

Antico e contemporaneo

Sguardi, prospettive, riflessioni interdisciplinari
alla fine della modernità

a cura di

Francesca Gallo e Monica Cristina Storini



Collana Studi e Ricerche 71

STUDI UMANISTICI
Serie Arti

Antico e contemporaneo

Sguardi, prospettive, riflessioni interdisciplinari
alla fine della modernità

a cura di

Francesca Gallo e Monica Cristina Storini



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

2018

Per la pubblicazione di questo volume la serie «Arti» si avvale di un contributo raccolto dagli amici in memoria di Monica Levy (1953-2006), slavista, traduttrice, appassionata d'arte.

Copyright © 2018

Sapienza Università Editrice

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

editrice.sapienza@uniroma1.it

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

ISBN 978-88-9377-089-7

DOI 10.13133/978-88-9377-089-7

Pubblicato a settembre 2018



Quest'opera è distribuita
con licenza Creative Commons 3.0
diffusa in modalità *open access*.

In copertina: Andrea Aquilanti, *Rivedere Eracle e il toro di Creta*, 2016, collezione dell'artista.

Indice

Introduzione	1
RIFLESSIONI	
Antico vs Classico	5
<i>Roberto Nicolai</i>	
Archeologia e letteratura: senso dell'antico nella narrazione italiana contemporanea	11
<i>Monica Cristina Storini</i>	
Forme del classico e pratiche archeologiche nell'arte contemporanea	23
<i>Marcello Barbanera</i>	
Teatri e teatro. Storie di abbandono e di riscoperta dei luoghi nativi del teatro occidentale	33
<i>Chiara di Macco</i>	
Forme del classico e pratiche contestuali nell'arte recente: di fronte al reperto archeologico, a Roma	41
<i>Francesca Gallo</i>	
SUL TERRENO	
Permanenza e cambiamento. Evoluzioni geografiche	55
<i>Tiziana Banini</i>	
Medioevo attuale: rileggere oggi i classici delle origini	63
<i>Roberto Mercuri</i>	
Artisti e antico nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli	73
<i>Marco De Gemmis</i>	

Proiezioni e rifrazioni: arte contemporanea e volti dell'antico in territorio campano	83
<i>Gaia Salvatori</i>	
Arte in Memoria a Ostia Antica	95
<i>Adachiara Zevi</i>	
Intersezioni del contemporaneo nel Parco Archeologico di Scolacium	107
<i>Francesco Prosperetti</i>	
"...un perpetuo presente...". L'arte contemporanea nei luoghi dell'archeologia a Roma tra XX e XXI secolo	113
<i>Nicoletta Cardano</i>	
APPARATI	
<i>Confluenze. Antico e Contemporaneo</i>	
<i>Aquilanti Botta Fiorese Frare Mondazzi Peill Pirri</i>	125
Opere in mostra e Azioni	127
Note biografiche degli artisti	143
Materiali per una storia: arte contemporanea in contesti archeologici a Roma	149
<i>(a cura di Nicoletta Cardano e Francesca Gallo, con la collaborazione di Miriam Carinci e Sara Taffoni)</i>	
Colophon di mostra	167
Indice dei nomi	169

Introduzione

Il volume *Antico e contemporaneo: sguardi, prospettive, riflessioni interdisciplinari alla fine della modernità* raccoglie gli esiti dell'omonimo progetto di Ateneo¹, cioè gli atti della giornata di studi e le opere esposte nel Museo dell'Arte Classica della Sapienza Università di Roma² sul tema dei rapporti fra contemporaneo e archeologia.

I saggi riflettono, da prospettive diverse (letteratura, teatro e arti visive), sul rapporto fra archeologia, rovina, reperto e cultura contemporanea degli ultimi quindici anni. Due concetti sono presupposti dal tema e, conseguentemente, dal dibattito, dai contributi e dalle relazioni che ne sono scaturite, in particolare da quelle qui raccolte nella prima sezione. Innanzi tutto l'idea di "classico", non più declinato come valore immutabile a cui ancorarsi per contrastare la fluidità del presente, ma piuttosto come il reperto e il sito archeologico di cui si accetta e si enfatizza l'incompiutezza e la decadenza anche materiale, facendone spazio di rappresentazione, elemento significativo di inediti scenari

¹ *Antico/contemporaneo: sguardi, prospettive, riflessioni interdisciplinari alla fine della modernità* (responsabile scientifico Francesca Gallo), finanziato con il bando d'Ateneo 2015 Convegni e congressi, articolato nell'omonima giornata di studi, a cura di F. Gallo e M. C. Storini (20 maggio 2016, Dipartimento di Storia dell'arte e Spettacolo, Facoltà di Lettere e Filosofia della Sapienza) in collaborazione con il CriLet – Sapienza, l'Istituto Olandese a Roma; e nella mostra *Confluenze: antico e contemporaneo*, a cura di N. Cardano e F. Gallo (18 maggio - 18 giugno 2016, Museo dell'Arte Classica della Sapienza). Comitato scientifico: Marcello Barbanera, Nicoletta Cardano, Francesca Gallo, Maria Paola Minucci, Claudio Parisi Presicce, Marina Righetti, Monica Cristina Storini, Claudio Zambianchi. Segreteria scientifica: Paola Lagonigro.

² Museo dell'Arte Classica, dir. Marcello Barbanera, Dipartimento di Scienze dell'antichità, Polo Museale Sapienza; e Museo Laboratorio Arte Contemporanea, dir. Claudio Zambianchi, Facoltà di Lettere e Filosofia Sapienza, Polo Museale Sapienza. In collaborazione con Soprintendenza Capitolina ai Beni culturali; Corso di Laurea Magistrale in Design Comunicazione visiva e multimediale.

narrativi, parte di mappe e cartografie tracciate per la resa di un comune *sensus loci*. Ciò comporta congiuntamente una ri-declinazione del concetto di “antico”, non più coincidente con un altrove ideale e senza tempo, ma re-interpretato alla luce dell’oggi, campo mobile sul quale proiettare i grandi temi con cui il presente fa i conti: la multiculturalità e le identità nazionali, l’emergenza di soggettività nuove e complesse, la memoria conflittuale del secolo breve, la ricerca di modelli di sviluppo economici più rispettosi degli equilibri del paesaggio.

In una città come Roma, inoltre, i monumenti archeologici sono parte integrante della vita e dell’immaginario quotidiani. In tale contesto, e in una condizione di reciproco vantaggio, negli ultimi anni si sono registrate nella Capitale esperienze pilota nell’apertura di alcuni siti archeologici alla creatività contemporanea, in linea con una tendenza europea, praticata anche altrove in Italia. Ad alcune di queste esperienze sono dedicati i saggi della seconda parte del volume.

La terza sezione del libro, infine, ospita la documentazione fotografica relativa alle opere della mostra *Confluenze. Antico e Contemporaneo*, opere in molti casi realizzate *ad hoc* per la manifestazione, attraverso il ricorso a differenti tipologie di media, che dalla pittura alla scultura, passano per il video, la fotografia, l’installazione *site-specific* e la performance.

FG e MCS

RIFLESSIONI

Antico vs classico

Roberto Nicolai

Nella mentalità corrente le due categorie di *antico* e di *classico* tendono a sovrapporsi: per noi italiani, eredi della tradizione culturale greco-romana, l'antichità è appunto quella greco-romana, definita abitualmente come classica, e, d'altro canto, la classicità non può essere che quella di chi ha creato il Partenone e il Colosseo, l'*Iliade* e l'*Eneide*. Che vi siano altre culture antiche è noto dalla scuola, ma quelle culture, l'egizia, le mesopotamiche, etc., sono confinate nei capitoli introduttivi dei libri di storia, con la storia antica peraltro ridimensionata e relegata alle prime fasi della formazione dagli improvvisati e improvvidi riformatori della nostra scuola. Che vi siano altri momenti classici accanto alla classicità greco-romana sfugge ai più, anche per la sostanziale chiusura della nostra scuola rispetto alle lingue e alle letterature straniere. Inoltre la parola classico è associata all'ordine di scuola, il liceo classico, che, dalla riforma Gentile in poi, ha formato le classi dirigenti italiane. Non è questa la sede per riflettere su quel modello e sulla sua crisi, oggetto peraltro di infinite iniziative e di altrettanto infinite discussioni.

Se il termine *antico* è neutro e indica una distanza cronologica, più o meno grande a seconda della sensibilità e delle categorie cronologiche delle varie epoche, il termine *classico* è, invece, fortemente connotato. Parlo di differenze di sensibilità perché mentre per noi l'antichità è confinata nei limiti posti dalla caduta dell'impero romano, per gli antichi le cose stavano molto diversamente. Il greco *palaiòs*, ad esempio, può indicare anche un fatto relativamente recente, ma sul quale non esistono notizie certe e testimonianze sicure e, in ogni caso, può riferirsi a una fase cronologica appena precedente a quella contemporanea (NICOLAI: 2014a). Da quel termine viene il nostro prefisso *paleo-*, che

indica, invece, fenomeni lontani o lontanissimi nel tempo: dal paleolitico al paleocristiano.

Non sto qui a ripercorrere la storia del termine *classico* (CITRONI: 2003; CITRONI: 2005b), che è stato applicato per la prima volta alla letteratura da Aulo Gellio nelle sue *Noctes Atticae*. Nel dialogo sta parlando Frontone: «Ite ergo nunc et, quando forte erit otium, quaerite an 'quadrigam' et 'harenas' dixerit e cohorte illa dumtaxat antiquiore vel oratorum aliquis vel poetarum, id est classicus adsiduusque aliquis scriptor, non proletarius» (Aulo Gellio, *Noctes Atticae*, 19. 8. 15).

Il termine *classicus* nasce dalla *classis* dei possidenti, contrapposta a quella dei *proletarii* e l'origine stessa connette in modo inequivocabile la classe sociale con il canone degli scrittori. Il legame è ovviamente nella scuola, nella quale i membri delle classi più elevate si formavano proprio sugli autori canonici. Dal passo di Gellio si ricavano almeno altri due aspetti importanti: gli autori classici sono antichi (*e cohorte illa dumtaxat antiquiore*) e sono di alto livello (*adsiduus*). Quest'ultimo termine indica il residente, e, sul piano giuridico, il contribuente proprietario, ma significa anche 'che si trova assiduamente', 'che è sempre presente': sono insomma gli autori più frequentati, che, per così dire, risiedono di diritto nelle scuole e nelle biblioteche. La ripresa del termine nel Rinascimento, in un periodo di consapevole rinascita classicistica, non è casuale.

Ho introdotto la nozione di canone (NICOLAI: 1992, 250-339; NICOLAI: 2006; NICOLAI: 2007; NICOLAI: 2012; NICOLAI: 2014b; NICOLAI: 2014c; NICOLAI: 2015; CITRONI: 2004; CITRONI: 2005a; CITRONI: 2006) perché è fondamentale per la riflessione che propongo. Canone è calco sul greco *kanòn* (OPPEL: 1937), che indica il bastone usato come termine di paragone: i più giovani non ricorderanno l'asta usata nei negozi di tessuti per misurare la stoffa, ma quell'oggetto i Greci lo avrebbero chiamato *kanòn*. Il termine fu usato nel campo degli studi biblici per indicare i testi approvati e considerati ispirati da Dio. Solo nel XVIII secolo David Ruhnken lo applicò alle antiche selezioni degli autori eccellenti nei vari generi e da additare all'imitazione (RUHNKEN: 1768). L'uso del termine nel campo degli studi biblici ha influenzato a lungo la sua applicazione al campo della letteratura: il canone è stato sentito come qualcosa di immutabile e di fissato per sempre da un'autorità superiore. Si è persa di vista la natura delle selezioni compiute dai grammatici e dai retori antichi, selezioni che variavano secondo i gusti di chi le proponeva e del periodo in cui venivano elaborate. Con riferimento alle antiche liste

di autori eccellenti si dovrebbe sempre parlare di canoni al plurale, proprio per render conto della natura instabile di quelle liste.

La nascita dei canoni è fenomeno di lunga durata, iniziato con i primi tentativi di fissare i testi destinati alle esecuzioni in contesti festivi: ad esempio, in ambito ateniese la redazione dei poemi del ciclo troiano per impulso dei Pisistratidi (SARDELLA: 2012). Sono quelli che ho proposto di chiamare canoni performativi. Il passaggio da canoni performativi a veri e propri canoni di eccellenza avvenne gradualmente: una tappa si può individuare nelle *Rane* di Aristofane, dove emerge chiaramente la triade dei grandi poeti tragici del V secolo a. C. Proprio quella triade fu consacrata, alcuni decenni dopo, dall'edizione cittadina delle loro opere e dall'erezione di statue per iniziativa di Licurgo. L'età ellenistica si rivelò particolarmente propensa all'elaborazione di canoni: da un lato c'era l'esigenza di individuare i modelli migliori sotto il profilo linguistico e stilistico da proporre agli allievi dei grammatici e dei retori, dall'altro l'enorme massa di opere che confluivano nei principali centri librari imponeva delle selezioni. I *poetarum iudices* alessandrini – la definizione è di Quintiliano (Quintiliano, *Institutio oratoria*, 10. 1. 54) – selezionarono generi e autori, evitando di includere i contemporanei (sempre secondo Quintiliano, *neminem sui temporis in numerum redegerunt*). I due grandi grammatici che nomina Quintiliano sono Aristofane di Bisanzio e Aristarco di Samotracia, rappresentanti rispettivamente di due diverse generazioni, all'ingrosso collocabili nel III e nel II secolo a. C. Parallelamente le trasformazioni geopolitiche del mondo greco avevano prodotto l'impressione di un cambiamento epocale: quando si cominciò a riflettere sugli oratori migliori, venne quasi naturale limitarsi al periodo che va dalla fine del V secolo a. C. agli ultimi decenni del IV. Le imprese di Alessandro Magno divennero ben presto un confine riconosciuto, come risulta dal trattato *De antiquis oratoribus* di Dionigi d'Alicarnasso. Canonizzando gli oratori attici si canonizzava un'epoca gloriosa della storia greca (HELDMANN: 1982), che rimase sempre la più sfruttata per ricavarne temi di declamazione. La discussione sui canoni proseguì in età augustea e nella prima età imperiale per inaridirsi successivamente in liste di autori che servivano soltanto a soddisfare le esigenze dell'erudizione bizantina.

Il dibattito sui canoni è ripreso, in età moderna, dopo la pubblicazione, nel 1994, del *Western Canon* di Harold Bloom. Il libro di Bloom ebbe grande fortuna perché andava a inserirsi in un crocevia affollato, quello tra critica letteraria, studi sulla ricezione e teorie educative, ma

soprattutto perché era stato scritto da un critico autorevole, esponente di una cultura dominante come quella anglosassone.

In parallelo con i canoni si sviluppò una mentalità classicistica: gli autori oggetto di imitazione venivano in qualche modo strappati dalla storia e collocati in una sorta di paradiso perduto, di mondo senza tempo che viveva tra le mura delle scuole e delle biblioteche. Gli autori classici si potevano studiare, imitare e anche sfidare (la *aemulatio* dei latini): erano il termine di paragone, il riferimento imprescindibile. Il primo consapevole fenomeno classicistico non si verificò nel mondo greco, ma a Roma, al tempo di Augusto, a opera sia di grammatici e retori greci sia di letterati e di uomini di potere romani (FLASHAR: 1979). La discussione sui modelli da imitare aveva evidenti risvolti politici e si inseriva in una precisa politica culturale: basti pensare alla biblioteca adiacente al tempio di Apollo sul Palatino, dove si trovava anche il palazzo di Augusto. Da quel momento ogni classicismo, in varia misura, ha avuto una dimensione politica (CANFORA: 1980). Nella storia culturale dell'Occidente furono tre i momenti più forti di rinascita classicista: il Rinascimento italiano, il Neoclassicismo tedesco e il cosiddetto Terzo umanesimo tedesco. Quest'ultimo fu responsabile, insieme allo sfruttamento politico dell'antichità classica da parte del fascismo, di una frattura che non si è ancora sanata: dopo la fine della seconda guerra mondiale le culture greca e romana furono associate alle ideologie totalitarie che se ne erano servite e furono più o meno consapevolmente messe da parte. L'educazione fondata sui testi classici fu considerata classista e reazionaria e per la prima volta dopo duemila anni vi fu un moto di ripulsa violenta verso tutto quello che poteva essere associato all'idea di classico. La conseguenza più notevole fu una presa di distanza, utile sotto il profilo dell'indagine storica, ma dannosa sotto quello della conoscenza di testi, miti, personaggi storici. Gli eroi del mito e i protagonisti della storia greca e romana, figure familiari fino a pochi anni prima, divennero foto sbiadite e l'immaginario occidentale iniziò a prescindere da quei personaggi e dalle loro storie. Oggi è difficile che un giovane parli del filo di Arianna o delle fatiche di Ercole e i Greci e i Latini hanno lasciato il loro paradiso senza tempo, ma per questo vicino e familiare, per ritornare nelle nebbie dell'antichità.

Per i motivi che ho cercato brevemente di indicare occorre trovare un nuovo modo di rapportarsi all'antichità greco-romana: non più classica, certamente, ma, per noi europei, non soltanto antica. Non voglio riprendere l'abusata retorica delle radici culturali, anch'essa

esposta a sfruttamenti ideologici di varia natura, ma è indubbio che alla base delle lingue e delle culture dell'Europa vi sono le lingue e le culture di Greci e Romani. E, se non possiamo più sentirli così vicini, come avveniva in passato, dobbiamo almeno sapere che sono i giganti sulle cui spalle sono saliti altri giganti, da Dante a Shakespeare, su cui ci siamo formati e da cui non possiamo prescindere.

Riferimenti bibliografici

- CANFORA LUCIANO (1980), *Ideologie del classicismo*, Torino, Einaudi.
- CITRONI MARIO (2003), *I canoni degli autori antichi: alle origini del concetto di classico*, in Laura Casarsa, Lucio Cristante, Marco Ferrandelli (a cura di), *Culture europee e tradizione latina*, Atti del Convegno internazionale di studi (Cividale del Friuli, 16-17 novembre 2001), Trieste, Università, pp. 1-22.
- CITRONI MARIO (2004), *Quintiliano e l'ordinamento per canoni della tradizione letteraria*, in Flaviana Ficca (a cura di), *Il passato degli Antichi*, Atti del Convegno (Napoli 1-2 ottobre 2001), Napoli, Istituto italiano per gli studi filosofici, pp. 185-202.
- CITRONI MARIO (2005a), *Finalità e struttura della rassegna degli scrittori greci e latini in Quintiliano*, in Fabio Gasti, Giancarlo Mazzoli (a cura di), *Modelli letterari e ideologia nell'età flavia*, Atti della III Giornata Ghisleriana di Filologia classica (Pavia, 30-31 ottobre 2003), Pavia, Ibis, pp. 15-38.
- CITRONI MARIO (2005b), *The Concept of the Classical and the Canons of Model Authors in Roman Literature*, in James I. Porter (a cura di), *Classical Pasts: the Classical Tradition of Greece and Rome*, Princeton, University Press, pp. 204-234.
- CITRONI MARIO (2006), *Quintilian and the Perception of the System of Poetic Genres in the Flavian Age*, in Ruurd R. Nauta, Harm-Jan Van Dam, Johannes J. L. Smolenaars (a cura di), *Flavian Poetry*, Leiden-Boston, Brill, pp. 1-19.
- FLASHAR HELLMUT (1979), *Die Klasizistische Theorie der Mimesis*, in *Le classicisme a Rome aux Iers siècles avant et après J.C.*, Gèneve, Entretiens Hardt XXV, pp. 79-111.
- HELDMANN KONRAD (1982), *Antike Theorien über Entwicklung und Verfall der Redekunst*, München, Beck.
- NICOLAI ROBERTO (1992), *La storiografia nell'educazione antica*, Pisa, Giardini, pp. 250-339.
- NICOLAI ROBERTO (2006), *Alle origini dei canoni letterari: da Omero al Museo di Alessandria*, "Scienze Umanistiche" 2, pp. 43-62.
- NICOLAI ROBERTO (2007), *Il canone tra classicità e classicismo*, in Simonetta Bianchini, Annalisa Landolfi (a cura di), *Il canone europeo*, "Critica del testo", 10, pp. 95-103.
- NICOLAI ROBERTO (2013), *I paradossi del canone*, in Virgilio Costa, Monica Berti (a cura di), *Ritorno ad Alessandria. Storiografia antica e cultura bibliotecaria: tracce*

- di una relazione perduta*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, 28-29 novembre 2012), Tivoli, Tored, pp. 27-40.
- NICOLAI ROBERTO (2014a), *Edipo archeologo. Le profezie sul passato e le origini della ricerca storica*, in Antonietta Gostoli, Roberto Velardi (a cura di), con la collaborazione di Maria Colantonio, *Mythologein. Mito e forme di discorso nel mondo antico. Studi in onore di Giovanni Cerri*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, pp. 254-263.
- NICOLAI ROBERTO (2014b), *Letteratura, generi letterari e canoni: alcune riflessioni*, in Paolo Canettieri, Arianna Punzi (a cura di), *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, Roma, Viella, vol. II, pp. 1197-1204.
- NICOLAI ROBERTO (2014c), *The Canon and Its Boundaries*, in Giulio Colesanti, Manuela Giordano (a cura di), *Submerged Literature in Ancient Greek Culture. An Introduction*, Berlin-Boston, Walter de Gruyter, pp. 33-45.
- NICOLAI ROBERTO (2015), *David Ruhnken e la riscoperta dei canoni letterari nel XVIII secolo*, in Sergio Audano, Giovanni Cipriani (a cura di), *Aspetti della Fortuna dell'Antico nella Cultura Europea*, Atti dell'undicesima Giornata di Studi (Sestri Levante, 14 marzo 2014), Foggia, Il Castello, pp. 203-226.
- OPPEL HERBERT (1937), *Κανών. Zur Bedeutungsgeschichte des Wortes und seiner lateinischen Entsprechungen (regula-norma)*, Leipzig, Dieterich.
- RUHNKEN DAVID (1768), *Historia critica oratorum Graecorum*, Leiden, s.n.
- SBARDELLA LIVIO (2012), *Cucitori di canti. Studi sulla tradizione epico-rapsodica greca e i suoi itinerari nel VI secolo a.C.*, Roma, Quasar.

Archeologia e letteratura: senso dell'antico nella narrazione italiana contemporanea

Monica Cristina Storini

È a un testo a firma femminile, edito poco prima dell'avvento del "secolo breve", che è possibile rivolgersi per comprendere come il giovane Regno d'Italia declini il proprio legame con l'antico e l'antichità, e per di più in rapporto alla nuova capitale, la cui *reconquista* era stata complessa e problematica. Nel 1885, infatti, Matilde Serao pubblica *La conquista di Roma*, un romanzo che, facendo perno sulla figura del neoeletto deputato Francesco Sangiorgio, offre all'autrice il destro per denunciare la corruzione e il clientelismo delle nascenti classi politiche. Il meridionale, proveniente da un piccolo paese della Basilicata, ha con la capitale un rapporto difficile e irrisolto che, se da una parte, sotto la suggestione dei suoi desideri di successo, trasfigura la città nell'immagine di una donna bella e promettente, disposta ad aprirgli la strada del piacere e del denaro, dall'altra la configura come uno spazio dominato dall'inutile memoria del passato, sopravvivenza archeologica di un *antico* che non ha ormai più nulla da dire al presente. Lo dimostrano, già nei primi capitoli, i brani dedicati alle passeggiate in carrozza compiute da Sangiorgio, con la guida d'un cocchiere più desideroso di guadagnare, che di sfoggiare la propria conoscenza o dichiarare l'orgoglio dell'appartenenza a una prestigiosa storia collettiva. Si veda come esempio il passaggio seguente, dedicato all'incontro del deputato con il Colosseo:

L'onorevole Sangiorgio *sentì* che doveva scendere e penetrò sotto l'arco di entrata, affondando nel terreno fangoso. Una pozza di acqua piovana, larga, con gli orli verdicci di vegetazione, era sulla soglia dell'Anfiteatro Flavio: nelle cavità delle pietre bianche sparse qua e là, nelle scanalature degli scalini, perfino nella mano di un tronco di statua, vi era dell'acqua piovana.

[...] Sì, era maestoso il Colosseo, ma la luce sporca di una giornata piovosa gli toglieva una parte della maestà, mostrandone il lato sudicio e tutto lo sgretolamento del tempo [...].

L'onorevole Sangiorgio girò coscienziosamente pel corridoio circolare, un po' scuro.

Pensava che forse era più bello di notte, il Colosseo, con la luna che dà un aspetto magico alle rovine e le fa sembrare più grandi, più meste. Aveva fatto male a venirci di giorno, adesso la prima impressione era irrimediabile: il Colosseo gli pareva una gran cosa immensa e inutile; una costruzione di gente orgogliosa e folle (SERAO: 1885, 35).

Del rapporto negativo che lega il deputato alle vestigia romane dell'antichità è segnale, sin dalle prime righe, quell'*affondare nel terreno fangoso*, presagio dell'unico modo in cui egli sa guardare al passato, come a qualcosa di sporco e corrosivo, segno di decadenza, di realtà urbana ormai inutilmente sopravvissuta a se stessa. Né sorte differente attende il Foro Traiano e le terme di Caracalla, dove Sangiorgio viene condotto «passando sotto l'arco di Tito»:

al Foro Traiano, egli [il cocchiere] allentò sempre più l'andatura del cavallo, e Sangiorgio finse di ammirare quella larghezza di campo più basso del suolo, dove fanno da tronchi d'albero le colonnette mozzate, grande camposanto di gatti morti, grande vivaio di gatte selvagge, a cui le serve pietose di via Magnanapoli e di Macel de' Corvi vengono a dare gli avanzi del loro pranzo [...].

All'uscire, il cocchiere, senza neppure più chiedergli nulla, lo portò, al piccolo passo del suo ronzino, rifacendo la via già percorsa, e, alle colossali terme di Caracalla. [...].

Le mura salivano, altissime, coperte di cespugli d'erba e di spini, con la solidità che sfida i secoli. Nel mezzo degli stanzoni vastissimi, il suolo aveva ceduto, era diventato concavo, come quello di una vasca, e vi si accoglieva un pantanello di acqua nerastra. Nel fondo della sala dei giuochi e della ricreazione, era una statua seduta, decapitata, una statua di donna pudicamente velata: Igea, forse. Sul lamentevole cielo di novembre si disegnava un altissimo pezzo di muro sgretolato, uno scoglio irto, a picco, che pareva salisse su, su, nella regione delle nubi. Laggiù, nella campagna, restava ancora ritto, elegante, piccolino, un tempio rotondo: a Venere, forse.

L'onorevole Sangiorgio, in quell'ampiezza di ambiente, provava un malessere, aveva un freddo per le ossa, si sentiva piccolo, meschino, e tutto questo lo mortificava, lo umiliava, lo faceva soffrire (SERAO: 1885, 34; 37-38).

La grandezza del passato è insopportabile, perché schiaccia l'“uomo moderno” sulla meschinità del presente – anche quando lo si trasfigura in orgoglio dell'appartenenza – o meglio su un presente che ha bisogno della sua storia, che guarda al suo cammino dall'inizio di un percorso che si sa – o si avverte – complicato e disagiata. Certamente tutto ciò rappresenta anche una forma attraverso la quale i ceti intellettuali esprimono la disillusione seguita al completamento del processo risorgimentale, alla triste constatazione che la “nuova Italia” era ben lungi non solo dall'essere la migliore delle società possibili, ma anche, soltanto, il miglior esito possibile di una lotta in cui i giovani delle classi più colte e benestanti – provenienti da ogni parte della Penisola – si erano spesi strenuamente, pagando un tributo d'energie e di sangue non irrilevante. È questo il presente di cui si vorrebbe essere fieri, ma che in realtà è schiacciato, da una parte, sulla delusione morale ed etica e, dall'altra, sull'impraticabile comparazione con una Storia pregressa che non si è riusciti neanche lontanamente a emulare.

In Sangiorgio tutto ciò si trasforma in disagio fisico, in un *malesere*, che è segno sul corpo dell'impossibilità di appartenere a uno spazio connotato, anch'esso divenuto a sua volta corpo potente, che schiaccia in basso, *umilia*, atterra. L'unica difesa diviene, allora, ridurre quel corpo a salma, fingere l'apprezzamento, ma in realtà disprezzare le tracce dell'antica maestosità, negandole persino la possibilità di trasformarsi narrativamente in paesaggio. Mi sembra eloquente metafora di tutto ciò l'incapacità dell'onorevole *a vedere* alcune rovine del passato, una sorta di cecità fisica e intellettuale, a cui lo condanna proprio la continuità e la frequenza degli scavi archeologici: «Egli non potette vedere né la rude facciata del Campidoglio, né l'arco di Settimio Severo, né la Greco-stasi, né il tempio della Pace; né tutto il grande Foro Romano: si scavava continuamente da quelle parti: non si poteva passare, né andare sul Colle Palatino. Così spiegava il cocchiere» (SERAO: 1885, 34-35). E quando quest'ultimo gli offre «di condurlo sulla Via Appia antica»:

«No,» disse risolutamente [...]. «Andiamo in città».

Rientrando in Roma, s'abbrividiva. S'imbruniva quella molle giornata di autunno, e a lui pareva di averne addosso tutto l'umidore filtrante, tutto il colore biancastro e sporco, tutto il sottile strato di fango: e parevagli anche di portare in sé tutta la mestizia, tutta la solitudine, tutta la tetraggine di quelle rovine, piccole o grandi, meschine o immani, tutta la vuotaggine, l'indifferentismo di quelle chiese inutili, di quei grandi

santi di pietra, che sembravano figure ieratiche senza viscere, di quegli altari, glaciali, di marmi preziosi.

Che gli facevano a lui tutte le memorie del passato, tutti quei ricordi ingombranti? Chi se ne curava del passato? Egli apparteneva al presente (SERAO: 1885, 38-39).

Il passaggio mi sembra ben sintetizzare quanto siamo venuti fin qui dicendo. Tornano l'umidità, la sporcizia, la tetraggine e il fango a connotare l'antico che, declassato a rovina, diviene simbolo in negativo di un passato ridotto a *ricordo ingombrante*, dal quale esalano soltanto mestizia, solitudine, vuotaggine e indifferentismo, sentimenti banditi dalla positività di una società che guarda al successo, alla ricchezza e al potere.

Non troppo dissimile da quanto siamo venuti dicendo è l'immagine che l'antichità romana proietta all'interno di un'altra opera, che possiamo accostare al romanzo di Serao, anche in virtù della prossimità temporale: poco meno di un ventennio separano, infatti, *La conquista di Roma*, dal capolavoro di Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, edito nel 1904.

Al protagonista del romanzo Roma appare, innanzi tutto, come un suggestivo paesaggio di memorie e di antichità, che si distende ai suoi occhi grazie alla "spaziosa veduta" offerta dalla finestra della camera presa in affitto a casa Paleari:

Si vedeva in fondo in fondo Monte Mario, Ponte Margherita e tutto il nuovo quartiere dei Prati fino a Castel Sant'Angelo; si dominava il vecchio ponte di Ripetta e il nuovo che vi si costruiva accanto; più là il ponte Umberto e tutte le vecchie case di Tordinona che seguivano la voluta ampia del fiume; in fondo, da quest'altra parte, si scorgevano le verdi alture del Gianicolo, col fontanone di San Pietro in Montorio e la statua equestre di Garibaldi (PIRANDELLO: 1980, 135-136).

Si tratta, come ben si vede, di un *vecchio* percepito sullo *sfondo*, rispetto ad un proscenio dove a dominare è il *quartiere nuovo*. Fra le due realtà non sussiste al momento alcuna fusione, quanto piuttosto una giustapposizione che le rende entrambe percepibili, unità discrete con evidente soluzione di continuità. Non sappiamo *dove* si collochi il protagonista, idealmente e simbolicamente: se *dentro* le vestigia e le memorie del passato – e dunque, *fuori* dalla moderna speculazione edilizia – oppure viceversa. Non è chiaro, in altri termini, come egli viva lo spazio d'elezione nel quale tenta di trovare un'altra e più conve-

niente identità. Ma forse il problema è proprio questo: decidere se per il soggetto lo spazio che lo circonda sia effettivamente un luogo storico, identitario, relazionale o un *non-luogo*, definitivamente condannato al presente di esistenze in transito, senza passato e senza futuro (AUGÉ: 1992; trad. it. 1993; AUGÉ: 1997; trad. it. 1999) – come egli stesso finirà per essere – vorrebbe dire delineare in un modo o nell'altro la propria, oggettiva forma identitaria. Adriano Meis non può farlo, non può innamorarsi, sposarsi, denunciare il furto subito perché non esiste e, dunque, non ha – né può avere – alcuna identità.

Certa è, al contrario, la posizione di un altro personaggio, quell'Anselmo Paleari, presso la cui casa il fu Mattia Pascal, *alias* Adriano Meis, ha trovato il suo rifugio romano. La Roma antica è per lui ormai definitivamente defunta e da gran tempo, ed

è vano, creda, ogni sforzo per farla rivivere. Chiusa nel sogno del suo maestoso passato, non ne vuol più sapere di questa vita meschina che si ostina a formicolarle intorno. Quando una città ha avuto una vita come quella di Roma, con caratteri così spiccati e particolari, non può diventare una città moderna, cioè una città come un'altra. Roma giace là, col suo gran cuore frantumato, a le spalle del Campidoglio. Son forse di Roma queste nuove case? (PIRANDELLO: 1980, 145).

Lo sguardo nostalgico di Paleari rivela che ormai il connubio fra passato e presente non è più possibile, che la vita febbrile della modernità non riesce a integrarsi con la memoria e il simbolo della sua storia: *le volta le spalle*, riducendola a reperto destinato allo studio di chi ne abbia interesse. E anche se solamente l'insieme di tali vestigia merita il nome di Roma, è evidente che quest'ultima è ormai ridotta a un cadavere che *giace là*, senza vita, come un corpo sul tavolo del notomista. Ben lo riassume un altro personaggio del romanzo pirandelliano, la spagnola Pepita, proprio uno di quei soggetti che, secondo Paleari, è giunto nella città eterna d'«ogni paese [...] a scuotervi la cenere del [...] sigaro» (PIRANDELLO: 1980, 145). Mentre attende con Adriano Meis l'arrivo di un connazionale, ella inizia un

aggressivo discorso in cui subito dopo si lanciò contro l'Italia e più contro Roma così gonfia di sé per il suo passato.

Mi disse, tra l'altro, che anche loro, in Ispagna, avevano *tambien* un Colosseo come il nostro, della stessa antichità; ma non se ne curavano né punto né poco:

– *Piedra muerta!* (PIRANDELLO: 1980, 217)

Pochi dubbi sulla definitiva condanna del passato e sull'inutilità delle vestigia antiche: la moderna Pepita rifiuta l'antichità, come qualcosa da cui esala l'odore della morte, ridotta ormai soltanto a testimonianza della sopravvivenza di un orgoglio che non ha più alcuna ragione d'essere. La propria identità nazionale si contrappone a quella degli abitanti che la ospitano come "più evoluta", "meno arrogante", in fondo più democratica, proprio perché capace di superare e annullare il prestigio antiquato della propria "storia".

L'antico è dunque un reperto – archeologia per studiosi e specialisti – ingombrante lascito di cui è bene liberarsi. La sua figura sembra raccogliere e far propri sia la denuncia spietata di un presente alienante e di un'urbanizzazione assassina – che era già stato tema portante di tanta narrativa scapigliata (ROSA: 1997) e di tanto romanzo sociale degli anni precedenti¹ – ma anche il fallimento di quello scenario ricco e fastoso che solo pochi anni prima forniva le quinte cariche di un passato glorioso e di una bellezza ineffabile alle vicende, anche drammatiche, dei romanzi sentimentali.

Non compare quasi più, per esempio, quella Roma tanto cara all'Andrea Sperelli del *Piacere dannunziano* (1889), che diviene ben presto cornice partecipe e omologa della passione che lega il protagonista alle sue amanti, senza alcun dubbio *luogo*, spazio *storico*, che acquista dal suo passato – e soprattutto da un passato ben preciso e identificabile – il senso più profondo. È tale passato, anzi, che lo rende significativo per il protagonista e per la vicenda, che lo trasformano in simbolo di un gusto e di un'opulenza che promana dall'antico sistema di poteri, di legami e di rapporti di cui quell'architettura civile e religiosa è figura.

È inoltre *segno* non soltanto di *una* storia, ma della Storia che sola, secondo Sperelli, vale la pena di trasformare in tradizione, di vivificare nuovamente attraverso il riconoscimento delle comuni radici. Quella Roma è, dunque, uno spazio *identitario*, in cui il protagonista può riconoscersi e ritrovare il valore di una comunanza, operare un'elezione culturale individuale, all'interno dei molteplici, possibili attraversamenti, delineando la propria, specifica soggettività, che è frutto, tuttavia, almeno in parte, di un'esperienza, di un vissuto e di una memoria collettivi. Infine, si tratta di un *luogo* perché è *relazionale*: al suo interno

¹ Cfr., a tale proposito, la produzione di Paolo Vallera, ma anche quella di Emilia Ferretti Viola (*alias* Emma) o di Bruno Sperani (*pseud.* di Beatrice Speraz).

si celebrano incontri, subito trasformati in *idilli*, in cui, cioè, le vite e i destini si modificano nella – e attraverso la – relazione. Gli amori di Sperelli non potrebbero che svolgersi in tale scenografia, fondale da cui traggono alimento e che, a loro volta, alimentano, incidendo sui marmi un'altra vicenda, un'altra *storia*, più moderna, ma non certo meno appariscente: l'incontro fra due vite, costruito come un'opera d'arte, capolavoro umano all'interno di altri capolavori del passato.

Ma non è questo il ruolo principale che l'antico è destinato a rivestire nella narrativa a venire. Come abbiamo visto, già nella descrizione del *Fu Mattia Pascal* esso comincia a ricusare l'immagine letteraria di bellezza e di avvenenza, di testimonianza e di memoria che l'aveva caratterizzato nei secoli precedenti e lentamente deciderà di sbarrare l'ingresso nei suoi prestigiosi siti alle storie che autori e autrici vengono scrivendo, "despazializzandosi" fino a perdere ogni identità storica e ideologica. Aveva detto Anselmo Paleari della nuova capitale del regno che essa non sarebbe potuta divenire «una città come un'altra», cioè una città con un'identità precisa, con una storia soggettiva, come gli individui che la abitano e che da essa, in parte, derivano i propri destini. Le case nuove – quelle che stavano allora nascendo alle spalle delle gloriose vestigia del passato – non le appartengono e quindi la città le ignora, divenendo una realtà indifferente e, soprattutto, riciclata e riciclabile, l'immagine di un fallimento storico, oltre che politico, la cui asetticità e distanza dagli umani accadimenti l'avvia verso quel processo di perdita e di mancanza che così larga parte avrà nella narrativa contemporanea, spesso attardata a descrivere abitanti *terribilmente* disperati, *terribilmente* devianti dalla presunta "normalità". Quel «portacenere», nel quale «siamo venuti» a scuotere «la cenere del nostro sigaro» – come afferma ancora Anselmo Paleari – e che raccoglie gli scarti di identità diverse, perché geograficamente provenienti da luoghi dissimili, sembra quasi presagire una Roma delle differenze, nella quale i viaggiatori di «ogni paese», verranno a gettare gli avanzi di un piacere effimero e insoddisfacente: perché dove non ci si può fermare, non ci si può identificare, non si possono tracciare leggi e regole riconoscibili e condivisibili – pronte, magari, ad essere trasgredite – non ci può essere neppure felicità alcuna, neanche nella memoria orgogliosa e tronfia di glorie passate.

È tale rapporto con l'antico che ci sembra declini prevalentemente la narrativa italiana contemporanea, una narrativa che si mostra quasi spaventata da ciò che rovine e ruderi ricordano e testimoniano e che

può ritrovare un legame con il passato solo se *prima* ha recuperato il proprio luogo “naturale”. Ci vorrà, probabilmente, l’esperienza devastante di due guerre e il tentativo di riformare un’idea di cultura che faccia i conti con l’orrore della violenza, che pure dall’esaltazione di quella tradizione, dalla fede nella sua gloria e nella sua potenza, era germinata. Forse non è un caso che proprio in quegli anni sia un poeta, Giuseppe Ungaretti, a riscoprire il paesaggio romano, quello aprico e ubertoso della campagna in *Sentimento del tempo* (1943), o quello barocco, incontenibile e deflagrante oltre gli spazi dell’armonia e della forma, così ben descritto in *Interpretazione di Roma*, del 1954. È da tale posizionamento che si può ritrovare un dialogo con l’antico:

Quando, capito il Barocco, Roma incominciò a diventarmi familiare, fu mediante l’avvicinarsi delle stagioni che incominciò a farmisi più vicina. Non era più, tratta dalla città dissepolta, la violenza d’una Venere ellenistica mutila riposta sul piedistallo in mezzo a una casuale fioritura di margherite, rosolacci e fiordalisi. Non era più nemmeno un’immaginaria violenza notturna resa più melodrammatica persino del reale da un Piranesi, era la naturale violenza delle stagioni che vedevo sposare le ore della città [...]. Il travertino è a Roma polpa delle stagioni, le incarna, le veste, le nuda, e l’autunno è la sua stagione più felice, quando si impregna d’oro e d’angoscia (UNGARETTI: 1974, 609).

Non è certo un’immagine rassicurante quella che ne emerge: è, al contrario, l’icona di un antico che fa i conti, anche storicamente e artisticamente, con la *violenza*, che quella violenza ingloba e cerca di assimilare e dissimulare, che nella migliore e nella più confacente delle sue stagioni – l’autunno – genera *angoscia*. È un antico, tuttavia, che può ancora entrare a far parte dell’identità soggettiva quando venga rigenerato dalla natura, che quella *violenza* assimila alla propria, trasformandola in carne, *polpa* attraverso cui la città è corpo che vive nell’avvicinarsi del tempo.

Non ci vorrà molto perché la confusione tra corpo di carne e corpo di pietra divenga assoluta e le temporalità in cui essi si manifestano divengano *trances* giustapposte, prive d’ogni memoria e d’ogni passato che le collochi in un *continuum* storico. Sarà necessario che deflagrino definitivamente il senso della Storia, la fiducia in un’eziologia – quand’anche laica e razionale – che la informi e la certezza in una verità oggettiva trasmissibile. Insomma: ci vorrà il Postmoderno, la proclamazione della fine della storia, della crisi del modello moderno

storico unitario, lineare e progressivo basato sul valore rivoluzionario del 'nuovo' (JANSEN: 2002).

L'opera che, a mio modo di vedere, meglio esprime tutto ciò all'interno della letteratura italiana a noi più prossima, è senz'altro *Un giorno perfetto*, romanzo del 2005 di Melania G. Mazzucco, che si apre su questo scenario:

Roma si addormenta lentamente, sprofondando nel torpore della notte. In lontananza echeggia una sirena. Gli ultimi autobus, vuoti e illuminati, sfrecciano sull'asfalto umido, e nell'edicola un uomo intabarrato in un giaccone sistema una pila di giornali. Davanti al Viminale alcuni operai del gas, arancioni nei giubbotti fosforescenti, aggiustano un tubo. Hanno acceso un fanale che squarcia la condensa, fantomatico e accecante. Ogni tanto sibila la fiamma ossidrica, sprizzando fasci di scintille. La volante della polizia, con la sirena che ulula, risale via Cavour, costeggia la basilica e i fagotti che dormono sulle panchine, svolta a destra e imbocca via Carlo Alberto.

Il lampeggiante proietta un'ombra azzurra su due neri o maghrebini o indiani che affrettano il passo e vengono graziati dallo schermo di un furgone. La strada è larga, i numeri civici non si leggono nella penombra gialla dei lampioni. Gli agenti superano macchine in doppia fila davanti ai cassonetti e uno sguattero che trascina in strada due sacchi neri con rifiuti di un ristorante. Sbucano in piazza Vittorio senza avere individuato il 17. Costeggiano i portici, dal giardino proviene l'eco di un alterco e un risuonare di cocci. Riprendono via Carlo Alberto in senso inverso. I palazzi sono alti, incombenti, le strade dritte come un'anomalia. In fondo alla via, la cuspide piramidale del campanile di Santa Maria Maggiore sembra un'ospite di un'altra epoca. Negozi di abbigliamento cinesi e di bigiotteria da quattro soldi, una parrucchiera nigeriana specializzata in acconciature afro, phone center per chiamare il Pakistan e le Filippine a poco prezzo, la botteguccia antiquata di un barbiere, sopravvissute ai mutamenti del rione, hotel a due e tre stelle per turisti senza pretese (MAZZUCCO: 2005, 11).

Nell'*incipit* del romanzo, l'autrice descrive una città avvolta nel buio, ma popolata di presenze che colorano le tenebre; indumenti da lavoro che trasformano e sfigurano i corpi; esseri umani ridotti a «fagotti»; strade in cui scompare l'individualità dei numeri civici, indecifrabili e irriconoscibili; una volante che sembra consistere quasi unicamente nel faro psichedelico che emette una luce blu; botteghe etniche, così numerose e frequenti da far sembrare le antiche costruzioni delle «ospiti» momentanee, come accade per la chiesa di Santa Maria Mag-

giore: così Roma si presenta alla polizia che sta per scoprire, proprio in un appartamento di Piazza Vittorio, la conclusione di un dramma familiare, in cui il geloso, violento ma “innamorato” e “affettuoso” padre Antonio Buonocore ha ucciso il figlio più piccolo e ferito gravemente la figlia Valentina per vendetta contro la moglie Emma che lo ha lasciato. L’ambiente è certo rappresentato con delle costanti (palazzi, chiesa, attività, abitanti) che sarebbero facilmente ravvisabili in altre, precedenti descrizioni di città, ma tali elementi si ordinano ora lungo le coordinate di una netta contrapposizione fra consunzione dell’antico e sfida del nuovo: i palazzi e le strade sono minacciose, Santa Maria Maggiore ospite eslege, le botteghe artigianali definitivamente anticate, in una realtà contraddistinta dalla commistione delle etnie e dal degrado. Piazza Vittorio è divenuta, all’altezza cronologica del romanzo e nella percezione della voce narrante, un *non-luogo* di identità sospese, spazio che contiene il nuovo e l’antico, in cui il nuovo ha trasformato l’antico rendendolo sinistro e insidiandone la consistenza fino a sommergerlo.

Questi rapidi cenni non vogliono, naturalmente, essere la prova definitiva di come la letteratura italiana abbia tradotto in simbolico, nel corso del Novecento, il nuovo senso dell’antico che il sistema culturale – in profondo cambiamento – stava tentando di elaborare. Ben più numerose e circostanziate dovrebbero essere le testimonianze e, soprattutto, diversamente e più opportunamente contestualizzate di quanto lo spazio qui a disposizione non ci consenta di fare. Vorrei tuttavia, limitatamente agli esempi proposti, porre una questione: se queste sono le immagini e i significati di cui, a livello di contenuto, l’antico viene investito, cosa capita allo spazio testuale che lo ospita? Possiamo notare qualche specificità o mutamento significativo?

Credo si possa rispondere al quesito creando un parallelismo fra raffigurazione dell’antico e forme dell’intertestualità. Come è noto, tale pratica – da sempre strumento e prassi della letteratura – viene fatta propria in maniera consapevole ed esibita all’interno del fare letterario proprio con il Postmoderno. E se il padre del Postmodernismo letterario italiano – Umberto Eco – può affermare che i libri parlano solo di libri, Andrea Bernardelli può individuare nell’intertestualità «uno dei principali dispositivi formali utilizzati dalla letteratura postmoderna» (BERNARDELLI: 2013, 23). E aggiunge:

Il frequente impiego nella letteratura postmoderna di allusioni, citazioni e riferimenti ad altri testi appartenenti in senso esteso alla tradizione

culturale permette di innescare nel lettore la sensazione della presenza di uno scarto ironico tra i testi evocati. Tuttavia, ogni ripresa di un testo tra virgolette non è così innocente come può sembrare a una prima lettura. Il testo postmoderno, infatti, cita facendo allusione continuamente a una duplicità o ambiguità che, dall'interno del testo letterario, si rispecchia e si riversa sul sistema dei valori propri di un'intera cultura. L'efficacia "politica" dell'intertestualità postmoderna consiste nella messa in discussione e nella relativa sovversione di quei principi ideologici che senza alcuna forma di problematizzazione ironica o citatoria non sarebbe stato possibile rendere evidenti come fondamenti impliciti di una cultura (BERNARDELLI: 2013, 24).

Credo che un discorso in parte analogo possa essere fatto sulle implicazioni che la modalità di collegamento fra immagine dell'antico e racconto moderno innesca oggi all'interno della narrazione italiana contemporanea: posizionando il presente ad un livello critico – e talvolta ironico – la scrittura rovescia sul lettore la consapevolezza di una frattura irreversibile rispetto alla concezione classica di antico, di passato e di memoria, riducendo ogni *figura* a nominazione citatoria, non più fruibile con il grado di innocenza e di ingenuità che la tradizione dava per scontato, come se fossero costantemente presenti delle virgolette a indicare l'estraneità del discorso, la non paternità e il rifiuto di ogni possibile assunzione di responsabilità con quanto, pure, è lasciato inevitabile del tempo. Se tale genitorialità non viene rivendicata, quel rapporto riduce tutto a corpo morto, cadavere inerte, appannaggio dell'archeologia, certamente esibito, e pur tuttavia elemento inattivo di un paesaggio che fatica a trovare la voce in grado di comprenderlo. Il testo si ribella così al senso, rigettandolo sul pubblico, perché produca la propria, specifica narrazione.

Riferimenti bibliografici

- AUGÉ MARC (1992), *Non-lieux*, Paris, Seuil, trad. it. D. Rolland (1993), *Nonluoghi: introduzione a un'antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthere.
- AUGÉ MARC (1997), *L'impossible voyage: le tourisme et ses images*, Paris, Rivages; trad. it. A. Salsano (1999), *Disneyland e altri non luoghi*, Torino, Bollati Boringhieri.
- BERNARDELLI ANDREA (2013), *Che cos'è l'intertestualità*, Roma, Carocci.
- JANSEN MONICA (2002), *Il dibattito sul Postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, VIII ed., Firenze, Franco Cesati.
- MAZZUCCO G. MELANIA (2005), *Un giorno perfetto*, Milano, Rizzoli.

- PIRANDELLO LUIGI (1980), *Il fu Mattia Pascal* (1904), Milano, Mondadori.
- ROSA GIOVANNI (1997), *La narrativa degli Scapigliati*, Roma-Bari, Laterza.
- SERAO MATILDE (1885), *La conquista di Roma*, Firenze, Barbera.
- UNGARETTI GIUSEPPE (1974), *Interpretazione di Roma* (1954), in ID., *Vita di un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono-L. Rebay, Milano, Mondadori.

Forme del classico e pratiche archeologiche nell'arte contemporanea

Marcello Barbanera

L'inquietudine che ha guidato e modellato la produzione artistica dal 1945 in poi ha scelto spesso due forme espressive per dialogare con le distruzioni e le macerie: mostrare le rovine e mettere in rovina. Sono due forme che pur nella varietà espressiva dell'arte contemporanea, scaturivano dall'esigenza di confrontarsi con il trauma e la memoria (COEN: 2009; BARBANERA: 2013; FORTUNA: 2015; NORCIA: 2015). Alcuni artisti scelsero all'epoca un percorso solitario e originale, confrontandosi con i resti di un passato glorioso, quello dell'impero romano, ridotti un po' a reliquie. Fu il caso della coppia di artisti francesi Anne e Patrick Poirier, i quali iniziarono a produrre un *corpus* di opere che riunivano l'archivio immaginario di un archeologo, dedicatosi allo scavo di un sito chiamato *Mnemosyne*, la memoria, madre delle muse¹ (JUSSEN: 1999). Nel 1971 realizzarono *Marche dans un paysage-ville-ruinée-rose/Ostia Antica* (Fig. 1). Si tratta di una ricomposizione di Ostia Antica su una superficie di circa 40 metri quadrati, con blocchi di terreno ottenuti tramite calchi, poi incollati, con il proposito di riprodurre un'immagine della città antica come si presenterebbe dall'alto a un visitatore contemporaneo. L'obiettivo non era produrre un'opera di rigore scientifico, basata su una ricostruzione archeologica, ma una sorta di modello ridotto, come l'oggetto di studio di un antropologo e «costituire un tutto la cui conoscenza possa precedere quella delle parti, realizzare una immagine omologa dell'oggetto considerato, che si possa abbracciare in un solo sguardo, contenere in un solo gesto, di cui si possa gioire in un solo fremito» (CLAIR: 1973, 1). L'obiettivo era dunque ricostituire la

¹ L'impatto del lavoro di questi due artisti per il concetto di memoria culturale e per i metodi interpretativi archeologici è finemente argomentato nei contributi di Jan e Aleida Assmann, Egon Flaig e Lambert Schneider in Bernhard: 1999.



Fig. 1. Anne e Patrick Poirier, *Marche dans un paysage-ville-ruinée-rose/Ostia Antica*, 1971 – Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna.

realtà, non seguendo il percorso scientifico dell'archeologo, ma quello più ampiamente culturale, cioè sensibile, sentimentale, emotivo, proprio alla ricerca delle innumerevoli emozioni scaturite dall'incontro con un luogo simile che l'archeologia non saprebbe restituire. I Poirier ricostruiscono una loro verità del sito archeologico, non scientifica, ma

non per questo meno vera (CLAIR: 1973). Sono interessati a una totalità, perseguita certo con strumenti diversi dall'archeologo, ma più potente e suggestiva. Essi vogliono scavalcare il muro impenetrabile delle rovine per comprenderne i significati più riposti: non sono tanto interessati agli strati archeologici, ma al magazzino della memoria che queste rovine contengono, e che vogliono rivitalizzare (METKEN: 1973). Così tra le loro opere si ritrovano una vetrina che contiene frammenti, a richiamare le bacheche delle Wunderkammer, calchi di sculture frammentarie, un cranio entro il quale è ricostruita la rovina di un teatro, riferendosi al lavoro ricostruttivo dell'archeologo, un taccuino di scavo e altri oggetti che alludono metaforicamente al progetto archeologico di ricostruire il passato, di metterne insieme i frammenti (ROTH, LYONS, MEREWETHER: 1997). Anne e Patrick Poirier esercitano un'archeologia parallela, una ricostituzione soggettiva di luoghi archeologici *par excellence* (POIRIER: 1977), dimostrando che la ricostruzione del passato non è materia solo dell'archeologo, il quale anzi si potrebbe paradossalmente dire che sia un demolitore di esso (SCHNEIDER: 1985-1986).

Con l'Arte povera gli artisti saccheggiano con determinazione l'anima più profonda dei resti di quello che l'antichità ha tramandato: rilievi, teste senza corpo, mani, colonne spezzate, icone di bellezza. Giulio Paolini ad esempio si fa archeologo quando porta alla superficie immagini remote ricollocandole nella cornice di una rappresentazione fatta di rimandi e di interpretazioni ricche di riferimenti al passato. Da questo passato l'artista recupera le forme che un tempo esprimevano armonia e proporzione, disponendole nello spazio in forma frammentaria. Forme o frammenti recuperati dall'antichità compaiono anche nelle opere di Jannis Kounellis come oggetti che costruiscono un legame ininterrotto con il passato dell'artista e la sua cultura greca (COEN: 2015, 164-169).

Altri artisti hanno preferito confrontarsi direttamente con gli oggetti che il caso ha salvato dal naufragio del mondo classico, in particolare con quelle sculture che nel corso del tempo sono diventate icone di bellezza e di fascinazione erotica. Così la figura di Afrodite diviene l'emblema di una bellezza impossibile da dimenticare, sia che la si voglia ammirare o rovesciare, modello con cui confrontare la trasformazione della bellezza classica nella contemporaneità. Questo vale per Yves Klein che nel 1962 eseguì la *Venus blue*, un busto mutilo dell'Afrodite di Cnido interamente ricoperto dal colore brevettato dall'artista. Pino Pascali nell'opera *Torso di negra al bagno* (ovvero *Nascita di Venere*) del

1964 riduce questa figura assoluta di bellezza e seduzione – acefala e senza braccia né gambe – a una silhouette ironica, una sorta di ombra cinese di un antico apparato culturale e storico, in cui l'erotismo è ridotto a una tensione superficiale. E ovviamente si deve citare la celebre *Venere degli stracci* di Michelangelo Pistoletto del 1967, una Venere che mostra le natiche al visitatore, posta di fronte a un cumulo di vestiti usati, costretta ad assistere, mi sembra, allo spettacolo della perdita dell'uniformità della bellezza tipica dell'epoca moderna. Il bello paradigmatico come norma estetica perenne viene messo in discussione attraverso la contaminazione con materiali usati e organici. L'avvicinamento delle opere citate con materiali poveri o oggetti di uso quotidiano mira a un confronto dell'artista con il quotidiano e il banale.

Si tratta di un processo molto simile a quello che avviene in archeologia nello stesso periodo. Negli strati archeologici di Ostia Antica non si ritrovavano opere d'arte, bensì una serie enorme di manufatti di uso comune, di cui nulla o quasi si sapeva, e che tradizionalmente veniva buttata insieme alla terra. Ci si accorse che i manufatti più umili davano informazioni sulla storia economica e sociale di Roma al pari delle opere d'arte. Emergevano le testimonianze di un mondo inesplorato di cui nelle aule universitarie si faceva solo eccezionalmente menzione, che consentiva di farsi un'idea parziale, ma precisa, sull'ossatura di una società antica e che nel contempo permetteva di reinserire i prodotti dell'arte nell'ampio contesto del lavoro produttivo umano (CARANDINI: 1973, 8).

Gli esempi appena esaminati prendono in considerazione gli oggetti di cui si occupa la storia dell'arte antica, ma il rapporto tra arte contemporanea e quest'ultima negli ultimi anni ha subito mutazioni indirizzandosi verso la pratica del recupero e dello studio dell'antico, cioè l'archeologia diviene motivo dell'arte contemporanea. Al pionieristico lavoro dei Poirier fa da contrappunto l'attività dell'artista americano Mark Dion, il cui lavoro, a partire da *Thames Tate Dig* (1999), stabilisce probabilmente la relazione più significativa con la pratica archeologica. Vi sono altri artisti contemporanei che, indirettamente, lavorano in analogia con le pratiche dell'archeologia: l'attenzione per i materiali umili, la classificazione degli oggetti di uso quotidiano, la stratigrafia, la serialità ecc. sono temi che caratterizzano le opere di Tony Cragg, Christian Boltanski, Nikolaus Lang, Richard Long e altri (METKEN: 2013).

Tra questi vi è il tedesco Hans Peter Feldmann che a partire dagli anni Settanta ha cominciato a riflettere sulla policromia nella scultura antica. Si tratta di un tema non nuovo in archeologia ma che oggi gode non solo di un rinnovato interesse tra gli specialisti ma riscuote anche entusiasmo nei non addetti ai lavori, come si è visto in occasione della mostra *Die bunte Götter*, inaugurata a Monaco nel 2004 e poi allestita in numerose altre città (BRINKMANN e WÜNSCHE: 2004). Feldmann tratta le sue creazioni con una policromia volutamente eccessiva, con lo scopo di separare le opere dal loro contesto storico-artistico originario per farne oggetti di riflessione più ampia sul tema della riproduzione, dell'originale verso la copia, sulla ricezione dell'antichità (HOCHLEITNER: 2013, 97; LUCKOW: 2005).

L'archeologia non è solo scavo, ma anche ricognizione, ed è merito del celebre archeologo britannico Colin Renfrew aver colto con sagacia l'analogia tra l'opera di uno dei più grandi rappresentanti della Land Art come Richard Long e l'attività degli archeologi preistorici (RENFREW: 2003; RUSSEL e COCHRANE: 2014). Renfrew fu colpito in particolare da *Chalk Line*, un'opera del 1979 consistente in semplici pezzi di pietra che Long aveva attentamente assemblato in modo da formare una striscia lunga e regolare. Le pietre erano state avvicinate casualmente, tuttavia vi era un certo ordine nella loro disposizione. Quello che attirò l'attenzione di Renfrew, all'epoca dichiaratamente sprovvisto degli strumenti culturali per comprendere una tale creazione, fu la similarità con le pietre esposte nella trincea dello scavo da lui diretto nel sito di Quanterness. Nonostante la somiglianza fosse superficiale, le due azioni trovavano un denominatore comune nella meticolosità e precisione con cui gli uomini del Neolitico e Richard Long avevano deposto le pietre una accanto all'altra. L'osservazione attenta del lavoro di Long condusse Renfrew a guardare con occhi diversi l'azione degli uomini del Neolitico e a considerarla in senso artistico. Egualmente si possono trovare analogie tra gli interventi di Long nella natura – cerchi, sottili variazioni della superficie terrestre, tracce del cammino sull'erba – e la leggerezza dell'azione degli uomini di alcuni milioni di anni fa, di cui restano non tracce monumentali ma tracce impalpabili che gli studiosi di preistoria cercano di rintracciare come detective in un paziente processo indiziario. L'arte contemporanea sfugge ai parametri canonici – figuratività, proporzioni, armonia, disegno – che sono stati i tratti distintivi dell'arte antica e moderna, almeno fino all'inizio del Novecento, diciamo fino alla rottura compiuta da Marcel Du-

champ con i "ready made". Perciò il pubblico rimane spesso sconcerato di fronte a una tela satura di un unico colore, un video, un cavallo appeso al soffitto, o mucchi di sacchi di carbone allineati. Tuttavia al di là della riconoscibilità superficiale di forma e soggetto nell'arte antica e moderna – una dea, un eroe, un satiro, una Madonna, un Gesù bambino, un re, ecc. – la complessità è la stessa. Ciò che cambia è che di fronte all'arte contemporanea noi non abbiamo fonti scritte, precedenti iconografici diretti o altri supporti che ci aiutino a decifrare la creazione artistica che stiamo osservando. La stessa situazione si riproduce di fronte alle testimonianze dell'archeologia preistorica dove non si è soccorsi da documenti scritti. Le teorie più recenti nell'interpretazione artistica hanno progressivamente spostato l'attenzione dall'artista come creatore al destinatario e alla molteplicità delle sue reazioni di fronte all'opera creativa. La figura dell'osservatore attivo può essere paragonata a quella dell'archeologo nella sua relazione con i resti del passato, di cui egli si fa interprete per la comunità scientifica.

Come accennavo in precedenza, numerosi artisti degli ultimi decenni hanno inglobato i resti della cultura materiale nelle loro opere, così come l'archeologia dagli anni Settanta in poi ne ha fatto il proprio oggetto di ricerca.

Tra coloro che hanno guardato con attenzione alla stratificazione dei materiali come in uno scavo moderno possiamo annoverare Tony Cragg, che ha dedicato attenzione alla materia dei resti dei manufatti del mondo moderno. Nei suoi celebri *Stack* (Fig. 2), risalenti alla seconda metà degli anni Settanta, usa i materiali non modificati dei cantieri edili, all'interno dei quali inserisce una moltitudine di manufatti e oggetti che portano a riflettere sulla materialità delle cose e sull'accumulo (RENFREW: 2003, 150-152). Il processo del tempo cambia la materialità delle cose trasformandole in spazzatura, ciò che spesso l'archeologo ritrova negli scavi. Qui avviene il contrario, per cui la spazzatura diviene opera d'arte.

Tuttavia l'opera che più di tutti si avvicina ai processi e ai risultati dell'archeologia è probabilmente *Tate Thames Dig* (Fig. 3) di Mark Dion in cui è stato visto un superamento della dicotomia tra archeologia e arte (RENFREW: 2003, 150-152).

La *Tate Thames Dig* fu un'iniziativa commissionata dalla Tate Gallery (ora Tate Britain) a Mark Dion. L'opera fu eseguita nel 1999 sulle banchine del Tamigi a Millbank (sul lato della Tate Britain) e a Bankside, nei pressi dell'edificio che successivamente sarebbe divenuto sede



Fig. 2. Anthony Cragg, *Stack*, 1975, Tate Modern, Bankside, Londra.

della Tate Modern. Mark Dion e il suo gruppo di lavoro hanno perlostrarono la battaglia del Tamigi raccogliendo ogni genere di manufatto lì depositato nel corso della bassa e dell'alta marea del fiume. La ricognizione permise di raccogliere una gran quantità di materiali che vennero poi classificati e sistemati in una imponente vetrina dotata di cassettiere a vista, all'interno della Tate Modern. Si tratta di un processo identico a quello della ricognizione archeologica su terreni in cui vi erano insediamenti antichi. La vetrina da lui allestita con questi materiali all'interno della Tate può essere considerata l'azione di un archeologo o il risultato di un processo artistico? Mark Dion ha agito da archeologo ma allo stesso tempo si definisce ed è un artista. Il confine tra le due dimensioni è sottile. Dion ha messo in atto un processo che comporta recupero, conservazione, classificazione e installazione. In tal modo il semplice negletto manufatto diventa oggetto di una selezione operata dall'archeologo/artista che lo colloca in una vetrina e lo fa diventare un oggetto esteticamente apprezzabile, con una sua coerenza. Che cosa è avvenuto? Quello che normalmente fanno gli archeologi che dopo la ricognizione e lo scavo, ordinano e classificano gli oggetti



Fig. 3. Mark Dion, *Tate Thames Dig*, 1999, Tate Britain, Londra.

ritrovati, i quali finiscono spesso nelle vetrine di un museo. Esattamente quello che fa Dion, quindi il suo lavoro ci porta a riconsiderare i processi mentali stessi con cui affrontiamo il nostro lavoro.

Il progetto di Dion alla Tate ci fa riflettere sul fatto che l'archeologo, ponendo un oggetto trovato in una teca di vetro lo sottrae al processo produttivo che l'ha creato in un contesto di ordinarità, per assegnargli lo status di un'opera d'arte e quindi collocandolo nella sfera dell'importanza. Lo stesso meccanismo si ripete per l'attività dell'archeologo. Lo studioso di antichità seleziona e isola l'oggetto di studio e determina il processo della ricerca. Con il suo lavoro Dion inserisce una dimensione di incertezza tra i limiti della creatività artistica e quelli della disciplina scientifica, superando gli steccati tra i due ambiti. Il suo lavoro mostra come le convenzioni dell'esposizione museale e i processi sistematici con cui l'archeologo lavora sono il risultato di una stessa disposizione mentale, influenzata dal pensiero del nostro tempo con un'arbitrarietà di cui non sempre siamo consapevoli quando la mettiamo in atto (RENFREW: 1999).

Riferimenti bibliografici

- BARBANERA MARCELLO (2013), *Metamorfosi delle rovine*, Milano, Electa.
- BRINKMANN VINZENZ e WÜNSCHE RAIMUND, a cura di (2004), *Bunte Götter. Die Farbigeit antiker Skulptur*, catalogo della mostra, Monaco, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek.
- CARANDINI ANDREA (1975), *Archeologia e cultura materiale*, Bari, Laterza.
- CLAIR JEAN (1973), *En plein soleil, sur les dalles... Une archéologie du présent*, in Anne e Patrick Poirier (a cura di), *Römische Antike*, catalogo della mostra, Aachen, Neue Galerie im Alten Kurhaus, pp. 1-2.
- COEN ESTER (2009), *Reperti e amnesie*, in Marcello Barbanera (a cura di), *Relitti riletti. Metamorfosi delle rovine e identità culturale*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 158-171.
- FORTUNA DANIELE (2015), *Paesaggi di rovine nelle arti figurative del Novecento*, in Marcello Barbanera, Alessandra Capodiferro (a cura di), *La forza delle rovine*, catalogo della mostra, Milano, Electa, pp. 90-103.
- JUSSEN BERNHARD, a cura di (1999), *Archäologie zwischen Imagination und Wissenschaft: Anne und Patrick Poirier*, Göttingen, Wallstein.
- LUCKOW DIRK, a cura di (2006), *Die beunruhigenden Musen. Hans-Peter Feldmann in der Antikensammlung der Kunsthalle zu Kiel*, catalogo della mostra, Köln, König.
- HOCHLEITNER MARTIN (2013), *Archäologie?! Spurensuche in der Gegenwart*, in *Archäologie in Salzburg*, catalogo della mostra, Salzburg, Salzburg Museum, pp. 89-121.
- METKEN GÜNTER (1973), *La ville entière. Archéologie et mémoire*, in *Römische Antike*, catalogo della mostra, a cura di Anne e Patrick Poirier, Aachen, Neue Galerie im Alten Kurhaus, pp. 4-8.
- METKEN GÜNTER (2013), *Spurensicherung – Archäologie und Erinnerung*, in *Archäologie in Salzburg*, catalogo della mostra, Salzburg, Salzburg Museum, pp. 123-125.
- NORCIA AUDREY (2015), *La rovina, nuovo paradigma del XX e del XXI secolo: per una riflessione sull'umanità*, in Marcello Barbanera, Alessandra Capodiferro (a cura di), *La forza delle rovine*, catalogo della mostra, Milano, Electa, pp. 34-45.
- POIRIER ANNE e POIRIER PATRICK (1977), *Domus aurea. Archéologie-fiction. Fascination des ruines*, Paris, Presse de la Connaissance.
- RENFREW COLIN (1999), *It May Be Art, But Is It Archaeology? Science as Art and Art as Science*, in Alex Coles, Mark Dion (a cura di), *Mark Dion. Archaeology*, London, Black Dog, pp. 12-23.
- RENFREW COLIN (2003), *Figuring it out*, London, Thames & Hudson.
- ROTH MICHAEL S., CLAIRE LYONS, CHARLES MEREWETHER, a cura di (1997), *Irresistible Decay: Ruins Reclaimed*, catalogo della mostra, Los Angeles, Getty Trust.
- RUSSEL IAN ALDEN e COCHRANE ANDREW, a cura di (2014), *Art and Archaeology. Collaborations, Conversations, Criticism*, New York, Springer-Verlag.
- SCHNEIDER LAMBERT (1985-1986), *Der Vergangenheit auf der Spur? Überlegungen zur klassischen Archäologie*, "Hephaistos", 7-8, pp. 7-37.

Teatri e teatro. Storie di abbandono e di riscoperta dei luoghi nativi del teatro occidentale

Chiara Di Macco

«A Epidauro, nella quiete, nella grande pace che scese su di me, udii batter il cuore del mondo» (MILLER: 1941; trad. it. 2000)

La definizione di teatro greco è per noi inevitabilmente legata alla drammaturgia greca antica del V secolo a. C.: Eschilo, Sofocle ed Euripide gli autori per la tragedia, Aristofane per la commedia. Per teatro greco poi intendiamo senza possibilità di fraintendimento un certo tipo di struttura architettonica, con delle precise caratteristiche per quanto riguarda lo spazio scenico, le possibilità scenografiche, l'acustica e l'illuminazione. Certamente non perché in Grecia si sia smesso di fare teatro; il teatro greco antico resta però qualcosa di irripetibile, di estremamente studiato eppure misterioso in modo affascinante, un terreno di lavoro quasi abusato nella contemporaneità ma che purtroppo risulta difficile utilizzare con vera consapevolezza.

I poeti tragici greci crearono le loro opere innanzitutto per il teatro e non per la lettura; e l'occasione, l'ambiente, la rappresentazione, insieme alle parole, erano tutti aspetti connessi tra loro per il risultato globale al quale mirava il poeta. Studiare soltanto il testo, da qualsiasi punto di vista, vorrebbe dire concentrarsi su una sola parte della creazione dell'autore, correndo sempre il rischio di travisare o perdere quanto era nelle intenzioni dell'autore stesso, o quanto il pubblico di allora riceveva dalla sua opera. E chiamare in causa l'aspetto architettonico delle rappresentazioni greche antiche è fondamentale per capire quanto sia importante affrontare il teatro greco avendo sempre e comunque uno sguardo aperto alla sua globalità, che certamente non permetterà di entrare nei dettagli tecnici, ma che ripagherà con una

visione di ampio respiro e con una maggiore consapevolezza di quello che è il teatro e non il testo drammatico.

Un punto interessante per noi è il cosiddetto “declino” della tragedia greca, termine che potrebbe risultare fuorviante. Questo declino infatti sarebbe legato proprio alla consistente diffusione che il teatro su modello ateniese ebbe oltre l’Attica, in tutto il mondo di lingua greca. Decine infatti furono i teatri costruiti in quel periodo, uno tra tutti quello di Epidauro, ed ecco che quindi di declino non si potrà parlare in termini di diminuzione della produzione drammaturgica, ma in relazione al fatto che di questa produzione resta poco o nulla e sostanzialmente nessuna opera intera. Sappiamo ad esempio che il teatro di Dioniso ad Atene venne utilizzato soltanto fino al quarto secolo, con delle modifiche strutturali che ancora è possibile osservare oggi, per poi essere abbandonato a se stesso fino agli scavi dell’Ottocento che lo hanno riportato alla luce. Dunque perché la massima diffusione del teatro ha portato quasi simultaneamente alla perdita di interesse e di significato politico di quest’arte?

Paradossalmente un fattore importante è stata l’alta considerazione che gli stessi Greci avevano di un certo tipo di tragedia, che si esprime proprio nella canonizzazione dei tre grandi tragici voluta da Licurgo nel IV secolo. Da questo momento la ripresa di opere precedenti (ricordiamo invece che la tragedia attica presenta un carattere occasionale) diventa consuetudine e dal 386 a. C. nasce la tradizione di rappresentare ogni anno alle Dionisie urbane una tragedia di uno dei tre maestri come preludio alla gara dei nuovi drammi. Tutto ciò ha comportato la crescita di importanza di una figura destinata a diventare centrale, quella dell’attore (riscontrabile nell’istituzione di premi destinati alla recitazione oltre a quelli per la scrittura) che nel III secolo diventa un vero privilegiato della società.

Alla metamorfosi dell’attore-eroe corrisponde, in epoca ellenistica, la metamorfosi della struttura stessa dell’edificio teatrale, con l’introduzione del palcoscenico circa tre metri e mezzo al di sopra dell’orchestra. La presenza del palcoscenico doveva mettere inevitabilmente in crisi la funzione del coro, che non avendo più una collocazione vera e propria nella scena, perdeva anche la sua funzione classica di mediatore tra l’attore e il pubblico, di discorso diretto del poeta alla città. Tant’è vero che dopo una progressiva perdita di rilievo, il coro torna forte e presente nella tragedia romana, ma è la sua funzione a non essere più la stessa. In un processo storico in cui il valore della collettività perde progres-

sivamente significato a favore di un'ideologia più individualista, «la gloria della città non contava più molto, mentre era consentito esaltare al massimo la gloria di un mecenate regale. Il rituale stesso poteva essere mantenuto come una pura formalità, ma aveva perduto gran parte del suo significato. Il pubblico si radunava per divertirsi, e soprattutto come abbiamo visto, per osservare con curiosità e meraviglia le strane figure che dall'alto del palcoscenico interpretavano gli eroi e le eroine di un passato ormai lontanissimo» (BALDRY: 1971; trad. it. 1972, 178).

Il cambiamento della funzione politica e sociale dell'arte teatrale ha quindi inevitabilmente portato a un cambiamento del teatro nelle forme, nelle tematiche e di conseguenza negli spazi, che ha portato all'abbandono dei luoghi nei quali quest'arte è nata. Soltanto di recente, una giusta attenzione verso questi luoghi ha spinto chi si occupa di teatro a ripopolarli, ma quello che interessa sono le motivazioni artistiche e politiche di questo recupero.

Restando sul territorio nazionale, il lavoro più consistente e interessante è stato quello svolto dall'INDA. L'attenzione dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico è rivolta in particolar modo ai testi antichi, alla loro interpretazione o reinterpretazione; è pur vero però che il centro attorno al quale tutto il progetto si articola è il teatro di Siracusa, uno dei siti più importanti della Magna Grecia. È interessante quindi a parer mio valutare se (e in che termini) il luogo della rappresentazione abbia potuto rappresentare nel corso dei secoli non un problema di adattamento della regia contemporanea ad uno spazio che oggettivamente non le appartiene, ma abbia invece potuto contribuire alla creazione di un'opera che prendesse nutrimento da un luogo così carico di storia, tradizione e, se vogliamo, sovrastrutture, e che possa emanciparsi dal contesto di creazione per essere esportabile secondo le esigenze del teatro contemporaneo in tutte (o quasi) le tipologie di spazio teatrale.

Un esempio calzante a parer mio è la "trilogia" di Luca Ronconi prodotta per l'edizione del 2002. Il regista si è ispirato liberamente alla struttura delle festività greche (in cui il drammaturgo era tenuto a presentare all'agone drammatico una tetralogia strutturata in tre tragedie e una commedia) componendo una trilogia particolare con testi di tre autori, il *Prometeo* di Eschilo, le *Baccanti* di Euripide e le *Rane* di Aristofane. Il progetto è stato realizzato grazie ad un'intesa produttiva tra l'INDA e il Piccolo Teatro di Milano, e questo è proprio il punto che ci interessa, il fatto che il teatro greco, non solo inteso in maniera astratta

come un insieme di testi provenienti da un passato mitizzato e difficile da interpretare, ma anche come luogo da cui lasciarsi ispirare, da cui trovare il nutrimento necessario per la creazione di un'opera d'arte nuova, autonoma e viva, e non semplicemente una messa in scena di un testo sostanzialmente complesso, che richiede un particolare studio e che corre continuamente il rischio di risultare anacronistico. Leggiamo in una recensione del 2003 di Maria Grazia Gregori su "L'Unità":

Se a nove mesi di distanza da quando lo si vide per la prima volta riparlamo del *Prometeo incatenato* di Eschilo è perché lo spettacolo, accolto trionfalmente al teatro Strehler, è, allo stesso tempo, diverso e complementare rispetto a quello presentato al Teatro Greco di Siracusa come prima tappa di una "trilogia" tutta inventata, scaturita dalla fantasia e dalla curiosità di Luca Ronconi, che comprendeva anche *Baccanti* di Eschilo e *Rane* di Aristofane. Portare lo spettacolo al chiuso ha significato ripensarlo non solo nell'impianto scenografico ma all'interno dei rapporti stessi fra gli attori e i loro personaggi (GREGORI: 2003).

Questa esperienza è soltanto un esempio di qualcosa che non sempre avviene nelle varie modalità di utilizzo di spazi antichi, che spesso finiscono per diventare dei contenitori, per quanto di bellezza disarmante, per rappresentazioni o concerti che rimangono talvolta completamente slegati dal contesto.

Un importante lavoro di rivalutazione del patrimonio dell'architettura teatrale greco-romana in Italia è stato fatto anche dall'associazione Teatri di Pietra che dal 2007 in molti siti archeologici, non solo teatri, porta vita e arte con numerose iniziative tutte sempre in un modo o nell'altro legate al mondo antico. Sono infatti due gli approcci che fino ad ora vediamo adottare nella maggior parte dei casi da chi si occupa di antichità di luoghi o di testi: uno che ha come scopo quello di riaccendere un interesse nei confronti di testi antichi e per farlo si serve dei luoghi originari della tradizione, mentre l'altro "semplicemente" si ripropone di dare una nuova vita a luoghi che altrimenti resterebbero abbandonati talvolta anche dall'attenzione turistica, proponendo al loro interno differenti tipologie di spettacolo che spesso si allontanano del tutto dalla tradizione classica. È il caso questo ad esempio dell'arena di Verona o dell'*Estate Fiesolana*.

Ma ci sono anche casi in cui l'utilizzo dello spazio archeologico ha permesso di creare una poetica nuova, aperta anche e soprattutto al contemporaneo senza che esso sia svincolato dai principi artistici, po-

litici, sociali che hanno riempito certi luoghi sin dal primo momento della loro costruzione.

Un progetto particolarmente significativo, a tal proposito, è l'Athens and Epidaurus Festival, un evento annuale importantissimo anche per il respiro internazionale, che si svolge nell'Odeon di Erode Attico (dedicato principalmente al repertorio musicale) e nel teatro di Epidauro, sul quale sarà il caso di soffermarsi maggiormente. A partire dal settembre 1938 il teatro di Epidauro oltre a essere luogo di interesse archeologico diventa vera e propria arena competitiva per le arti, un luogo di riconoscimento culturale come doveva essere nell'antichità. Durante il primo ventennio il teatro fu riservato ad uso esclusivo del Teatro Nazionale. Nei lavori diretti dal direttore Dimitris Rondiris ci fu una particolare attenzione per il coro, che nella realizzazione delle danze e dei canti all'unisono tornava a ricoprire un ruolo di coscienza di gruppo. Dal 1957 il Festival apre le porte anche a Theatro Technis, una compagnia votata alla ricerca teatrale fondata nel 1942 e da sempre temuta ed evitata dal Teatro Nazionale greco, mentre nel 1975 prende parte per la prima volta al Festival anche il Teatro statale della Grecia del Nord. Sono così proposte nel Festival di Epidauro visioni differenti, differenti modalità di rappresentazione, che allo stesso tempo si scontrano e dialogano tra loro.

Quello che emerge in modo evidente nella visione di un festival come quello di Epidauro è l'enorme consapevolezza del legame tra testo drammatico e rappresentazione e delle problematiche che esso comporta, che si esprime nelle differenti correnti delineate da istituzioni che portano avanti modi diversi, ma comunque agglomeranti, di confrontarsi con il classico.

L'atteggiamento del Festival di Epidauro ha quindi permesso di aprire anche al teatro contemporaneo con una consapevolezza straordinaria e ha fatto sì che le nuove produzioni abitassero davvero il luogo della rappresentazione. Il curatore della sezione di teatro contemporaneo Dimitra Kondylaki sostiene che tra il caos e l'irrazionalità dei nostri tempi, il Festival sceglie di investire nella parola parlata e scritta, in coerenza e in significato. Le compagnie greche fanno sentire la loro presenza anche con lavori che si ispirano a principi di drammaturgia aperta. Certamente lavori classici non sono assenti dal programma, con Shakespeare in particolare rivisitato attraverso il lavoro di artisti giovani e registi di fama internazionale, si allarga quindi anche il concetto di classico rispetto alla classicità greca. Il filo che percorre tutto il

programma però è la rinegoziazione teatrale della storia contemporanea, sia in termini puramente poetici che con un punto di partenza nel teatro di documentazione. Un altro elemento determinante è la presenza di nuove narrazioni sulla crisi greca che impegna il pubblico attraverso la sua stessa esperienza e ci invita a ripensare la nostra realtà e a riconoscere le radici della crisi. Sono stati messi in luce lavori che mostrano i paradossi umani legati alla crisi, alla guerra, ai conflitti civili, al tradimento; produzioni che vogliono esplorare la contraddizione tra cultura ed esistenza, l'assurdità del potere, i limiti delle identità di genere, la spaccatura della coscienza in una società globalizzata e capitalista. Sono stati favoriti lavori che si diletano nella magia della ricostruzione e che impegnano sia l'intelletto che le emozioni. Produzioni in cui l'individuale è veicolato nel collettivo senza perdere il suo impulso nelle rappresentazioni realistiche o nelle accuse. E lavori in cui l'oscurità dell'anima umana è trasformata in luce dalla magia della poesia. L'enfasi è ora sul nuovo teatro greco che emerge dinamico, versatile, aperto all'interazione con la scena internazionale e in nessun modo focalizzato sulla grecità o sui valori tradizionali. L'interesse per la Grecia è funzionale nei limiti in cui la "particolarità greca" possa essere usata come una chiave in grado di sbloccare un drammatico presente. Il fine principale è quello di riportare il teatro nel cuore dello spazio pubblico, non solo fisicamente e formalmente, ma facendo in modo che diventi veicolo per il riconoscimento del potere politico della parola scritta¹.

Dunque l'esperienza dell'Epidaurus Festival porta a considerare che l'autenticità del rapporto instaurato con gli spazi del teatro antico non sta tanto nel recupero di forme poetiche da reinterpretare nel nostro tempo (per quanto non finiremo mai di avere bisogno anche di questo), quanto nel non dimenticare il senso di quelle forme e nel vivere lo spazio anche con codificazioni nuove e necessarie di quell'istinto politico (in senso lato) che aveva potere di innescare quei meccanismi drammatici ai quali noi contemporanei dobbiamo sostanzialmente tutto. E che di quest'istinto politico il Festival di Epidauro sia permeato, lo conferma anche la difficoltà che proprio nel 2016 ha portato alle dimissioni di colui che avrebbe dovuto essere il direttore artistico del festival per i prossimi quattro anni, l'artista Jan Fabre, il quale ha sostenuto di non poter svolgere in piena libertà le scelte artistiche che il

¹ <http://greekfestival.gr/en/content/page/notes-from-the-co-curators>

mandato affidatogli dal Ministero della Cultura prevedeva. Il nuovo direttore artistico Vangelis Theodoropoulos ha preferito allora presentarsi al pubblico con delle domande: che tipo di Festival vogliamo? In che direzione portare la Grecia? In un periodo di crisi, che ruolo avrà il Festival sulla creatività dei cittadini? Quanto le politiche già esistenti risultano efficaci? Quale deve essere il dialogo con la scena internazionale?

Il teatro di Epidauro allora non è solo un luogo, è il simbolo di una necessità quasi aristofanesca di interrogarsi sull'arte, sulla politica, sulla vita, e abitarlo è necessario per capire il presente con un atteggiamento che risale alla cultura di chi quel luogo l'ha creato, e che in esso non può fare a meno di vivere in tutta la sua autenticità.

Riferimenti bibliografici

BALDRY HAROLD C. (1971), *The Greek Tragic Theatre*, London, Chatto & Windus; trad. it. H. W. e M. Belmore (1972), *I Greci a teatro*, Bari, Laterza.

GREGORI MARIA GRAZIA, *Anche incatenato, il Prometeo di Ronconi tiene a bada la Lega*, "L'Unità", 16 gennaio 2003.

MILLER HENRY (1941), *The Colossus of Maroussi*, San Francisco, Colt Press; trad. it. F. Salvatorelli (2000), *Il colosso di Marussi*, Milano, Adelphi.

Pratiche contestuali nell'arte recente: di fronte al reperto archeologico, a Roma

Francesca Gallo

Molto si è scritto sull'incessante ritorno del classico nella cultura figurativa italiana, anche quella contemporanea: nelle pagine che seguono, invece, si intende osservare in maniera più definita l'interesse che l'archeologia, i suoi metodi, i suoi prodotti e i suoi contesti hanno suscitato presso gli artisti italiani degli ultimi decenni, raccogliendo alcune riflessioni maturate attorno alla mostra *Confluenze. Antico e contemporaneo* (2016) pensata per la Gipsoteca della Sapienza, raccolta di copie di sculture greche, eseguite tra la fine del XIX secolo e gli anni recenti¹. Il classico, infatti, ha un valore normativo e idealizzato (BOSSAGLIA ET AL.: 1995; CLAIR: 1983; trad. 1984)² che manca alla concretezza del reperto o del sito archeologico, immediatamente connessi con quegli aspetti di decadenza, accidentalità, fragilità che, come si vedrà, trovano corrispondenza con certe forme tipiche del contemporaneo, quali ad esempio il senso contingente del *site-specific*, o la transitorietà della performance. Senza scomodare la lunga durata del fascino della rovina (AUGÉ: 2003; trad. 2004; SETTIS: 2004; BARBANERA: 2013), in queste note si considerano i resti archeologici come elemento di partenza per operazioni artistiche che sovente hanno a che fare con il tempo: non un rassicurante ritorno del passato, ma piuttosto uno sguardo disincantato su ciò che di esso resta, in una prosaica dimensione quotidiana, nella

¹ Per *Confluenze. Antico e contemporaneo*, mostra a cura di N. Cardano e F. Gallo, Museo dell'Arte Classica della Sapienza (21 maggio - 18 giugno 2016) – che oltre alle opere di Andrea Aquilanti, Gregorio Botta, Mauro Fiorese, Giancarla Frare, Marcello Mondazzi, Claudia Peill e Alfredo Pirri, ha ospitato anche interventi performativi di Elena Bellantoni, Mauro Folci, Chiara Mu e Pasquale Polidori – si rimanda all'*Introduzione* e agli *Apparati* del presente volume.

² Per la distinzione fra antico e classico si rimanda al testo di Roberto Nicolai in questo medesimo volume.

quale talvolta si insinua anche una meditazione sul futuro che attende il presente. La prospettiva assunta è romanocentrica, per così dire, essendo l'osservazione concentrata sul contesto capitolino, esemplare per rilevanza e frequenza delle operazioni proposte nonché estremamente significativo sia per la scena artistica contemporanea, sia sotto il profilo dei siti e delle collezioni archeologiche. Non è un caso, infatti, che i ritratti romani conservati ai Musei Capitolini e ai Musei Vaticani abbiano monopolizzato due importanti progetti fotografici, condotti rispettivamente da Paolo Gioli (2007) e da Marco Delogu (2013), in cui la natura frammentaria del reperto antico sembra enfatizzata, nonostante l'attenzione al corpo umano implicita nella scelta del soggetto.

«Roma [...] prende tempo, fabbrica tempo ed esige tempo»³, può essere anche la chiave di lettura per avvicinare il lavoro di Giancarla Frare, basato sulla frequentazione personale del sito, legata alla memoria individuale, con una predilezione per il bianco e nero sia nei dettagli fotografici, sia nel campo pittorico che li circonda. Un lavoro di personale censimento delle pietre del Palatino tanto consuete dal tempo, quanto le immagini sono sbiadite e bruciate in fase di sviluppo (Tav. 4): l'artista li definisce innesti, a sottolinearne l'estraneità rispetto al contesto pittorico, di cui rappresentano certamente un'emersione di concretezza, dotati di quella particolare qualità indicale che la fotografia possiede più della pittura, cioè l'essere testimone attendibile di un evento, di un'esperienza. L'artista – che lavora anche con la parola poetica e l'incisione – ricorre spesso a titoli lirici ed evocativi e ha dedicato diverse serie alla dimensione monumentale della pietra, sorta di unico testimone sofferente dello scorrere delle epoche (FRARE: 2007; MILOZZI: 2011).

Anche Claudia Peill coniuga in maniera assai peculiare fotografia e pittura, trasformando in miraggio pittorico alcuni dettagli di scatti eseguiti a Leptis Magna (2006-07), affiancati da campiture pittoriche monocrome, a suggerire una predominante emotiva (Tav. 6). La serie dedicata alle rovine romane in Libia è una variante di un procedimento che l'autrice ha ampiamente esplorato in rapporto sia alla figura umana sia al monumento urbano, sempre partendo da scatti realizzati in proprio, che valgono come ancoraggio all'esperienza soggettiva, nonostante il lavoro di postproduzione renda i lacerti monumentali irricognoscibili, poco più di una traccia mnestica (DE CANDIA: 2017).

³ M. Serres, *Roma. Il libro delle fondazioni*, Roma 1991 (ed. org. Paris 1986): devo la citazione a Jacopo Benci, *Immagine tempo*, 2002, video.

Tornando alle raccolte archeologiche romane, nei depositi dei Musei Capitolini è ambientato *The Hidden Conference: A Fractured Play* (2012), il film di Rosa Barba il cui sonoro restituisce la parola alle statue – ordinate sulle scaffalature o impacchettate per un'ennesima trasferta – seppure in maniera incongrua, visto che è costituito da frammenti di dialoghi cinematografici, rumori e disturbi. In realtà più che sull'antico, il progetto si concentra sullo spazio separato e invisibile del deposito, dove le opere d'arte hanno forse una vita segreta, protette dallo sguardo indiscreto di conservatori e visitatori⁴. Il contrasto tra la moderna gestione del deposito e i reperti lì ricoverati riporta alla mente un altro luogo della modernità che ospita l'antico, la Centrale Montemartini, audace operazione museologica che ha condotto nell'ex centrale elettrica parte delle collezioni antiche romane: risultato estremamente originale, soprattutto nel panorama nazionale dove il recupero dei complessi di archeologia industriale ha privilegiato rifunzionalizzazioni in chiave moderna.

Oltre il museo, nel contesto⁵

L'arte contemporanea, a sua volta, sta diventando di casa nei contesti archeologici. Il fenomeno che, al di là delle mode, trasmette una certa sfiducia nel futuro, fa parte anche del più ampio processo di evasione dal museo, in cerca – forse – di una maggiore contingenza e necessità, di una compromissione più o meno profonda con *l'hic et nunc*. Da questo punto di vista fa riflettere l'infittirsi di tali incontri non solo in aree geografiche prive di istituzioni e luoghi deputati al contemporaneo, ma anche nella Capitale, dove invece da una quindicina d'anni operano due fra i maggiori musei italiani dedicati all'arte recente.

L'irrequietezza verso il museo è all'origine di episodi fondativi come l'invasione urbana realizzata al *Festival dei Due Mondi* di Spoleto, nel 1962, con le sculture di David Smith nel teatro romano, da un lato, e l'azione di Eliseo Mattiacci (*Lavori in corso*) al Circo Massimo, a Roma,

⁴ Il lavoro è stato presentato a Roma da Cecilia Canziani, con la cortese collaborazione dello Studio Rosa Barba, in occasione della tavola rotonda di *Confluenze. Antico e contemporaneo*, il 15 giugno 2016, presso il MLAC – Museo Laboratorio Arte Contemporanea della Sapienza. Sono in continua crescita i progetti fotografici dedicati ai depositi dei musei, come quello di Mauro Fiorese.

⁵ Il termine *contesto*, ripreso anche nel titolo del presente contributo, è usato per la suggestione alla compromissione evocato da ARDENNE: 2002.

qualche anno più tardi, dall'altro. In entrambi i casi, si tratta di operazioni che vanno inserite nella tendenza a invadere gli spazi di vita: le periferie o i centri storici, talvolta inglobanti lacerti antichi, più o meno monumentalizzati. Non una specifica attenzione al contesto antico o archeologico, quindi, quanto piuttosto la felice convergenza, favorita da una tensione politico-culturale poi sfumata, tra gli sconfinamenti dell'arte nello spazio collettivo, una nuova concezione territorialmente diffusa del bene culturale e, infine, politiche di promozione turistica locale (PROSELLI: 2007). Ancora, iniziano a Ostia Antica le monumentali operazioni di calco del sito archeologico avviate dai coniugi Anne e Patrick Poirier negli anni Settanta (MADESANI: 2012), esemplari dell'interesse per la concretezza del reperto arrivato fino a noi in maniera frammentaria e residuale, e che hanno avuto notevole impatto sull'attrazione degli artisti contemporanei per l'archeologia⁶.

Nell'articolato panorama qui evocato, a predominare, tuttavia, è l'intento di restituire l'operazione artistica alla fruizione quotidiana: in questa cornice rientra, ad esempio, l'impacchettamento del tratto di Mura Aureliane di Porta Pinciana da parte di Christo (*The Wall - Wrapped Roman Wall*) nel 1974.

Interventi 'specifici'

Di frequente il rapporto che l'arte contemporanea intreccia con i contesti archeologici si sviluppa all'insegna della buona ospitalità: fuor di metafora, i monumenti o le sale dei musei sono intese come *location* d'eccezione, sognate scenografie di opere che potrebbero benissimo (o forse addirittura meglio) collocarsi altrove, perché per lo più sono state pensate in sostanziale autonomia rispetto alla loro destinazione, disponibili al collezionismo pubblico o privato.

Meno comune, ma più convincente, invece, l'adozione di una prospettiva *site-specific* che, partendo dall'unicità del contesto, sviluppa un progetto – artistico e curatoriale – che dialoga con il luogo, la sua conformazione, la sua storia, il suo significato più o meno recondito. In tal caso, infatti, a beneficiare dell'incontro è anche il reperto storico, che si apre a nuove interpretazioni e suggestioni.

⁶ Senza contare le frequentazioni personali, come quelle di Giorgio De Chirico; oppure gli interessi letterari e teatrali, come quelli di Fabrizio Clerici; o le collaborazioni degli artisti con le spedizioni di scavo: ZAMBIANCHI: 2008

Se in generale quindi gli accostamenti di cui ci interessiamo hanno il merito di mescolare i pubblici – quello più tradizionale dell'archeologia con gli appassionati del contemporaneo – essi risultano più convincenti quando coinvolgono siti o percorsi meno conosciuti. Da questo punto di vista, tra le molte esperienze romane censite nel presente volume alcune coincidono con l'apertura al pubblico dello scavo, come ad esempio la prima edizione di *Giganti* nel 1999; oppure con la valorizzazione di un sito poco noto, come *Arte in memoria* nella sinagoga di Ostia Antica; altre si sono annidate in contesti al di fuori del *main stream* turistico, come le mostre al Museo delle Mura di Porta San Sebastiano, oppure il progetto *Roma città d'acqua* (2005) realizzato nelle Sette Sale e nel cosiddetto Auditorium di Mecenate (CAPRICCIOLI e SCHROTH: 2008)⁷; o, ancora, i recenti interventi presso le Case romane del Celio, promossi da Takeawaygallery. In molti di questi casi, inoltre, sono stati individuati artisti il cui lavoro presenta aspetti che entrano in dialogo con il sito: come nel riferimento all'acqua e al suo inquinamento per le installazioni alle Sette Sale, oppure la peculiarità dei materiali da costruzione nell'installazione di Huang Rui (2008) al Museo delle Mura⁸.

Quando l'arte contemporanea si confronta onestamente con un contesto antico, spesso è sospinta a fare i conti con il tempo, innescando riflessioni sulla storia e sull'attualità; sulla memoria privata o collettiva; sulla dissoluzione e rinascita delle forme, sottoposte al trascorrere delle stagioni. Roma ha ospitato diversi progetti di questo tipo, alcuni dei quali, tra l'altro, hanno messo in gioco media programmaticamente *time based*: si pensi a *Resounding Arches* (2005) in cui Gary Hill ha interpretato la forma architettonica dell'arco in chiave sonora, con videoproiezioni monumentali, nelle arcate dell'Anfiteatro Flavio, di animazioni digitali di suonatori di trombe. Un'esperienza non banale e nemmeno di facile fruizione, dato che le dimensioni dell'edificio e le condizioni ambientali rendevano ardua l'esistenza stessa della proiezione, quasi inghiottita, perfino invisibile, in un luogo a lei così poco congeniale. Più di recente l'italiana Sissi ha sfruttato la sproporzione fra la propria figura e la voce amplificata da un rudimentale megafono, da un lato, e la vastità dello Stadio di Domiziano, dall'altro. In *Diario di*

⁷ Tra gli artisti coinvolti alla Sette Sale, Silvia Stucky ha recentemente riproposto il proprio intervento nella Villa del console romano Manlio Vopisco, all'interno del parco di Villa Gregoriana a Tivoli, coerentemente con la centralità dell'acqua anche in questo sito.

⁸ Cfr. *Materiali per una storia* nel presente volume, ai quali si rimanda.

un ventre scavato (2016), l'artista disegna fra le rovine gli organi interni del corpo umano, con colonne e capitelli come costole, si muove lungo l'apparato digerente declamando un testo che – simile alla relazione di un anatomopatologo – descrive un nuovo tipo di essere vivente, mettendo in luce le somiglianze fra cervello e ventre, in maniera alternativamente lusinghiera e dispregiativa. Nell'intessere un dialogo attraverso i secoli, l'autrice proietta sulle rovine significati attuali, secondo la metafora – variamente declinata da Sigmund Freud e da Michel Foucault – dell'archeologia come scavo nelle profondità della psiche umana⁹.

Passi nel Foro di Cesare, invece, mette in tensione il concetto stesso di *site-specific*: la serie avviata da Alfredo Pirri nel 2003, si basa sul pavimento di specchio infranto. Se la modularità dell'intervento, da un lato, e la natura relazionale del materiale, dall'altro, sembrano un po' un ossimoro, nel caso del Foro di Cesare, tuttavia l'intervento presenta alcune peculiarità dovute sia alla dimensione *open air* sia al divieto di percorrerla a piedi. Nelle intenzioni di Pirri, infatti, gli specchi dovevano essere calpestabili, condizione di una fruizione non puramente visiva, ma piuttosto immersiva in cui il pubblico, catturato nel riflesso insieme ai reperti, partecipa alla riscrittura dell'ambiente (Tav. 7a-7b). La scelta dello specchio è di per sé già indicativa di una meditazione sulla duplicazione, in questo caso imperfetta e caleidoscopica a causa della superficie rotta, per volontario e scenografico intervento dell'autore (RORRO: 2012).

Alla stregua di quello appena citato, altri lavori fanno sistematicamente i conti con il tempo, assumendolo come variabile – più o meno esplicita – della propria fenomenologia. Tra questi le opere di Andrea Aquilanti, autore particolarmente attento al luogo, in senso tanto architettonico quanto culturale. Negli anni Aquilanti ha sviluppato una personale variante del circuito chiuso tv (telecamera e proiettore) che applicata ai contesti archeologici diventa metafora della ciclicità temporale, oppure – in unione con il disegno o la pittura – della sovrapposizione del tempo, suggerendo una stratificazione di istanti in un medesimo contesto fisico. È così che si può interpretare sia *Incanto* (2000), con la telecamera fissa su uno dei percorsi di visita del Foro romano, sia *Limes-limen* (2013), l'installazione *site-specific* realizzata in un am-

⁹ *Par tibi, Roma, nihil*, mostra a cura di Raffaella Frascarelli, Palatino e Foro Romano, Roma 2016; <http://www.sissisissi.com/Diary-of-a-hollow-abdomen>.

biente del Palatino, chiuso da una cancellata, al cui interno le immagini degli osservatori catturati dalla telecamera si sovrappongono alle proiezioni delle *Carceri* di Giovan Battista Piranesi (TRIONE: 2013; MELONI: 2016). Infatti, se Tony Cragg è critico nei confronti della storia dell'arte come serbatoio in cui gli artisti trovano di tutto, secondo una modalità tipicamente postmoderna (FIZ: 2005, 26), Aquilanti, al contrario, ritiene che essa sia una guida: sorta di filo di Arianna, quindi, per evitare di smarrirsi in un universo di forme e media fin troppo ricco e sfaccettato.

Le insidie della copia

In modo analogo Aquilanti è intervenuto nella Gipsoteca della Sapienza, in occasione della già ricordata mostra *Confluenze. Antico e contemporaneo*. Partendo dal calco del rilievo di *Eracle e il toro di Creta* (originale del V secolo a.C., Museo di Olimpia), l'artista lo "copia" non direttamente – per esempio tramite il reticolo proporzionale – bensì in base alla particolare immagine restituita dalla telecamera e proiettata sulla tela bianca: una riproduzione di per sé distorta e semplificata, a cui Aquilanti ha restituito un'immaginaria policromia, tramite la pittura. Un copista che interpreta e ripristina, quindi, laddove il circuito chiuso telecamera-proiettore fa sprofondare finanche l'osservatore in questa sorta di *mise en abîme* visiva e concettuale (Tav. 1). Osservatore-osservato, lo spettatore vede la propria immagine sovrapposta a quella del quadro dipinto dall'artista, proiettata sul rilievo in gesso: un palinsesto compresso che annulla la distanza storica, cancellando concettualmente la distinzione fra il soggetto e l'oggetto dello studio scientifico.

C'è *mise en abîme* anche in *Il solitario solidale* (2014) di Elena Bellantoni, installazione di specchi affrontati che scuotono sottilmente i temi dell'identità, della copia e del doppio, usando come metro le proporzioni del corpo dell'autrice, incommensurabili con quelle di qualsiasi altro fruitore¹⁰ (Tav. 8). Le performance, ospitate nella mostra *Confluenze. Antico e contemporaneo*, sono state ideate in relazione al particolarissimo contesto museale, eccezionalmente aperto al contemporaneo¹¹, mettendo in gioco significati limitrofi a quello di co-

¹⁰ Elena Bellantoni, *Dunque siamo*, mostra a cura di A. Tolve, S. Zuliani, Museo Archeologico Provinciale di Salerno, 2014.

¹¹ Un precedente della commistione fra antico e contemporaneo nell'università romana si trova nel lavoro fittiziamente autobiografico di Roma Tearne che usa i calchi del Museo dell'arte classica della Sapienza e le teste dei Musei Capitolini per evocare

pia. Chiara Mu, solitamente dedita a operazioni di esplorazione del luogo con la complicità del visitatore, con cui costruisce un rapporto individuale¹², in *Mimesis* (Tav. 10) ha invece optato per farsi statua tra le statue, in un dialogo muto e impossibile con il calco dell'*Ares Borghese* (originale del V secolo a.C., Museo del Louvre). Una scelta non casuale, che si riconnette al tema caro a Mu della disparità di genere, ma che può far pensare anche a un amore non ricambiato. Riattualizzando la linea performativa imperniata sull'analogia fra corpo e statua, Mu ha faticosamente protratto per ore la propria immobilità fisica, lo sguardo fisso sul suo interlocutore: uno sguardo vacuo, proprio come quello della statua, privo di iridi e pupille; lo sforzo procura all'artista un'intensa lacrimazione, favorita dalla dilatazione artificiale della pupilla: una serie di costrizioni e limitazioni necessarie alla sublimazione del corpo.

L'analogia fra corpo del performer e statua si ritrova anche nell'intervento di Pasquale Polidori dedicato a *Il porto sepolto* di Giuseppe Ungaretti. Come in tutti i lavori della serie *Forma manifesta*, il testo della lirica sezionato e privato del ritmo, viene letto da una acrobata che si allena su un alto plinto. Il prolungarsi dello sforzo fisico rende evidente la fatica, la difficoltà, l'imperfezione del gesto, restituendo alla poesia una vocalità affannata e incerta (GALLO: 2015) (Tav. 11). Tra Polidori e l'acrobata si instaura uno scambio: l'uno dà la cadenza all'altra, ma al contempo ne accoglie le pause necessarie per rilassare i muscoli in tensione. Tale dialogo muto è una delle peculiarità della ricerca di Polidori, capace di intessere, tanto con le persone quanto con materiali culturali definiti, collaborazioni e sinergie che strutturano le opere financo nella forma che esse assumono, fornendo la materia e, talvolta, perfino il tema di cui si occupano. In *Forma manifesta. Il porto sepolto* (Giuseppe Ungaretti) Polidori torna davanti al pubblico – come non succedeva dalla fine degli anni Novanta – e legge a sua volta alcuni brani dalla prima raccolta, edita a ridosso della Prima guerra mondiale, la cui eco risuona nel linguaggio franto: una lingua in frammenti, come le statue e i rilievi antichi arrivati fino a noi, come il verso poetico sezionato da Polidori.

un'identità diffusa e collettiva, partendo dal proprio nome che sembra legato alla Capitale come un'antica discendenza: cfr. COLOMBO, SCUDERO: 2004.

¹² Pertinente al discorso qui condotto è anche l'azione *Stigma* (2012), svoltasi presso le Colonne di San Lorenzo a Milano: cfr. www.chiaramu.com.

Il confronto fra corpo e statua, centrale per molti performer, è stato recentemente declinato in chiave "antica" a Roma sia da Vanessa Bee-croft, sia da Zhang Huan: quest'ultimo, nel cortile del Palazzo Nuovo in Campidoglio ha proposto un'esplorazione fisica delle colossali statue fluviali, in cui il suo corpo si fa oggetto, misura dello spazio e delle sue presenze¹³ (MARZIANI: 2016).

Ancora alla copia può essere accostata la particolare riflessione condotta da Mauro Folci attraverso una sorta di riattualizzazione del cinismo – corrente filosofica del IV secolo a.C. – proposta nella città universitaria con una delle sue azioni impercettibili: *Smercio di monete false* (2015). Il riferimento è all'accusa mossa a Diogene di aver falsificato del denaro: nell'incertezza delle fonti qualcuno vi ha scorto, più che un intento fraudolento, l'intenzione di mettere in discussione la tradizione/norma (uno dei significati della parola greca *nomisma*). Diogene avrebbe quindi praticato nella propria concreta esistenza un atto di sovversione contro uno dei pilastri del vivere associato, l'economia (Tav. 9). Recuperare il cinismo oggi equivale a chiamarsi fuori dai valori sociali condivisi ed egemoni e indicare – o forse incarnare – piuttosto l'autonomia dall'approvazione collettiva in nome di una sorta di auto-sufficienza morale (ROBERTI: 2010). La pratica performativa medesima – per natura effimera e non-oggettuale – d'altronde, tende a incrinare le regole del sistema dell'arte. Opera che si pone sul limite incerto fra vita e rappresentazione, la performance implica una dimensione di "incarnazione": dei valori filosofici come in questo caso, oppure di identità fittizie (si pensi a Luigi Ontani), oppure ancora della statua, come già ricordato. Alla stregua dei *Lararii* di Gregorio Botta di cui si dirà più avanti, anche *Smercio di monete false* allude alla falsificazione come variante inquietante della copia: una copia fraudolenta, indistinguibile e infiltrata tra gli originali e proprio per questo sovversiva, diversamente dal calco della statua nella Gipsoteca, che programmaticamente si differenzia dall'originale per aspetti sia esteriori sia sostanziali. Mentre *Mimesis* di Chiara Mu e *Rivedere Eracle e il Toro* di Andrea Aquilanti alludono piuttosto a una copia "imperfetta" o impossibile¹⁴ (FERRARIS: 2015).

¹³ *My Rome* (2005) è parte del programma biennale della Galleria Pack di Milano.

¹⁴ Per la vitalità del calco nel contesto campano si veda il saggio di Gaia Salvatori in questo stesso volume.

Archeologia del contemporaneo

In ambito anglosassone sono gli archeologi a sollecitare l'intervento degli artisti contemporanei sui cantieri di scavo o presso alcuni monumenti e musei, in un'ottica decisamente *site-specific*, ma che nell'insieme può essere ricondotta nell'alveo di obiettivi di mediazione culturale: trovare punti di contatto fra passato e presente, avvicinare il pubblico non specializzato alle pratiche dell'archeologia, percepire il presente con gli occhi degli archeologi del futuro, e così via (RUSSEL e COCHRANE: 2014)¹⁵. Mentre recentemente si tende a rileggere in tal senso alcuni interventi di Minimal e Land Art, nonché la fascinazione del Nouveau Réalisme per materiali di scarto e rifiuti (JASMIN: 2013).

Nella prospettiva di un'archeologia del domani si può leggere anche l'originale ricerca di Marcello Mondazzi che lavora il metacrilato fino a farne l'epidermide di un ritrovamento archeologico futuro di qualche oggetto d'uso odierno, richiamando quindi esplicitamente il reperto archeologico rintracciato nelle profondità dello scavo (GALLO: 2013). L'artista, da anni dedito a tale prassi, l'ha coniugata con l'unicità del luogo espositivo in diverse occasioni, tra cui in particolare, nella personale ai Mercati di Traiano, quando ha realizzato *Le anfore di Dresel* (Tav. 5a-5b), grande scultura a pavimento, che evoca le anfore ritrovate nella cisterna.

L'insistenza di Gregorio Botta sui *lararii* ha trovato, in occasione della mostra *Confluenze. Antico e contemporaneo*, una sorprendente assonanza con i calchi conservati presso la Gipsoteca universitaria, dato che l'autore ha realizzato due sculture in gesso bianco, per mimetizzarle meglio fra le copie del museo (Tav. 2). Tale scelta, nell'accostare il lavoro dell'artista a quello dell'archeologo, ha reso forse più esplicita la meditazione sulla morte, intesa non solo come cesura, ma anche come soglia e passaggio – le sculture sono infatti abitate da elementi vitali, come l'acqua che scorre o la luce elettrica – lasciando sullo sfondo il tema dell'archetipo formale della costruzione, di solito prevalente, in chiave quasi antropologica.

Questi esempi, e gli altri che si potrebbero aggiungere, testimoniano di una presenza delle forme e dei metodi dell'archeologia nell'arte contemporanea italiana: *l'artista come archeologo* – accanto all'artista

¹⁵ Sulla scorta delle seminali riflessioni di Colin Renfrew. Cfr. anche il contributo di Marcello Barbanera in questo stesso volume.

come *sociologo* (o mediatore sociale) delle ricerche relazionali – potrebbe forse configurarsi come variante dell'*artista come etnografo*, brillantemente evocato da Hal Foster più di vent'anni or sono (FOSTER: 1996).

Riferimenti bibliografici

- ARDENNE PAUL (2002), *Un art contextuel: création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion.
- AUGÉ MARC (2003), *Le temps en ruins*, Paris, Galilée; trad. it. Aldo Serafini (2004), *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Torino, Boringhieri.
- BARBANERA MARCELLO (2013), *Metamorfosi delle rovine*, Milano, Electa.
- BOSSAGLIA ROSSANA ET AL. (1995), *Il mito e il classico nell'arte contemporanea italiana 1960-1990*, catalogo della mostra, Milano, Mazzotta.
- CAPRICCIOLI FRANCESCA e SCHROTH MARY ANGELA, a cura di (2008), *Mémoires. Cronistorie d'arte contemporanea 1967-2007*, Roma, Gangemi.
- CLAIR JEAN (1983), *Considérations sur l'état des beaux-arts. Critique de la modernité*, Paris, Gallimard; trad. it. Francesca Isidori (1984), *Critica della modernità. Considerazione sullo stato delle belle arti*, Torino, Allemandi.
- COLOMBO ROSY e SCUDERO DOMENICO, a cura di (2004), *Nel corpo della città. Roma Tearne*, catalogo della mostra, Roma, Gangemi.
- DE CANDIA MARIO, a cura di (2017), *Claudia Peill*, Roma, Gangemi.
- FERRARIS MAURIZIO (2015), *The Discobolus and the Brillo Box*, in *Serial/Portable Classic: the Greek Canon and its Mutations*, a cura di Salvatore Settis, Anna Anguisola, catalogo delle mostre, Venezia-Milano, Fondazione Prada, pp. 89-93.
- FIZ ALBERTO (2005), *La continuità mutante delle forme*, in *Intersezioni. Cragg Fabre Paladino al Parco archeologico di Scolacium*, catalogo della mostra a cura dello stesso, Milano, Electa.
- FOSTER HAL (1996), *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge-London, MIT; trad. it. Barbara Carneglia (2006), *Il ritorno del reale*, Milano, Postmediabooks.
- FRARE GIANCARLA (2007), *Come confine certo*, Pescara, Trecce.
- GALLO FRANCESCA (2013), *Archeologia del futuro nell'opera di Marcello Mondazzi*, in Nicoletta Cardano (a cura di), *Marcello Mondazzi. Frammenti del tempo*, catalogo della mostra, Roma, Palombi, pp. 25-37.
- GALLO FRANCESCA, a cura di (2015), *Sintattica. Luigi Battisti – claudioadami – Pasquale Polidori*, catalogo della mostra, San Marino, Maretti.
- JASMIN MICHAËL, a cura di (2013), *Archéologie et art contemporain*, dossier di "Les Nouvelles de l'Archéologie", 134, pp. 3-50.
- MADESANI ANGELA, a cura di (2012), *Anne et Patrick Poirier Atlas*, Lissone, Dalai.
- Mario Schifano e Claudia Peill. *La città delle ombre bianche* (2006), catalogo della mostra, Roma, Galleria Anna D'Ascanio.
- MARZIANI GIANLUCA, a cura di (2016), *The Season*, Milano, Galleria Pack.

- MELONI LUCILLA, a cura di (2016), *Andrea Aquilanti. Doppio movimento*, catalogo della mostra, Pisa, ETS.
- MILOZZI FEDERICA, a cura di (2011), *Ricomporre il frammento. Giancarla Frare*, catalogo della mostra, Bassano del Grappa, s.n.
- PIOSELLI ALESSANDRA (2007), *Arte e scena urbana. Modelli di intervento e politiche culturali pubbliche in Italia tra il 1968 e il 1981*, in Carlo Birrozzi, Marina Pugliese (a cura di), *L'arte pubblica nello spazio urbano. Committenti, artisti, fruitori*, Milano, Mondadori, pp. 20-38.
- ROBERTI MARTA (2010), *Lavorare parlando. Parlare lavorando. Il linguaggio messo al lavoro nelle opere di Mauro Folci*, Cittaducale, s.n.
- RORRO ANGELANDREINA, a cura di (2012), *Alfredo Pirri. Passi 2003-2012*, catalogo della mostra, Prato, Gli Ori.
- RUSSEL IAN ALDEN e COCHRANE ANDREW, a cura di (2014), *Art and Archaeology. Collaborations, Conversations, Criticism*, New York, Springer-Verlag.
- SETTIS SALVATORE (2004), *Il futuro del 'classico'*, Torino, Einaudi.
- TRIONE VINCENZO (2013), *Post-classici. La ripresa dell'antico nell'arte contemporanea*, catalogo della mostra, Milano, Electa.
- ZAMBIANCHI CLAUDIO (2008), "Quasi una vacanza": *Piero Guccione, Lorenzo Tornabuoni e Giovanni Checci in Libia*, in Savinio di Lernia e Daniela Zampetti (a cura di), *La memoria dell'arte. Le pitture rupestri dell'Acacus tra passato e futuro*, Firenze, All'insegna del giglio, pp. 59-63.

Sitografia

www.chiaramu.com.

www.claudiapeill.com.

www.giancarlafrare.it.

www.maurofolci.it.

www.pasqualepolidori.com.

www.sissisissi.com/Diary-of-a-hollow-abdomen.

SUL TERRENO

Permanenza e cambiamento. Evoluzioni geografiche

Tiziana Banini

Introduzione

Nell'opinione pubblica, così come tra i non addetti ai lavori, è ancora diffusa l'idea di una geografia che descrive in modo puntuale e oggettivo la superficie terrestre. In realtà, a partire dagli anni Ottanta dello scorso secolo, anche la geografia ha conosciuto gli effetti della svolta poststrutturalista che ha attraversato tutte le discipline sociali e umanistiche.

Tale svolta ha radicalmente modificato le radici ontologiche ed epistemologiche della disciplina, comportando, tra l'altro, un completo ripensamento del modo di concepire lo spazio e il tempo, dunque di rapportarsi al passato, più o meno antico, e al futuro.

Questo contributo intende esporre in modo sintetico i punti essenziali di tale svolta, utilizzando come chiave di lettura i concetti di permanenza e di cambiamento, in relazione soprattutto agli obiettivi più o meno espliciti della disciplina. Al centro dell'attenzione è posta la finalità della produzione di conoscenza geografica, che per molto tempo, proprio per gli assunti teorici e metodologici che si è data, ha implicitamente contribuito alla reiterazione dei poteri più forti.

Geografia, scienza del dove

Per tradizione millenaria, come ricorda Dematteis (DEMATTEIS: 2016), la geografia si è occupata preferibilmente di ciò che è stabile nello spazio terrestre e che appartiene a scale temporali di lunga durata. Obiettivo della disciplina era descrivere le tracce visibili dell'azione umana, diverse di luogo in luogo, in riferimento soprattutto agli spazi rurali, fucine di specificità culturale, nonché emblema della continuità

tra passato, presente e futuro. La geografia aveva preso alla lettera il mandato disciplinare inscritto nel suo stesso nome (geo-grafia = scrittura, descrizione della Terra) e, come indicato da Kant, era soprattutto «un sapere relativo al *dove* le cose fossero» (FARINELLI: 2003, 37).

In tale ottica, lo spazio era immaginato come un contenitore, una scatola immutabile in cui gli oggetti si dispongono e gli eventi occorrono (SMITH: 1984, 67-68): uno spazio fisso, euclideo, misurabile in distanze chilometriche e individuabile mediante coordinate geografiche ovvero uno *spazio assoluto*. In termini concettuali, lo *spazio assoluto* era assimilato a una struttura composta da un limitato numero di elementi che si combinano per “generare” fenomeni osservabili in superficie (MURDOCH: 2006); quindi, era sufficiente individuare gli elementi portanti della struttura (ovvero quelli ritenuti tali) e spiegarne gli effetti visibili, in chiave causalistica.

La geografia, sostanzialmente, puntava a descrivere *dove* le cose fossero e *come* fossero fatte, attraverso l’osservazione diretta (sul campo) o indiretta (mediante dati quantitativi, immagini e carte geografiche). Regioni, paesaggi, territori erano descritti per le loro fisionomie e acquisivano così «una stabilità per lo meno secolare, ciò che alla scala temporale della vita umana corrisponde praticamente all’immobilità» (DEMATTEIS: 2016, 36-37). Tale geografia, dunque, era in grado di prefigurare il cambiamento solo quando nuove forme – ovvero nuovi e selezionati elementi portanti – avessero modificato significativamente la struttura originaria.

In questa logica, in seguito definita *strutturalista*, le descrizioni geografiche fornivano un solo significato, saussuriano, univoco; oggetti e fenomeni assumevano valore in sé, essenziale, venivano fissati nello spazio e nel tempo, una sorta di fermo immagine lungo una linea di continuità, sempre uguale a se stessa, che dal passato si proiettava al futuro. Non poteva essere altrimenti: concepire lo spazio come una struttura preordinata che con i suoi “meccanismi generativi” è in grado di dare origine a formazioni e azioni sociali (MURDOCH: 2006), equivale a dire che per soggetti e gruppi umani c’è ben poca possibilità di scelta, che non c’è modo di sottrarsi al funzionamento della struttura.

Nell’intento di descrivere la superficie terrestre *così com’è* e di rappresentarla fedelmente su carte e mappe, la geografia intendeva riprodurre un’immagine vera, oggettiva e obiettiva di luoghi, popoli, eventi e fenomeni; ma in realtà faceva molto di più: «ricorrendo al potere assoluto della mappa, che non ammette critica né correzione» (FARINELLI: 2003,

37), essa restituiva un'immagine ordinata, fissa e stabile del mondo. In altri termini, essa spazializzava e materializzava in senso banale il sociale e il politico, diffondendo questa conoscenza attraverso manuali scolastici e mass media (DEMATTEIS: 2016, 36-37). Per questo, la geografia si prestava a reiterare implicitamente una visione conservatrice del mondo, al gioco dei poteri forti: «Apparentemente essa rappresenta[va] la Terra, in realtà rappresenta[va] le forme del potere e l'ordine consolidato della società, attraverso l'immagine concreta, efficace, evidente, convincente, sicura delle cose» (DEMATTEIS: 1980, 487).

Un primo passo avanti fu compiuto nel concepire lo spazio in termini relativi, su coordinate variabili in base al fenomeno osservato (distanza-costo, distanza-tempo, ecc.) ovvero sulle relazioni tra oggetti ed eventi (HARVEY: 2006). Tuttavia, che le proprietà dello spazio fossero ricondotte a riferimenti fissi (*spazio assoluto*) o variabili (*spazio relativo*), ne derivava una premessa teorica che attribuiva rilievo agli elementi della struttura, piuttosto che alla dimensione sociale ovvero alle possibilità di cambiamento generate dai gruppi umani.

Dalla descrizione alla rappresentazione

Con la svolta poststrutturalista, iniziata in ambiente anglosassone negli anni Ottanta dello scorso secolo, l'attenzione della geografia si è spostata dalle cose (e dalla struttura che le sottende) ai soggetti umani che costruiscono, esperiscono, interpretano le cose. Sono cambiati dunque anche metodi e stili di scrittura, con largo impiego di strumenti qualitativi e più enfasi sul carattere estetico e creativo dei testi (BURNES e DUNCAN: 1991).

Sostenendo che «ogni ontologia è sempre il risultato di un'epistemologia, del nostro modo socialmente costruito di conoscere il mondo» (DIXON e JONES: 2004, 80), il poststrutturalismo ha minato alla radice ogni quadro teorico precedente. Partendo dal modo in cui le relazioni sociali di potere fissano pratiche, oggetti, eventi e significati, il poststrutturalismo ha indotto i geografi a riflettere sul perché alcuni oggetti di studio – lo spazio, il luogo, la natura, la cultura, la società – anziché altri diventano centrali, nonché sul modo in cui tali oggetti sono intesi e si relazionano gli uni agli altri. In tal senso, il poststrutturalismo ha introdotto non solo nuove domande nella ricerca geografica, ma anche nuovi oggetti di analisi, assumendo una posizione critica verso ogni lettura semplicistica, essenzialista e a-problematica della realtà.

Sulla scorta delle riflessioni di Michel Foucault, Jacques Derrida, Roland Barthes, Jean-François Lyotard, nonché degli studi postcoloniali e femministi, si è affermata l'idea che i significati delle "cose" non sono definitivi, certi e immutabili; al contrario, essi assumono un senso contingente all'epoca, al contesto, ai gruppi sociali che interpretano, alle relazioni di potere in base a cui determinate letture di fatti e fenomeni geografici prevalgono sulle altre. In altre parole, si può guardare qualcosa da un qualche dove, non tutto da nessun posto: la conoscenza è sempre situata e la comprensione del mondo non può che essere parziale (HARAWAY: 1988). La geografia produce un sapere metaforico, perché si riferisce a qualcosa di materiale (la superficie terrestre) in base alle rappresentazioni che se ne danno, inevitabilmente soggettive e incomplete (DEMATTEIS: 1985).

Come altre discipline sociali e umanistiche, anche la geografia ha messo in discussione un'intera epoca di modalità di produzione di conoscenza: se la modernità ha visto prevalere il tempo sullo spazio (con la retorica del progresso, dell'oggettività scientifica e della continuità nel solco del passato), la postmodernità postula la frammentazione e la relatività dei punti di vista, l'assenza di ogni certezza, il rifiuto di ogni categorizzazione e metanarrazione, l'esaltazione della diversità (MINCA: 2001). Alla linearità del tempo la geografia postmoderna sostituisce la diversità intrinseca dello spazio, perché, soprattutto in epoca di globalizzazione, ogni spazio è di per sé plurimo, complesso, aperto a infinite sollecitazioni, e in quanto tale contiene già il potenziale cambiamento. Edward Soja (SOJA: 1989) ha auspicato uno *spatial turn* trasversale a tutte le discipline, che effettivamente si è realizzato. Non-luoghi, eterotopie, iperluoghi hanno sostituito la nozione di luogo stabile, sicuro e radicato nel passato, reiterata nei discorsi della geografia tradizionale.

La geografia poststrutturalista – rinunciando a qualsiasi pretesa, obiettiva e universale – sostiene che ogni descrizione non è che una delle tante possibili rappresentazioni, laddove il termine *rappresentazione* si riferisca alla mediazione sociale del mondo reale attraverso ininterrotti processi di significazione, tra referenti (oggetti, fatti e fenomeni geografici), loro significanti (narrazioni, discorsi, immagini, ecc.) e significati (DIXON e JONES: 2004).

Si è affermato così il concetto di *spazio relazionale*, secondo cui lo spazio e il tempo non possono essere concepiti a prescindere dai processi (sociali, culturali, politici, mentali) che li definiscono. I processi non occorrono nello spazio ma definiscono la propria struttura spa-

ziale; lo spazio dunque non è il contenitore, ma il contenuto, poiché è incorporato nei processi relazionali (HARVEY: 2006), è un co-prodotto di tali processi (THRIFT: 2003). Lo *spazio relazionale*, inteso come ininterrotta costruzione sociale, come esito di interrelazioni mutevoli, plurime, dinamiche, circostanziate (MASSEY: 2005), comporta notevoli implicazioni sul piano storico e politico, perché immaginare lo spazio come un processo polifonico e in costante divenire equivale a porre «una genuina attenzione nei confronti di un futuro aperto», ovvero di «sfuggire all'inesorabilità che caratterizza in modo tanto frequente le grandi narrazioni della modernità» (MASSEY: 2009, 42).

Dalla rappresentazione alla performatività

Se la svolta poststrutturalista in geografia è stata introdotta negli anni Ottanta, in ambiente anglosassone, dalla cosiddetta *new cultural geography*, è perché si è ritenuto che proprio attraverso la cultura i poteri consolidati reiterano le loro retoriche demagogiche, il controllo sulle masse e il loro predominio. La nuova geografia culturale abbandona il modello saussuriano (significante-significato) e si rivolge a Peirce e Greimas, a interpretazioni aperte e illimitate del mondo e dei suoi significati, utilizza immagini e rappresentazioni artistiche per decostruire narrazioni e simboli dell'epoca moderna, inserendosi proficuamente negli ambiti transdisciplinari dei *cultural, feminist, postcolonial, post-racial* e *queer studies*.

Attraverso la decostruzione dei testi (intesi in senso lato) i geografi intendono svelare retroscena e opportunismi politici, affermando che la cultura (e tutto ciò che le ruota attorno) è sempre una questione sociale, politica, economica (MITCHELL: 2000) e i luoghi sono "campi di battaglia" (HARVEY: 1996). L'attenzione si sofferma sui processi che hanno creato e formalizzato confini, esclusioni, modalità binarie di pensiero articolate tra vero/falso, noi/loro, uguale/diverso, centro/periferia, nonché sugli scopi e gli attori di tali creazioni ("chi ha il potere di nominare il mondo?"), sottolineando che ogni categorizzazione è il risultato di relazioni sociali di potere (DIXON e JONES: 2004). Ciò che viene messo in discussione è l'intero modo di rappresentare "correttamente" e "obiettivamente" la realtà, dandola per vera, oggettiva, scientifica, contrapponendo invece l'idea di una produzione di conoscenza che dipende dalle relazioni di potere e dalle condizioni contestuali in cui maturano discorsi e pratiche.

Prende avvio così, a partire dagli anni Ottanta, la revisione critica di tutte le categorie concettuali della modernità reiterate in modo inconsapevole nei discorsi geografici, utilizzando in chiave critica le fonti più diverse: dai dipinti settecenteschi che raffigurano gli idilliaci paesaggi rurali britannici, in realtà celebrando la proprietà terriera capitalistica (MASSEY e JESS: 2001) ai simboli pubblici della gloria imperialista, come la statua dell'ammiraglio Nelson a Trafalgar Square (ANDERSON: 2015); dalle ville palladiane, traccia emblematica dell'alta borghesia veneta (COSGROVE: 1993) ai manifesti pubblicitari, ai film e ad altri materiali visuali che reiterano cliché e stereotipi (ROSE: 2007). L'intento è quello di sottolineare la polisemicità degli spazi, decostruendo pregiudizi, preconcetti e automatismi impliciti annidati in discorsi e pratiche simboliche.

La seconda fase della svolta poststrutturalista – emersa nel corso degli anni Novanta sempre in ambiente anglosassone – si è spostata sulle attività e le esperienze incarnate che creano controcultura nei luoghi attraverso i corpi. La *non-representational geography* (THRIFT: 2007, 2), puntando l'attenzione sulle pratiche che costruiscono i luoghi mentre li costruiscono, ha rimesso in discussione ancora una volta il tempo e lo spazio. Per questa geografia è importante comprendere chi fa cosa, come lo fa e in che modo contribuisce a costruire immagini inedite di luoghi, paesaggi, spazi urbani. Danza, *street performers*, giardinaggio, agricoltura biologica e altre attività pratiche diventano oggetto di studio per il messaggio che incorporano, perché l'idea di fondo, già emersa durante la *representational geography*, resta comunque quella di dare voce alle culture che resistono, contrastano e sovvertono idee e visioni etichettate del mondo (COSGROVE e JACKSON: 1987). Ma, a differenza della *representational geography*, la *non-representational theory* – definita “*geography of what happens*” (THRIFT: 2007) – sottolinea la necessità di dar voce a ciò che sta accadendo nei luoghi, anziché a ciò che è rappresentato in immagini e discorsi, perché in quell'attimo e in quello specifico spazio possono annidarsi i prodromi di un cambiamento del mondo e delle sue contraddizioni.

Conclusioni

Ben presto, anche la *non-representational geography* è stata messa in discussione, soprattutto per l'impossibilità di escludere la rappresentazione dai discorsi geografici, dato che ogni volta che si interpreta

una qualche realtà si contribuisce inevitabilmente a rappresentarla (BONDI: 2005). Piuttosto, è stata proposta una *more-than-representational geography* (LORIMER: 2005) che integra rappresentazioni e pratiche, discorsi e azioni.

Sotto il profilo ontologico ed epistemologico, questo sembra essere uno dei tratti principali che accomuna i molteplici rivoli in cui la produzione geografica oggi si articola, oltre al tentativo di affermare un ambito del sapere socialmente e politicamente attivo, che denuncia ingiustizie e pregiudizi, dà voce a visioni e pratiche alternative, condividendo con altre discipline questo intento.

Se dunque per la tradizionale geografia strutturalista la parola d'ordine implicita era permanenza, stabilità, reiterazione dell'esistente, per la geografia poststrutturalista il termine chiave – esplicito e dichiarato – è invece cambiamento, rivoluzione, trasformazione radicale.

Riferimenti bibliografici

- ANDERSON JON (2015), *Understanding Cultural Geography. Places and Traces*, II ed., London, Routledge.
- BARNES TREVOR J. e DUNCAN JAMES S., a cura di (1991), *Writing Worlds: Discourse, Text and Metaphor in the Representation of Landscape*, London-New York, Routledge.
- BONDI LIZ (2005), *Making Connections and Thinking Through Emotions: Between Geography and Psychotherapy*, "Transactions of the Institute of British Geographers", 30, pp. 433-448.
- COSGROVE DENIS (1993), *The Palladian Landscape: Geographical Change and Its Cultural Representations in Sixteenth-Century Italy*, Leicester, University Press; trad. it. L. Nava (2000), *Il paesaggio Palladiano*, Vicenza, Cierre.
- COSGROVE DENIS e JACKSON PETER (1987), *New Directions in Cultural Geography*, "Area", 19, pp. 95-101.
- DEMATTEIS GIUSEPPE (1980), *La risposta dei geografi ai problemi di conoscenza posti dallo sviluppo della società italiana*, in Giacomo Corna Pellegrini, Carlo Brusa (a cura di), *La ricerca geografica in Italia 1960-1980*, Varese, Ask, pp. 483-490.
- DEMATTEIS GIUSEPPE (1985), *Le metafore della Terra*, Milano, Feltrinelli.
- DEMATTEIS GIUSEPPE (2016), *Capire un mondo in movimento*, "Ambiente, Società Territorio", 1, pp. 36-37.
- DIXON DEBORAH e JONES III JOHN P. (2004), *Poststructuralism*, in James S. Duncan, Nuala C. Johnson, Richard H. Schein (a cura di), *A Companion to Cultural Geography*, Oxford, Blackwell, pp. 79-107.
- FARINELLI FRANCO (2003), *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Torino, Einaudi.

- HARAWAY DONNA (1988), *Situated Knowledges: the Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, "Feminist Studies", 14, pp. 575-599.
- HARVEY DAVID (1996), *From Space to Place and back again*, in Id., *Justice, Nature and the Geography of Difference*, Oxford, Blackwell, pp. 291-326.
- HARVEY DAVID (2006), *Space as Keyword*, in Noel Castree, Derek Gregory (a cura di), *David Harvey. A Critical Reader*, Malden, Blackwell, pp. 270-293.
- LORIMER HAYDEN (2005), *Cultural Geography: the Busyness of Being more-than-representational*, "Progress in Human Geography", 29, pp. 83-94.
- MASSEY DOREEN (2005), *For Space*, London, Sage.
- MASSEY DOREEN (2009), *Spazio/tempo*, in Elena dell'Agnese (a cura di), *Geografia. Strumenti e parole*, Milano, Unicopli, pp. 7-23.
- MASSEY DOREEN e JESS PAT, a cura di (1995), *A Place in the World?: Places, Cultures and Globalization*, Oxford, University Press; trad. it. (2001), *Luoghi, culture, globalizzazione*, Torino, Utet.
- MINCA CLAUDIO, a cura di (2001), *Introduzione alla geografia postmoderna*, Padova, Cedam.
- MITCHELL DON (2000), *Cultural Geography: A Critical Introduction*, Oxford, Blackwell.
- MURDOCH JONATHAN (2006), *Post-structuralist Geography. A Guide to Relational Space*, London, Sage.
- ROSE GILLIAN (2007), *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, II ed., London, Sage.
- SMITH RICHARD M. (1984), *Land, Kinship and Life-cycle*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SOJA EDWARD (1989), *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London, Verso.
- THRIFT NIGEL (2003), *Space: the Fundamental Stuff of Human Geography*, in Sarah L. Holloway, Stephen P. Rice, Gill Valentine (a cura di), *Key Concepts, in Geography*, London, Sage, pp. 95-107.
- THRIFT NIGEL (2007), *Non-Representational Theory. Space, Politics, Affect*, London-New York, Routledge.

Medioevo attuale: rileggere oggi i classici delle origini

Roberto Mercuri

Oltre ai termini *antico* e *contemporaneo*, esplicitamente contenuti nell'intitolazione, l'epigrafe del convegno evoca almeno altre due parole: *moderno* e *classico* che, infatti, ritroviamo nei titoli di alcuni interventi in programma. E quindi presuppone il problema del rapporto fra *passato* e *presente*, tema sul quale si sono appuntate, con ottiche diverse, le considerazioni di Nietzsche sull'inattualità, le teorie di Benjamin sullo straniamento teatrale, e quelle dei formalisti russi sul concetto di straniamento in letteratura. La parola *classico*, in quanto derivato dalla parola latina *classis* che definiva i livelli socio-economici in cui era divisa la società romana, esprime un senso di immobilità e una concezione elitaria e accademica della cultura che ha contribuito a elaborare le improprie distinzioni fra poesia e non poesia, fra generi letterari alti e generi bassi, fra musica classica e musica leggera e finanche la struttura dei percorsi della formazione scolastica al cui apice si collocava il liceo, per l'appunto, classico.

La lingua tedesca registra due lemmi per indicare il passato, *Vergangenheit* (dal verbo di movimento *gehen*) e *Gewesen* (dal verbo ausiliare *sein*): il primo indica la successione quantitativa del tempo, inteso come *accumulo di fatti e di testi*; il secondo, interpretato come *accumulo di senso*, denota l'essenziale dimensione qualitativa del tempo, espressa nel sintagma *passato vivente* (*lebendige Vergangenheit*). Tale duplice concezione del tempo si riflette anche nella scienza della letteratura, in cui convivono la filologia tradizionale (*Quellenforschung*), realizzata come statico riscontro di fonti, e l'ermeneutica letteraria nelle sue svariate forme, orientata verso la comprensione critica del testo: tale duplicità si riflette nella profonda alterità fra un uso autoreferenziale della strumentazione e un altro volto a quella che Blumenberg ha chia-

mato la leggibilità del mondo (*Die Lesbarkeit der Welt*). Esiste, dunque, una generale contrapposizione, che investe tutte le forme della creazione artistica e delle sue *langues*, fra una concezione museale e conservativa e una euristica e comunicativa.

La concezione dinamica del passato e della tradizione (da *trans + dare* che significa consegnare al di là del tempo) si riflette nei più comuni termini della periodizzazione storica, i quali, a differenza della parola *classico*, esprimono un'idea di movimento e di relazione: *moderno* (da *modus = misura e limite/meta*) indica la misura canonica con cui il *moderno* si misura per varcarne il limite; la parola *antico* è non solo disgiuntiva ma anche congiuntiva, poiché se *ante*, dal punto di vista temporale, significa anteriore, dal punto di vista spaziale esprime l'immagine dello stare davanti, appunto *in praesentia*.

Per quanto riguarda la letteratura, Paul Zumthor ha enunciato il problema senza però indicare una soluzione: come lo studioso possa leggere il medioevo secondo la sensibilità moderna ma senza anacronismi (ZUMTHOR: 1980; trad. it. 1981). Posso tentare una risposta a partire non dalla teoria, ma dal lavoro sui testi medioevali, e non solo, che ho condotto negli anni. Ritengo che imprescrittibile compito della ricerca sia la ricostruzione dei meccanismi del riuso della memoria che connotano e danno senso alle opere letterarie e a tutte le altre forme di espressione artistica, dalle arti visive, al teatro, alla musica, all'architettura, insomma ai più diversi campi espressivi ognuno con il suo codice semiotico.

In letteratura, il procedimento ricostruttivo della memoria letteraria e del suo riuso può solo essere condotto non sui *temi* (sempre gli stessi nei secoli) ma sulle *forme* in cui i temi vengono espressi. I *temi* (gr. *tithemi = stare*) abitano la letteratura, i motivi (lat. *movere = muovere*) viaggiano nella letteratura sul binario del dialogo fra opere e autori. Secondo l'etimologia proposta da Heidegger, presupposto del *dialogo* (da *dià + legein = scegliere, accettare, quindi ascoltare*), anche nella comunicazione interpersonale usuale e quotidiana, è l'ascolto, lo stesso che deve improntare lo studio della memoria e del riuso onde far emergere il *dialogo* fra i testi che è alla base del sistema letteratura. A questo proposito, torna utile il principio di *adeguatezza* (proprio della glossematica di Hjelmslev), basato sulla corrispondenza fra teoria, strumenti d'indagine e oggetto di studio.

Dunque, non attualizzazione arbitraria in quanto sovrapposizione della sensibilità contemporanea al testo antico, fondata su una generica analisi dei temi a prescindere dalla loro peculiare declinazione

formale, concettuale e narrativa; ma ricostruzione della scrittura, che continua a sprigionare nel tempo stimoli intellettuali e emozioni; e nemmeno sembrano produttivi l'applicazione di gabbie metodologiche che soffocano l'opera, né i tentativi, che pure sono stati teorizzati ed esperiti, di attualizzare il testo letterario traducendolo nel linguaggio dell'uso quotidiano. Tali semplificazioni non rendono conto della complessità semantica, della profondità del testo letterario e della sua polisemia. Ad esempio se, nella profezia di Virgilio sul veltro che «cacerà» la lupa «per ogni villa» (Dante, *If.*, I, 109)¹, si spiega il verbo *cacciare* come *scaccerà* e non come *perseguirà con azione di caccia*, non si coglie la metafora venatoria, una delle più importanti metafore del poema, legata da un lato alla riflessione politica sulla funzione dell'impero romano e universale e dall'altro alla riflessione sulla letteratura, spesso segnata dalla metafora venatoria nella *Comedia*, e già utilizzata nel *De vulgari eloquentia*, in cui la ricerca del volgare illustre era stata rappresentata come caccia (*venatio*) alla ricerca della pantera-volgare illustre nella *silva* dei dialetti italiani.

Una caratteristica peculiare di Dante è la costante riflessione sulla poesia, sulla letteratura e sulla lingua: in questo senso, è indicativo che il suo primo libro, la *Vita nova*, sia un'antologia ragionata in forma di *prosimetrum*, in cui l'autore analizza e storicizza le sue composizioni. La riflessione storico-letteraria di Dante trova plastica evidenza nel canone, il quale sembra essere una categoria universale e necessaria della letteratura dal momento che iconizza il processo di trasmissione della tradizione.

La parola canone rimanda al concetto di misura: si misura qualcosa e qualcuno e nello stesso tempo ci si misura con qualcosa, con qualcuno; quindi il concetto di canone risponde sia a un'istanza di sistemazione storico-cronologica propria della critica, sia al bisogno degli scrittori di confrontarsi con gli autori e i modelli letterari precedenti. La letteratura classica è stata tramandata nel medioevo attraverso il canone degli *auctores regulati* (Virgilio, Stazio, Ovidio, Lucano) che è alla base del sistema dell'insegnamento medioevale; a questo Dante fa riferimento non ricalcandolo automaticamente e pedissequamente, ma rimaneggiandolo di volta in volta a seconda degli intenti di co-

¹ Per la *Divina Commedia* si rimanda a D. Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata di Dante Alighieri*, a cura di G. Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-67, vol. 3. A tale edizione si farà riferimento dando fra parentesi, nel corso del testo, la sola indicazione relativa alla cantica, al canto e ai versi in esame.

struzione della sua poetica e della sua strategia culturale. Il discorso sul canone, iniziato nella *Vita nova*, prosegue nel *De vulgari eloquentia* e culmina nella *Comedia*.

Già nella *Vita nova* Dante, parlando della liceità della prosopopea, stila una quaterna di poeti che non coincide completamente con il canone dei *regulati*:

Che li poete abbiano così parlato come detto ò, appare per Virgilio; lo quale dice che Iuno, cioè una dea nemica de li Troiani, parloe ad Eolo, signore de li venti, quivi nel primo de lo Eneida: Eole, nanque libi, e che questo signore le rispouse, quivi: Tuus, o regina, quid optes explorare labor; mtchi iussa capessere fas est. Per questo medesimo poeta parla la cosa che non è animata a le cose animate, nel terzo de lo Eneida, quivi: Dardanide duri. Per Lucano parla la cosa animata a la cosa inanimata, quivi: Multum, Roma, tamen debes civilibus armis. Per Orazio parla l'uomo a la scienza medesima sì come ad altra persona; e non solamente sono parole d'Orazio, ma dicele quasi recitando lo modo del buono Omero, quivi ne la sua Poetria: Die michi, Musa, virum. Per Ovidio parla Amore, sì come se fosse persona umana, ne lo principio de lo libro c'ha nome Libro di Remedio d'Amore, quivi: Bella michi, video, bella parantur, ait. E per questo puote essere manifesto a chi dubita in alcuna parte di questo mio libello² (Dante, *VN*, 25, 9).

Come si può vedere, Dante ha eliminato Stazio e lo ha sostituito con Orazio, un'operazione simile a quella che compirà nel IV canto dell'*Inferno*, ma con intenti diversi e in una prospettiva culturale di più ampia portata e di ben altra densità significativa, come vedremo. In questo caso l'inserimento di Orazio, citato come portavoce e tramite di Omero e come indiscusso maestro di poetica, serve come testimonianza autorevole a supporto della polemica dantesca contro Guittone, accusato di praticare un dettato oscuro e difficile, che nasconde una sostanziale vuotezza di pensiero:

E acciò che non ne pigli alcuna baldanza persona grossa, dico che né li poete parlavano così senza ragione, né quelli che rimano deono parlare così non avendo alcuno ragionamento in loro di quello che dicono; però che grande vergogna sarebbe a colui che rimasse cose sotto vesta di «figura o di colore rettorico, e poscia, domandato, non sapesse denudare le sue parole da cotale vesta, in guisa che avessero verace intendimento.

² Cfr. D. Alighieri, *Opere minori: Vita nuova*, a c. di D. De Robertis, Milano-Napoli, Ricciardi, 1995.

E questo mio primo amico e io ne sapemo bene di quelli che così rimano stoltamente (Dante, *VN*, 25, 10).

La riflessione sul canone riveste un ruolo centrale nel primo trattato di storia della lingua e della letteratura italiane, il *De vulgari eloquentia*, in cui Dante inquadra storicamente la letteratura europea e italiana; dopo aver individuato (Dante, *DVE* I, x, 4) tre lingue e letterature, quella d'oc, d'oïl e il volgare italiano, passa a distinguere quattro scuole poetiche, la siciliana, la prestilnovista, la bolognese e la stilnovista: scuole, correnti, dunque canoni.

Alla scuola siciliana Dante annette grande valore per essere stata il punto di partenza e di riferimento della poesia volgare italiana e per essere stata l'espressione di un ideale connubio fra letteratura e corte, una corte tanto più prestigiosa in quanto legittima erede dell'impero romano e per di più retta da un re poeta quale Federico II.

Nel *De vulgari eloquentia* la scuola toscana prestilnovista e guittoniana, caratterizzata negativamente da un'impronta linguistica municipale, viene individuata in una serie di cinque autori: Guittone, Bonaggiunta da Lucca, Gallo Pisano, Mino Mocato e Brunetto Latini

Post hec veniamus ad Tuscos, qui, propter amentiam suam infronti, titulum sibi vulgaris illustris arrogare videntur. Et in hoc non solum plebea dementat intentio, sed famosos quamplures viros hoc tenuisse comperimus: puta Guictonem Aretinum, qui nunquam se ad curiale vulgare direxit. Bonagiun-tam Lucensem, Gallum Pisanum, Minum Mocatum Senensem, Brunectum Florentinum, quorum dieta si rimari vacaverit, non curialia, sed municipalia tantum invenientur³ (Dante, *DVE* I, xiii, 1).

In questo canone compaiono tre nomi significativi per la riflessione teorica e poetica di Dante: Guittone, l'idolo polemico fin dalla *Vita nova*, Brunetto Latini a cui Dante riconosce l'importante magistero retorico e civile (Dante, *If.*, XV), Bonaggiunta cui Dante affiderà nel canto XXIV del *Purgatorio* una decisa autocritica del prestilnovismo e del guittonianesimo.

È significativo che Dante stili un canone imperfetto composto da cinque nomi; la cinquina allude alla lontananza dalla regola e dalla *grammatica*, dal momento che nella simbologia cristiana il cinque è an-

³ Vedi D. Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a c. di P. V. Mengaldo, in ID., *Opere minori*, cit.

che il numero dell'imperfezione; al contrario, lo stilnovismo toscano è sempre e rigorosamente contrassegnato da una quaterna (Cavalcanti, Lapo, Cino, Dante) ed è caratterizzato dall'aver esperito l'eccellenza del volgare.

Altro centro letterario e poetico reputato degno di canonizzazione è Bologna: la scuola bolognese è lodata in quanto si è distaccata dal volgare municipale; infatti l'importanza della scuola viene sottolineata dal canone quaternario composto da Guinizelli, Guido Ghisleri, Fabbruzzo e Onesto:

Si ergo Bononienses utrinque accipiunt. ut dictum est, rationabile videtur esse quod eorum locutio per commixtionem oppositorum, ut dictum est, ad laudabilem suavitatem remaneat temperata: quod procul dubio nostro iudicio sic esse censemus. Itaque si proponentes eos in vulgari sermone sola municipalia Latinorum vulgaria comparando considerant, allubescentes concordamus cum illis; si vero simpliciter vulgare bononiense preferendum existimant, dissentientes discordamus ab eis. Non etenim est quod aulicum et illustre vocamus; quoniam si fuisset, maximus Guido Guinizelli, Guido Ghislerius, Fabrutius et Honestus et alii poetantes Bononie nunquam a proprio divertissent: qui doctores fuerunt illustres et vulgarium discretione repleti (Dante, *DVE I*, xv, 5-6).

La scuola stilnovista toscana, comunque, ricopre un ruolo di punta per Dante, il quale, individuando gli argomenti della poesia alta, i tre *magnalia*, stilerà un canone della letteratura volgare in cui i soli esempi della poesia italiana sono Cino e Dante stesso:

Quare hec tria, salus videlicet, venus et virtus, apparent esse illa magnalia que sint maxime pertractanda, hoc est ea que maxime sunt ad ista, ut armorum probitas, amoris accensio et directio voluntatis. Circa que sola, si bene recolimus, illustres viros invenimus vulgariter poetasse, scilicet Bertramum de Bornio arma, Arnaldum Danielem amorem, Gerardum de Bornello rectitudinem; Cynum Pistoriensem amorem, amicum eius rectitudinem (Dante, *DVE II*, ii, 8-9).

Non diversamente, quando Dante, dall'analisi dei contenuti orienta il discorso critico sullo stile, individua, nell'offrire esempi di costruzione illustre legata alla canzone, cinque poeti provenzali (Giraut de Bornelh, Folchetto di Marsiglia, Arnaut Daniel, Aimeric de Belenoi, Aimeric de Pegulhan), un francese (Thibaut de Champagne) e un siciliano (Guido delle Colonne) e a questi aggiunge, in posizione di spicco

in quanto connotata da un canone quaternario, la scuola stilnovista, rappresentata da Guinizelli, Cavalcanti, Cino e Dante stesso (Dante, *DVE II*, vi, 6); tale scuola riceve ulteriore prestigio dall'essere collocata, certo non casualmente, a ridosso del canone della prosa e della poesia classiche, quasi a iconizzare un rapporto di continuità:

Nec mireris, lector, de tot reductis autoribus ad memoriam; non enim hanc quam supremam vocamus constructionem nisi per huiusmodi exempla possumus indicare. Et fortassis utilissimum foret ad illam habituandam regulatos vidisse poetas, Virgilium videlicet, Ovidium Metamorphoseos, Statium atque Lucanum, nec non alios qui usi sunt altissimas prosas, ut Titum Livium, Plinium, Frontinum, Paulum Orosium, et multos alios, quos amica sollicitudo nos visitare invitat (Dante, *DVE II*, vi, 7).

Un altro significativo elemento strutturale della costruzione del capitolo è l'*explicit* in cui Dante critica con asprezza Guittone, i guittoniani e i loro ammiratori e discepoli, tutti *ignorantie sectatores* in quanto non hanno seguito la *gramatica* e imitato i modelli classici: «Subsistant igitur ignorantie sectatores Guictonem Aretinum et quosdam alios extollentes, nunquam in vocabulis atque constructione plebescere desuetos» (Dante, *DVE II*, vi, 8).

Dunque, il capitolo è fondato su un parallelismo fra lo stilnovo fiorentino e il canone classico della poesia e della prosa e su una forte antitesi con Guittone e i prestilnovisti.

La *Comedia* è il momento di più alta realizzazione poetica e insieme il luogo di più alta riflessione critica; nel poema Dante configura un sistema di canoni estremamente ricco e indicativo. Il primo canone, quello del nobile castello del Limbo, costituisce un'infrazione al canone dei *poetae regulati*, sia perché il numero dei componenti viene elevato a sei, sia perché Dante vi inserisce Orazio al posto di Stazio, sia perché vi include un autore volgare, appunto se stesso. Cerchiamo di capire la funzione di questo canone anomalo e innovativo; la manipolazione che Dante opera si capisce solo se si pensa che Dante sta impostando, proprio all'inizio dell'opera, un discorso che riguarda i generi-letterari; perché, non dimentichiamolo, la *Comedia* è anche il tentativo di rinnovare profondamente il genere epico.

Se ne ricava, dunque, una curva evolutiva della poesia epica secondo una linea di continuità delle letterature greca, latina e italiana, rappresentate rispettivamente da Omero, Virgilio e Dante. Gli altri poeti

del canone sono, come da regola, Ovidio e Lucano, ai quali si aggiunge Orazio, connotato mediante l'epiteto *satiro*, inserito al posto di Stazio:

Lo buon maestro cominciò a dire:
 «Mira colui con quella spada in mano,
 che vien dinanzi ai tre sì come sire.
 Quelli è Omero poeta sovrano;
 l'altro è Orazio satiro che vene;
 Ovidio è il terzo, e l'ultimo Lucano» (Dante, *If.*, IV, 85-90).

Questo canone va letto in uno con quello del XXII del *Purgatorio*:

«...dimmi dov'è Terrenzio nostro antico,
 Cecilio e Plauto e Varrò, se lo sai:
 dimmi se son dannati, ed in qual vico.»
 «Costoro e Persio e io e altri assai»
 rispuose il duca mio «siam con quel Greco
 che le Muse lattar più ch'altro mai,
 nel primo cinghio del carcere cieco:
 spesse fiate ragioniam del monte
 che sempre ha le nutrici nostre seco.
 Euripide v'è nosco e Antifonte,
 Simonide, Agatone e altri piue
 greci che già di lauro ornar la fronte.
 Quivi si veggion de le genti tue
 Antigone, Deifile e Argia,
 e Ismenè sì trista come fue ...» (Dante, *Pg.*, XXII, 96-113).

Sull'espressione «Terrenzio nostro antico» (MERCURI: 1969) getta luce definitiva un passo di Isidoro, che offre il collegamento fra l'Orazio *satiro* del primo canone e il «Terrenzio ... antico» di questo secondo canone:

Item tragicorum argumenta ex rebus luctuosis sunt: comicorum ex rebus laetis. Duo sunt autem genera comicorum, id est veteres et novi. Veteres (...) ut Plautus, Accius, Terentius. Novi, qui et Satirici, a quibus generaliter vitia carpuntur, ut Flaccus, Persius, Iuvenalis vel alii⁴.

⁴ Isidoro di Siviglia, *Etimologie o Origini*, Torino, Utet, 2004, vol. I, pp. 658-659, VIII, vii, 6-7: «Analogamente, gli argomenti dei tragici sono tratti da eventi luttuosi, quelli dei comici da eventi lieti. Esistono, d'altra parte, due generi di comici, cioè gli antichi ed i nuovi: i primi, ad esempio Plauto, Accio o Terenzio [...]; i secondi, chiamati anche poeti *satirici*, ed esempio Flacco, Persio, Giovenale ed altri, prendono di mira i vizi comuni».

A distanza, dunque, Dante ripropone la distinzione isidoriana, fra *comici veteres* (cui allude l'espressione «Terrenzio nostro antico») e *comici novi* o *satirici* (cui allude l'espressione «Orazio satiro»), ciò che è funzionale alla connotazione della *Comedia* – poema sacro come opera basata sulla mescolanza di stile comico e stile tragico e che riflette la stessa sintesi fra umiltà e altezza che connota il numinoso cristiano, come si evince, fra l'altro, dall'invocazione di Bernardo alla Vergine, «umile e alta più che creatura» (Dante, *Pd.*, XXXIII, 2).

La domanda di Stazio riguarda quattro poeti (dunque un canone) tre dei quali, Terenzio, Cecilio e Plauto, corrispondono ai comici *veteres* del canone isidoriano e il quarto, Varro (Lucio Vario Rufo), è *senhal* di Virgilio, il quale risponde al canone di Stazio, che è composto da rappresentanti della commedia antica e dell'epos, con un canone formato da Persio, Virgilio, Omero al quale va aggiunto Giovenale, nominato a *Pg.*, XXII, 14 in quanto testimone dell'affezione di Stazio nei confronti di Virgilio e, quindi, come significativo tramite fra i due poeti. Un canone, dunque, fondato sui generi della satira e dell'epos.

La *Comedia* non è una *summa* dello scibile, ma un romanzo politonale in cui si fondono letteratura, autobiografia, storia, politica, filosofia: in cui per la prima volta autore e protagonista di un *epos* coincidono. Il tutto espresso in terza rima e in endecasillabi, la cui combinazione produce un respiro prosastico che permette il dispiegarsi del pensiero, delle descrizioni e del racconto, quindi la realizzazione di quella politonalità pluristilistica e dialogica che, secondo Bachtin, costituiscono le caratteristiche del romanzo moderno e che Dante attua mediante lo scardinamento del principio della *convenientia* (la corrispondenza fra stile e argomento), principio fondamentale, sulla base della *Rota Vergilii*, della letteratura medioevale.

Dante ha, dunque, prefigurato la forma del futuro romanzo moderno. E non sarà un caso che Balzac abbia intitolato la sua opera *Comédie humaine*, come non sarà casuale che Auerbach abbia strutturato il libro *Mimesis. La rappresentazione della realtà nella letteratura europea*⁵ – che inizia da Omero e si conclude con la scrittrice contemporanea Virginia Woolf – proprio come il canone di *If.*, IV che comincia da Omero e finisce con il contemporaneo Dante, «sesto fra cotanto senno» (Dante, *If.*, IV, 102).

⁵ Restituisco la traduzione corretta del sottotitolo (*Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Il termine "realismo" (cfr. ed. Einaudi, Torino 1956) è improprio e fuorviante.

Riferimenti bibliografici

ZUMTHOR PAUL (1980), *Parler du Moyen Age*, Paris, Minuit; trad. it. A. Tibi (1983), *Leggere il Medioevo*, Bologna, Il Mulino.

MERCURI ROBERTO (1969), *Terenzio nostro antico*, "Cultura neolatina", XXIX, pp. 84-116.

Artisti e antico nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli

Marco De Gemmis

Le ragioni del progetto

Nel 1994 il MANN – per iniziativa della sua Sezione Didattica, ora Servizio Educativo, che allargava in nuove direzioni l’offerta per il pubblico – avvia l’attività espositiva cui sono dedicate queste note, tuttora la parte più rilevante di un programma volto a favorire l’incontro fra i linguaggi artistici dei nostri giorni e ogni aspetto che direttamente appartenga all’antichità o per qualche verso la riguardi.

Un tempo nel Museo aveva sede l’Accademia, già Reale Istituto di Belle Arti, trasferita nel 1864 nella sede attuale. Anche per ciò, forse, la Legge Organica del Real Museo e degli Scavi di Antichità proposta nel 1848 e non entrata in vigore prevedeva: «Offrirà pure il R(ea)l Museo [...] una sala, ove dagli artisti si possa sempre esporre al pubblico le opere loro» (PAGANO: 1994, 373). Un secolo e mezzo dopo, la nostra apertura all’arte contemporanea fu accolta da un consenso non unanime, e tuttora dà luogo a qualche polemica. Ma il progetto, all’inizio non comune come lo è adesso nei luoghi dell’archeologia, si è andato sempre più distinguendo per regolarità e frequenza delle proposte, nonché per la loro varietà. Con esso si è voluto da un lato dare spazio sia ad artisti affermati che a nomi meno noti, dall’altro a ricerche riconducibili ai diversi orientamenti del multiforme panorama espressivo, evitando preclusioni non dettate dalla qualità degli esiti e dalla pertinenza a obiettivi e criteri di selezione individuati: cioè il valore artistico, l’opportunità dell’operazione e la fondatezza e fertilità dell’accostamento, sotto lo stesso tetto, dell’antichità e del “nuovo” che di volta in volta si intenda far dialogare con essa.

Due ben note affermazioni è capitato di ricordare più volte ai meno inclini ad accogliere con entusiasmo il nostro programma: “ogni arte

è stata contemporanea”, “ogni arte è contemporanea”. La prima fra l’altro invita a riflettere sui giudizi negativi verso l’attuale produzione artistica e sul talvolta epidermico misoneismo di quei *laudatores temporis acti* disposti ad apprezzare “ritorni” e “riusi” e anche “tradimenti” realizzati dall’arte delle epoche precedenti ma quasi mai quelli prodotti dalla nostra. La seconda vuol ridimensionare l’importanza della distanza tra un momento storico e l’altro dell’arte, almeno avvicinando teoricamente fra loro le passate manifestazioni e queste alle presenti per porre al centro la considerazione che a pesare grandemente è la nostra condizione di odierni osservatori.

Obiettivo prioritario del progetto non è la conquista di un più largo pubblico o l’aggregazione di differenti visitatori, né di introdurre un diversivo nel percorso museale: prima viene l’intento di arricchire l’offerta culturale proponendo al pubblico ulteriori messaggi e stimolando riflessioni, poi quello di documentare importanza e complessità, contenuti e modalità di un fenomeno – il rapporto con l’antichità – che nell’arte contemporanea è di non trascurabile valore.

Non che si voglia incentivare una produzione che ponga al centro, citi, si ispiri al passato. Piuttosto, essendo evidente, di questo, la perdurante vitalità e capacità di parlare al nostro tempo e incrociare le espressioni pienamente contemporanee oltre quelle, superflue, di nostalgici o accademici epigoni, l’intenzione è da un lato di dare visibilità al composito quadro delle maniere di relazionarsi con esso e dei risultati che possano scaturirne, dall’altro di concedere a tale produzione un luogo, un contesto – esso stesso parte dell’opera – in grado, come pochi, di contribuire al valore delle proposte artistiche, sia nelle fasi di elaborazione, sia in quelle della realizzazione e fruizione.

Il Rinascimento o gli anni tra Settecento e Ottocento hanno lasciato, delle loro interpretazioni dell’antichità, tracce che ancora condizionano gusto, studi e ragionamenti sull’arte; e le raccolte farnesiane e vesuviane del MANN sono state per artigiani e artisti miniere di modelli capaci di incidere profondamente sul formarsi e diffondersi della visione della classicità. Ma se allora l’arte dei Greci e dei Romani improntò in modo pervasivo la produzione artistica, al rapporto con essa si dimostreranno vivamente interessati, con motivazioni e atteggiamenti e obiettivi e risultati svariati, poetiche e artisti più vicini a noi. Tutto il Novecento e l’inizio del nuovo secolo hanno manifestato larga attenzione a quell’arte, sia per la dialettica compresenza, nel medesimo artista, di classicismo e anticlassicismo, sia col prelevare più o

meno liberamente da quel repertorio figurativo e concettuale (anche con arbitrarie interpretazioni o evidenti obiettivi politici), sia ritenendo quel deposito greve come un fardello da scrollarsi di dosso (come nel manifesto futurista del 1909), sia agendo con gusto del gioco o della provocazione, sia rielaborando e risignificando fatti e modelli e riducendoli a frammenti, come pure è legittimo: sempre per assorbire in istanze attuali quell'eredità, da maneggiare con consapevolezza, ma senza limiti di sorta.

Né, quando si parla di antico, va trascurata l'attrazione esercitata da epoche e manifestazioni del passato che nulla o poco hanno a che vedere con la classicità, e che il progetto non ha ignorato: si pensi alla preistoria o a tempi e luoghi, vicini o lontani, estranei al mondo greco e romano, come è stato per *Bali Bulé* (2013) con i lavori di Ashley Bickerton, Luigi Ontani e Filippo Sciascia, distribuiti fra l'atrio del Museo e le sale con le statue farnesiane (SAVARESE: 2013).

L'antico entra a far parte, specialmente in certe aree geografiche, più o meno consapevolmente interiorizzato, del bagaglio comune di immagini e pensieri. Caratteristica che per ovvi motivi a molti artisti del nostro Paese particolarmente appartiene è il volgere lo sguardo indietro, vivere il passato al presente e farne un'ineludibile componente della formazione, maturazione e ispirazione, un pregnante fattore identitario. Qualcuno lo ripesccherà da posizioni periferiche della mente o lo incontrerà di tanto in tanto per caso, in altri affiorerà costantemente dal deposito della memoria e sarà frequentazione abituale.

È bello accogliere nel Museo ricerche già *pronte*, ma lo è ancor più accompagnare la nascita di nuovi progetti sollecitati da un nostro esplicito invito e dalla disponibilità del MANN a offrirsi come dinamico laboratorio di sperimentazioni, non solo concedendo spazi ma attivamente partecipando. Quindi, nuovi messaggi che abbiano come *contemporanei* protagonisti il passato, i suoi echi e storie e cose, non solo da custodire o da *far fruttare* ma da guardare e usare con occhi e visioni di oggi: così che appartengano a un presente che vuol dialogare con loro, semmai deformandoli, come tutte le epoche precedenti, ciascuna secondo la propria cultura artistica e con esiti spesso magnifici, hanno fatto.

Del primo anno, il 1994, fu *Plastiche metamorfosi* di Gerd Rohling, con i rifiuti raccolti sulle nostre spiagge e nobilitati anche dal suggestivo allestimento in vetrine d'epoca simili a quelle dei vetri romani, che i vili reperti di plastica evocavano: una mostra approdata, con le stesse vetrine, alla 49° Biennale di Venezia (VALLESE: 2001).

Negli anni fino al 2000 la rassegna si caratterizza per una cospicua presenza di artisti impegnati in letture fotografiche delle sculture antiche (Lorenzo Scaramella, Fiorenzo Niccoli), o del paesaggio del Vesuvio e altri vulcani (Antonio Biasiucci), o degli anfiteatri (Luigi Spina), o di luoghi e antichità del Mediterraneo (Mimmo Jodice, ma sul tema altri torneranno), o dei calchi delle vittime del 79 d.C. (ripresi da Alain Volut con i visitatori che li osservavano, e punto di riferimento per *Physis* di Nino Longobardi, 2001, intensa riflessione sulla morte) (GUALDONI e TRIONE: 2001).

Le opere d'arte sono immobili solo in apparenza: ancor più se sono antiche e anche quando si siano conquistate l'onore del museo: il loro aspetto è mutato per molte e "concrete" ragioni, ma pure per il modificarsi del nostro sguardo o del modo di considerarle e studiarle, che invitano ciclicamente a magnificarle o ridimensionarle, spostarle, riallestirle legandole a opere diverse da prima o illuminandole altrimenti. Neppure nei musei "i giochi son fatti", e se è giusto che per il suo valore storico che a un museo come il MANN "si metta mano" con grande prudenza, lo è pure che iniziative temporanee rimescolino con coraggio le carte. Quando con l'installazione di Christian Leperino abbiamo coinvolto da vicino il Toro Farnese, ne ribadivamo la mobilità e ne esaltavamo la realtà di organismo tuttora vivente e capace di suscitare emozioni.

L'antico non può osservarsi che con occhi contemporanei: non per un'intenzione attualizzante, ma per l'oggettiva impossibilità di far diversamente, di prescindere dalla condizione di individui appartenenti alla cultura di oggi, nelle cui menti si sono depositati, in modo più o meno consapevole e ordinato, segni e messaggi e concetti propri di tempi successivi a quello in cui si produsse l'oggetto del passato che ora osserviamo.

E i nostri occhi non sono i primi occhi contemporanei che si soffermano sull'antico: le diverse epoche hanno sperimentato la nostra stessa coazione – anche involontaria – a "tradurre al presente" le forme del passato: pure quando siano state mosse dalla più entusiastica ammirazione e si siano sentite con esse in assoluta sintonia e animate dalle più rispettose se non pedissequa intenzioni. A ogni epoca la sua idea di antichità. E perché la relazione col classico o con altre passate manifestazioni abbia valore, c'è bisogno che gli incontri con i linguaggi contemporanei siano audaci, che gli artisti, pur non negando la tradizione, sappiano, semmai seminando lo scompiglio, rielaborarla in modi che sensatamente stiano nel nostro tempo (EVANGELISTI: 2013).

I temi

L'insieme di legami tematici con il MANN e con ciò che un museo archeologico contiene o può suggerire è dunque la precipua caratteristica del progetto. Alcuni temi sono già emersi, altri sono di seguito richiamati per fornire un quadro più completo e ordinato, avvertendo che più temi possono incrociarsi nella stessa mostra.

Certi contenuti si incontrano più volte. È stato così, come si è visto, per il Mediterraneo e per la scultura o per il tema della morte; così per i vari aspetti di storia, letteratura e pensiero antichi, con cui si sono confrontati Caroline Peyron (2005), Mathelda Balatresi (2010) o Lawrence Ferlinghetti (2013). E già Luigi Urso (2003) aveva ricostruito a modo suo l'antro cumano perché il pubblico interagisse con la Sibilla. Infine, a duemila anni dalla morte di Augusto, quindici artisti hanno illustrato (*Dal 14 al '14. Artisti per Augusto*) brani delle fonti letterarie (Bosso e FORESTA: 2015).

Più d'uno ha dato nuova forma e inediti connotati a personaggi e storie della mitologia classica: guardando ad antiche immagini e narrazioni ma anche a iconografia e testi successivi; ed evidenziando il permanere della Grecia come luogo metaforico dell'interiorità e la costante autorità dei miti nell'immaginazione occidentale e la loro indefessa disponibilità, fin dagli inizi, a variazioni e reinvenzioni. È la sorgente cui hanno attinto dal 2012 Tony Stefanucci, Marisa Ciardiello, Thomas Plasschaert, Celesta Bufano, Gerardo Di Fiore, Gianluigi Gargiulo (inserito nella serie di mostre *Trattamenti*, dove l'antico si presenta nelle "pericolose" relazioni con i più o meno divertenti e irriguardosi utilizzi commerciali) e Luisa Terminiello (Fig. 1).

Il delicato erotismo di Terminiello introduce a un altro contenuto che ha attraversato la rassegna. Nella classicità è intorno al corpo umano che si sviluppa principalmente la ricerca artistica, ed erotismo e sensualità, associati a quell'interesse, possono in parte ritenersi responsabili della fortuna dell'antico: intellettuali e studiosi, gente comune, artisti delle diverse epoche sono partiti o partono dall'attrazione esercitata da quei corpi per stabilire un contatto ravvicinato col passato, colpiti da un Eros accessibile e capace di apparire, col suo vario declinarsi, accogliente e inclusivo. La mostra di Niccoli, con un bel testo di Paolo Poli, proponeva, per dirla con Winckelmann, il «tema supremo dell'arte, la raffigurazione del nudo» in un ravvicinato confronto fra statue e viventi impegnati a interpretare le antiche



Fig. 1. Luisa Terminiello, *Narciso*, 2015, dalla mostra *Osmosi*.

rappresentazioni. Nella collettiva *Scatole dell'Eros* (2002) l'argomento era affrontato da Maurizio Cannavacciuolo, Lino Fiorito, Gloria Pastore, tornata a esporre nel 2010, e Silvana Solivella, per i quali si sono costruiti, sostenuti da Incontri Internazionali d'Arte, più volte al nostro fianco, quattro cubi di polistirolo di tre metri di lato, odierni gabinetti segreti sigillati e visibili all'interno attraverso fori (*Scatole*

dell'Eros 2002). Le fotografie dell'artista non vedente Evgen Bavčar (2014) sono ritornate sul tema.

Si può tornare ora brevemente sulla scultura. Il linguaggio fotografico è sempre stato incline a frequentarla, e la rassegna, come s'è visto, lo conferma. Ai già citati si aggiunga almeno Paul Thorel (2003). Dalla scultura sono state ispirate le carte dipinte di Daniela Morante (2011); con l'Ercole Farnese ha dialogato l'opera più impegnativa della citata mostra di Longobardi; Leperino, si è detto, è intervenuto sul Toro per un'installazione di *Landscapes of Memory* (2012), dove un enorme telone con un paesaggio urbano calava in un nuovo contesto la "montagna di marmo"; e fra i ritratti Farnese si proponeva lo spiazzante inserimento d'una testa in pietra di Omero opera di Giuseppe Antonello Leone (2012) sulla base lasciata temporaneamente libera dall'antico ritratto in marmo del poeta.

Con la seconda installazione di Leperino si svolta verso un altro tema: i musei come autorevoli depositi della memoria. L'artista occupa una sala con i resti di un edificio industriale, archeologia di cose recenti precocemente invecchiate e dismesse; Melita Rotondo (2003) ha dialetticamente calato nel Museo le sue riflessioni su fragilità, transitorietà, vulnerabilità; Anna Maria Pugliese (2012) esalta il valore etico e vivificante della "memoria come strumento di coscienza creativa"; e la "autorità" del museo sarà fondamentale per le installazioni di Vittorio Pescatori e della Brigataes, su cui si tornerà più avanti.

Al di là delle sculture, altri antichi manufatti hanno ispirato gli artisti: oltre i vetri romani per Rohling, è stato il caso dei vasi attici per Luca Pignatelli (2007); degli *oscilla* per Giuseppe Pirozzi (2011); delle terrecotte figurate del Museo di Teano per Luigi Spina (2006), autore pure di *Buchner boxes* (2014), omaggio a una grande figura di archeologo.

Si è detto del Mediterraneo, di Pompei e del Vesuvio, degli anfiteatri e, attraverso Buchner, di Pithecusa. Ma altri luoghi e monumenti antichi si sono meritati l'attenzione degli artisti: i Campi Flegrei, al centro dei lavori di Urso e Peyron e nel 2012 di Gennaro Morgese e di Aniello Barone; o Ercolano, nelle immagini di Luciano Pedicini (2013).

Poi c'è il MANN come edificio e collezioni in cui ambientare idee e visioni: così è stato con Isabella Ducrot (2015) nel Giardino delle camellie; o con Giulio Paolini (2009) e Giovanni Frangi (2014) nella Sala della Meridiana, che già aveva ospitato, oltre a Jodice e Thorel, nel 2004 le installazioni di Bizhan Bassiri e Pierre-Yves Le Duc; oppure con il labirinto di *500 lauri nobiles* costruito nell'atrio da Michele Iodice (2001); o con le sale degli affreschi scelte per *Pompeiana* (2012) di Carmine Rez-

zuti e Quintino Scolavino (DE GEMMIS: 2012); mentre le tele di Paolo La Motta (2013) ritraevano giardini, sale espositive e visitatori.

Un ultimo tema si può chiamare “fantasticare incredibili ritrovamenti”, ed è nelle mostre di Vittorio Pescatori (2012) (DE GEMMIS e JODICE: 2012) e della Brigataes (2015), entrambi utilizzatori della preistoria nei loro racconti e, perché questi acquistino la massima efficacia, dell'autorità del Museo. Abbiamo definito mostra pseudo-documentaria l'installazione *Il più grande artista del mondo* della Brigataes nella Sala della Meridiana, dove tutto, dalla sfrontata paradossalità dell'idea alla stereotipa magniloquenza circense del titolo, era oltre misura.

In un gioco ovviamente serio, le dialettiche tra vero e falso e tra rigore scientifico e sfrenata fantasia venivano lì radicalmente accentuate: Brigataes (Aldo Elefante) fingeva che ai tempi di Maiuri si fossero rinvenuti a Cuma lo scheletro di un gigante di 40.000 anni fa e una roccia da lui artisticamente dipinta, che l'eccezionale scoperta fosse stata trascurata per lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale e che depositi e archivi del MANN avessero ora restituito resti e documenti, compreso un filmato finto-Istituto Luce con autorità e studiosi del tempo – interpretati dall'artista e da addetti ai lavori dei musei e della cultura – impegnati a seguire lo scavo delle ossa, simulato con ogni scrupolo. Il tutto finiva in mostra con foto e disegni d'epoca, libri, antichi resti litici.

Ma dagli artisti sono venuti altri interventi e contributi. È il caso dell'evento espositivo e performativo del gruppo-non gruppo Orologio ad acqua (2000), che con *Emporium* offre un polimorfo “pronto intervento estetico”; o a incontri di artisti (Christophe Mourey, Camillo Ripaldi, Graziano Pompili) con il pubblico; o a Chiara Rapaccini, autrice d'un racconto illustrato che descrive alcune opere in piccoli pannelli a integrazione dell'apparato didascalico per gli adulti.

Svincolate da una precisa relazione concettuale e tematica con il museo o l'antichità, esulano da questo discorso le sei grandi mostre organizzate dalla Regione Campania, che con gli *Annali dell'Arte* progettati da Achille Bonito Oliva hanno portato, tra 2002 e 2005, Francesco Clemente, Jeff Koons, Anish Kapoor, Richard Serra, Anselm Kiefer e Damien Hirst procurando larga visibilità in ambiti di consueto meno attenti al MANN. Fuori del nostro progetto si è ospitata anche la mostra *Oltre la polvere* (2007), con le artiste Lida Abdul, Regina José Galindo, Michal Rovner e Zineb Sedira (CARAGLIANO e CERVASIO: 2007).

Riferimenti bibliografici

- BOSSO RAFFAELLA e FORESTA SIMONE, a cura di (2015), *Dal 14 al '14. Artisti per Augusto: bimillenario della morte*, catalogo della mostra, Napoli, Ginannin.
- CARAGLIANO RENATA e CERVASIO STELLA, a cura di (2007), *Oltre la polvere*, catalogo della mostra, Napoli, s.n.
- DE GEMMIS MARCO e JODICE MIMMO, a cura di (2012), *Vittorio Pescatori: stravedere*, catalogo della mostra, Milano, s.n.
- DE GEMMIS MARCO, a cura di (2012), *Pompeiana. Carmine Rezzuti, Quintino Scovelavino*, pieghevole della mostra, Napoli, s.n.
- EVANGELISTI SILVIA, a cura di (2013), *Landscapes of Memory: Christian Leperino*, catalogo della mostra, Napoli, Electa.
- GUALDONI FLAMINIO e TRIONE VINCENZO, a cura di (2001), *Physis. Nino Longobardi*, catalogo della mostra, Milano, Prearo.
- PAGANO MARIO (1994), *Una legge ritrovata: il progetto di legge per il riordinamento del R. Museo di Napoli e degli scavi di antichità del 1848 e il ruolo di G. Fiorelli*, in "Archivio storico per le Province Napoletane", 112, 1994, pp. 351-414.
- SAVARESE MARIA, a cura di (2013), *Bali Bulé. Ashley Bickerton, Luigi Ontani, Filippo Sciascia*, catalogo della mostra, Firenze, Giunti.
- SCATOLE DELL'EROS (2002), catalogo della mostra, Napoli, Electa.
- VALLESE GLORIA, a cura di (2001), 49. *Biennale di Venezia. Catalogo ragionato*, Milano, Mondadori.

Proiezioni e rifrazioni: arte contemporanea e volti dell'antico in territorio campano

Gaia Salvatori

Per immaginare un rapporto fra antico e contemporaneo oltre gli schemi del “troppo passato”/“troppo presente” e lasciare agire la distanza (DIDI-HUBERMAN: 2000, 24), la metafora della “proiezione” e “rifrazione” può aggiungere qualcosa, oltre i termini più frequenti di seduzione, memoria, identità, eredità, riappropriazione, richiamo, attenzione, dialogo, scambio, ripresa, rimando o evocazione. “Proiezioni” dai luoghi dell’antica civiltà greco-romana sulla realtà presente, ma anche *del* contemporaneo – inteso come ciò che va percepito «nel buio del presente» (AGAMBEN: 2008, 16) – sul passato, e soprattutto “rifrazioni” del fascio di luce della storia provocate da incrinature, interferenze del mondo contemporaneo: “intersezioni”, in sostanza, fra il doppio valore (antico/contemporaneo) che hanno favorito la promozione e la diffusione dell’arte contemporanea in relazione alla valorizzazione di contesti archeologici in territorio campano. Non solo, però, di siti mitici e popolari (come Pompei o Ercolano) ma soprattutto di meno noti, finanche trascurati e marginali, pur essendo parte della stessa storia (come Capua e Santa Maria Capua Vetere, Teano, Pithecusa, Liternum o Atella).

Installazioni *site-specific*, uso di reperti archeologici nell’opera, citazioni, imitazioni, parodie, reinterpretazioni di aspetti del patrimonio antico nell’arte contemporanea chiamano in causa la nozione di “appropriazione” o più globalmente quella di “storicità” che ha caratterizzato il cosiddetto *historiographical* e *temporal turn* d’inizio millennio (ROSS: 2012), e anche quella di «anacronismo», secondo la quale il presente, come anche il passato, «non smette mai di riconfigurarsi» (DIDI-HUBERMAN: 2000, 13). D’altra parte è dato acquisito dagli studi che l’archeologia rappresenta «una delle manifestazioni più significanti» della cultura del nostro tempo per «la stessa passione della ricerca,

la stessa curiosità esploratrice [...] che risponde alla irrequieta propensione del mondo moderno verso l' indefinito allargamento delle conoscenze [...]» (PALLOTTINO: 1968, 13). Così la società contemporanea, dal suo canto, «ha sviluppato un vero e proprio culto della memoria; [...] si cerca laddove domina l' oblio, negli angoli bui della memoria, [...] o ancora in quelle zone d' ombra delle realtà locali per recuperare quel sottile e antico legame tra memoria personale e collettiva» (DETHERIDGE: 2012, 266). Gli esempi di “proiezioni e rifrazioni” che in questa sede illustrerò rispondono a questo stato di cose e si snodano come operazioni artistiche diverse fra loro e tuttavia accomunate da una qualche forma di relazione “esploratrice” con il territorio campano, i suoi “angoli bui”, le sue risonanze, le sue seduzioni. Queste ultime, in particolare, hanno esercitato uno straordinario influsso sull' immaginario moderno soprattutto quando il sito archeologico a cui ispirarsi o su cui interrogarsi è stato Pompei.

In una mostra al Getty Villa di Los Angeles nel 2012¹, l' americano Allan Mc Collum ripropose in serie *The Dog from Pompei* (opera del 1993 oggi esposta al museo MADRE di Napoli) che, riprendendo il calco del cane ritrovato nel 1874 davanti alla casa di Vesonius Primus, risvegliava l' attenzione sui calchi in gesso della vita pietrificata dall' eruzione del Vesuvio. Si trattava, naturalmente, di repliche moderne che enfatizzano la procedura della serialità, propria della produzione artistica greco-romana (SETTIS e ANGUISSOLA: 2015), ma anche riproponevano la “meraviglia” di un mito: l' aver saputo riportare alla luce – da parte di una “invenzione” archeologica ottocentesca – la vita vera, seppur pietrificata, della gente e degli animali della città campana distrutta dall' eruzione del Vesuvio del 79 d.C. Oggetti creati da uno spazio vuoto, fantasmi di persone bloccate nell' istante della morte, o opere d' arte esse stesse? Inevitabile andar indietro con la mente alle parole di Cesare Brandi secondo il quale «in quei gessi non si aveva [...] il canone fisso di un' estetica tramontata, ma la vita stessa che, al di là della morte, continuava a pulsare sotto i nostri occhi [...]» (BRANDI: 1956, 17-18). Ebbene, sia come oggetti vuoti che come fantasmi di corpi veri e, alla stregua di opere d' arte, di recente venti calchi restaurati sono stati riproposti in un allestimento in cui, in una piramide nell' anfiteatro pompeiano, librano come sospesi nel vuoto (OSANNA, CARAC-

¹ Sulla mostra, dal titolo, *The Last Days of Pompeii and the Archeology of the Imagination* cfr. <http://blogs.getty.edu/iris/the-last-days-of-pompeii-and-the-archaeology-of-imagination/>

CIOLO, GALLO: 2015; DAL MASO: 2015, 33). Oltre che vita pietrificata, però, ognuno di essi è come una scultura che – potremmo dire con Heidegger – «sarebbe il farsi-corpo dei luoghi» (HEIDEGGER: 1969, 33). E ciò convince soprattutto quando il “luogo” è, come Pompei, tra i miti della storia dell’umanità: un luogo simbolico che può quasi travalicare se stesso per presentarsi anche come luogo di culto della cosiddetta “eternità delle rovine” (SETTIS: 2004, 82): le stesse che lo scultore Igor Mitoraj ha inteso “risvegliare” calando dall’alto, fra le strade e le piazze della città sepolta, come “sogni”, trenta colossi ed eroi mitologici in bronzo².

Pompei e i siti limitrofi possono, però, essere anche colti in un diverso gioco di prospettive e contaminazioni specie se ci si riaggancia all’ambiente altamente evocativo del paesaggio naturale di cui è parte (GOETHE: 1829; trad. 1997, 220-226). È il caso della «traduzione poetica» della villa di Poppea da parte di Laura Cristinzio³ (PICONE PETRUSA: 2015, 18), ma anche degli studi che Giulio Paolini ha dedicato alla Villa dei Misteri⁴ convinto che «l’opera d’arte arrivi da lontano, all’insaputa del suo autore» e che «non è l’artista che proietta qualcosa di sé nell’opera, ma è lui a ricevere un’apparizione» (PACELLI: 2014, 17). Si può, sostanzialmente, «nuotare controcorrente»⁵ anche se ci si rapporta ai luoghi mitici di Pompei o Ercolano, come si avverte incrociando l’opera di Nino Longobardi. Con quest’artista napoletano di nuovo ritroviamo la procedura del calco ma soprattutto della sagoma, dell’impronta, ossia di un percorso creativo per sottrazione nel ventre dell’immagine: sagome che con la scelta cromatica del bianco cenere ricordano la calcificazione lavica dei corpi legata alla storia del Vesuvio⁶ e che fanno da contrappeso alla mole grandiosa di certe statue antiche, come l’Ercole Farnese⁷. Longobardi, dunque, non riprende motivi classici ma scava nell’antico, come qualcosa che appartiene non alla cultura del museo,

² In questi termini si è espressa la diffusione mediatica dell’evento: cfr. www.pompeisites.org.

³ Installazione concepita appositamente per l’atrio del Museo Archeologico Nazionale di Napoli (da ora in poi abbreviato in MANN).

⁴ Gli studi per la Villa dei Misteri sono stati esposti a Napoli presso la Galleria Artiaco nel 2014.

⁵ B. Rose (1987), in *Nino Longobardi. Antologia critica*, Bologna 2003, p. 16.

⁶ A. Bonito Oliva (1988), *ivi*, p. 12. Sugli aspetti inerenti il rapporto di Longobardi con l’Antico, si veda anche V. Trione (1998) *ivi*, pp. 30-33 e Id. (2001) pp. 54-56.

⁷ Cfr. E. Cicelyn (2001), *ivi*, p. 57.

ma al corpo che è “il luogo” nel quale converge il *genius loci* e la memoria della forza tellurica che sottopone tutto a trasformazione⁸. Quanto, d'altra parte, le città devastate in età antica dalla potenza catastrofica della natura in Campania siano strettamente correlate alle varie metafore del vulcano emerge nelle opere che fanno riferimento alla ‘rovina’ e, altrettanto, all'energia (non solo portatrice di morte) presenti nella collezione *Terrae Motus*, messa insieme dal gallerista Lucio Amelio a seguito del terremoto del 1980. Qui Paolini e Longobardi, ma anche Carlo Alfano, Ernesto Tatafiore, Richard Long, fra gli altri, si sono confrontati ognuno a suo modo con il tema del frammento a partire da spunti dal modello antico e del reperto naturale (COEN: 2001). Rimane, dunque, la ricerca di identità, l'energia sottesa e la forza visionaria dei reperti a costituire l'aggancio con l'esperienza di luoghi come Pompei ed Ercolano; così nelle sale museali, come anche nell'immagine rifratta di quei temi nei luoghi di transito della città contemporanea.

Da alcuni anni lungo le linee della nuova metropolitana, della ferrovia cumana e all'aeroporto di Capodichino, monumentali fotografie in bianco e nero – collocate in ambienti di svincolo – rimandano a ricerche che stemperano gli sguardi privilegiati dei fotografi dai luoghi mitici ai siti meno frequentati dai flussi turistici, come Cuma e i Campi Flegrei. Mimmo Jodice⁹ (CANNAVACCIUOLO: 2010) e Luigi Spina¹⁰, in particolare, hanno rivolto l'obiettivo ai bronzi della Villa dei Papiri di Ercolano, ma anche alla Sibilla cumana e ai reperti archeologici di Bagnoli o di Baia (Jodice), e a quelli di Santa Maria Capua Vetere e di Pithecusa (Spina). La fotografia, così, allarga lo sguardo oltre il mito, si cala in zone di luce e ombra richiamando sopite suggestioni. Un'“apparizione” sembrano, così, le rovine dell'anfiteatro Campano di Santa Maria Capua Vetere fotografate dal sammaritano Luigi Spina: «spesso le cose te le trovi dinanzi» – dice Spina – ma «la luce, come il tempo, non si decidono, si ricercano» (SPINA: 2006; Spina: 1997). E anche l'*Afrodite di Capua* (fotografata di taglio da Spina) (SPINA: 1997) o la *Psiche di Capua*, presa a modello per le teste di resina dell'artista napoletana Gloria Pastore, vanno così “ricercate”, estrapolate dal flusso della storia per essere riconosciute. Entrambe le statue antiche era-

⁸ Cfr. M. Corgnati (1991), *ivi*, p. 18 e W. Guadagnini (2000), *Ivi*, p. 50.

⁹ In particolare Jodice ha dedicato nel 1986 una serie di fotografie agli *Atleti* e alle *Danzatrici* della Villa dei Papiri.

¹⁰ Per Luigi Spina si veda: *Le Danzatrici della Villa dei Papiri*, 2015 <http://www.tailormadebooks.it/le-danzatrici>.



Fig. 1. Luigi Spina, *Afrodite 6017*, 1997, fotografia in bianco e nero (foto su concessione dell'artista).

no state rinvenute nell'anfiteatro campano e sono state poi custodite nel Museo Archeologico di Napoli, sole, fra tante. Spina dell'*Afrodite* ritaglia il numero d'inventario, memoria della custodia (Fig. 1); Pastore dal calco della testa della *Psyche* elabora un nuovo universo, fra stratificazione geologica, naturale, e immaginario fantastico al femminile¹¹ (Fig. 3) (DI MAGGIO: 2010).

Con questa terra ha da sempre dialogato anche Livio Marino Atellano, attento dagli anni Novanta alle forme dell'antico. Le sue *Campanie* (titolo emblematico), torsi acefali gravidi di storia, sono figure altere, orgogliose di mantenersi erette come scudi, come *Matres matutae*¹² (SALVATORI: 2012, 27-28) o come vulcani, anche connotati da cromatismi aggressivi. Forme del Vesuvio, simbolo di una regione, tanto spesso vittima di una trita oleografia, che si fondono con lo stesso volto dell'artista, spesso ossessivamente reiterato e ingabbiato, o con l'immagine della maschera (anche in riferimento alle antiche *fabulae* messe in scena ad Atella, sua terra natia richiamata ad arricchire la sua firma). Atella, ai margini dei circuiti turistici, ha ispirato più

¹¹ La serie dedicata alla *Psyche* di Capua è ancora inedita.

¹² La collezione delle antiche *Matres* è al Museo Provinciale Campano di Capua.



Fig. 2. Gerardo Di Fiore, *Oggetto per un amore perduto (Recupero)*, 1969, installazione di elementi in gommapiuma cucita, Napoli (foto su concessione dell'artista).

volte il contemporaneo con intriganti rifrazioni: come negli scatti fotografici di Antonio Biasiucci che nel 2005 presso la Pinacoteca comunale di Sant'Arpino (presso Caserta) presentò una mostra intitolata *Antonio Biasiucci immagina Atella*. Nel Parco Archeologico-ambientale di Atella, pietra, marmo, metallo, tassello, creta, relitto, «i segni materiali di cui è fatta l'archeologia, aspettano come nelle favole colui che sa risvegliarli dal loro sonno»¹³. Questi può essere l'archeologo, ma anche l'artista che ha letto dentro le vecchie pietre i volti e i frantumi di civiltà che il tempo ha sfregiato¹⁴. L'intervento dell'artista, in casi come questo, si sposa con progetti di promozione del patrimonio archeologico di un'ampia area, ma può concentrarsi anche a valorizzarne alcuni aspetti, con scelte mirate, come è stato per il sito dell'antica Teanum, reinterpretato nel 2006 dall'obiettivo di Luigi Spina (SPINA: 2006). Non lontano da questo, un altro sito lungo il litorale domizio ha avuto bisogno dell'attenzione di un fotografo, come il napoletano Aniello Barone, per uscire dalla "marginalità": il sito di Liternum di-

¹³ Sulla mostra, a cura di G. Montesano, sono reperibili informazioni on line, fra cui: http://www.brigantino.org/notiziario4_04.htm.

¹⁴ Ibidem.



Fig. 3. Gloria Pastore, *Psiche di Capua* (dalla serie omonima), 2015, resina e oggetti vari, (foto su concessione dell'artista).

venuto Parco archeologico dal 2009. Tre immagini di grande formato, esposte nel 2012 al centro di una sala del MANN, hanno creato «un percorso metastorico che mette in collegamento i resti antichi alle ciminiere e alle fabbriche di un contesto post industriale»¹⁵.

È poi di nuovo la fotografia, e questa volta del già ricordato Luigi Spina, a lenire la ferita dell'abbandono delle centinaia di scatole zeppe di reperti lasciati nei depositi del museo archeologico di Pithecusa e, sull'isola di Ischia. Per circa cinquant'anni, dal 1952, l'archeologo Giorgio Buchner aveva scavato raccogliendo moltissimi reperti (oggetti di ogni tipo compresi denti, frammenti di ossa, zolle di terra) avvolti con carte di giornali – che portano le date dei periodi di scavo – conservati poi in scatolini più piccoli costruiti artigianalmente. Con spirito neo-archeologico, Spina ha riesumato queste cassette di custodia fotografandole come quadri incorniciati che aprono a una «storia di tempi che si intrecciano» (SPINA: 2014, 6). C'è «un senso terrestre in tutto ciò. La terra con i suoi ritmi scanditi [...] Il tempo dell'archeologo, il tempo delle cose: riassemblati dal tempo nuovo del fotografo»¹⁶, grazie a cui i reperti si spongono come a rinnovate rifrazioni.

¹⁵ http://napoli.repubblica.it/cronaca/2012/02/15/foto/aniello_barone_scopre_liternum-29945989/1/

¹⁶ D. Vargas, *O l'altrove*, in Spina: 2014, pp. 62 e 66.



Fig. 4. Hella Berent, *Breathing Holes*, 2015, installazione ambientale, Lago d'Averno - Campi Flegrei, foto Guido Schiefer.

Altrettanto accade – mi sembra – negli interventi *site-specific* ancora ispirati alla Land Art nella manifestazione annuale che i Campi Flegrei dal 2006 dedicano al rapporto fra antico e contemporaneo: il progetto internazionale *Land Art Campi Flegrei*, appunto, portato avanti

da associazioni locali, «mira a connotare il parco dei Campi Flegrei come museo a cielo aperto e intende valorizzare il potenziale turistico-rurale della zona e coinvolgere le amministrazioni, i produttori locali e la comunità, rendendoli protagonisti di una nuova cultura dell'accoglienza»¹⁷. Lago d'Averno, Cuma, cratere degli Astroni sono stati negli anni oggetto d'interventi artistici, il più delle volte ecocompatibili, per stringere in modo più forte l'antico legame fra territori antichi e natura, per scavare in storie sommerse e nello stesso tempo dare rilievo al paesaggio con i suoi processi naturali di creazione/distruzione. Così i *Breathing Holes*, scavati nel 2015 vicino al lago d'Averno dall'artista tedesca Hella Berent, sono quindici fori nel terreno, forgiati all'interno da supporti di creta e ferro, affinché la terra ricavata dallo scavo intorno alle aperture contribuisse, come valvole di sfogo, a dare "respiro" all'area vulcanica¹⁸ (Fig. 4).

Una nuova tendenza a disseppellire, se possibile, l'organicità dell'antico, sull'orlo fra visibile e invisibile, permanente ed effimero, sembra insinuarsi in queste esperienze; soprattutto in casi come quelli illustrati, in un certo senso ai margini dei luoghi simbolici della storia antica: a ribadire – diremmo su suggerimento del napoletano Gerardo Di Fiore – le "ombre" e "l'inquietudine del classico". Sin dalla fine degli anni Sessanta quest'artista ha preso «appunti dal classico»¹⁹ (DI FIORE: 2007; RICCARDO: 2015) tagliando e ricucendo una nuova materia, soffice e deperibile come la gommapiuma, fino a immaginare di disseppellire frammenti scultorei "morbidi" dal ventre della terra: pionieristiche sperimentazioni in territorio campano, preludio, evidentemente, delle molte successive proiezioni dal mondo antico disposte a frangersi in imprevedibili direzioni (Fig. 2).

¹⁷ Comunicato stampa *Land Art Campi Flegrei*, edizione 2016.

¹⁸ Già nel 1999 la Berent aveva operato a Cuma con un'installazione ambientale *Greek Field* costituita da ottanta calchi della testa di Antinoo (presente al MANN di Napoli) poi destinata ad essere collocata nello spazio sovrastante il criptoportico di Santa Maria Capua Vetere, parte della sede storica della Facoltà di Lettere e Filosofia della Seconda Università di Napoli (opera non realizzata).

¹⁹ *L'ombra del classico* è il titolo di un'opera di G. Di Fiore del 2003.

Riferimenti bibliografici

- AGAMBEN GIORGIO (2008), *Che cos'è il contemporaneo*, Roma, Nottetempo.
- BONITO OLIVA ACHILLE ET AL. (2003), *Nino Longobardi*, Bologna, Galleria d'arte maggiore.
- BRANDI CESARE (1956), *Arcadio o della Scultura. Eliante o dell'Architettura*, Torino, Einaudi.
- CANNAVACCIUOLO ANGELO, a cura di (2010), *Mimmo Jodice. Pompei*, Roma-Milano, Contrasto.
- COEN ESTER (2001), *Terrae Motus. La collezione Amelio alla Reggia di Caserta*, Milano, Skira.
- DAL MASO CINZIA, *Il restauro dei fragili calchi*, "Il Sole 24 Ore", 14 giugno 2015.
- DETHERIDGE ANNA (2012), *Scultori della speranza. L'arte nel contesto della globalizzazione*, Torino, Einaudi.
- DI FIORE GERARDO (2007), *Appunti dal Classico*, in Gerardo Di Fiore. *L'inquietudine del classico*, catalogo della mostra, a cura di Massimo Bignardi, Ada Patrizia Fiorillo, Napoli, Effeerre.
- DI MAGGIO PATRIZIA, a cura di (2010), *Gloria Pastore. Il pescatore di perle*, catalogo della mostra, Roma, s.n.
- DIDI-HUBERMAN GEORGES (2000), *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit; trad. it. S. Chiodi (2007), *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri.
- GOETHE JOHANN WOLFGANG (1829), *Italianische Reise*, Leipzig; trad. it. E. Castellani (1997), *Viaggio in Italia*, Milano, Garzanti.
- HEIDEGGER MARTIN (1969), *Die Kunst und der Raum*, St. Gallen, Erker; trad. it. C. Angelino (1984), *L'arte e lo spazio*, Genova, Melangolo.
- OSANNA MASSIMO, CARACCIUOLO MARIA TERESA, GALLO LUIGI, a cura di (2015), *Pompei e l'Europa 1748-1943*, catalogo della mostra, Milano, Electa.
- PACELLI ALESSANDRA, *Paolini: "l'opera d'arte ci guarda"*, "Il Mattino", 6 febbraio 2014.
- PALLOTTINO MASSIMO (1968), *Che cos'è l'archeologia*, Firenze, Sansoni.
- PICONE PETRUSA MARIANTONIETTA (2015), *Laura Cristinzio: nunc est bibendum*, in Id., *Laura Cristinzio. Ultimo reperto*, Napoli, Artstudiopaparo.
- RICCARDO FRANCO, a cura di (2015), *Sensi. Gerardo Di Fiore*, catalogo della mostra, Napoli, Iemme.
- ROSS CHRISTINE (2012), *The Past is the Present; it's the Future too. The Temporal Turn in Contemporary Art*, New York, Bloomsbury.
- SALVATORI GAIA (2012), *Il work in progress dell'arte contemporanea all'Università*, in Nadia Barrella, Id. (a cura di), *Le Aule dell'arte. Arte contemporanea e università*, Napoli, Luciano, pp. 27-28.
- SETTIS SALVATORE (2004), *Il futuro del 'classico'*, Torino, Einaudi.

- SETTIS SALVATORE e ANGISSOLA ANNA, a cura di (2015), *Serial Classic. Moltiplicare l'arte tra Grecia e Roma*, catalogo delle mostre, Venezia-Milano, Fondazione Prada.
- SPINA LUIGI (1997), *L'Anfiteatro Campano di Capua*, Napoli, Electa.
- SPINA LUIGI (2006), *Ritratti rituali*, Milano, Motta.
- SPINA LUIGI (2014), *Il tempo in una scatola*, in *The Buchner Boxes. Luigi Spina*, Milano, 5 Continents.
- VARGAS DAVIDE (2014), *O l'altrove*, in *The Buchner Boxes. Luigi Spina*, Milano, 5 Continents, pp. 62 e 66.

Arte in Memoria a Ostia Antica

Adachiara Zevi

Arteinmemoria è una biennale di arte contemporanea ospitata nelle rovine della sinagoga di Ostia Antica, tra le più antiche testimonianze archeologiche dell'ebraismo della Diaspora¹. Inaugurata il 16 ottobre 2002, nel gennaio 2017 è alla sua nona edizione e quattro nuovi artisti si aggiungono ai quarantadue già invitati nelle edizioni precedenti. Al termine di ogni appuntamento espositivo, alcuni lavori rimangono in permanenza sul luogo a memoria dell'iniziativa: primo embrione di museo di arte contemporanea in un sito archeologico.

Quale il senso di invitare artisti contemporanei a esporre in una sinagoga? L'idea non è originale. Nel 1991, infatti, il Comune di Stommeln, situato a pochi chilometri da Colonia, vara il progetto *Sinagoga di Stommeln*: ogni anno, un artista sarà invitato a ideare "un'opera per una stanza". Dopo Jannis Kounellis che ha fatto da apripista, Richard Serra, Rebecca Horn, Giuseppe Penone, Carl Andre, Georg Baselitz e tanti altri si sono avvicendati per lasciare la loro testimonianza. Il periodo in cui il progetto è stato varato era particolarmente turbolento. Nella congiuntura economica che accompagnava il processo di ricostruzione e unificazione seguito al crollo del Muro di Berlino, i fenomeni di intolleranza, razzismo, antisemitismo trovavano nelle sinagoghe il loro bersaglio privilegiato.

Costruita nel 1882 in austero stile neoromanico, la sinagoga di Stommeln è l'unica sopravvissuta delle dodici sinagoghe che, prima del 1938, costellavano il distretto di Erft. Abbandonata all'avvento del nazismo, è venduta dalla comunità ebraica a un agricoltore che la uti-

¹ I lavori qui discussi sono visibili sul sito: www.arteinmemoria.it/arteinmemoria; il presente testo rielabora argomenti già affrontati nei cataloghi delle varie edizioni di *Arteinmemoria*, a cui si rimanda per maggiori dettagli.

lizza come deposito. Ed è proprio quell'atto di vendita a salvarla dalla Notte dei Cristalli. Dopo un poderoso restauro, dal 1983 è sede di eventi culturali di prestigio e dal 1991, appunto, luogo espositivo. La memoria della funzione di un tempo è affidata alla Stella di Davide visibile in facciata, mentre l'*Aron-ha Chodesh* e il matroneo abitano l'interno. Perché – ci si è chiesti – non adottare la stessa idea e adattarla a un luogo assai più prestigioso e significativo, storicamente e artisticamente, come la sinagoga di Ostia Antica? Il quesito ha dato avvio all'iniziativa la cui realizzazione è stata resa possibile dall'apertura e lungimiranza della Soprintendenza ostiense.

Prima di illustrare i lavori degli artisti, urgono due premesse. La non neutralità del luogo, in primis. Una sinagoga, anche quando non più adibita a scopi religiosi, non è mai un luogo neutrale. È tradizionalmente il centro della vita religiosa e culturale dell'ebraismo, dove sono custoditi i Libri, dove il popolo si è raccolto e ancora si raccoglie in momenti tragici e festosi. Partecipare a una mostra nella sinagoga non è dunque una scelta neutrale o indifferente. Soprattutto nei momenti in cui la situazione internazionale, e più in particolare quella mediorientale, si acuisce ed esaspera, nel momento in cui proprio le sinagoghe diventano bersaglio privilegiato di atti vandalici, alcuni artisti – fortunatamente pochi – ritengono che partecipare a una mostra in una sinagoga equivalga a un'adesione politica, aggiungendo all'annosa confusione tra Stato e popolo, quella tra cultura e politica. Denunciare il problema non basta: urge assumerlo per farne banco di prova per il dialogo e il confronto. L'apertura delle sinagoghe all'arte contemporanea, dunque a una pluralità e libertà di linguaggi, ribadisce proprio che la memoria e la cultura sono il miglior antidoto all'intolleranza e al razzismo. Soprattutto in un contesto, come quello ostiense, caratterizzato storicamente in senso multi-etnico e multiculturale.

La seconda premessa concerne il titolo *Arteinmemoria*: perché invitare artisti contemporanei a progettare un lavoro sulla memoria senza neppure specificarne l'oggetto? La risposta coinvolge la relazione fra storia e memoria, fra arte contemporanea e storia dell'arte, tra opera e luogo. Se la memoria è l'interpretazione individuale, frammentaria e settaria della storia a partire dal presente, i suoi meccanismi sono analoghi a quelli dell'arte e dell'architettura di tutti i tempi: rileggere criticamente il passato non per riproporlo pedissequamente, ma per interpretarne la lezione con sensibilità contemporanea. L'opera è la traccia di questo atto critico, del corto circuito tra spazialità e tempora-

lità distanti: è parziale e problematica, guarda ai morti ma per parlare ai vivi. Come spiega Walter Benjamin: «Una direzione va dal passato al presente e mostra i precursori, e l'altra va dal presente al passato per far esplodere nel presente il compimento rivoluzionario di questi "precursori"» (BENJAMIN: 1983; trad. 2000, vol. II, 944). A lui fa eco Jannis Kounellis in tre passaggi illuminanti: «Ritengo che un'opera d'arte per esistere come tale, debba nascere da una necessità storica, vivere una situazione storica e costituirsi come linguaggio irrinunciabile in quel momento» (FANELLI: 1989). «Ricerca, in frammenti (emotivi e formali), la storia dispersa. Ricerca in modo drammatico l'unità, seppure difficile a cogliere, seppure utopica, seppure impossibile e, perciò, drammatica» (KOUNELLIS: 1982, 1-2). «Non riuscirò a ricomporre la totalità ma l'onesto tentativo di un pittore è tentare, non rinunciare alla difficoltà che la sua storia gli presenta sul piatto [...] intraprendere questo viaggio lunghissimo» (CELANT: 1992, 18).

Agli artisti invitati ad *Arteinmemoria* non si chiede di creare un'opera "in memoria" di qualcuno o di qualcosa ma di interagire, ognuno con il proprio linguaggio, con un luogo millenario la cui storia s'interseca e intreccia con quella della cultura occidentale. E nello scambio biunivoco risiede il significato e il successo dell'iniziativa: se il lavoro assume dalla sinagoga un nuovo "commento", la sinagoga, condannata allo stato di rovina, torna a vivere grazie all'arte e rinnova così la sua vocazione all'ospitalità, allo studio, al dialogo, al confronto tra linguaggi diversi e dissonanti.

Il criterio di selezione non è casuale: provenienti da tutti i paesi del mondo, gli artisti sono più e meno noti, di varie generazioni e genere, di poetiche eterogenee purché compatibili con le intemperie, né pittori né video-artisti, dunque. Devono creare un lavoro originale per il luogo dopo averlo visitato preliminarmente.

Alcuni esempi, a partire da due lavori espressivi di altrettanti modi di intendere la memoria, la relazione con la storia, con l'attualità e con il contesto. Il primo è *Untitled* di Sol LeWitt, donato alla Soprintendenza a conclusione della prima edizione della mostra e dunque permanente. Da americano che si rispetti, LeWitt detesta le rovine ma, come ebreo, sa che quelle del Tempio sono il più sacro dei luoghi. Sceglie il cuore della sinagoga, dove erano custoditi i Rotoli della Legge e ne decide la ricostruzione. Non si mortifica, però, nel mero ripristino filologico: assume infatti forma e dimensioni dell'originale per restituirlo con materiali e tecnica che aggiornano l'*opus vittatum* di allora. Non

solo. Trasferendo il setto murario all'esterno della sinagoga, LeWitt traduce la funzione di contenitore dei Libri in opera d'arte autonoma. Tra i protagonisti dell'arte minimalista, LeWitt non deroga cioè al suo linguaggio: l'opera è una *Modular Structure* ma, ambientata nella sinagoga, non può sottrarsi al confronto con la sua fonte di ispirazione.

Pur nell'adozione dello stesso materiale, il mattone, la soluzione dell'artista portoghese Pedro Cabrita Reis, anch'essa permanente, è antitetica. Intorno alla possente quercia nel prato adiacente alla sinagoga, erige infatti un paesaggio di rovine: ventuno colonne grezze di mattoni e cemento con qualche inserzione sporadica di frammenti lignei. Il testo che accompagna l'opera lascia dubbi sulla sua provenienza: un insediamento integro andato progressivamente in rovina per cause temporali o climatiche oppure una costruzione di rovine *ab origine*? La rovina, spiega Cabrita Reis, è come la memoria ed è «opposta alla storia» (ZEVY: 2005, 24). Se infatti quest'ultima è «una carovana nel deserto» (MIRANDA JUSTO: 2003, 166), con una rotta precisa e un sistema astronomico di riferimento, la memoria è i suoi detriti, abbandonati lungo il tragitto, con cui l'artista costruisce un'altra storia, ondivaga e spaesata, precaria e temporanea.

Sono un raccoglitore di memorie [...] di misteri, di segni. È come essere in un uragano che risucchia tutto: case, tetti, macchine, cani e gatti. E quando il vento si placa, deposita tutta quella roba e va da un'altra parte, lasciando una sorta di sito archeologico... che noi ricostruiamo e formiamo nuovamente (SEARLE: 2003, 62).

Così, al cospetto delle rovine del sito archeologico, frutto del trascorrere dei secoli, se LeWitt ne contrasta il decorso con una ricostruzione, Cabrita Reis ritiene che un'opera contemporanea non possa che essere una rovina.

Alcuni artisti focalizzano l'attenzione sulla struttura architettonica, soprattutto sullo scarto tra l'intero di ieri e il frammento di oggi. È il caso del commovente intervento di Jannis Kounellis che ripopola la sinagoga con una moltitudine di esseri viventi. Una gabbia di rete di ferro la cui altezza raggiunge la sommità delle quattro colonne, è a tre piani, come l'Arca di Noè. È abitata da una folla "multietnica" di uccelli, la cui dimensione, colore, valore variano con il procedere in altezza: al piano terra i maestosi e superbi pavoni, simbolo di immortalità, che ricorrono nei mosaici di epoca ellenistico-romana e bizantina. Gli abitanti dei piani superiori, invece, sono assai meno pregiati e sgargianti,

il loro colore vira al monocromo, mentre, in una sorta di prospettiva che procede in verticale anziché in profondità, la loro dimensione diminuisce progressivamente.

Sinagoga Ostia Antica dell'artista olandese Jan Dibbets è il confronto tra la sinagoga attuale in rovina e la sua ricostruzione virtuale e concettuale. Commenta l'artista: «La fantasia risveglia le tracce del passato e le fa rivivere. Le rovine si trasformano in un edificio. I muri involucrano nuovamente lo spazio. Siamo ancora qui o eravamo già lì?» (Zevi: 2007, 40). Spaesamento dunque, nel tentativo di colmare distanze spaziali e temporali siderali. Assunte le quattro colonne superstiti come unità di misura, Dibbets disegna alla loro altezza un perimetro aereo di foggia rettangolare ancorando fili elastici bianchi a quattro pilastri di ferro situati esattamente ai quattro estremi del campo. Altri due fili incrociati a X fungono invece da parete virtuale.

Per l'artista tedesca Christiane Löhr la rovina è uno stadio intermedio tra l'architettura e la natura. La direttrice verticale delle mura è compensata infatti dal procedere orizzontale e sinuoso delle stesse verso il basso. Con *Kleiner Gebirge* Löhr interpreta strutturalmente e formalmente quel bilico: una "microarchitettura", una piccola montagna costruita con elementi tratti dalla natura, in questo caso semi di edera, che compone la direttrice orizzontale e quella verticale nel profilo organico di guglie e pinnacoli. Löhr utilizza cioè la natura per realizzare sculture, architetture e installazioni astratte di cui semi e bacche sono i mattoni, gli elementi costruttivi. A Ostia, *Kleiner Gebirge* poggia sotto teca sul tavolo di marmo dell'aula dove si trovava il forno per la cottura del pane azzimo.

Altri artisti lavorano sul o con il frammento, come Giulio Paolini, ad esempio, in *Scrittura privata-L'enigma dell'ora*. L'artista lavora da sempre con i frammenti, soprattutto quelli di calchi di statue antiche. Se queste ultime rappresentano infatti l'espressione più compiuta di opera d'arte, lavorare con i loro frammenti esplicita l'impossibilità dell'artista contemporaneo di raggiungere quella compiutezza ideale. A Ostia, per la prima volta, Paolini affida i suoi frammenti a un luogo di rovine, convinto che la loro permanenza sarà temporanea e affidata al tempo. Sessanta frammenti, come i sessanta minuti dell'ora, sono sparsi su un'area di sessanta metri quadrati. Su di essi l'artista scrive, con un inchiostro indelebile, un testo "a memoria". Già illeggibile perché frammentario, sarà anch'esso in balia del tempo e delle intemperie. Due i riferimenti suggeriti da Paolini: altri frammenti, come le rovine

della biblioteca di Pergamo o quelli del vaso cinerario della contessa Lodovica Callemberg di Antonio Canova, oppure immagini del tempo, quali *L'enigma dell'ora* di Giorgio De Chirico e, agli antipodi, l'ora esatta registrata dal Naval Observatory di Washington, regolata sull'ora universale di Greenwich.

Marisa Merz incide una tavoletta di alabastro con pochi segni che alludono a un volto femminile. Poggiata nell'aula sacra, sul muro originale del I secolo, sembra anch'essa un reperto, mentre la sfida all'interdizione dell'immagine si esprime attraverso una forma aperta e incompiuta, allo stadio prefigurale.

Altri ancora affrontano invece il tema della memoria, sia in modo intransitivo, come meccanismo mentale, sia transitivo, riferito a un tema specifico, nella fattispecie la Shoah. Nella prima accezione lavora Maurizio Mochetti con *Processo di paragone, Amore e Psiche*: due calchi di una statua mutila raffigurante Amore e Psiche, conservata nel Museo di Ostia Antica, sono disposti in due luoghi del sito archeologico tra loro distanti, la sinagoga e il Campidoglio. L'impossibilità di una loro visione simultanea fa sì che il "paragone" abbia luogo solo "a memoria", senza mai la certezza della uguaglianza o anche solo della somiglianza tra i due calchi.

Per *Aperture*, Massimo Bartolini sceglie il cancello adiacente alla sinagoga, lungo il recinto degli scavi. Di servizio, è attivato di rado, e solo da personale addetto. Eppure, potrebbe dare accesso diretto a un luogo che, proprio per la distanza dal cuore dell'insediamento, è raggiungibile solo intenzionalmente. Bartolini ne manomette il meccanismo; esasperandolo, gli intima di aprirsi e chiudersi in continuazione. «Una porta come quella, fatta per star chiusa e che invece continuamente si muove, si presenta come uno sbaglio, come una architettura sabotata, istupidita, umoristica e inquietante. Mi viene in mente che questa porta permetta il passaggio a persone e cose invisibili» (ZEVI: 2007, 48). Il riferimento è naturalmente all'apertura dei cancelli di Auschwitz, il 27 gennaio 1945, data scelta dai Parlamenti europei come Giornata della Memoria: «Quelle porte per ognuno si aprivano una volta per tutte. Si entrava e non si usciva o si usciva e non si rientrava più» (ZEVI: 2007, 48). Quella porta impazzita allora è come un miraggio, della libertà sognata dai prigionieri del campo ma anche da tutti gli esseri umani vittime di sopraffazioni e ingiustizie, di convenzioni e conformismi.

Alla ricca decorazione musiva s'ispirano Daniel Buren, Gal Weinstein e Stih&Schnock. A partire da un frammento musivo bicromo

(bianco e nero) esistente, una fascia larga 8.7 cm, per combinazione la stessa misura delle strisce che dal 1965 sono la cifra distintiva del suo lavoro, Buren costruisce un nuovo tappeto musivo con blocchetti di marmo bianchi e neri: una scacchiera il cui motivo è mutuato dal mosaico che occupa l'ambiente contiguo. E il lavoro prende il titolo proprio da questa operazione di "trasmigrazione" da un mosaico all'altro (Fig. 1). Nel prato adiacente alla sinagoga anche l'israeliano Weinstein costruisce un frammento musivo ma del tutto dissonante da quelli bicromi della sinagoga. Piccole piastrelle dai colori squillanti compongono infatti un motivo all'apparenza astratto ma che rappresenta in realtà il cratere di una bomba, tratto da un manuale di immagini virtuali. «L'oggetto si comporta come un parassita o un camaleonte. Tenta di assumere l'identità del luogo cambiando pelle e acquistando "corpo" attraverso un materiale reale» (Zevi: 2002, 55). La sinagoga, cioè, luogo pregno



Fig. 1. Daniel Buren, *Transmutation, d'un mosaïque à l'autre*, 2008-2009, marmo bianco Thassos e granito nero Zimbabwe (Sinagoga di Ostia Antica, Ostia)

di storia e di memoria, offre la sua identità a un'immagine che ne è priva. Di contro, il disegno astratto del cratere di una bomba elaborato dal computer, realizzato in quel luogo, non solo rivela la provenienza dell'artista da un paese in guerra ma evoca uno scenario di distruzione dal quale la sinagoga stessa ha trovato la sua ragione di esistere.

In occasione della penultima edizione della mostra, nel 2015, gli artisti tedeschi Stih&Schnock creano una *Sinergia* tra la sinagoga di Ostia Antica, per la quale il lavoro è stato pensato, e altri luoghi di Roma significativi per la storia e la cultura ebraiche – il Goethe Institut, la scuola tedesca, la Casa della Memoria e della Storia, il Tempio Maggiore, la scuola ebraica, la sinagoga Shirat-ha-yam a Ostia Lido. In tutti questi luoghi è affissa, su diverso supporto e in diverse dimensioni, la stessa immagine: un QR-Code che si staglia sullo sfondo di un antico mosaico pavimentale bicromo della sinagoga (Fig. 2); un codice a barre bidimensionali, accessibile tramite gli smartphone e collegato al sito web di *Arteinmemoria*. I moduli geometrici del codice si mescolano e corrispondono in modo sorprendente a quelli del pavimento musivo creando una stratificazione semantica, una sorta di palinsesto della storia ebraica che raggiunge il pubblico a scala mondiale: il lavoro è infatti fisicamente visibile nei singoli luoghi che partecipano al progetto ma anche via internet.

I lavori di Lawrence Weiner e Michael Rakowitz guardano alla tradizione ebraica relativa alla sepoltura. Così commenta Weiner a proposito di *Ignoti Nulla Cupido*:

Nella tradizione dei cimiteri ebraici, lasciare le pietre sulla tomba testimonia una visita, un passaggio. Vogliamo lasciare una traccia della nostra visita sparpagliando tra le rovine della sinagoga migliaia di monete perché i visitatori possano trovarle e prenderle. Cadute quasi dal cielo, non si riferiscono che a se stesse e perciò sarà come inciampare in qualcosa che non è più lì (Zevi: 2007, 61).

Quattromila monete tutte uguali recano a rilievo alcune scritte che ne assecondano il profilo, sempre le stesse, in italiano su un lato, in inglese sull'altro. Concernono la memoria, dunque la conoscenza, senza la quale, avverte il titolo, non vi è esistenza. La scelta delle monete non è casuale: distribuite nell'erba, mimetizzate tra le rovine, infiltrate negli interstizi dei muri, appartengono al luogo come reperti; senza firma né data, celate dal fango, velate dalla pioggia, sembrano lì da tempo immemorabile. Weiner sa che la memoria non ha bisogno di monumenti ma, come il sas-



Fig. 2. Stih&Schnock, *Sinergia*, 2015, banners di alluminio e di tessuto con QR-code (courtesy dell'artista)

solino sulla tomba e le monete nella sinagoga, di piccoli gesti, ripetuti con ritualità. A differenza delle pietre posate sulla tomba, i visitatori possono portar via le monete che trovano, come testimonianza di aver visitato il lavoro. Forse, tra mille anni, qualcuno troverà una moneta nascosta nella sinagoga, scritta in inglese, e si chiederà da chi e quando è stata lasciata.

Spiega Rakowitz, americano di origini irachene: «Come un museo minacciato dalla guerra, come le biblioteche minacciate dagli iconocla-

sti e dal fuoco, ho visto nella malattia di mia madre una minaccia per il passato e il futuro di una intera cultura» (ZEVI: 2016, 31), quella ebraico-irachena che la madre, trasferitasi a New York prima della sua nascita, ha tenuto a trasmettergli. Per questo, nel corso degli anni, Rakowitz aveva collezionato frammenti di *Torah* irachene, libri di preghiere, bicchieri per la preghiera del sabato e altri oggetti religiosi, pensando di costruire un archivio della storia ebraica irachena. «In realtà, mi sembra di aver costruito solo una *gheniza*» (ZEVI: 2016, 31), una sorta di deposito, cioè, situato nelle sinagoghe e destinato agli oggetti sacri non più utilizzabili, in attesa di ricevere degna sepoltura. Se seppellire è nascondere, mettere a giacere e a riposare nella terra, se scavare è scoprire, rivelare e dare nuova vita a una rovina, per *Arteinmemoria* Rakowitz ha scavato e poi seppellito nel terreno della sinagoga di Ostia la sua memoria preziosa. «È un modo per dire addio alle cose che hanno bisogno di riposare, che è la cosa più difficile da fare mentre si cerca di rimanere vivi» (ZEVI: 2016, 31). Ha voluto piantarvi sopra una palma da dattero proveniente dall'Iraq, dissonante rispetto alla vegetazione locale, le cui radici crescendo si intrecceranno con gli oggetti sepolti. Chi in futuro scaverà quel terreno e troverà quegli oggetti, penserà che siano stati portati da Bagdad da ricchi e colti mercanti.

Concludiamo con l'opera molto poetica di Maria Nordman dedicata al dialogo: «Una fuga. Un progetto per musicisti, da quattro a otto, appartenenti a culture diverse: siedono in circolo e intrecciano composizioni e testi sulla genesi della vita. La musica inizia sotto il cielo, vicino a un luogo che la storia racconta essere sacro» (ZEVI: 2002, 46). Cinque musicisti, seduti nella sinagoga intorno al tappeto musivo romano, suonano in alternanza simmetrica brani di musica persiana, yiddish, turca, ebraico sefardita e rom sulla genesi della vita. Inizia quello seduto più a est, verso Gerusalemme; gli altri si aggiungono a intervalli cadenzati e prestabiliti, originando una partitura per quel momento e per quel luogo, *site and time specific*. Irripetibile, il concerto non è né registrato né fotografato né pubblicato. Resta nella memoria di chi lo ha ascoltato. Come *Shofar*, composto e suonato da Alvin Curran.

Riferimenti bibliografici

- BENJAMIN WALTER (1983), *Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main, Suhrkamp; trad. it. E. Ganni (2000), Torino, Einaudi, 2 voll.
- CELANT GERMANO, a cura di (1992), *Kounellis*, catalogo della mostra, Milano, Fabbri.
- FANELLI FRANCO (1989), *Intervista con Jannis Kounellis*, "Il giornale dell'arte", 1.
- KOUNELLIS JANNIS (1982), "Vardar", 2, pp. 1-2.
- MIRANDA JUSTO JOSÈ M. (2003), *Vocabulary Exercise for a Discourse on Method*, in M. Tarantino, *Pedro Cabrita Reis*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, pp. 119-186.
- SEARLE ADRIAN (2003), *A Conversation with Pedro Cabrita Reis*, in M. Tarantino, *Pedro Cabrita Reis*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, pp. 59-107.
- ZEVİ ADACHIARA, a cura di (2005), *Arteinmemoria2*, catalogo della mostra, Roma, Incontri Internazionali d'Arte.
- ZEVİ ADACHIARA, a cura di (2007), *Arteinmemoria4*, catalogo della mostra, Roma, Associazione culturale arteinmemoria.
- ZEVİ ADACHIARA, a cura di (2013), *Arteinmemoria7*, catalogo della mostra, Roma, Associazione culturale arteinmemoria.

Intersezioni del contemporaneo nel Parco Archeologico di Scolacium

Francesco Prosperetti

Intersezioni è una manifestazione pionieristica svoltasi dal 2005 al 2012, durante i mesi estivi, nell'area archeologica di Scolacium, a pochi chilometri da Catanzaro, e che ha ospitato opere di artisti contemporanei di fama internazionale. A cura di Alberto Fiz, che ne è stato l'impareggiabile animatore, la rassegna è stata da me voluta, incoraggiata e sostenuta, fin dalla sua prima edizione, in qualità di Direttore Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici della Calabria, e credo che a tutt'oggi rappresenti un unicum nel panorama delle manifestazioni realizzate in collaborazione tra Enti locali e strutture periferiche del MiBACT, non solo per la sua durata complessiva, ma soprattutto per la qualità di tutte le sue edizioni.

A distanza di più di dieci anni dal suo avvio, si può dire che *Intersezioni* non si è configurata solo come una serie di mostre effimere, ma è servita a gettare nuova luce su un sito archeologico che rischiava di essere dimenticato e sulle vicine realtà museali. L'attenzione rivolta alla produzione artistica contemporanea, infatti, ha incoraggiato la nascita del Museo di Arte Contemporanea di Catanzaro, nel 2008 e, successivamente, dell'annesso Parco Internazionale della Scultura che accoglie alcune delle opere esposte nelle varie edizioni e acquisite nel corso degli anni.

La nascita di *Intersezioni*, nel 2005, è coincisa con l'inaugurazione del Parco Archeologico di Scolacium, punto di arrivo di una lunga storia cominciata con i primi scavi nel 1965 e proseguita poi nel 1982 con l'esproprio di un fondo agricolo, il recupero e il restauro di edifici privati e, naturalmente, le ricerche archeologiche prima nel foro e da ultimo nel teatro. A Scolacium la stratificazione va dalla greca *Skylletion* alla romana Scolacium, fino agli insediamenti bizantini prima e normanni

poi. L'arte contemporanea costituisce solo l'ultima arrivata, nell'ottica di una nuova forma di promozione del sito, che fa seguito all'impegno delle amministrazioni locali fino ad allora concentrate sulla conservazione e il restauro. Alla base di *Intersezioni* c'era l'idea di un nuovo futuro per la zona: l'arte contemporanea avrebbe dialogato con gli antichi resti creando un confronto tra l'immobilità del tempo archeologico e lo scorrere del presente. Spazi che erano stati pensati e costruiti per gli uomini, ormai da troppo tempo privi di vita, tornano a confrontarsi con l'arte, cioè con la forma di espressione più nobile della vita.

Nella prima edizione della manifestazione, il foro e il teatro dell'antica Scolacium e il grande rudere di Santa Maria della Roccella hanno ospitato le sculture di tre artisti: Jan Fabre e Mimmo Paladino – che avevo incontrato quando ero Soprintendente a Salerno, in occasione della grande mostra alla Certosa di Padula (BONITO OLIVA: 2006) – e quelle di Tony Cragg. Fabre ha occupato la basilica medievale, Cragg il foro e Paladino il teatro: gli interventi hanno cambiato profondamente la percezione dei luoghi, istituendo un rapporto dialettico con il paesaggio segnato tanto dalla natura quanto dalle testimonianze storiche. Diversissimi gli approcci: Cragg ha disseminato sculture dai profili curvilinei in vari punti del foro, cioè la piazza principale della colonia romana, lo stesso luogo in cui anticamente furono collocate le statue onorarie. Paladino, invece, ha disposto nel teatro delle sculture antropomorfe: i *Testimoni* (1998), quattro severe figure in bronzo posizionate nell'orchestra, e i *Dormienti* (1998) rannicchiati sui gradini della cavea, ai lati del grande *Elmo* (1995). Infine, le opere di Fabre, collocate nella cosiddetta Roccelletta, la Basilica di Santa Maria della Roccella, di età medievale, spiccavano per la natura non tradizionale dei materiali: in contrasto con gli antichi mattoni rossi, Fabre ha presentato, tra le altre opere, un cumulo di motori (*I motori dell'anima*, 2005) e l'installazione *Questa pazzia è fantastica!* (1987) costituita da sette grandi vasche da bagno colorate e disegnate a "penna Bic".

L'anno successivo abbiamo invitato un solo artista, Antony Gormley, la cui grande installazione, *Time Horizon*, costituita da ben cento sculture in ghisa distribuite nella parte bassa del Parco, invade il grande uliveto e, in parte, il foro. Gli ulivi e le attività produttive connesse hanno segnato il paesaggio di questo territorio ancor prima delle campagne di scavo e le sculture antropomorfe di Gormley ripopolano l'area del frantoio e, allo stesso tempo, evocano le statue onorarie posizionate nel foro dai Romani. L'artista non si è lasciato sedurre dalla

politica del frammento e ha creato un'opera monumentale in dialogo con le rovine di Scolacium. Grazie alla distribuzione capillare delle sculture, Gormley ha operato una trasformazione radicale nella percezione del sito: figure umane erette e immobili, apparentemente poste a diverse altezze, ma in realtà posizionate su un medesimo piano che interseca orizzontalmente il naturale profilo del suolo, un piano costruito dall'artista con geometrica precisione, rilevando con cura la quota di posa di ciascuna statua. Con un intervento invasivo che ha suscitato infondate polemiche sui presunti danni che ne sarebbero derivati alla zona, Gormley ha sfruttato le diverse quote del terreno in modo tale che, a seconda della collocazione, le sculture si immergono o sveltano. L'opera agisce dunque secondo due assi: quello orizzontale dello spazio e quello verticale della storia, infatti, il titolo *Time Horizon* si riferisce proprio a quell'orizzonte temporale in cui si verifica la convergenza tra la natura e la storia, un'intersezione appunto.

Prima ancora della nascita di una collezione permanente, oggi costituita dal Parco Internazionale della Scultura di Catanzaro, c'era la consapevolezza che gli interventi degli artisti, seppur effimeri e legati alla contemporaneità, avrebbero lasciato un segno, anche solo grazie alle immagini o alla memoria di chi, partecipando alle diverse edizioni, ha visto Scolacium cambiare grazie a interpretazioni sempre diverse. Nel corso degli anni, *Intersezioni* ha dimostrato come il gesto creativo possa annullare la distanza temporale e far scomparire la sensazione di estraneità che talvolta suscitano le pietre antiche; in altre parole l'arte contemporanea può attualizzare l'antico e farlo diventare patrimonio di tutti, di oggi.

La terza edizione di *Intersezioni*, svoltasi nell'estate del 2007, ha visto la presenza di tre artisti: Stephen Balkenhol, Wim Delvoye e Marc Quinn, riproponendo quella stessa suddivisione in tre diversi spazi che si era già vista nella prima edizione. Gli artisti coinvolti intrattengono un certo rapporto col passato: Balkenhol con la scultura lignea del Rinascimento nordeuropeo, Delvoye con il segno gotico utilizzato sulle macchine dei cantieri edili, Quinn infine con la statuaria classica, così come è giunta fino a noi, cioè frammentaria. La terza edizione aggiungeva un ulteriore tassello al percorso espositivo, oltre al Museo del Frantoio inaugurato nel 2006, viene coinvolto dagli interventi contemporanei il Museo Archeologico, aperto nel 2005 per ospitare i reperti rinvenuti nel sito di Scolacium e allestito nella villa costruita all'inizio del Novecento dai baroni Mazza.

L'edizione del 2009, ancora una volta dedicata a un solo artista, Dennis Oppenheim, ha coinciso invece con l'inaugurazione del MARCA, Museo delle Arti di Catanzaro, partner privilegiato di *Intersezioni*, con le mostre di arte contemporanea che accompagnano le installazioni pensate per il Parco Archeologico di Scolacium. *Intersezioni* d'altronde non era un'iniziativa isolata, ma ha intercettato un progetto più ampio, *Sensi Contemporanei*, programma per la promozione e diffusione dell'arte contemporanea e la valorizzazione di contesti architettonici e urbanistici nelle regioni del Sud Italia¹.

Nel caso di Oppenheim la scelta è caduta su uno dei nomi più noti della Land Art: misteriose e spettacolari installazioni al limite tra scultura e architettura, i lavori che compongono *Splashbuilding* (2009) si presentano come architetture disabitate, presenze futuribili e surreali in dialogo con i resti di architetture altrettanto disabitate. Oppenheim agisce per contrasto: le sue opere non tentano di integrarsi, ma stridono rispetto al contesto per colori e materiali poveri.

Anche le edizioni successive hanno ospitato ciascuna un artista. Nel 2010 è la volta di Michelangelo Pistoletto che, per l'occasione, realizza dei lavori appositamente per il Parco Archeologico, dove l'artista dà forma a quella presa di posizione etica che ha segnato la produzione più recente, incarnata nell'idea del Terzo Paradiso, un nuovo mondo in cui poter ancora credere nel progresso tecnologico e in cui all'arte è affidato un importante ruolo sociale. Prima della realizzazione dell'intervento, ho avuto il privilegio di passare del tempo con Pistoletto che mi ha parlato della sua visione dell'arte e della vita, una visione espressa con segni carichi di contenuto simbolico. Ritengo che sia proprio questa simbologia universale, priva di una specifica connotazione temporale, a creare un ponte tra passato e presente. Il grande DNA che occupava lo spazio del foro, sintetizzava proprio alcune di queste idee: nel simbolo del Terzo Paradiso, a sua volta discendente da quello dell'infinito, si inserisce l'elica del DNA, emblema del progresso scientifico. Le relazioni tra passato e futuro trovavano pieno compimento anche in *I Temp(l)i Cambiano*: un tempio realizzato con materiali di ri-

¹ Il programma, un esempio di collaborazione tra Stato e Regioni, è nato da un accordo sottoscritto nel 2004 dai promotori di *Sensi Contemporanei*: il Ministero dello Sviluppo Economico, attraverso il Dipartimento per lo Sviluppo e la Coesione Economica – DPS; il Ministero per i Beni e le Attività Culturali, attraverso la Direzione Generale per la Tutela e la Qualità del Paesaggio, l'Arte e l'Architettura Contemporanee – PARC; la Fondazione La Biennale di Venezia e sette Regioni del Sud Italia (Abruzzo, Basilicata, Calabria, Molise, Puglia, Sardegna, Sicilia).

ciclo, come cestelli di lavatrici per le colonne e serpentine di frigoriferi per il basamento e il timpano. L'opera assumeva un particolare significato perché collocata all'interno della Basilica normanna caratterizzata da influssi diversi, romani, arabi e bizantini.

Nel 2011 Scolacium ha ospitato un altro artista italiano, Mauro Staccioli, che per l'occasione ha presentato delle opere monumentali, anche queste pensate proprio per il sito archeologico, come il grande anello in acciaio – *Catanzaro 2011* – che accoglie i visitatori all'ingresso. La struttura del teatro invece è esaltata da un arco di 15 metri che ribalta in verticale la perfetta curva dell'orchestra. Anche Staccioli ha fatto suo lo spazio della Basilica attraversando l'oculo della facciata, invenzione di un restauratore di primo Novecento, con un gigantesco oggetto obliquo e acuminato, che ricorda lo gnomone di una meridiana, nato per rifunzionalizzare il vuoto quasi incommensurabile della navata, priva del tetto. La relazione che Staccioli instaura con i resti disseminati nel Parco è prima di tutto dimensionale: approccio coraggioso verso le grandi dimensioni dei monumenti antichi e per questo, le opere di Staccioli hanno proposto una prospettiva inedita, in continuità ideale col contesto, come se potessero essere un completamento dei resti.

L'ultima edizione di *Intersezioni*, svoltasi nel 2012, ha coinvolto Daniel Buren, un artista che fin dagli anni Sessanta ha lavorato in spazi pubblici e che a Scolacium ha progettato cinque installazioni *in situ* realizzate nel corso di alcuni mesi, grazie al coinvolgimento di ingegneri, progettisti e artigiani. I resti di Scolacium lasciano intuire come appariva la colonia romana e la basilica normanna, se mai essa fu completata e vissuta. Tutti gli artisti coinvolti hanno interpretato una realtà interrotta, ma si tratta di un aspetto che a mio avviso è emerso soprattutto nell'intervento di Buren, quasi delle reinvenzioni degli antichi monumenti, naturalmente distanti da una calcolata ricostruzione filologica. Distribuito nell'intera città antica, *Construire sur des vestiges, d'un éphémère à l'autre*, lavoro che, oltre a essere strettamente legato allo spazio in cui è stato creato (*in situ*, appunto), è pensato anche in relazione all'esperienza del visitatore: l'intervento di maggior dimensioni, infatti, è un muro specchiante di 33 metri che, posto a metà dell'emicciclo del teatro, ne raddoppia il volume. Immersa nel verde, anche la *Cabane éclatée aux 4 couleurs*, sfrutta lo specchio e la simmetria delle pareti esterne per creare un virtuale dissolvimento delle forme.

Le altre installazioni presentano invece il noto motivo a righe che l'artista ripropone ormai dagli anni Sessanta: *l'outil visuel*, come lo chia-

ma Buren, marca l'ingresso della Basilica e circonda gli enormi tronchi degli ulivi in modo da indicare un percorso e sottolineare la singolare disposizione delle piante, in parallelo alla serie di basi circolari disposte sul pavimento del foro, quasi ad echeggiare una selva di colonne.

Se Buren ha rappresentato in qualche modo, almeno per me, l'epilogo della vicenda di *Intersezioni* al Parco di Scolacium, la straordinaria presenza delle sue opere nel contesto dei luoghi "pubblici" di una città antica ha suggerito una nuova potente installazione, qui a Roma, sul Palatino e nel Foro Romano: la mostra *Par tibi, Roma, nihil* (a cura di Raffaella Frascarelli, 2016) è un vero e proprio regalo alla città, reso possibile dalla collaborazione tra Soprintendenza, Roma Europa Festival e fondazione Nomad.

Riferimenti bibliografici

- BONITO OLIVA ACHILLE (2006), *Le opere e i giorni*, Skira, Milano.
- FIZ ALBERTO, a cura di (2005), *Intersezioni: Cragg, Fabre, Paladino al Parco archeologico di Scolacium*, Milano, Electa.
- FIZ ALBERTO, a cura di (2006), *Intersezioni 2: Antony Gormley Time Horizon al Parco archeologico di Scolacium*, Milano, Electa.
- FIZ ALBERTO, a cura di (2007), *Intersezioni 3: Balkenhol, Delvoye, Quinn al Parco archeologico di Scolacium*, Milano, Electa.
- FIZ ALBERTO, a cura di (2009), *Intersezioni 4: Dennis Oppenheim Splashbuilding al Parco archeologico di Scolacium*, Milano, Electa.
- FIZ ALBERTO, a cura di (2010), *Intersezioni 5. Michelangelo Pistoletto: il DNA del terzo paradiso al Parco archeologico di Scolacium e al Marca*, Milano, Electa.
- FIZ ALBERTO, a cura di (2011), *Intersezioni 6. Mauro Staccioli, Cerchio imperfetto al Parco archeologico di Scolacium e al Marca*, Milano, Electa.
- FIZ ALBERTO, a cura di (2012), *Intersezioni 7. Daniel Buren: Construire sur des vestiges, d'un éphémère à l'autre - travaux in situ al Parco archeologico di Scolacium e al Marca*, Cinisello Balsamo, Silvana.

“...un perpetuo presente...”

L'arte contemporanea nei luoghi dell'archeologia a Roma tra XX e XXI secolo

Nicoletta Cardano

Dagli anni Sessanta del Novecento al 2015 vengono realizzate in monumenti e luoghi archeologici di Roma oltre settanta mostre di arte contemporanea. Una serie di eventi particolarmente significativa che permette di affrontare in un luogo emblematico alcuni aspetti delle relazioni tra archeologia e contemporaneo.

L'idea di un'indagine sul tema nasce, insieme al progetto che ha poi avuto esito con la mostra *Confluenze. Antico e contemporaneo. Aquilanti Botta Fiorese Frare Mondazzi Peill Pirri* (Museo dell'Arte Classica-Sapienza Università di Roma, 21 maggio - 18 giugno 2016), da un'occasione di confronto nell'ambito della mostra organizzata nel 2013 ai Mercati di Traiano *Marcello Mondazzi. Frammenti del tempo* (CARDANO e UNGARO: 2013). In questa situazione espositiva la natura stessa dei lavori di Mondazzi presentati nelle *tabernae* della via Biberatica bene evidenziava una poetica e una pratica di lavoro in cui il riferimento all'archeologia non era inteso come elemento esterno, di ambientazione, raffronto o competizione, ma piuttosto come elemento interno e costitutivo dello stesso procedimento artistico. Non si trattava cioè di una mostra monografica in un luogo archeologico, né di una realizzazione di opere *site-specific*, quanto della presentazione di un lavoro complessivo che attraverso l'interesse per il frammento e l'adesione a una poetica archeologica aveva sperimentato e fatta propria da tempo una capacità dialettica con l'antico. Con lo stesso sguardo dell'archeologo l'artista in questo caso guarda ai margini, «a ciò che è rimasto fuori della città, o sepolto nella città, dietro le grandi facciate, o sui lati oscuri delle prospettive» (CELATI: 1975), prende in considerazione frammenti e assenze. Nell'ambito di questa stessa mostra, in una serie di incontri a latere dell'iniziativa con Francesca Gallo,

Claudio Zambianchi e Stefano Tortorella, è emersa la necessità di approfondire le vicende espositive dell'arte contemporanea nei luoghi archeologici di Roma per contribuire a una definizione delle diverse relazioni che, nelle modalità di dialogo o di contrasto dirompente, gli artisti del presente hanno instaurato con spazi e vestigia antichi, e anche con l'archeologia della città, attratti talvolta dal fascino delle rovine e dalle testimonianze della storia in un rapporto di assonanze visive o formali, altre volte in un rapporto più stretto e profondo, intimamente connesso al processo creativo. La presenza di una lettura "archeologica" del reale è, come ha messo in evidenza Gianni Celati (CELATI: 1975), una costante dell'arte del Novecento, tesa a un impossibile e irrisolto confronto con l'esistenza labile del frammento, alla decifrazione di oggetti "archeologici", di segni e resti marginali, rivelatori di un *quid* inaccessibile al di fuori della sistematicità delle conoscenze e della storia. Per pietre, murature, mattoni e altri avanzi della storia ogni interpretazione sembra essere arbitraria, oltre l'evidenza del loro manifestarsi.

Sull'arbitrarietà della lettura dei resti archeologici nella contemporaneità Franco Lucentini ha pubblicato nel 1964 un racconto dal quale mi sembra sia possibile trarre delle indicazioni utili per definire meglio il tipo di rapporto con l'antico che si delinea nell'arte contemporanea. *Notizie degli scavi* (LUCENTINI: 1964; 2001)¹ è una narrazione breve incentrata tra l'altro sulle peregrinazioni che il «professore», un ritardato che lavora come tuttofare in una pensione equivoca, compie tra Roma e Villa Adriana, attraverso un paesaggio urbano che accosta sullo stesso piano elementi e dettagli della quotidianità della Roma del presente, i primi anni Sessanta, e resti antichi. Il «professore» si esprime in prima persona attraverso una sorta di balbettio in cui alla povertà linguistica corrisponde il caos mentale. Il "ritardo" impedisce al «professore» di sintetizzare gli elementi della visione e ottunde la sua comprensione del reale: nell'Antiquario di Villa Adriana ad esempio la visione di oggetti e frammenti conservati nelle vetrine si mischia al riflesso del momento presente. Nell'incontro con l'archeologia della Villa il «professore» diventa progressivamente consapevole del fatto che non è solo il suo stato particolare a impedirgli di ordinare una realtà costituita da frammenti, ma che ogni ricostruzione, anche

¹ Il testo fu successivamente tradotto in francese con il titolo ancora più esplicativo *Ruines avec figures* (1973).

quelle suggerite dal libretto-guida del monumento, è in realtà imprecisa e incontrollabile. Il rimando tra oggetti, vetrina e riflessi ritorna nella parte conclusiva del racconto in cui la vicenda umana del «professore» trova una possibilità di riscatto, proprio grazie al contatto con la dimensione archeologica di Villa Adriana. In una vetrina di Via Tiburtina, di nuovo, come nell'Antiquario, gli oggetti «tazze, bicchieri, altri pezzi che non si capiva», appaiono confusi assieme al gioco dei riflessi: «e in mezzo a questi che pareva che eravamo noi che stavamo a guardare, ma che poi chi lo sa chi eravamo, e tutto quanto che era» (LUCENTINI: 1964; 2001, 61).

Il «professore» ha una ricezione “primaria” dell'antico, inteso come archeologia, basata sull'osservazione dei dettagli – non a caso ha uno sguardo raso terra e un'attitudine che gli rende evidenti cose che gli altri non vedono – e sull'equivalenza di questi nella realtà. Alcune delle descrizioni quasi ossessive sui ricorsi di mura e mattoni, sul dettaglio della pavimentazione sembrano in assonanza con alcune delle immagini fotografiche realizzate da Pino Pascali nel 1965 come documentazione per lo studio di Sandro Lodolo. *Sanpietrini romani* del 1965, oggi esposta nella sala dedicata proprio alla presenza del tema delle rovine nell'arte contemporanea, nel nuovo allestimento della Galleria Nazionale di Roma, mostra la tessitura consunta di una pavimentazione, il ricorso incerto e usurato di pietre irregolari.

Il «professore» in altri termini sembra indicare una strada possibile per comprendere quelle modalità di relazione che una parte dell'arte contemporanea instaura con l'archeologia disinteressandosi alla storia e cercando di bloccare il momento primario di ricezione dell'antico.

In coincidenza, forse non casuale, con gli sviluppi degli studi di archeologia nei primi anni Settanta e l'affermarsi di una disciplina scientifica «non più ausiliaria della storia, ma basata sui dati materiali che una civiltà produce, accumula e lascia dietro di sé» (BARBANERA: 2015, XX) Anne e Patrick Poirier svolgono nei siti archeologici romani una continua ricerca sul campo, apparentemente condotta attraverso gli strumenti disciplinari dell'archeologia, che tuttavia non darà seguito a esposizioni o a interventi specifici nei luoghi frequentati. La frequentazione diretta degli scavi di Ostia, e successivamente di Isola Sacra (1973), della Domus Aurea (1975-1978) e di Villa Adriana (1977-1980) li mette in contatto con la fisicità di testimonianze e frammenti, di monumenti e cultura materiale che diventano l'elemento su cui operare, di cui appropriarsi attraverso una sorta di “archeologia parallela”, con

appunti, fotografie, ricerche d'archivio, calchi di carta (TEDESCHI: 2016, 659-664)².

Nelle possibili modalità di relazione tra gli elementi archeologici e la contemporaneità ricorre frequentemente la ricerca di giustapposizione per contrasto, ossia di ciò che impropriamente, con un'immagine abusata viene detto "corto-circuito", riferendosi in realtà a un fenomeno che mette sì in contatto elementi di diverso potenziale, ma che provoca effetti deleteri e distruttivi. Spesso in realtà la forza comunicativa dell'antico e in particolare la cornice scenografica dell'archeologia rafforza e conferisce un maggiore impatto agli oggetti del contemporaneo, ed è un meccanismo scontato che elementi della modernità acquisiscano una maggior presenza nell'accostamento a monumenti antichi, esteticamente saturi di storia. Basti pensare alle immagini che già nei primi decenni del Novecento ritraggono automobili o motociclette sotto l'Arco di Costantino o sullo sfondo del Colosseo.

L'uso progressivo dei monumenti antichi per l'arte contemporanea, per gli eventi di arte contemporanea è motivato da un complesso di situazioni relative ai profondi mutamenti che si registrano nell'arco di quasi cinquant'anni: nel campo della ricerca artistica, delle proposte espositive, delle politiche culturali e amministrative, dei temi progettuali di archeologia urbana, degli interventi di restauro nell'area centrale e dell'uso della città.

La possibilità di impiegare le architetture antiche come contenitori per mostre di arte contemporanea si spiega anche con la carenza di spazi pubblici dedicati, che restano limitati per quasi tutto il Novecento alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e in parte a Palazzo delle Esposizioni. I Mercati di Traiano, ad esempio, diventano a partire dai restauri degli anni Ottanta una sede espositiva prevalentemente destinata all'arte contemporanea, funzione favorita dall'articolazione degli spazi monumentali utilizzati già dal periodo fascista per la presentazione di eventi espositivi e fieristici legati all'attualità³. Le Terme di Diocleziano, i Fori, le Mura e altri monumenti e aree archeologiche offrono di volta in volta spazi insoliti, dalle grandi volumetrie, che si prestano a diventare luoghi di sperimentazione per la creazione con-

² Ringrazio Francesco Tedeschi per la sua cortese segnalazione.

³ Dal 1930 si susseguono mostre e fiere di vario genere, dalle esposizioni dei fiori, alla giornata dell'uva, con rassegne ricorrenti come la fiera dell'editoria o del giocattolo, a numerose edizioni delle mostre Sindacali di Belle Arti, documentate nei filmati dell'Archivio Storico Luce.

temporanea e per la messa alla prova di nuovi spazi e modalità espositive.

I numerosi interventi rilevati nel corso della ricerca, spesso differenti per qualità di proposte e realizzazioni, restituiscono un panorama disomogeneo, con eventi talvolta episodici e casuali, determinati dalla carenza di una strategia culturale di valorizzazione del contemporaneo.

Il percorso della nuova pratica di esposizione in spazi storici è motivato dal rovesciamento delle relazioni spaziali nell'ambito del superamento dei limiti di pittura e scultura e della ricerca di nuove relazioni con il pubblico; si colloca intorno alla metà degli anni Sessanta, quando matura l'esigenza artistica e critica di presentare le opere al di fuori dello spazio consolidato del museo e della galleria. Le tappe che rappresentano questo nuovo corso possono essere sintetizzate, come noto, nella mostra di Spoleto *Sculture nella città* curata da Giovanni Carandente, e successivamente nelle manifestazioni *Lo spazio dell'immagine* (Foligno, 1967) organizzata da Giorgio de Marchis con un comitato presieduto da Giuseppe Marchiori e *Amore mio* (Montepulciano, 1970), organizzata da Achille Bonito Oliva.

A Roma soprattutto il centro storico appare come un luogo da rivitalizzare, un museo, o un sepolcro di sé stesso, un cumulo di reperti che può essere dinamizzato tramite l'azione degli artisti. A determinare questo interesse per la città storica è ovviamente anche il dibattito sull'area archeologica centrale che si sviluppa, tra gli anni Settanta e Ottanta, a seguito della gravissima situazione di degrado dei monumenti antichi denunciata dal soprintendente Adriano La Regina (CEDERNA: 1978; DE CAROLIS e FUINA: 1986; RELAZIONE: 2014), e grazie allo straordinario impegno di intellettuali come Antonio Cederna e all'impulso delle giunte Argan, Petroselli e Vetere.

Il contrasto antico/contemporaneo diventa in modo diverso un elemento portante della stessa progettazione urbanistica, in cui l'antico non è più una parte separata e intoccabile della città, ma tema basilare nella ricerca contemporanea di un modello di una nuova cultura.

Le prime invasioni di campo da parte del contemporaneo in luoghi archeologici o verso testimonianze dell'antico possono essere rintracciate in *Wrapped Venus*, l'impacchettamento realizzato da Christo nel 1963 di una copia di una Venere pudica nel giardino di Villa Borghese, e in *Lavori in corso*, azione partecipata di Eliseo Mattiacci del 1968, realizzata con gli allievi dell'Istituto d'Arte al Circo Massimo. Tuttavia è nel 1974 che con l'intervento di Christo sulle mura aureliane di

Porta Pinciana il contemporaneo si misura concretamente e in modo eclatante con l'archeologia, ma soprattutto con la città di Roma. Ideato nell'ambito della mostra *Contemporanea*, realizzata da Achille Bonito Oliva nel Parcheggio di Villa Borghese (novembre 1973 - febbraio 1974) e concepito come una sorta di segnale su scala urbana della stessa manifestazione, l'intervento *Wrapped Roman Wall* viene realizzato non tanto in stretta relazione con l'archeologia delle «antiche vestigia» – che la Soprintendenza Comunale è giustamente preoccupata di proteggere⁴, e che Christo considera un'«opera morta», una «reliquia» al pari del Colosseo o Castel Sant'Angelo o Ponte Sant'Angelo⁵ (COSTANTINI: 1974) – ma come operazione dialettica nei confronti dello spazio urbano. L'impacchettamento, dichiara l'artista alla stampa, lascia percepire la valenza strutturale del monumento, ne favorisce una rinnovata percezione in un contesto ormai alterato e imbruttito dalla modernità e dalla tecnologia e intende stimolare una riflessione sociale e politica sulla contemporaneità. «Coinvolgiamo il pubblico - lo invitiamo a riflettere sulla sua esistenza, sulle condizioni ambientali in cui vive. Intervendiamo nello spazio urbano affollato ed imbruttito dalla tecnologia. La nostra è un'operazione sociale e politica» (COSTANTINI: 1974).

Se la città storica costituisce nel corso degli anni Settanta un possibile e stimolante campo d'azione per la ricerca artistica, volta spesso al ribaltamento e alla lettura dissacrante di luoghi storici e archeologici come presentato nella rassegna *Perimetri* (INCONTRI INTERNAZIONALI D'ARTE: 1978), un elemento di sostanziale cambiamento nella lettura della città e dei monumenti archeologici va rintracciato nelle manifestazioni volute dall'architetto Renato Nicolini, assessore alla cultura del Comune di Roma dal 1976 al 1985, nelle amministrazioni Argan, Petroselli e Vetere, la cui politica culturale propone un nuovo modo di vivere la città, gli spazi pubblici, ma soprattutto l'area archeologi-

⁴ Cfr. il parere del Soprintendente Carlo Pietrangeli riportato nella nota della Agenzia Giornalistica del 28 gennaio 1974 (GNAM, Archivio Storico Busta iconografica Christo): «I teloni di Christo non possono provocare alcun danno alle antiche vestigia. Pertanto il Comune non ha avuto modo di opporsi a questo fatto inconsueto, che come fatto culturale, come forma di espressione di un'artista molto noto, soprattutto all'estero, andava registrato».

⁵ Precedentemente Christo aveva progettato già dal 1966 la copertura dell'edificio della Galleria Nazionale d'Arte Moderna (MARSON: 2014, 297-302). Alcuni disegni datati 1968 documentano il progetto di impacchettamento di Ponte Sant'Angelo. <http://www.christojeanneclaude.net/projects/wrapped-bridges> (ultima consultazione febbraio 2017)

ca centrale. La politica dell'effimero azzarda l'uso di siti e monumenti archeologici nelle manifestazioni dell'*Estate Romana* con le proiezioni cinematografiche nella Basilica di Massenzio dal 1977 al 1980 e successivamente nell'area dei Fori e del film *Napoléon* all'Arco di Costantino nel 1981 (NICOLINI: 2011). In questo nuovo corso la proposta più audace in termini espositivi è l'utilizzo delle Mura aureliane nel 1982 per la mostra di pittura *Avanguardia Transavanguardia 68-77* curata da Achille Bonito Oliva e con l'allestimento di Costantino Dardi, concepito come una struttura leggera di box di garza bianca, addossati alle mura, come tende di un accampamento. La scelta del luogo è di Nicolini che tra Palazzo delle Esposizioni o l'inusuale Mattatoio, sposta la sua attenzione al camminamento di un tratto delle mura tra Porta Metronia e Porta Latina, non soltanto per la novità di un sito da valorizzare e praticamente sconosciuto al pubblico, ma perché intimamente connesso alla presentazione di una rassegna della creatività dell'ultimo decennio, un diorama di situazioni che, nella denuncia del loro carattere di non permanenza, non entrano e non possono entrare in un rapporto con la storia e con il passato: «...la libertà prepotente delle opere prevale su quella modesta dei visitatori, questi sono obbligati a procedere in fila indiana, senza possibilità di soste, evasioni e ritorni. Vedute e sorpassate le opere si spengono e diventano anch'esse nel ricordo rovine» (ARGAN: 1982).

L'evento sulle mura riaccende l'interesse per la struttura al cui recupero integrale sono da tempo impegnati gli archeologi comunali con un progetto che propone tra l'altro la realizzazione di centri di documentazione e musei nelle porte. Nel 1990 viene aperto il Museo delle Mura a Porta San Sebastiano; qui nel 1993 il giovane artista tedesco Jost Wischnewski propone in maniera del tutto autonoma, perseguendo una ricerca concettuale in spazi storici, tra i quali anche il Palazzo di Diocleziano a Spalato, il progetto *Un-ausgewogen Squilibri*, curato da Bruno Mantura. Esito di una ricerca di notevole impegno sulle mura la mostra occupa le due torri della porta realizzando un sovvertimento momentaneo del museo, con la creazione di una sorta di cantiere immaginario sui temi della tensione e della forza di gravità, in cui l'installazione di oggetti plastici di grandi dimensioni rimanda a una situazione instabile e inquietante all'interno del circuito monumentale.

Gli spazi monumentali dell'archeologia offrono alla scultura del Novecento, in particolare, un contesto ideale in cui gli artisti provano a misurarsi con problematiche in parte analoghe a quelle dell'arte

pubblica. La formula antico/contemporaneo si rafforza nelle proposte espositive romane grazie al successo di una serie di iniziative realizzate a partire dagli anni Novanta da artisti di rilievo internazionale, da Anthony Caro a Richard Serra, Eliseo Mattiacci e altri ancora⁶, che sfidano diversamente lo scenario architettonico dei resti archeologici. L'oggetto scultoreo contemporaneo nelle sue diverse declinazioni si presta, proprio per le sue caratteristiche formali e materiali e le sue geometrie astratte, a inserirsi negli spazi monumentali come una presenza senza riferimenti alla storia, come struttura autonoma.

In relazione ai nuovi lavori di restauro realizzati progressivamente nell'area dei Mercati di Traiano e dei Fori ha avuto avvio dal 1999 la manifestazione *i Giganti* curata da Ludovico Pratesi che ha proposto nelle diverse edizioni fino al 2010 interventi di artisti europei (da Kounellis a Kosuth, Abramović, Pistoletto, Cragg, Pirri, Mario Merz) con lavori prevalentemente *site-specific* realizzati anche in luoghi monumentali non altrimenti accessibili. Il confronto tra archeologia e contemporaneo esteso ad un intero sito ha riguardato anche il Foro Romano e il Palatino dove in occasione della riapertura dello Stadio di Domiziano è stata realizzata nel 2013 la mostra *Post Classici* curata da Vincenzo Trione, in cui diciassette artisti italiani di generazioni diverse sono stati invitati a misurarsi sul tema del rapporto necessario, ma problematico con la classicità.

Molte sono le esposizioni e gli interventi su cui ancora varrebbe la pena di soffermarsi, in un quadro che ha visto negli ultimi anni aumentare ulteriormente le iniziative ed ampliare la geografia dei luoghi, non sempre a vantaggio della qualità delle proposte. Antico e contemporaneo è diventato un tema ricorrente e spesso abusato, che dovrebbe essere oggi riattivato, ritrovandone le motivazioni profonde nei diversi orientamenti della ricerca. Una stretta collaborazione in ambito istituzionale tra archeologi, storici dell'arte e curatori che accolga e stimoli la progettazione degli artisti sarebbe auspicabile e necessaria insieme a una programmazione di mostre e rassegne che rendano "accessibile" al pubblico la frequentazione partecipata e consapevole dei luoghi archeologici e dell'arte contemporanea.

⁶ Si ricordano tra le altre le mostre ai Mercati di Traiano di Anthony Caro (1992), Costantino Nivola (1994), Richard Serra (1999-2000), Igor Mitoraj (2004), Kan Yasuda (2007-2008).

Riferimenti bibliografici

- ARGAN GIULIO CARLO, *Rovine vecchie rovine nuove*, “L’Espresso”, 20 giugno 1982.
- BARBANERA MARCELLO (2015), *Storia dell’archeologia classica in Italia: dal 1764 ai giorni nostri*, Roma-Bari, Laterza.
- CARDANO NICOLETTA e UNGARO LUCREZIA, a cura di (2013), *Marcello Mondazzi Frammenti del tempo*, catalogo della mostra, Roma, Palombi.
- CEDERNA ANTONIO, *I monumenti di Roma vanno in pezzi*, “Corriere della Sera”, 21 dicembre 1978.
- CELATI GIANNI (2001), *Bazar archeologico*, in Id., *Finzioni occidentali*, Torino, Einaudi, 1975.
- COSTANTINI CARLO, *Sacco Matto*, “Il Messaggero”, 27 gennaio 1974.
- DE CAROLIS MASSIMO e DANIELA FUINA, a cura di (1986), *RomaCentro. Pubblicazioni dell’Assessorato per gli Interventi sul Centro Storico. Area archeologica centrale e città*, n. 6 documenti e n. 7 ricerche, Roma, Palombi.
- GNAM, Archivio Storico Busta iconografica Christo.
- INCONTRI INTERNAZIONALI D’ARTE (1978), *Perimetri*, catalogo della mostra, Roma, Incontri Internazionali d’Arte.
- LUCENTINI FRANCO (2001), *Notizie degli scavi*, Milano, Feltrinelli, 1964.
- MARSON STEFANO (2014), *Wrap Museum: un progetto di Christo per la Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Roma*, in Giulia Bordi et al. (a cura di), *L’officina dello sguardo: scritti in onore di Maria Andaloro*, Roma, Gangemi, vol. II, pp. 297-302.
- NICOLINI RENATO (2011), *Estate romana: 1976-85. Un effimero lungo nove anni*, Reggio Calabria, Città del Sole.
- Relazione della Commissione paritetica MiBACT-Roma Capitale per l’elaborazione di uno studio per un Piano strategico per la sistemazione e lo sviluppo dell’Area Archeologica Centrale di Roma, 2014 (http://www.beniculturali.it/mibac/multimedia/MiBAC/documents/1421252504624_Commissione_paritetica_MiBACT_relazione_finale.pdf) (ultima consultazione febbraio 2017).
- TEDESCHI FRANCESCO (2016), *L’immaginario archeologico nell’arte contemporanea: Anne e Patrick Poirier al cospetto delle vestigia del passato*, in Silvia Lusardi Siena et al. (a cura di), *Archeologia classica e post classica tra Italia e Mediterraneo. Scritti in onore di Maria Pia Rossignani*, Milano, Vita&Pensiero, pp. 659-664.

Sitografia

<http://www.christojeanneclaude.net/projects/wrapped-bridges> (ultima consultazione febbraio 2017).

APPARATI

Confluenze. Antico e Contemporaneo

Aquilanti Botta Fiorese Frare Mondazzi Peill Pirri

a cura di Nicoletta Cardano e Francesca Gallo

Museo dell'Arte Classica
Sapienza Università di Roma
21 maggio – 18 giugno 2016

La mostra propone una selezione di artisti che sono intervenuti nei luoghi archeologici o che hanno messo a tema nella loro ricerca la rovina e il reperto greco-romano in quanto incompiuto: Andrea Aquilanti, Gregorio Botta, Mauro Fiorese, Giancarla Frare, Marcello Mondazzi, Claudia Peill, Alfredo Pirri. Quindi, non l'antico come "classico", cioè come valore immutabile a cui ancorarsi per contrastare la fluidità del presente, ma piuttosto re-interpretato alla luce dell'oggi, in una prospettiva decisamente tardo moderna.

Da questo punto di vista il Museo dell'Arte Classica della Sapienza è una sede ideale. Tra le "figure" di gesso che ripropongono, nei calchi eseguiti a fini didattici, un insieme organico e completo di rilievi e sculture antiche disseminate per il mondo, le opere contemporanee si insediano in modo rispettoso e separato come reperti di una memoria inquieta. Segnano attraverso la ripresa di temi, immagini, materiali e forme la loro *presenza* in un luogo che rivela le caratteristiche contraddittorie della presenza e dell'assenza. Presenza dell'antico in una paradigmatica selezione museografica di capolavori e, al contempo, assenza dello stesso, restituito attraverso copie in gesso, esemplari, ma prive delle caratteristiche proprie degli originali, ossia di tutto ciò che è possibile percepire attraverso i sensi, della fisicità della materia, del contesto e della loro storia.

In questo scenario privilegiato, che si definisce non come una nostalgica gipsoteca, ma come un dispiegamento ordinato e sovrappopo-

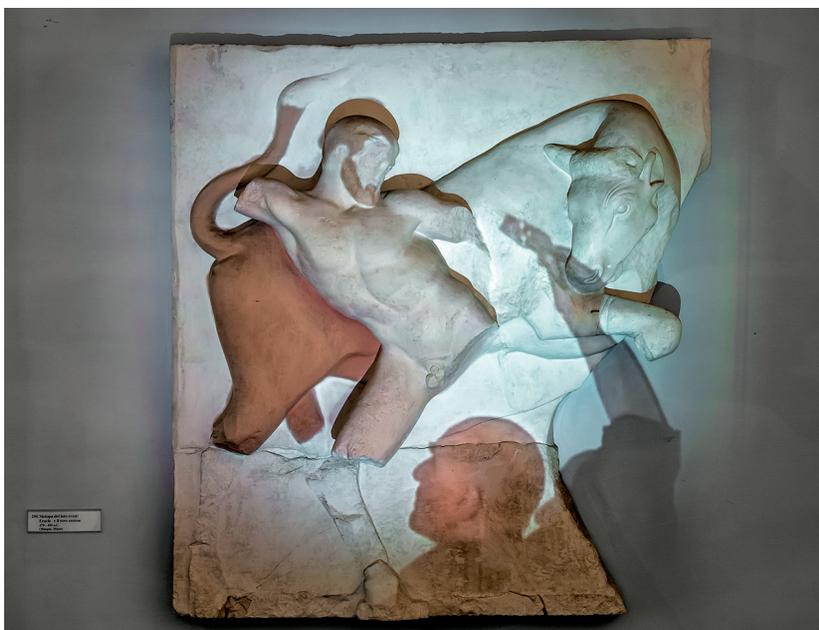
lato di sculture, il lavoro degli artisti si pone in un rapporto di integrazione dialettica, come confronto dinamico sugli elementi del passato.

Con diverse modalità e linguaggi le opere di Aquilanti, Botta, Fiorese, Frare, Mondazzi, Peill e Pirri declinano relazioni e *confluenze* con il passato sollevando questioni e interrogativi apparentemente nascosti dalla compiutezza dei simulacri di gesso.

La storia del rapporto tra arte contemporanea e archeologia nella città di Roma, segnata dai primi interventi di Christo su statue e monumenti antichi, è riproposta in mostra dalla sezione documentaria *Materiali per una storia*, dove immagini e filmati storici ripercorrono le diverse modalità con cui il contemporaneo ha interagito nella città eterna con i resti del passato: dalla provocazione, alla dissacrazione, fino alla ricerca di un rapporto dinamico di continuità e di confronto.

Il 28 maggio 2016 fra i calchi del Museo dell'Arte Classica si svolgono le azioni di Elena Bellantoni, Mauro Folci, Chiara Mu e Pasquale Polidori. Il forte contrasto tra l'immobilità, il candore e il silenzio che connotano le statue della gipsoteca, da un lato, e il dinamismo e le sonorità della performance art, dall'altro, fa perno sulla centralità del corpo: il corpo del performer come statua, la statua parlante. E non a caso identità e ripetizione, autentico e copia sono alcuni dei temi affrontati dagli artisti.

Opere in mostra e Azioni



Tav. 1. Andrea Aquilanti, *Rivedere Eracle e il toro di Creta*, 2016 (videoproiezione *site-specific*, tela dipinta e telecamera, misure ambientali). Collezione dell'artista.

Nel lavoro ideato appositamente per la mostra *Confluenze. Antico e Contemporaneo*, Andrea Aquilanti propone la modalità del circuito chiuso fra telecamera e proiettore, per evidenziare l'impossibilità di copiare il rilievo antico. Questo è piuttosto "tradotto" *live* dall'autore stesso sulla tela, in distorti rapporti di chiari e scuri, di vuoti e pieni. Il pubblico stesso viene catturato in tale cortocircuito temporale in cui appunto la riproposizione dell'identico non è possibile: la copia, operazione che sta a fondamento dell'educazione artistica, è esercizio vano. Ma anche lo studio e la salvaguardia dell'originale storico, che caratterizza il tempo presente, sembrano destinati al fallimento, per lasciare posto a forme inevitabilmente nuove, forse i segni di un nuovo linguaggio.



Tav. 2. Gregorio Botta, *Larario*, 2016 (scultura in gesso e luce elettrica, cm. 40x60x40h) e *Larario*, 2016 (scultura in gesso e luce elettrica, cm. 52x33x40h). Collezione dell'artista.

I due *Lararii* sono stati eseguiti da Gregorio Botta espressamente per *Confluenze*: forme elementari in gesso che tendono a mimetizzarsi tra le sculture e i rilievi del Museo. Riproposizione delle antiche edicole usate nelle *domus* romane per il culto domestico, le strutture sono la semplificazione della forma archetipica della casa, non ospitano divinità, ma sono involucri vuoti, piccoli scrigni simbolici che raccolgono all'interno la traccia del passaggio dell'acqua che scorre o del fumo: materia viva, elementi instabili, segni dell'impermanenza del presente e della storia.



Tav. 3. Mauro Fiorese, *Treasure Rooms del Museo Archeologico Nazionale – Napoli*, 2015 (stampa ai pigmenti su carta 100% cotone, due elementi, cm. 111x141 cd. edizione 1 di 6). Courtesy Galleria Box Art, Verona.

Le foto di Mauro Fiorese della serie *Treasures Rooms* sono proposte come quadri con cornice e cartellino ottonato. Il ritratto fotografico del deposito del Museo Archeologico di Napoli è una descrizione ordinata e articolata di una poderosa raccolta di sculture antiche, temporaneamente esclusa dalla vista e dal percorso museale. Private del contesto espositivo forme, materiali, misure e fuori scala si amplificano e la raccolta si rivela allo sguardo con una concentrazione narrativa apparentemente incoerente.



Tav. 4. Giancarla Frare, *A traccia indiscutibile del luogo*, 2002-2004 (china, pigmenti naturali e innesti fotografici su carta, sette elementi, cm. 74,5 x 57,5 cd). Collezione dell'artista.

La pietra che interessa Giancarla Frare è soprattutto quella che testimonia il lavoro della mano dell'uomo e l'usura del tempo e della storia, sia essa parte di architettura, decorazione, pietra scolpita o ormai residuo ridotto a sasso. Nella serie *A traccia indiscutibile del luogo* gli innesti fotografici, relativi a reperti archeologici del Palatino, restituiti nella loro essenzialità di frammento litico diventano insieme base e avvio per una operazione di *ars memoriae*, di conoscenza da "mandare a memoria", di sistemazione di immagini di memoria in luoghi mentali, con l'inquietante consapevolezza che la dissoluzione e la cancellazione del ricordo si accompagnano al riaffiorare imprevedibile di tracce di oggetti e percezioni, segni di presenze passate.



Tav. 5a. Marcello Mondazzi, *Le anfore Dressel*, 2012-13 (metacrilato fuso per combustione, nero fumo, polvere di marmo, cm. 300x90). Collezione dell'artista.

Le anfore di Dressel di Marcello Mondazzi fa parte di un progetto specifico sul tema del reperto archeologico realizzato nel 2013 presso i Mercati di Traiano. Il titolo allude alla denominazione della raccolta conservata nei Mercati e allo studio di sistematizzazione tipologica dell'archeologo tedesco Heinrich Dressel. Alcuni frammenti di anfore, concepiti come oggetti scultorei da sistemare a pavimento e realizzati attraverso la manipolazione di materiale plastico come forme incomplete, trasparenti, permeabili alla luce, sono disposti come in una teca di museo. L'apparente assetto classificatorio dei reperti tuttavia è compromesso dal mancato allineamento dell'insieme e dalla natura stessa dei frammenti, che invece rimandano soltanto una traccia della loro storia, sono indizi, supporti di una narrazione relativa al complesso delle azioni umane e alla distruzione nel corso del tempo.

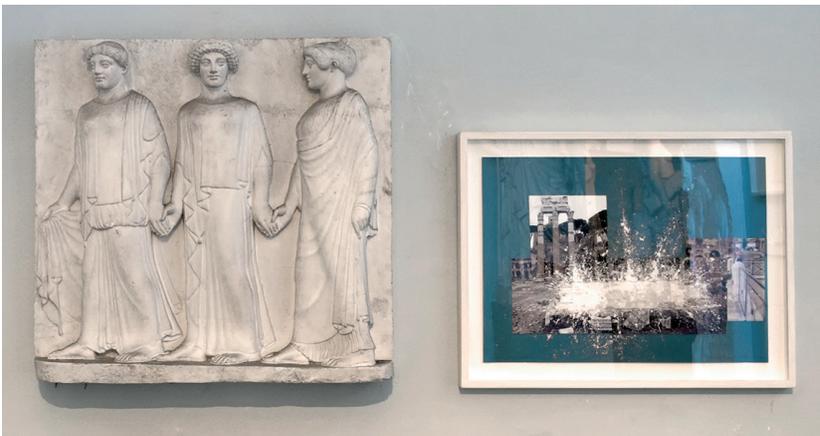


Tav. 5b.



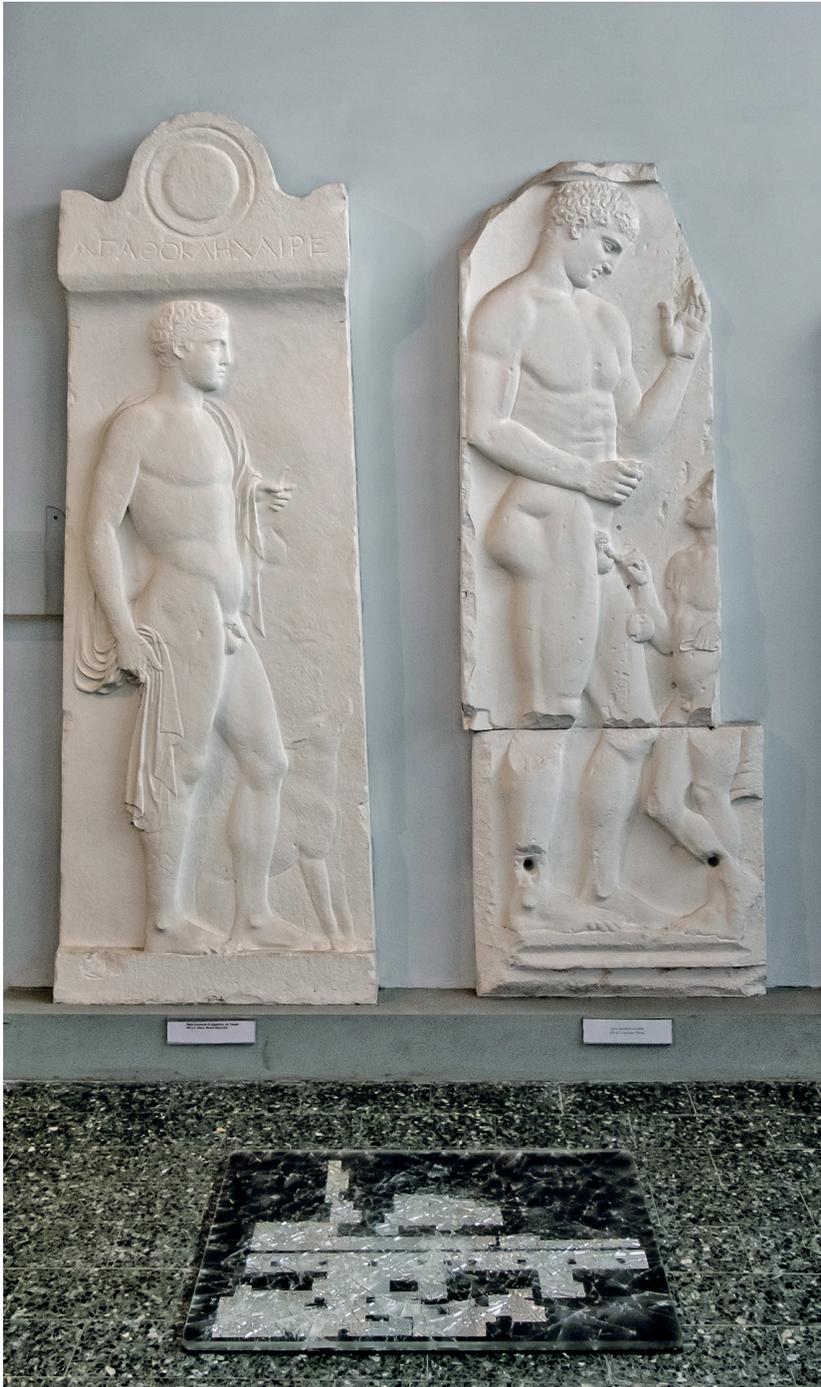
Tav. 6. Claudia Peill, *Biondo oro*, 2006 (resina e pigmenti su base fotografica, tre elementi, cm.183x202). Collezione dell'artista.

Biondo oro di Claudia Peill appartiene a una serie di lavori ispirati a Leptis Magna, esposti per la prima volta nel 2006 da Alba d'Ascanio, insieme all'omologa tela di Mario Schifano. Gli scatti fotografici eseguiti in prima persona durante il viaggio in Libia diventano per Peill gli spettri visivi, confusi e sovrapposti, di una memoria personale che dialoga da pari a pari con resine e pigmenti che delineano invece il campo pittorico, definendo semmai la tonalità percettiva e/o emotiva prevalente del rapporto con quel luogo e con il passato tutto.



Tav. 7a. Alfredo Pirri, *Progetti per Passi al Foro di Cesare*, 2007 (5 elementi: fotomontaggio e vernici acriliche su legno; fotomontaggio, argento e palladio su carta; stampa ad inchiostro su carta Arches, argento, zolfo, vernice acrilica, tre elementi, cm. 62,8x84 cd.; stampa a inchiostro su carta Arches, argento, silicone trasparente, plexiglass, alluminio, cm. 58x85x5; specchio infranto, silicone trasparente, plexiglass, polipropilene adesivo, cm. 63x85x2). Courtesy Galleria Tucci Russo, Torre Pellice, Torino.

I Progetti per Passi al Foro di Cesare di Alfredo Pirri sono relativi alla grande installazione realizzata nell'area archeologica nel 2007 e appartengono al ciclo *Passi*, interventi *site-specific* proposti dall'artista a partire dal 2003 alla Certosa di Padula (Salerno). Nelle diverse versioni dell'installazione lo spazio, occupato da una superficie di specchi che vengono metaforicamente infranti dai passi dell'artista e dei visitatori, diventa esso stesso opera, attraverso il gioco di rifrazione che altera e frammenta materialità ed estensione. *I Progetti per Passi al Foro di Cesare* riprendono la pianta del sito e la trasformano in un supporto per interventi pittorici o la inglobano nei rilievi di silicone: la rappresentazione del luogo si fa talvolta icona, talaltra è appena riconoscibile, assorbita nel percorso creativo dell'autore.



Tav. 7b.



Tav. 8. Elena Bellantoni, *Il solitario solidale*, 2014 (2 specchi con basi, cartoline).

La relazione con il pubblico è costantemente al centro della ricerca di Elena Bellantoni che, nel suo lavoro, crea spesso occasioni di partecipazione capaci di mettere in questione l'identità dell'artista e del visitatore, attivando meccanismi di rispecchiamento e di distorsione che suscitano gesti e pensieri inediti. In questo caso, scrive Elena Bellantoni, «solo chi si *rivolta* entrando nell'istallazione – costruita a mia misura – può leggere quanto scritto sui due specchi che si fronteggiano»: *il solitario* e *solidale*. In una partita tra identità e differenza il visitatore rende possibile con la propria presenza un atto performativo. Presenza/assenza che lo spettatore, attraverso le cartoline, può scegliere di portare con sé e diffondere nello spazio aperto della vita.



Tav. 9. Mauro Folci, *Smercio di monete false*, 2015 (azione).

Prendendo spunto dalla notizia – riportata dalla fonti in maniera confusa e contraddittoria – circa la falsificazione di denaro compiuta da Diogene, Mauro Folci ribadisce il valore positivo del contravvenire alle regole convenute. Per l'artista *falsificare la moneta* è inteso come sovversione dei valori dominanti: «cardine della filosofia cinica insieme alla cura del sé, al discorso parresistico e alla forma di vita altra che è anche figurazione di un mondo altro. Argomentazioni e forme di vita che giungono a noi per via di tutti quelli che in ogni dove e in tutti i tempi, oltre a scardinare malsani pensieri e accademiche usanze, sono stati esempi e maestri di vita vissuta altrimenti». Nel contesto di *Confluenze. Antico e Contemporaneo* l'azione avvia anche una serie di riflessioni sulla copia inautentica e sull'affidabilità delle fonti per la ricostruzione dell'antico.



Tav. 10. Chiara Mu, *Mimesis*, 2016 (performance *site-specific*, 2 h).

L'azione si configura come un esercizio di ostinazione, spiega l'artista che, eccezionalmente, abbandona la natura relazionale che contraddistingue la sua pratica performativa per raccontare l'assenza, cifra peculiare della copia platonicamente intesa. La dimensione *site-specific* questa volta porta nel lavoro dell'autrice un insolito silenzio, una staticità innaturale. Come se, nel dialogo muto con le statue, Chiara Mu fosse rimasta vittima del loro immobilismo e della loro imponenza, i suoi occhi sono vacui proprio come quelli sono privi di pupille.



Tav. 11. Pasquale Polidori, *Forma manifesta: il porto sepolto* (Ungaretti), 2016 (performance site-specific, 2 h).

Ulteriore episodio del progetto *Forma manifesta* – avviato nel 2012 e dedicato al rapporto fra fatica fisica e impegno intellettuale, rispettivamente volti alla ricerca della perfezione e levigatezza della forma, nella poesia così come della figura acrobatica – l'azione si concentra ora su un classico moderno, *Porto sepolto* di Giuseppe Ungaretti e di cui nel 2016 ricorre il centenario della prima pubblicazione, avvenuta nel pieno della Prima Guerra mondiale. Questa volta, però, Polidori sarà in scena con l'acrobata (Chiara Lucisano) che, nello spazio ridotto di un piedistallo simile a quello delle statue, esegue alcune figure acrobatiche, mentre faticosamente legge il testo frammentario che l'artista le mostra. Nel tempo prolungato dell'esecuzione, il corpo si affatica, la voce si spezza, l'ideale perfezione si sgretola, rendendo estraneo il testo di un classico della nostra cultura.

Note biografiche degli artisti

Opere in mostra

Andrea Aquilanti (Roma 1960). La sua ricerca procede attraverso una sperimentazione che coniuga media diversi: disegno, pittura, fotografia e video. Affronta il tema della percezione visiva, sui modi possibili di percepire la realtà e di rappresentarla. Nelle sue opere il passato e la memoria si fondono con le teorie della percezione e con le riflessioni sul tema dello spazio, riconducendosi anche al più attuale dibattito su reale e virtuale.

Dagli anni Novanta ha partecipato a numerose mostre collettive e personali, in particolare nel 2015: *Codice Italia*, Padiglione Italia, 56. Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia; *Dipingere il presente*, IGAV in collaborazione con il Polo museale della Campania, Certosa di San Giacomo, Capri; *The Island of Art*, Capri; *Veduta di Palermo*, Villa Zito, Palermo.

Gregorio Botta (Napoli 1953). Diplomato nel 1984 all'Accademia di Belle Arti di Roma, si impone all'attenzione della critica con mostre come *Trasparenze dell'arte italiana sulla via della seta* a cura di Achille Bonito Oliva (Pechino 1993); la XII Quadriennale (1996) e la Biennale dei Parchi alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (1998), nonché la personale presentata da Ludovico Pratesi all'Istituto Italiano di Cultura di Colonia (1998). Attraverso l'uso di materiali come cera, piombo, ferro, vetro, Botta si concentra su forme archetipiche (il cerchio, il calice...) «nelle quali torna a raccogliersi l'immagine, come cercando in esse un punto di lento affioramento di una verità sommersa, che riguarda il nostro essere più che il nostro apparire» (Fabrizio D'Amico, 2001).

Marcello Mondazzi (Pratola Peligna-AQ 1954). Esordisce negli anni Ottanta dedicandosi inizialmente alla pittura, con una produzione che si colloca nell'ambito della riscoperta della figurazione. Dall'inizio degli anni Novanta si è interessato alla scultura e in particolare alla sperimentazione dei materiali, soprattutto delle plastiche – policarbonato e metacrilato – trattate con vari procedimenti di combustione e lavorate in modo da dar vita a un materiale autonomo.

I lavori scultorei, realizzati sin dagli inizi in forma monumentale, sono stati presentati in diverse situazioni espositive nazionali, collettive e monografiche (Parco Archeologico di Cuma 1999; Stazione Termini, Roma 2002; Cantieri Culturali alla Zisa, Palermo 2002; Villa d'Este, Tivoli 2006; Mercati di Traiano, Roma 2013). Al lavoro di Mondazzi è stata dedicata l'iniziativa *Studio Aperto* (2007) promossa dalla Regione Lazio, dal Comune di Pomezia, in collaborazione con la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e l'Università La Sapienza – Facoltà di Architettura. In questa occasione è stata collocata nell'architettura razionalista di Luigi Moretti del palazzo della ex GIL a Roma la scultura *Forma quasi sferica* (2004).

Mauro Fiorese (Verona 1970-2016). Ha studiato all'Università Iuav di Venezia dove ha avuto un primo approccio con la fotografia. Ha vissuto tra l'Italia e gli Stati Uniti lavorando non solo come fotografo, ma anche come docente presso l'Accademia di Belle Arti di Verona, l'Università degli Studi di Verona, lo IED (Istituto Europeo di Design) di Milano e la University of Illinois. Ha collaborato con riviste come "Abitare" e "Ottagono" per cui ha scritto e documentato articoli da New York.

È autore del libro fotografico *Corpo libero* in cui ritrae dei disabili e grazie al quale nel 1997 è stato inserito nella classifica dei Top 100 World Photographers del Golden Light Award in USA. Il suo lavoro indaga l'imperfetto, ciò che si tende a scartare e a mettere da parte: un disabile e un'opera d'arte dimenticata in un deposito sono entrambi degli invisibili, dei *refusés* cui l'artista dà voce con le sue foto.

Giancarla Frare (Benevento 1950). Di origine veneta, studia scenografia all'Accademia di Belle Arti di Napoli e coltiva paralleli interessi per la scultura, la fotografia e l'incisione. Dopo un periodo trascorso a Venezia (1975-1986) in cui è presente con continuità nelle mostre della Fondazione Bevilacqua La Masa, si trasferisce a Roma. Il lavoro si

muove sempre più insistentemente sul rapporto tra fotografia e segno, mentre il tema è quello della memoria cancellante, della necessità di conservare il vissuto, il visibile, di mappare e catalogare quello che non si vuole perdere, come i resti archeologici, le pietre, le rovine. Gli anni recenti la portano a lavorare sul Foro Romano, sul Palatino in particolare, attratta dai diversi frammenti di pietre che fotografa ripetutamente, da angolazioni diverse e in condizioni di luce che ne accentuano la proiezione dell'ombra a terra. Scrittrice oltre che artista, si è aggiudicata il Premio Letterario Nazionale *Scriveredonna* con il testo *Come Confine Certo* (2006) e ha vinto la prima edizione della Biennale Nazionale dell'Incisione Contemporanea "Città di Bassano del Grappa" (2008). Nel 2014 la Galleria degli Uffizi di Firenze ha acquisito 22 fra disegni e incisioni, dedicate al *Bestiario fantastico*, realizzate dal 1995 al 2011.

Claudia Peill (Genova 1963) si diploma all'Accademia di Belle Arti di Roma nel 1986. Nella sua ricerca nonostante l'uso, quasi esclusivo, di materiali sintetici, resine e fotografia, non dimentica l'idea della pittura. Claudia Peill procede per stratificazioni, una dopo l'altra, e partendo dal nulla, dal piano vuoto, strato dopo strato costruisce e materializza l'immagine.

Tra le esposizioni personali si ricordano: *Intersezioni/Intersections* (doppia personale con Kaisu Koivisto) al Museo Andersen di Roma e *Sguardi condivisi*, da Mara Coccia Arte Contemporanea a Roma nel 2012; *Fiato* Galerie Rossella Junck, Berlino nel 2008-09; *La città delle ombre bianche*, *Schifano-Peill* Galleria Anna d'Ascanio, Roma 2006; *Claudia Peill, Waves* Italian Cultural Institute of London nel 2003; *Claudia Peill* alla Galerie Andreas Brüning Düsseldorf, nel 2003; *Claudia Peill, messa in onda* Istituto Italiano di Cultura di Colonia, nel 2002; *Skin Forms Map* Museo Laboratorio Arte Contemporanea, Sapienza Università di Roma - Galleria Civica Uusikuva, Kotka 2001.

Suoi lavori sono presenti in alcune collezioni pubbliche, tra cui il Museo Pecci di Prato, l'Università di Roma Tor Vergata, il Kunststiftung NRW Düsseldorf. Vive e lavora a Roma.

Alfredo Pirri (Cosenza 1957). Si è diplomato in pittura all'Accademia di Belle Arti di Roma, sua città di adozione. Già negli anni Ottanta il suo lavoro si concentra prevalentemente su installazioni che l'artista definisce «ambienti unitari di opere che dialogano e tra le quali cammina lo spettatore». Utilizzando materiali, tecniche e linguaggi differenti,

Pirri progetta ambienti e atmosfere che spesso coinvolgono il pubblico. Il ruolo dato allo spettatore nella percezione dell'opera e la sua collocazione nello spazio sono infatti tra le sue principali preoccupazioni. Tra le sue opere più note, il ciclo *Passi* (dal 2003), installazioni ambientali costituite da un pavimento di specchi frantumato su cui lo spettatore è invitato a camminare interagendo con l'opera e lo spazio in cui essa si colloca. Tra i luoghi in cui Pirri è intervenuto con *Passi*, si ricordano il Ninfeo di Villa Guastavillari (Bologna, 2005); il Foro di Cesare (Roma, 2006); la Galleria Nazionale d'Arte Moderna (Roma, 2012); Palazzo Te (Mantova, 2013) e il Museo Novecento (Firenze 2015).

Azioni

Elena Bellantoni (Vibo Valentia 1975) vive e lavora tra Berlino e l'Italia. Dopo essersi laureata in Storia dell'arte contemporanea alla Sapienza Università di Roma, studia a Parigi e Londra, dove nel 2007 ottiene un MA in Visual Art al WCA University of Arts di Londra; approfondisce il teatro-danza e le arti performative con workshop e corsi di alta formazione in Italia e all'estero. Nel 2007 costituisce *Platform Translation Group* e nel 2008 è cofondatrice dello spazio no profit 91mQ art projectspace di Berlino. Tra le numerose personali in Italia e all'estero si ricorda *Tempo Imperfetto*, a cura della Fondazione Filiberto Menna, nel 2014 al Museo Archeologico di Salerno.

Mauro Folci (L'Aquila 1959) è docente di Arti Performative alla Scuola di Nuove Tecnologie dell'Arte dell'Accademia di Belle Arti di Brera. Le opere di Folci nascono da un'approfondita riflessione sulle disparate forme linguistiche della metropoli contemporanea e in particolare su quelle forme che tracciano linee di fuga singolari dal linguaggio produttivo dominante. Linguaggio verbale e lavoro si trovano nella nostra epoca in una congiuntura inedita da cui l'artista è attratto e in cui rintraccia il materiale su cui costruire operazioni stratificate e complesse. I suoi interventi e le sue opere sono state ospitate da istituzioni italiane e internazionali (tra le altre al Kunstverein di Francoforte, Neue Kunstforum di Colonia, al PAN di Napoli, all'Auditorium Parco della Musica, al Maxxi e al Macro di Roma, al SUPEC di Shanghai, alla Biennale di Venezia, al Centre Pompidou di Parigi, al Reina Sofia di Madrid, alla Haus der Kulturen der Welt di Berlino, al Arts Santa Mònica di Barcellona).

Chiara Mu (Roma 1974) si diploma in Scenografia all'Accademia di Belle Arti e in Fotografia alla scuola E. Rolli di Roma; a Londra consegue il Master in Fine Art al Chelsea College of Art and Design specializzandosi in Installation and Performance Art. Mu opera esclusivamente con interventi specifici su luogo e/o situazione, utilizzando installazioni, performance e video come modalità preferenziali; crea strategie relazionali tra luogo, oggetti e presenza del corpo, sua e dei visitatori. Ha collaborato con diverse realtà *underground* e no profit inglesi e italiane, con il CIAC Museo di Arte Contemporanea di Genazzano, la Fondazione Pietro e Alberto Rossini in Brianza. Ha prodotto performances *site-specific* per il Comune di Venezia e il Comune di Milano ed è stata *artist resident* in Cina (Studio 493 Yunnan).

Pasquale Polidori (Tollo-CH 1964) vive e lavora a Roma. Polidori interseca procedure artistiche di diversa natura con l'analisi e il riuso di testi appartenenti alla tradizione letteraria, filosofica e politica. Il suo lavoro spazia dalla performance alla produzione di libri, dal video alla fotografia, basandosi di volta in volta su una scelta di discorsi intesi come oggetti da tradurre, analizzare, modificare, interpretare o pronunciare. A tal fine ha collaborato con musicisti, linguisti, attori di teatro, traduttori, performer e altri artisti visivi.

Il rapporto tra parola ed enunciazione si declina nella serie di video e performance dal titolo *Forma Manifesta*, in cui la dizione di testi poetici è affidata ad acrobati intenti ad eseguire esercizi fisici e numeri acrobatici esposte, tra l'altro, a Roma al Museo H. C. Andersen e alla Sala Santa Rita (2015).

Materiali per una storia: arte contemporanea in contesti archeologici a Roma

a cura di Nicoletta Cardano e Francesca Gallo

con la collaborazione di Miriam Carinci e Sara Taffoni

1968

Circo Massimo

Eliseo Mattiacci, *Lavori in corso*, azione realizzata con gli allievi dell'Istituto d'Arte

1970-1973

Ostia Antica

Anne e Patrick Poirier, *Muri*, calchi in carta da Ostia Antica

Anne e Patrick Poirier, *Costruzione*, plastico in terracotta di Ostia Antica

Isola Sacra

Anne e Patrick Poirier, *Iscrizione*, calco in carta dall'Isola Sacra

1974

Mura Aureliane-Porta Pinciana

Christo e Jeanne-Claude, *The Wall-Wrapped Roman Wall*, installazione nell'ambito di *Contemporanea* (mostra a cura di Achille Bonito Oliva)

1973-1974

1975

Mercati di Traiano

L'uomo e la sua terra: itinerario antologico dell'opera di Jorio Vivarelli (mostra personale)

1975-1978

Domus Aurea

Anne e Patrick Poirier, *Domus Aurea. L'Incendio della Grande Biblioteca*, installazione esposta al Centre Georges Pompidou nel 1978

1977-1980

Villa Adriana

Anne e Patrick Poirier, *Villa Adriana. Diario dell'archeologo*, piante di edifici su pergamena

1978

Mercati di Traiano

Roma interrotta (mostra collettiva a cura di Piero Sartogo)

1979-1981

Anne e Patrick Poirier, *Circular Utopia*, calco in gesso della volta a cassettoni del Pantheon

Anne e Patrick Poirier, *Omaggio a Piranesi*, grande costruzione in gesso, da calco della base di una colonna antica



Anne e Patrick Poirier, *Iscrizione*, 1973.

1982

Mura Aureliane

Avanguardia Transavanguardia 68-77 (mostra collettiva a cura di Achille Bonito Oliva)

1985

Mercati di Traiano

La forma dello sguardo (mostra su Pier Paolo Pasolini a cura di Fabio Mauri)



Christo e Jeanne-Claude, *The Wall-Wrapped Roman Wall*, 1974 (foto di Massimo Piersanti).



Roma interrotta, 1978 (foto Fondazione Lonardi Buontempo, Courtesy MAXXI).

1992

Mercati di Traiano

Anthony Caro (mostra a cura di Giovanni Carandente)

Secrets of the Sun: Millennial Meditations (mostra di Peter Erskine a cura di Cesare Silvi e Lucrezia Ungaro)

1993

Museo delle Mura

Jost Wischnewski. Un-Ausgewogen-Squilibrio (installazione a cura di Bruno Mantura)

1994

Mercati di Traiano

Costantino Nivola (mostra a cura di Salvatore Naitza)

1995

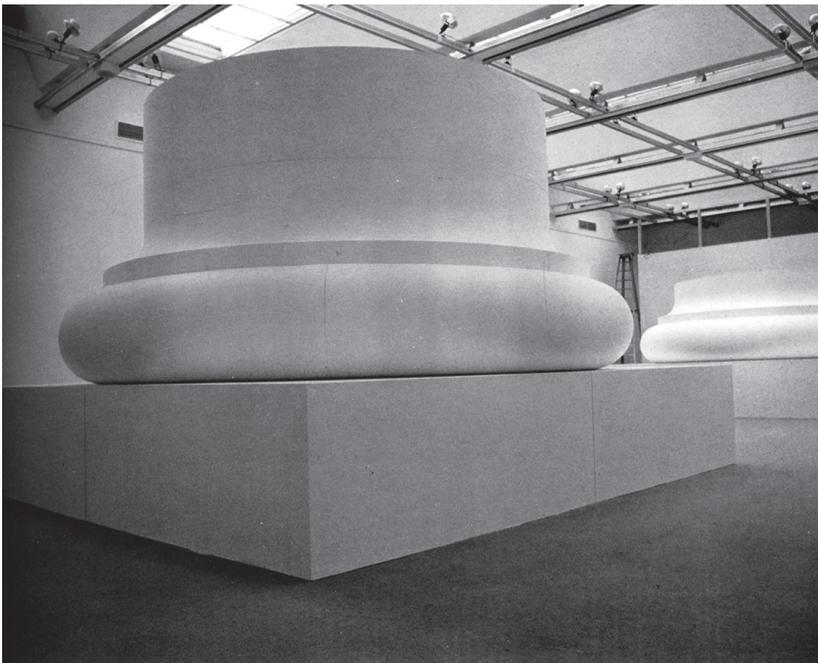
Museo Barracco

Paolo Canevari. Mostro (mostra a cura di Galleria Stefania Miscetti e 2RC Edizioni d'Arte)

1997

Mercati di Traiano e altre sedi

Città natura (mostra collettiva a cura di Carolyn Christov-Bakargiev, Maria G. Tolomeo e Ludovico Pratesi)



Anne e Patrick Poirier, *Omaggio a Piranesi*, 1979-1981.



Anthony Caro, *Toronto Flats*, 1974.

1999

Fori Imperiali

Giganti. Arte contemporanea nei Fori Imperiali (mostra collettiva a cura di Ludovico Pratesi e Alessandra Maria Sette)

1999-2000

Mercati di Traiano

Richard Serra (mostra a cura di Mario Codognato e Ester Coen)

2000

Fori Imperiali

Giganti. Arte contemporanea nei Fori Imperiali (mostra collettiva a cura di Ludovico Pratesi e Alessandra Maria Sette)

2000-2001

Mercati di Traiano,

Peter Erskine. New Light on Rome (mostra personale)

Novecento. Arte e storia in Italia (mostra collettiva a cura di Maurizio Calvesi e Paul Ginsborg)

2001

Fori Imperiali

Giganti. Arte contemporanea nei Fori Imperiali (mostra collettiva a cura di Silvana Rizzo, Ludovico Pratesi e Alessandra Maria Sette)

Mercati di Traiano

Mattiaci (mostra a cura di Pier Giovanni Castagnoli e Claudio Strinati)



Richard Serra, *Walzstrasse*, 1983.



Paolo Canevari, *Imperatori*, 2000.

2002

Scavi di Ostia Antica

Arte in Memoria 1 (mostra collettiva a cura di Adachiara Zevi)

2003

Mercati di Traiano

La beltà di Giosetta Fioroni (mostra a cura di Daniela Lancioni e Federica Pirani)

Piazza del Campidoglio

Linea di Luce (installazione di Carlo Bernardini)

Foro di Cesare

Giganti. Arte contemporanea nei Fori Imperiali. Un segno nel Foro di Cesare
 Mario Merz (installazione a cura di Ludovico Pratesi e Alessandra Maria Sette)

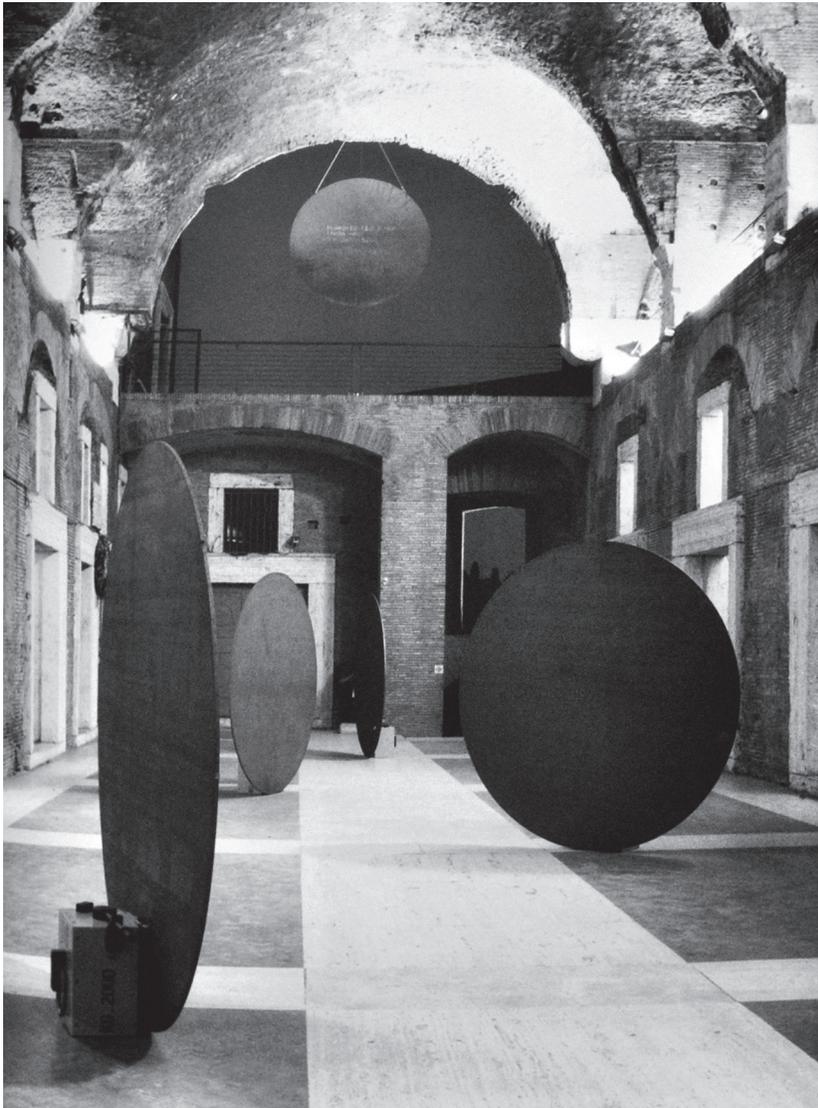
Museo archeologico di Villa Adriana

Bruno Ceccobelli: classico eclettico (mostra a cura di Otello Lottini)

2003-2004

Musei Capitolini

Gemine Muse: Young Artists in European Museums (mostra collettiva, sezione romana a cura di Gianluca Marziani)



Eliseo Mattiacci, *Equilibri*, 2001.



Luciano Fabro, *Groma Monoteista*, 2005.

2004

Musei Capitolini

Nel corpo della città (intervento di Roma Tearne nell'ambito della mostra al Museo Laboratorio Arte Contemporanea a cura di Rosy Colombo e Domenico Scudero)

Mercati di Traiano

Mitoraj ai Mercati di Traiano (mostra personale a cura della Soprintendenza ai Beni Culturali del Comune di Roma)

Christoph Bergmann: le sculture (mostra a cura della Soprintendenza ai Beni Culturali del Comune di Roma)

Wonder Holland (mostra collettiva a cura di Marianna Vecellio e Angeli-que Westerhof)

2005

Scavi di Ostia Antica

Arte in Memoria 2 (mostra collettiva a cura di Adachiara Zevi)

Anfiteatro Flavio e Tempio di Venere

Resounding Arches (mostra di Gary Hill a cura di Ester Coen e Giuliana Stella)

Musei Capitolini

My Rome (performance di Zhang Huan per la sezione romana della mostra collettiva *The Season* a cura di Gianluca Marziani)

Sette Sale

Roma città d'acqua (mostra collettiva a cura di Cosetta Mastragostino)

2007

Villa dei Quintili

Après le diner, sur l'herbe (installazione di Roberto De Simone a cura di Cecilia Guida)

Sinagoga di Ostia Antica

Arte in Memoria 4 (mostra collettiva a cura di Adachiara Zevi)

Museo di Roma

Figure luminescenti (mostra personale di Paolo Gioli a cura di Clément Chéroux)

Stadio di Domiziano, Auditorium di Mecenate, Settima Coorte dei Vigili, Case romane sotto San Paolo alla Regola

Luci dell'arte (mostra collettiva a cura di Ludovico Pratesi)

Foro di Cesare

Ultimi passi. Un segno nel Foro di Cesare (installazione di Alfredo Pirri a cura di Ludovico Pratesi)

Circo Massimo

Massimo silenzio (installazione di Giancarlo Neri a cura di Achille Bonito Oliva)

2007-2008

Mercati di Traiano

Kan Yasuda. Toccare il Tempo (mostra a cura di Andrea Orlandini e Lucrezia Ungaro)

Auditorium di Mecenate, Case romane sotto San Paolo alla Regola, Insula dell'Ara Coeli, Mitreo del Circo Massimo, Museo delle Mura, San Crisogono, Settima Coorte dei Vigili

Luci dell'arte, II edizione (mostra collettiva a cura di Ludovico Pratesi)

2008

Museo delle Mura

Pechino 2008: il tempo, gli animali, la storia. Un'opera di Huang Rui (installazione a cura di Mary Angela Schroth e Adriana Forconi)

Terme di Diocleziano

Cose mai viste 1 (mostra collettiva a cura di Achille Bonito Oliva nell'ambito di ROMA. *The Road to Contemporary Art*)

Area Sacra di Largo Argentina

Avaf: assume vivid astro focus (installazione del gruppo Avaf a cura di Francesco Bonami)

2009

Sinagoga di Ostia Antica

Arte in Memoria 5 (mostra collettiva a cura di Adachiara Zevi)

Mercati di Traiano

Solo al buio (mostra collettiva a cura di Cecilia Canziani e Andrea Villani, nell'ambito di ROMA. *The Road to Contemporary Art*)

Palazzo dei Conservatori, Sala della Lupa

Trilogia. Forme di Lupa nel tempo (mostra di Kristin Jones cura di Gaia Cianfanelli)

Terme di Diocleziano

Pedro Cano. Identità in transito (mostra a cura di Lorenza Trucchi)

Mercati di Traiano

Gerardo Rueda (mostra a cura di Fundación Gerardo Rueda)



Marcello Mondazzi, *Frammenti del tempo*, 2013.

2009-2010

Foro di Cesare

Stephan Balkenhol Sempre più... (mostra personale a cura di Ludovico Pratesi)**2010**

Teatro Marcello

Aaron Young. Slippery When Wet (installazione a cura di Costanza Paissan)

Colosseo

Coliseum on fire (video installazione di Thyra Hilden e Pio Diaz a cura di Gianni Mercurio e Christina Clausen)

Mercati di Traiano

Oltre il nido. Antonio Nocera (mostra a cura di Laura Fusco)**2011**

Sinagoga di Ostia Antica

Arte in Memoria 6 (mostra collettiva a cura di Adachiara Zevi)

Villa Adriana

Villa Adriana. Dialoghi con l'antico (mostra collettiva a cura di Marina Sapelli Ragni)**2012**

Mercati di Traiano

Come l'acqua come l'oro ... Rósa Gísladóttir (mostra a cura di Sabine Frantellizzi)**2013**

Mercati di Traiano

Memoria (mostra di Antonio De Pietro a cura di Diana Alessandrini)*Marcello Mondazzi. Frammenti del tempo* (mostra personale a cura di Nicoletta Cardano e Lucrezia Ungaro)

Sinagoga di Ostia Antica

Arte in Memoria 7 (mostra collettiva a cura di Adachiara Zevi)

Foro Romano e Tempio di Romolo

Ritratti Romani (mostra personale di Marco Delogu)

Museo Nazionale delle Terme di Diocleziano

Non finito, infinito. Paolo Delle Monache, Benoit Felici (mostra collettiva a cura di Marc Augé e Marco Meneguzzo)



Jannis Kounellis, *Senza titolo*, 2013.

Foro Romano – Palatino

Post-classici. La ripresa dell'antico nell'arte contemporanea (mostra collettiva a cura di Vincenzo Trione)

Museo delle Mura

Vittorio Messina. Percorsi d'Occidente (mostra a cura di Ludovico Pratesi)

Terme di Caracalla

Michelangelo Pistoletto: il Terzo Paradiso (installazione a cura di Achille Bonito Oliva)

2013-2014

Case Romane del Celio

In Aëre in Aquis (mostra personale di Marco Milia a cura di Carlotta Monteverde)

Museo delle Mura

Scultura oltre le mura. Vittorio Corsini, Daniela De Lorenzo, Eugenio Gilberti, Carlo Guaita, Nunzio, Alfredo Pirri, Marco Tirelli (mostra collettiva a cura di Ludovico Pratesi)

2014

Museo delle Mura

Terraemota. Sculture in ceramica di Riccardo Monachesi (mostra a cura di Francesco Paolo Del Re)

Mercati di Traiano

Rudi Wach. La porta delle mani (mostra a cura di Peter Weiermair)

Park Eun Sun. Innesti e connessioni (mostra a cura di Gabriele Simongini)

2014-2015

Case Romane del Celio

Giancarlo Neri. Latinorum (mostra a cura di Carlotta Monteverde)



Michelangelo Pistoletto, *Terzo Paradiso*, 2013.

Mercati di Traiano

Bruno Liberatore in dialogo ambientale con i Mercati di Traiano (mostra a cura di Enrico Crispolti)

2015

Sinagoga di Ostia Antica

Arte in Memoria 8 (mostra collettiva a cura di Adachiara Zevi)

Auditorium di Mecenate

Mecenate racconta Roma (video installazione di Chico Arnold a cura del Dipartimento Cultura di Roma Capitale)

Colosseo

Invincible (video installazione di Sabine Kacunko a cura di Chiara Ferrara)

Museo delle Mura

Il bel gioco. Installazioni di Giuseppe Tabacco (a cura di Raffaella Rinaldi)

Porticus Aemilia, Testaccio

Porticus in arte (installazioni di Juri Corti e Alessandro Gorla a cura della Soprintendenza Speciale per il Colosseo, il Museo Nazionale Romano e l'Area archeologica di Roma)

2015-2016

Mercati di Traiano

Pablo Atchugarry. Città eterna, eterni marmi (mostra personale)

Terme di Diocleziano

Henry Moore (mostra a cura di Davide Colombo e Chris Stephens)

Mercati di Traiano

Umberto Passeretti, un presente antichissimo (mostra a cura di Gabriele Simongini)

Case Romane del Celio

Lulù Nuti. Sistema (mostra personale a cura di Carlotta Monteverde)

2016

Parco Archeologico del Porto di Claudio e Traiano

ArtePorto. L'arte contemporanea incontra Portus (mostra collettiva a cura di Sandro Polo e Silvia Calvarese)

Terme di Caracalla

Mela Reintegrata (installazione di Michelangelo Pistoletto a cura di Achille Bonito Oliva)

Mercati di Traiano, Esedra

Giorni d'oro + notti d'argento (installazione di Ugo Rondinone a cura di Ludovico Pratesi)

Foro Romano – Palatino

Par Tibi, Roma, Nihil (mostra collettiva a cura di Raffaella Frascarelli)

Colophon mostra

Confluenze. Antico e contemporaneo.

Aquilanti Botta Fiorese Frare Mondazzi Peill Pirri

Museo dell'Arte Classica, Sapienza Università di Roma

21 maggio - 18 giugno 2016

Polo Museale Sapienza

Presidente Marina Righetti

Direttore Giorgio Manzi

Museo dell'Arte Classica

Sapienza Università di Roma

Direttore Marcello Barbanera

Curatore Musei Area di Archeologia e Arte classica e contemporanea:

Claudia Carlucci

Mostra a cura di Nicoletta Cardano e Francesca Gallo

Comitato scientifico: Marcello Barbanera, Nicoletta Cardano, Francesca Gallo, Maria Paola Minucci, Claudio Parisi Presicce, Marina Righetti, Monica Cristina Storini, Claudio Zambianchi

Segreteria scientifica: Paola Lagonigro

Ricerca iconografica: Miriam Carinci e Sara Taffoni

Allestimento: Salvatore Tricoli, Museo dell'Arte Classica

Allestimento e immagine coordinata: Dipartimento di Pianificazione, Design, Tecnologia dell'Architettura, CdL di Design, Comunicazione Visiva e Multimediale, coordinatore Carlo Martino. *Visual e graphic design*, Valter De Bartolomeis; *Multimedia design*, Federica Dal Falco; *Sintesi finale in Design*, Vincenzo Cristallo. Documentazione fotografica: Luigi Riccitiello

Studenti: Francesca D'Antonio, Andrea Rastelli, Talin Talin, Lucia Tomaselli

Social network a cura degli studenti del CdL in Storia dell'Arte: Francesca Balsamo, Alessandra Bondanese, Flavia Brustolin, Francesca Campana, Laura Corrado, Roberta Del Moro, Lorenzo Ghimenti, Francesca Giannunzio, Valentina Lilla, Vittoria Marchetta, Riccardo Picciaredda, Giulia Pollicita, Alessandra Pratesi, Irene Quarantini, Martina Silvagni, Vittoria Sut (coordinamento), Valeria Tempesta, Martina Vellerini

Si ringrazia Raffaella Bucolo per la consulenza archeologica.

In collaborazione con

Dipartimento di Pianificazione, Design, Tecnologia dell'Architettura,
Sapienza Università di Roma

Dipartimento di Storia dell'arte e Spettacolo, Sapienza Università di Roma
Museo Laboratorio di Arte Contemporanea, Sapienza Università di Roma
CriLet, Sapienza Università di Roma

Ufficio tecnico, Sapienza Università di Roma

Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

Istituto Luce Cinecittà

TecheRai

Galleria Box Art (Verona)

Galleria Tucci Russo (Torre Pelice, Torino)

Si ringraziano Roberto Ciccuto, presidente Istituto Luce; Stefano Nespoli, responsabile Bibliomediateca, Fototeca e Archivi cartacei di TecheRai; Massimo Piersanti, Matteo Di Castro, Davide Colombo, Gabriella Gatto, Daniela Ferrara.

Un particolare ringraziamento a Giampaolo Abbondio, Cecilia Canziani, Simone Ciglia, Felice Levini, Marina Mattei, Francesco Moschini, Lucrezia Ungaro per la partecipazione alla tavola rotonda del 15 giugno 2016 al Museo Laboratorio di Arte Contemporanea della Sapienza.

Indice dei nomi

- Abdul, Lida 80
Accio 70
Alessandrini, Diana 161
Alessandro Magno 7
Alfano, Carlo 86
Alighieri, Dante 65, 66, 67
Amelio, Lucio 86, 92
Anderson, Jon 60, 61
Andre, Carl 95
Aquilanti, Andrea 41, 46, 47, 49, 52,
113, 125, 126, 129, 143, 167
Argan, Giulio Carlo 117, 118, 121
Aristofane 7, 33, 35, 36
Arnaut, Daniel 68
Arnold, Chico 164
Assmann, Aleida 23
Assmann, Jan 23
Atchugarry, Pablo 164
Attico, Erode 37
Auerbach, Erich 71
Augé, Marc 15, 21, 41, 51, 161
Augusto 8, 77, 81

Bachtin, Michail 71
Balatresi, Mathelda 77
Balkenhol, Stephan 109, 112, 161
Balkenhol, Stephen 109, 112, 161
Balzac, Honoré 71

Barba, Rosa 43
Barnes, Trevor 61
Barone, Aniello 79, 88
Barthes, Roland 58
Bartolini, Massimo 100
Baselitz, Georg 95
Bassiri, Bizhan 79
Bavčar, Evgen 79
Beecroft, Vanessa 49
Bellantoni, Elena 41, 47, 126, 139, 146
Benjamin, Walter 63, 97, 105
Benoit, Felice 161
Berent, Hella 90, 91
Bergmann, Christoph 158
Bernardelli, Andrea 20, 21
Bernardini, Carlo 156
Biasiucci, Antonio 76, 88
Bickerton, Ashley 75, 81
Bloom, Harold 7
Boltanski, Christian 26
Bonaggiunta da Lucca 67
Bonami, Francesco 160
Bondi, Liz 61
Bonito, Oliva Achille 80, 85, 92, 108,
112, 117, 118, 119, 143, 149, 151,
159, 160, 162, 164
Botta, Gregorio 41, 49, 50, 113, 125,
126, 130, 143, 167

- Brandi, Cesare 84, 92
 Brigataes 79, 80
 Brinkmann, Vinzenz 27, 31
 Brusa, Carlo 61
 Buchner, Giorgio 79, 89, 93
 Bufano, Celesta 77
 Buonocore, Antonio 20
 Buren, Daniel 100, 101, 111, 112
- Cabrita Reis, Pedro 98, 105
 Callemberg, Lodovica 100
 Calvarese, Silvia 164
 Calvesi, Maurizio 155
 Canevari, Paolo 156
 Cannavacciuolo, Maurizio 78, 86, 92
 Cano, Pedro 160
 Canova, Antonio 100
 Canziani, Cecilia 43, 160, 168
 Capodiferro, Alessandra 31
 Carandente, Giovanni 117, 152
 Carandini, Andrea 26, 31
 Cardano, Nicoletta 1, 41, 51, 113,
 121, 125, 149, 161, 167
 Caro, Anthony 120, 152, 154
 Castagnoli, Pier Giovanni 155
 Castree, Noel 62
 Cavalcanti, Guido 68, 69
 Ceccobelli, Bruno 157
 Cecilio 70, 71
 Cederna, Antonio 117, 121
 Celati, Gianni 114, 121
 Chéroux, Clément 159
 Christo [Javacheff, Christo Vladimi-
 rov]
 44, 117, 118, 121, 126, 149, 151
 Christov-Bakargiev, Carolyn 153
 Cianfanelli, Gaia 160
 Ciardiello, Marisa 77
 Cino da Pistoia 68, 69
 Clair, Jean 23, 25, 31, 41, 51
- Clausen, Christina 161
 Clemente, Francesco 80
 Cochrane, Andrew 27, 31, 50, 52
 Codognato, Mario 154
 Coen, Ester 23, 25, 31, 86, 92, 154,
 158
 Colombo, Davide 164, 168
 Colombo, Rosy 48, 51, 158
 Corna Pellegrini, Giacomo 61
 Corsini, Vittorio 163
 Cosgrove, Denis 60, 61
 Cragg, Tony (Anthony) 26, 28, 29,
 47, 51, 108, 112, 120
 Crispolti, Enrico 164
 Cristinzio, Laura 85, 92
 Curran, Alvin 104
- d'Alicarnasso, Dionigi 7
 D'Amico, Fabrizio 143
 Dardi, Costantino 119
 D'Arezzo, Guittone 66, 67, 69
 de Belenoi, Aimeric 68
 de Champagne, Thibaut 68
 De Chirico, Giorgio 44, 100
 Degli Onesti, Onesto 68
 dell'Agnese, Elena 62
 Delle Monache, Paolo 161
 Delogu, Marco 42, 161
 De Lorenzo, Daniela 163
 Del Re, Francesco Paolo 163
 Delvoye, Wim 109, 112
 Dematteis, Giuseppe 55, 56, 57, 58,
 61
 de Pegulhan, Aimeric 68
 De Pietro, Antonio 161
 Derrida, Jacques 58
 De Simone, Roberto 159
 Diaz, Pio 161
 Dibbets, Jan 99
 di Bisanzio, Aristofane 7, 33, 35, 36

- di Chiaravalle, Bernardo 71
 Di Fiore, Gerardo 77, 88, 91, 92
 Di Guiduccio Lambertazzi, Fabbri-
 zio 68
 Diogene 49, 140
 Dion, Mark 26, 28, 29, 30, 31
 di Samotracia, Aristarco 7
 Dixon, Deborah P. 57, 58, 59, 61
 Duchamp, Marcel 27
 Ducrot, Isabella 79
 Duncan, James S. 57, 61

 Eco, Umberto 20
 Elefante, Aldo 80
 Emma [Ferretti, Viola Emilia] 16, 20
 Eole 66
 Erskine, Peter 152, 155
 Eschilo 33, 35, 36
 Euripide 33, 35, 70

 Fabre, Jan 38, 51, 108, 112
 Farinelli, Franco 56, 61
 Federico II (Federico Ruggero di
 Hohenstaufen) 67
 Feldmann, Hans Peter 27, 31
 Ferlinghetti, Lawrence 77
 Ferrara, Chiara 164
 Fiorese, Mauro 41, 43, 113, 125, 126,
 131, 144, 167
 Fiorito, Lino 78
 Fioroni, Giosetta 156
 Fiz, Alberto 47, 51, 107, 112
 Flacco 70
 Flaig, Egon 23
 Folchetto di Marsiglia 68
 Folci, Mauro 41, 49, 52, 126, 140, 146
 Forconi, Adriana 159
 Fortuna, Daniele 10, 23, 31
 Foster, Hal 51
 Foucault, Michel 46, 58

 Frangi, Giovanni 79
 Frantellizzi, Sabine 161
 Frare, Giancarla 41, 42, 51, 52, 113,
 125, 126, 132, 144, 167
 Frascarelli, Raffaella 46, 112, 165
 Freud, Sigmund 46
 Frontone, Marco Cornelio 6
 Fusco, Laura 161

 Galindo, Regina José 80
 Gallo, Francesca 1, 41, 48, 50, 51, 113,
 125, 149, 167
 Gargiulo, Gianluigi 77
 Garibaldi, Giuseppe 14
 Gebirge, Kleiner 99
 Gellio, Aulo 6
 Ghisleri, Guido 68
 Gianni, Lapo 68
 Giliberti, Eugenio 163
 Ginsborg, Paul 155
 Gioli, Paolo 42, 159
 Giovenale 70, 71
 Giraut de Bornelh 68
 Gísladóttir, Rósa 161
 Gorla, Alessandro 164
 Gormley, Antony 108, 109, 112
 Gostoli, Antonietta 10
 Gregori, Maria Grazia 36, 39
 Gregory, Derek 62
 Greimas, Algirdas Julien 59
 Guaita, Carlo 163
 Guida, Cecilia 159
 Guido delle Colonne 68
 Guinizzelli, Guido 68, 69

 Haraway, Donna 58, 62
 Harvey, David 57, 59, 62
 Heidegger, Martin 64, 85, 92
 Hilden, Tyra 161
 Hill, Gary 45, 158

- Hirst, Damien 80
Hjelmlev, Louis Trolle 64
Hochleitner, Martin 27, 31
Holloway, Sarah 62
Horn, Rebecca 95
Huan, Zhang 49, 159
- Iodice, Michele 79
- Jackson, Peter 60, 61
Jess, Pat 60, 62
Jodice, Mimmo 76, 79, 80, 81, 86, 92
Johnson, Nuala C. 61
Jones, John Paul III 57, 58, 59, 61, 160
Jones, Kristin 57, 58, 59, 61, 160
Jussen, Bernhard 23, 31
- Kacunko, Sabine 164
Kant, Immanuel 56
Kapoor, Anish 80
Kiefer, Anselm 80
Klein, Yves 25
Koivisto, Kaisu 145
Kondylaki, Dimitra 37
Koons, Jeff 80
Kounellis, Jannis 25, 95, 97, 98, 105, 120, 162
- La Motta, Paolo 80
Lancioni, Daniela 156
Lang, Nicholas 26
La Regina, Adriano 117
Latini, Brunetto 8, 67
Le Duc, Pierre-Yves 79
Leone, Giuseppe Antonello 79
Leperino, Christian 76, 79, 81
LeWitt, Sol 97, 98
Liberatore, Bruno 164
Licurgo 7, 34
Lodolo, Sandro 115
- Löhr, Christiane 99
Longobardi, Nino 76, 79, 81, 85, 86, 92
Long, Richard 26, 27, 86
Lorimer, Hayden 61, 62
Lottini, Otello 157
Lucano 65, 66, 70
Lucentini, Franco 114, 121
Luckow, Dirk 27, 31
Lyons, Claire 25, 31
Lyotard, Jean-François 58
- Maiuri, Amedeo 80
Mantura, Bruno 119, 153
119, 153
Marchiori, Giuseppe 117
Marchis, Giorgio de 117
Marino Atellano, Livio 87
Marziani, Gianluca 49, 51, 157, 159
Massey, Doreen 59, 60, 62
Mastragostino, Cosetta 159
Mattiacci, Eliseo 157
43, 117, 120, 149, 155
Mauri, Fabio 151
Mc Collum, Allan 84
Meis, Adriano 15
Meneguzzo, Marco 161
Mercurio, Gianni 161
Merewether, Charles 25, 31
Merz, Mario 100, 120, 156
Merz, Marisa 100
Messina, Vittorio 162
Metken, Günter 25, 26, 31
Milia, Marco 163
Miller, Henry 33, 39
Minca, Claudio 58, 62
Mitchell, Donald 59, 62
Mitoraj, Igor 85, 120, 158
Mocato, Mino 67
Mochetti, Maurizio 100

- Monachesi, Riccardo 163
 Mondazzi, Marcello 41, 50, 51, 113,
 121, 125, 126, 133, 144, 160, 161, 167
 Monteverde, Carlotta 163, 164
 Moore, Henry 164
 Morante, Daniela 79
 Moretti, Luigi 144
 Morgese, Gennaro 79
 Mourey, Christophe 80
 Mu, Chiara 41, 48, 49, 126, 141, 147
 Murdoch, Jonathan 56, 62

 Naitza, Salvatore 153
 Neri, Giancarlo 159, 163
 Niccoli, Fiorenzo 76, 77
 Nicolini, Renato 118, 119, 121
 Nietzsche, Friedrich 63
 Nivola, Costantino 120, 153
 Nocera, Antonio 161
 Norcia, Audrey 23, 31
 Nordman, Maria 104
 Nunzio [Di Stefano, Nunzio] 163
 Nuti, Lulù 164

 Ontani, Luigi 49, 75, 81
 Oppenheim, Dennis 110, 112
 Orlandini, Andrea 159
 Ovidio 65, 66, 70

 Paissan, Costanza 161
 Paladino, Mimmo 51, 108, 112
 Paleari, Anselmo 14, 15, 17
 Paolini, Giulio 25, 79, 85, 86, 92, 99
 Pascali, Pino 25, 115
 Pascal, Mattia 14, 15, 17, 22
 Pasolini, Pier Paolo 151
 Pastore, Gloria 78, 86, 87, 89, 92
 Pedicini, Luciano 79
 Peill, Claudia 41, 42, 51, 113, 125,
 126, 135, 145, 167

 Peirce, Charles Sanders 59
 Penone, Giuseppe 95
 Persio 70, 71
 Pescatori, Vittorio 79, 80, 81
 Petroselli, Luigi 117, 118
 Peyron, Caroline 77, 79
 Pietrangeli, Carlo 118
 Pignatelli, Luca 79
 Pirandello, Luigi 14, 15, 22
 Piranesi, Giovan Battista 18, 47, 150
 Pirani, Federica 156
 Pirozzi, Giuseppe 79
 Pirri, Alfredo 41, 46, 52, 113, 120,
 125, 126, 136, 145, 146, 159, 163,
 167
 Pisano, Gallo 67
 Pistoletto, Michelangelo 26, 110, 112,
 120, 162, 163, 164
 Plasschaert, Thomas 77
 Poirier, Anne 23, 24, 25, 26, 31, 44,
 51, 115, 121, 149, 150, 153
 Poirier, Patrick 23, 24, 25, 26, 31, 44,
 51, 115, 121, 149, 150, 153
 Polidori, Pasquale 41, 48, 51, 126,
 142, 147
 Poli, Paolo 77
 Polo, Sandro 1, 143, 164, 167
 Pompili, Graziano 80
 Pratesi, Ludovico 120, 143, 153, 154,
 155, 156, 159, 161, 162, 163, 165,
 168
 Pugliese, Anna Maria 52, 79

 Quinn, Marc 109, 112
 Quintiliano, Marco Fabio 7, 9

 Rakowitz, Michael 102, 103, 104
 Rapaccini, Chiara 80
 Renfrew, Colin 27, 28, 30, 31, 50
 Rezzuti, Carmine 79, 81
 Rice, Stephen 62

- Rinaldi, Raffaella 164
 Ripaldi, Camillo 80
 Rizzo, Silvana 155
 Rohling, Gerd 75, 79
 Ronconi, Luca 35, 36, 39
 Rondinone, Ugo 165
 Rondiris, Dimitris 37
 Rose, Gillian 60, 62, 85
 Roth, Michael S. 25, 31
 Rotondo, Melita 79
 Rovner, Michal 80
 Rueda, Gerardo 160
 Rufo, Lucio Vario 71
 Ruhnken, David 6, 10
 Rui, Huang 45, 159
- Sangiorgio, Francesco 11, 12, 13
 Sapelli Ragni, Marina 161
 Sartogo, Piero 150
 Scaramella, Lorenzo 76
 Schein, Richard H. 61
 Schneider, Lambert 23, 25, 31
 Schroth, Mary Angela 45, 51, 159
 Sciascia, Filippo 75, 81
 Scolavino, Quintino 80, 81
 Scudero, Domenico 48, 51, 158
 Sedira, Zineb 80
 Serao, Matilde 11, 12, 13, 14, 22
 Serra, Richard 10, 80, 95, 120, 154, 155
 Sette, Alessandra Maria 154, 155, 156
 Severo, Settimio 13
 Shakespeare, William 9, 37
 Silvi, Cesare 152
 Simongini, Gabriele 163, 164
 Sissi 45
 Smith, David 43, 56
 Smith, Richard M. 56, 62
 Sofocle 33
 Soja, Edward 58, 62
- Solivella, Silvana 78
 Spina, Luigi 76, 79, 86, 87, 88, 89, 93
 Staccioli, Mauro 111, 112
 Stazio 65, 66, 69, 70, 71
 Stefanucci, Tony 77
 Stella, Giuliana 158
 Stephens, Chris 164
 Stih&Schnock 100, 102, 103
 Strehler, Giorgio 36
 Strinati, Claudio 155
- Tabacco, Giuseppe 164
 Tatafiore, Ernesto 86
 Tearne, Roma 47, 51, 158
 Terminiello, Luisa 77, 78
 Terrenzio (Terenzio) Afro, Publio 70, 71, 72
 Teatro Technis 37
 Theodoropoulos, Vangelis 39
 Thorel, Paul 79
 Thrift, Nigel 59, 60, 62
 Tirelli, Marco 163
 Tolomeo, Maria Grazia 153
 Tortorella, Stefano 114
 Trione, Vincenzo 47, 52, 76, 81, 85, 120, 162
 Trucchi, Lorenza 160
- Ungaretti, Giuseppe 18, 22, 48, 142
 Ungaro, Lucrezia 113, 121, 152, 159, 161, 168
 Urso, Luigi 77, 79
- Valentine, Gill 62
 Vecellio, Marianna 158
 Vesonius, Primus 84
 Vetere, Ugo 83, 86, 91, 117, 118
 Villani, Andrea 160
 Virgilio 10, 65, 66, 69, 71
 Vivarelli, Jorio 149

- Volut, Alain 76
Wach, Rudi 163
Weiermair, Peter 163
Weiner, Lawrence 102
Weinstein, Gal 100, 101
Westerhof, Angeliqne 158
Winckelmann, Johann Joachim 77
Wischnewschi, Jost 119, 153
Woolf, Virginia 71
Wünsche, Raimund 27, 31
- Yasuda, Kan 120, 159
Young, Aaron 161
- Zambianchi, Claudio 1, 44, 52, 114,
167
Zevi, Adachiara 95, 98, 99, 100, 101,
102, 104, 105, 156, 158, 159, 160,
161, 164

COMITATO EDITORIALE
SAPIENZA UNIVERSITÀ EDITRICE

Coordinatore

GIUSEPPE CICCARONE

Membri

GAETANO AZZARITI
ANDREA BAIOCCHI
MAURIZIO DEL MONTE
GIUSEPPE FAMILIARI
VITTORIO LINGIARDI
CAMILLA MIGLIO

COMITATO SCIENTIFICO
SERIE ARTI

XAVIER BARRAL-I-ALTET (Professor Emeritus, Université de Rennes II-Haute Bretagne; Visiting professor, Università degli studi Ca' Foscari a Venezia)
OLIVIER BONFAIT (Université de Bourgogne)
GIOVANNI CARERI (Centre d'histoire et de théorie de l'art-Ecole des hautes études en sciences sociales, Paris)
MARIA GRAZIA MESSINA (Università degli studi di Firenze)
ROSA MARIA SALVATORE (Università degli studi di Padova)
FERDINANDO TAVIANI (già Università degli studi de L'Aquila)
BENJAMIN WALTON (University of Cambridge)

COMITATO DI REDAZIONE

CLAUDIO ZAMBIANCHI *Responsabile* (Sapienza, Università di Roma)
PAOLO BERTETTO , SILVIA CARANDINI , CLAUDIA CIERI VIA, MICHELA DI MACCO
ANTONIO IACOBINI , STEFANIA MACIOCE , MARINA RIGHETTI, EMANUELE SENICI
CARLA SUBRIZI (Sapienza, Università di Roma)

COMITATO SCIENTIFICO
MACROAREA E

Coordinatrice

CAMILLA MIGLIO

Membri

VICENÇ BELTRAN
MASSIMO BIANCHI
ALBIO CESARE CASSIO
EMMA CONDELLO
FRANCO D'INTINO
GIAN LUCA GREGORI
ANTONIO IACOBINI
SABINE KOESTERS
EUGENIO LA ROCCA
ALESSANDRO LUPO
LUIGI MARINELLI
MATILDE MASTRANGELO
ARIANNA PUNZI
EMIDIO SPINELLI
STEFANO VELOTTI
CLAUDIO ZAMBIANCHI

Il Comitato editoriale assicura una valutazione trasparente e indipendente delle opere sottoponendole in forma anonima a due valutatori, anch'essi anonimi. Per ulteriori dettagli si rinvia al sito: www.editricesapienza.it

COLLANA STUDI E RICERCHE

Per informazioni sui precedenti volumi in collana, consultare il sito:
www.editricesapienza.it

60. La metamorfosi dei sensi
Donne, desiderio, emozioni nella lirica dei trovatori
Valentina Atturo
61. Raccontar danzando
Forme del balletto inglese nel Novecento
Annamaria Corea
62. La traccia dell'addio delle cose
Macerie urbane, umane e culturali nel secondo dopoguerra
Tommaso Gennaro
63. La lingua emigrata
Ebrei tedescofoni in Israele: studi linguistici e narratologici
a cura di Sabine E. Koesters Gensini e Maria Francesca Ponzi
64. Storia delle antiche teologie atomiste
Enrico Piergiacomì
65. Lingue europee a confronto 2
Il verbo tra morfosintassi, semantica e stilistica
a cura di Daniela Puato
66. Renato Mambor
Studi intorno alle opere, la performance, il teatro
a cura di Raffaella Perna
67. Le componenti orali della lingua dei segni italiana
Analisi linguistica, indagini sperimentali e implicazioni glottodidattiche
Maria Roccaforte
68. Lessico europeo
Sezione tedesca: il movimento
a cura di Flavia Di Battista, Tommaso Gennaro, Matteo Iacovella, Camilla Miglio, Giulia Puzzo
69. Soggettività e veridizione nell'ultimo Foucault
Giorgio La Rocca
70. Munus Laetitiae
Studi miscellanei offerti a Maria Letizia Lazzarini
a cura di Francesco Camia, Lavinio Del Monaco, Michela Nocita
71. Antico e contemporaneo
Sguardi, prospettive, riflessioni interdisciplinari alla fine della modernità
a cura di Francesca Gallo e Monica Cristina Storini

Il libro raccoglie contributi di studiosi ed esperti, provenienti da diversi ambiti disciplinari, e di artisti visivi attorno al tema dei rapporti fra cultura contemporanea (letteratura, teatro e arti visive) e archeologia, declinando l'idea di "classico" non più come valore da contrapporre alla fluidità del presente, ma piuttosto come re-perto e sito archeologico di cui si accetta e si enfatizza l'incompletezza e la decadenza anche materiale, facendone spazio di rappresentazione ed elemento significativo degli scenari narrativi. Si tratta di un concetto di antico non fissato in un altrove ideale e senza tempo, ma re-interpretato alla luce dell'oggi, e sul quale proiettare i grandi temi con cui il presente fa i conti: la multiculturalità e le identità nazionali, la memoria conflittuale del secolo breve, la ricerca di modelli di sviluppo economico più rispettosi degli equilibri del paesaggio. Un confronto di rinnovata attualità, non solo a Roma, ma in tutta Europa dove musei e associazioni per la salvaguardia del patrimonio ricorrono sempre più spesso all'arte contemporanea come strumento di mediazione.

Francesca Gallo insegna Storia dell'arte contemporanea alla Sapienza Università di Roma. Si occupa del nesso fra teoria e tecniche esecutive nell'arte e nella critica d'arte dell'Ottocento e del Novecento; delle mostre d'arte, con la monografia (Roma 2008) e diversi studi su *Les Immatériaux*. Gli studi sulle Neoavanguardie italiane hanno prediletto le pratiche performative e video ("Ricerche di storia dell'arte" 2006 e 2014); recentemente ha co-curato un libro e una mostra antologica su Ketty La Rocca; e *Arte fuori dall'arte. Incontri e scambi fra arti visive e società negli anni Settanta* (Milano 2017).

Monica Cristina Storini è professoressa associata di Letteratura italiana presso la Facoltà di Lettere e Filosofia della Sapienza Università di Roma. Si occupa di letteratura medioevale e moderna, nonché di teoria della letteratura e scrittura delle donne. Ha pubblicato, tra l'altro, *Lo spazio dell'avventura. Peripezia e racconto nel medioevo* (Firenze 1997); *L'esperienza problematica. Generi e scrittura nella narrativa italiana del Novecento* (Roma 2005); *Il secchio di Duchamp. Usi e riusi della scrittura femminile in Italia dall'Ottocento al Terzo Millennio* (Pisa 2016).

ISBN 978-88-9377-089-7



9 788893 770897

