi ha colpito, perché oltre alla simbologia del volo c'è questo item super contemporaneo. Anche il treno, poi, ha una doppia funzione, ritorna l'idea del plastico.

[ ZANOT ]

All'interno di questa selezione c'è anche una foto in cui si vede la ferrovia che corre al fianco di un grattacielo. Sembra un'immagine d'altri tempi, in cui la strada ferrata fiancheggia la città esprimendo un'ideale di conquista e di crescita. In questo caso, poi, i binari sembrano alzarsi in verticale, dando vita a una sorta di torre, a una Tour Eiffel.

[ BARBIERI ]

C'è uno strano dialogo dimensionale tra la forma della ferrovia e la città.

[ GUADAGNINI ]

Ma il rischio dell'estetizzazione del brutto non ti fa paura?

[ BARBIERI ]

In fotografia lo sdoganamento dell'estetizzazione del brutto è un problema costante. Paradossalmente fra i primi responsabili si possono annoverare i New Topographics, anche se ciò non rientrava certamente fra le intenzioni della loro ricerca che, per rifarsi alle parole di Robert Adams, si proponeva innanzitutto di facilitare l'accettazione della realtà. Anche le riflessioni di Pasolini sulle periferie, in anticipo di trent'anni sui tempi, ora suonano contraddittorie.

[ ZANOT ]

Fotografare dall'alto non porta con sé una sensazione di voyeurismo?

[ BARBIERI ]

Quando si vola con un elicottero convenzionale la sensazione è quella di essere appesi ad una zanzara, ci si sente abbastanza sperduti. Una cosa straordinaria invece, è la percezione che si ha della città una volta tornati a terra, quando camminando si rivedono le stesse cose osservate precedentemente dall'alto scoprendole completamente diverse.

[ NOSTRI ]

Oltre alle immagini fotografiche, fanno parte del progetto site specific\_ anche alcuni cortometraggi. L'ultimo è stato realizzato a Shanghai, mentre quelli precedenti a Roma e Las Vegas.

[ BARBIERI ]

L'unica sostanziale differenza tra i film di Roma, Las Vegas e Shanghai è che quest'ultimo è girato senza il fuoco selettivo, perché la città è già un plastico.

[ NOSTRI ]

Da cosa deriva la scelta di eliminare il sonoro nel film su Shanghai?

[ BARBIERI ]

site specific\_SHANGHAI 04 è un film sul silenzio, il silenzio col quale dai fatti di Piazza Tien an Men (1989) l'Occidente non ha raccontato il cambiamento urbanistico e architettonico più veloce ed esteso nella storia dell'umanità.

[ NOSTRI ]

Il paradosso è che sebbene la tua intenzione sia ironica, il risultato invece è assolutamente inquietante. Sembra di vedere una città venuta dal futuro.

[ BARBIERI ]

L'Oriente viene dal futuro.

Lugo — martedì 10 gennaio 2006



Olivo Barbieri, Lugo - Ravenna 1982



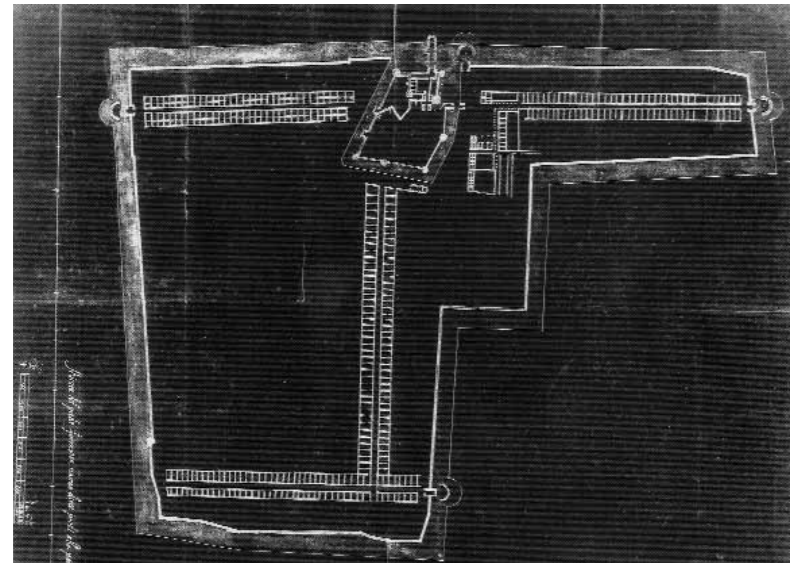
site specific\_ROME 04



site specific\_LAS VEGAS 05



site specific\_SHANGHAI 04



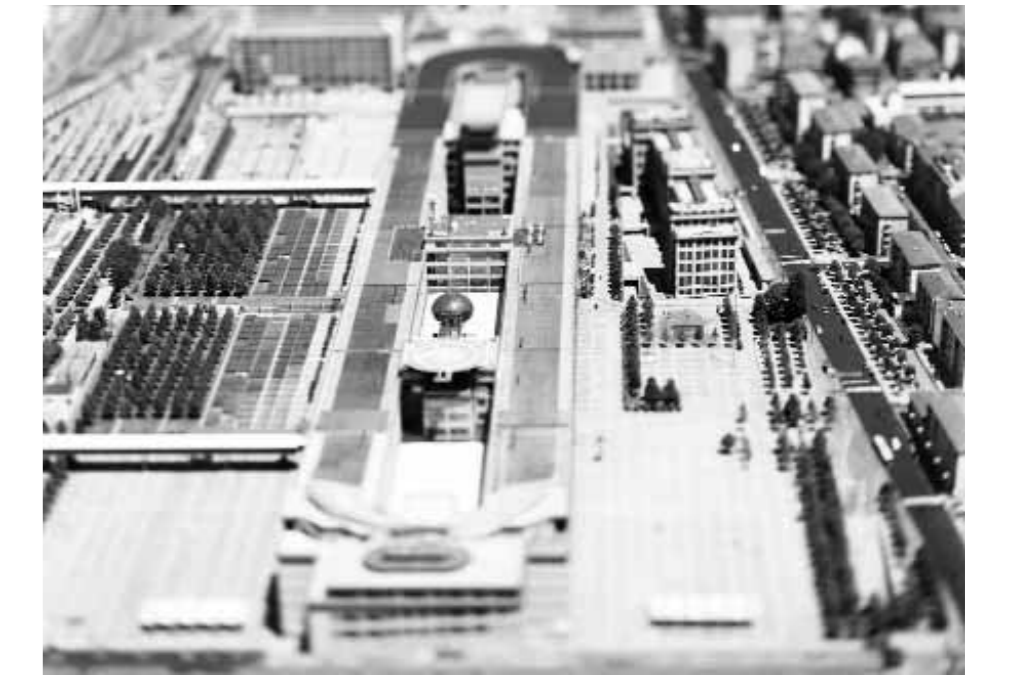
Alfonso Corno, Terra di Lugo, 1568



site specific\_MONTREAL 04



site specific\_JORDAN 04



site specific\_TORINO 04

## A CONVERSATION

OLIVO BARBIERI — WALTER GUADAGNINI — LUCA NOSTRI — FRANCESCO ZANOT

[ NOSTRI ]

I'd like to say how this project came into being. It was partly due to the coincidence that you're working on a large corpus of pictures taken from helicopter all over the world (site specific\_) and the presence in Lugo di Romagna of a historic flying club which is famous throughout Italy precisely for its helicopter school. This gave rise to the idea of working together, and the idea quickly became reality thanks to the kindness of certain institutions.

Then there's something else that links you with this city: in 1982, in Lugo's piazza, you took a photo of great importance not only for your own artistic development but for the whole history of Italian photography, from the moment when two years later Luigi Ghirri chose it to open one of the sections of *Viaggio in Italia* - the one titled, not for nothing, *Del Luogo* (About the place).

[ BARBIERI ]

When I began the series of photographs on the subject of artificial light, to which that picture belongs, I wanted to use the representational potential of the camera to find out whether the metaphysical squares that De Chirico painted were pure invention or whether they existed somewhere. One of the first places it worked was in the piazza of Lugo. Then I learned that Lugo is the city of Francesco Baracca and I went to see the museum dedicated to him, which at the time was installed in the castle. There was an aircraft placed diagonally, larger than the room that contained it, like a ship in a bottle.

Also, around here there was a quite important debate going on about the ideas advanced by *Viaggio in Italia*. The centre of the debate was Fusignano, where they'd done a series of small exhibitions, of catalogues, and also seminars and conferences on contemporary photography. One of the merits of *Viaggio in Italia*, in fact, was that it finally allowed us to "stand up and be counted" to discover who we were and what we'd achieved up till that moment, it's a project based on what was already there.

[ GUADAGNINI ]

Yes, even if afterwards *Viaggio in Italia* became something else again for the history of Italian photography. It became a topos in its own right. It's no longer a collection, it's no longer a book, it's no longer a collection of photos, it's undergone a process of mythification.

[ BARBIERI ]

It has a legendary status that's rare in contemporary Italian photography.

[ GUADAGNINI ]

But it's a legend that's also created a new way of understanding photography.

[ BARBIERI ]

It was in the air. And then what consolidated interest in Viaggio in Italia was the fact that it wasn't an isolated episode, but one of a number of this type of explorations of place happening in Europe and North America in those same years. I'm thinking of DATAR and New Topographics. The Mission Héliographique was much older of course, but in our case the work of the author was seen not as documentary but as art.

[ GUADAGNINI ]

But you haven't ever really felt a part of the movement that had in New Topographics its most important expression, have you?

[ BARBIERI ]

It was an accident. I've never been very interested in architecture, town planning or, in particular, topography. When I began taking photographs my influences were Man Ray and Andy Warhol. I was out on a limb, one of the few not to have trained as an architect. But the chance to be in contact with the debate on town planning and architecture and to get to know the protagonists in this debate was a very formative experience with regard to my future work. I'll add one observation: ever since my "terrestrial" work I've always sought to break the spell of maps, I was more interested in topographical deconstruction. I never look at maps because I find them tedious. Even today I took the wrong road on several occasions, but it's by taking the wrong road that you discover what's around you. And anyway now we're in the age of Google Earth where the map is no longer a drawing but a photograph.

[ ZANOT ]

There's certainly a specifically topographic aspect, in the objective sense, to the aerial work you're doing. And historically one of the most significant applications of aerial photography is precisely cartography - quantitatively at least - which is probably only matched by the use of pictures of this type in wartime. On this point, leafing through a couple of Szarkowski's books, Looking at Photographs and Photography Until Now, you notice that the only aerial photographs to be included were taken in wartime, and it's amazing that they should be included in publications dedicated to the history of photography when the name of the photographer isn't even given. Some of them were even taken automatically, from rigs mounted on reconnaissance planes - Steichen conserved some in the archives of the MoMA. So there's a very close link between aerial photography and our visual conception of war, and the fact that you began working from a helicopter shortly after 9/11 sets off a whole series of associations in this sense which are particularly rich and stimulating.

[ BARBIERI ]

In fact I began taking those pictures as a result of certain reflections which stemmed from the events of 9/11: I wanted to understand how menacing a thing that came from the sky could be. I wanted to see what it felt like from the other point of view, to experience the viewpoint from the menacing object. The history of photography is cruel in its obliviousness, the way the names of the best photographers have so often been lost. Mine has been practically the first generation to decide with conviction that photography was to be the most important art form of the last century.

[ ZANOT ]

When I look at the pictures that you take from the helicopter I immediately start comparing them to the work of Paul Citroen rather than the work of other photographers, because I believe his starting point is the same as yours, the purpose being to reconstitute/reinterpret urban form. I'm thinking of his famous photomontage, Metropolis, where he reconstructs a kind of ideal city.

[ BARBIERI ]

That's interesting. It's obvious that he too approached his own subject matter as so many architectural models. It's a process that comes from miniaturization, and photography is miniaturization par excellence, it lets you fit the whole world into a box. There's an aspect of my work that's the attempt to render the world as if it was a model, something unreal. The idea is to find yourself confronted for an instant with a reality that's still at the planning stage and to decide whether to accept it or to modify it. I see this work of mine as the terminal phase in a long exploration of the possibilities of representation of places and of the city in particular. Once I'd transformed the city into a model, all I had to do was see it from above. I had to change my point of view, choose one that wasn't fixed but floating, that transcended the constrictions of road and pavement. There was nothing premeditated in this process, I just drifted little by little in that direction. But the ideal city holds little interest for me, some utopian cities maybe, but that's another story.

[ ZANOT ]

The relationship between reality and image, between the real and the virtual as we might say nowadays, is at the heart of the work of Luigi Ghirri, who among many many other things has also done aerial photography, although without his feet ever leaving the ground, because those photos of his Atlante are aerial views, really.

[ BARBIERI ]

Another very interesting precedent is Italia in miniatura. Ghirri reconstituted the country as if it was hyper-real. He played on discrepancies of scale and dimensional relationships. Maybe my work came into being as a reaction against what Luigi did, I simply did the opposite.

[ GUADAGNINI ]

In this conversation you've used the term "fortuitousness", you've mentioned De Chirico, you've talked about the Ghirri of Italia in miniatura - which all things considered is the most metaphysical Ghirri there is - you've talked of Man Ray and the Constructivists, all of them artists who certainly knew what it means to look above the navel. In short, I have the feeling that at the end of your formative process, this work marks a return to that dislocatory metaphysical viewpoint, and that you're less and less a part of the trends in landscape photography which have developed since the 1970s, your point of departure is completely different.

[ BARBIERI ]

In those years there was an over-zealous tendency to proclaim the importance of cataloguing the universe. Technology was less sophisticated. Now it's senseless to suppose that representation can have the slightest objectivity, a notion which evaporates the moment you surf the Internet, where anyone can pull a jpg off the net and turn it into something else.

[ GUADAGNINI ]

So how important is subject matter in your work? Just now we're in Lugo, but what would change if we were in Shanghai or Montreal or any other place?

[ BARBIERI ]

Even in newer places there's always an element of emotional archaeology: a notable example here are the remains of the disused holiday villages on the beaches of the Riviera.

[ NOSTRI ]

So do you think Lugo and the Sea could be included in the site specific\_ series, or not?

[ BARBIERI ]

I'd say no, site specific\_ is a project about representations of cities. Lugo and the sea are two entities in close physical proximity but emotionally distant, the only thing to do would be to document the trajectory that separates them. I imagine when Francesco Baracca took off from Lugo the first thing he would have looked for was the sea.

[ GUADAGNINI ]

Things are becoming very Fellinesque. One of the characteristics of your latest work is that it resembles a strange dream.

[ BARBIERI ]

Or a nightmare! Fellini was born in Rimini, the Grand Hotel in Rimini is one of the landmarks of cinema. And then there's something in Lugo which is intrinsic to the development of my perception of place: the shape of its piazza, the Pavaglione, that's very reassuring for me.

[ GUADAGNINI ]

In the end, with all due allowances to size, you can work in Lugo like you work in Rome which is to say, exploring the contrast between ancient and modern, past and present, while in other places you necessarily have to work on the purely contemporary. Does this characteristic of the subject put you in a different frame of mind when you set off to do your work?

[ BARBIERI ]

As a European I'm inevitably confronted with history all the time, but that's not the driving force of my work. One of the next site specific\_ projects should be New York, and that's a worrying prospect because New York has already been "done" like no other place has. I felt the same dread when they asked me to do a project on Siena. It's daunting because it's already been done, and is therefore iconic.

[ ZANOT ]

Nowadays flying over NY is a veritable act of civil disobedience.

[ GUADAGNINI ]

From more than just a merely technical point of view, how much fortuitousness is there in your work?

[ BARBIERI ]

That's something I often wonder. Fortuitousness is contingent, and then photography is first and foremost a physical act, or more precisely it's a mental stimulus which triggers a physical

reaction. To assemble a series of ten, twelve photos I take around six thousand.

[ GUADAGNINI ]

Do you reconnoitre at ground level first?

[ BARBIERI ]

Reconnoitring on ground level has proved rather unproductive. When I started the Rome project one of the buildings I most wanted to photograph was the Temple of Minerva Medica beside Termini station. I've photographed it dozens of times from the ground, but from the air it hasn't worked. If you photograph it from close by it's like you were seeing it from the roof of the building opposite, while if you place it in its context it loses impact.

[ NOSTRI ]

Talking of reconnoitring, I remember one time we'd prepared a sort of work plan that we totally abandoned later on.

[ BARBIERI ]

That was in the hills. I found the sea more absorbing, because on the beach there are three monoliths built in a very special period of the history of Italy and the western world, that make me think about the reasons for their construction.

[ ZANOT ]

It seems to me that in carrying out this project you've set off from a series of fixed points, each with a strong symbolic charge - the aeroplane shape of the city, the three skyscrapers, and the sea as a point of arrival; and you seem to have developed your work around each according to a process of fortuitousness which you've always managed to keep under control. It brings to mind Pollock's way of working, in a certain sense he guided the element of chance, exploited it, he knew what would happen on the canvas, and accepted the deviation between what he thought he'd get and what he really found himself confronted with.

[ BARBIERI ]

Pollock was actually the son of a surveyor, and he himself said the idea of dripping came to him while observing the landscape from the air during a working journey with his father.

[ NOSTRI ]

Then the least fortuitous photo is the one that shows the outline of the city, which clearly resembles the silhouette of an aeroplane. It's a chance likeness which developed between the 12th and 15th centuries when the city first took shape: the centre of Lugo as we now know it extended outwards from the castle, which was built on the crossroads of a Roman centuriation, and it was the pre-existing road layout which determined this peculiar form, which constitutes the skeleton of a city which has since grown. From the air, the aeroplane can still be clearly distinguished among the spread of buildings of the old town, they're impossible to confuse with the more modern urban fabric.

[ BARBIERI ]

It's a photo I would have never taken. I've always avoided topographic views, but this one I really wanted to do because I wanted to find out whether what's clearly visible from satellite can still be seen from a little two-seater helicopter.

[ ZANOT ]

This picture is also exploited in the metaphorical sense, because in the sequence of the book it's followed by the train, another symbol of movement, and after that by the bird farm, which naturally has something to do with the idea of flight.

[ BARBIERI ]

And it also has something to do with bird flu. That's another thing that struck me, because in addition to the iconography of flight there's this utterly contemporary issue. And then the train too has a double function, it evokes the idea of models.

[ ZANOT ]

There's another photo in this selection where we see a railway line that runs alongside a skyscraper. It's like a picture from other times, when the railroad flanking the city expresses an ideal of conquest and growth. In this case the track seems to rise vertically to create a kind of tower, an Eiffel Tower.

[ BARBIERI ]

There's a strange interplay of dimensions between the form of the railway and the city.

[ GUADAGNINI ]

But aren't you afraid of the risk of aestheticizing the ugly?

[ BARBIERI ]

In photography the widespread acceptance of the aestheticization of the ugly is a constant problem. Paradoxically we can number the photographers of the New Topographics among the prime culprits in this, even if it certainly wasn't one of the intentions of their work - which, to recall the words of Robert Adams, was first and foremost to promote the acceptance of reality. And Pasolini's views on the urban periphery, which were thirty years ahead of their time, now sound contradictory.

[ ZANOT ]

Isn't there a feeling of voyeurism in taking aerial photographs?

[ BARBIERI ]

When you fly in a conventional helicopter the sensation is like you're hanging from a mosquito, it's quite bewildering. An extraordinary thing, on the other hand, is the perception you have of the city once you've come back to earth, when you're walking around and see the same things you earlier saw from the air and discover them in a completely different way.

[ NOSTRI ]

Besides photographic stills the site specific\_ project also includes a few short films. The last one was made in Shanghai, those before in Rome and Las Vegas.

[ BARBIERI ]

The only substantial difference between the films of Rome, Las Vegas and Shanghai is that the latter was shot without selective focus, as the city is already a scale model of itself.

[ NOSTRI ]

What was behind the decision to eliminate the sound from the film on Shanghai?

[ BARBIERI ]

site specific\_SHANGHAI 04 is a film about silence, the silence with which, since the events of Tiananmen Square in 1989, the West has greeted the biggest and fastest planning and architectural transformation in the history of humanity.

[ NOSTRI ]

The paradox is that although your intentions are ironic, the actual result is absolutely unsettling. It's like seeing a city out of the future.

[ BARBIERI ]

The East is out of the future.

Lugo — tuesday 10th, January, 2006