culturesocietà

3

Collana del Dipartimento Culture e Società
dell'Università degli Studi di Palermo
diretta da Michele Cometa

ANTICO E (È) CONTEMPORANEO

a cura di
Cristina Costanzo e Massimo Limoncelli

PALERMO UNIVERSITY PRESS

UNIONE EUROPEA
Fondo Sociale Europeo

PON RICERCA E INNOVAZIONE

ISBN (a stampa): 978-88-5509-321-7
ISBN (online): 978-88-5509-322-4

Il volume è stato realizzato e stampato con il contributo FFR del Dipartimento Culture e Società dell'Università degli Studi di Palermo e i fondi del PON 2018 - linea Attrazione e mobilità (AIM1829370) Linea 1 CUP - B74118000310001 della dottoressa Cristina Costanzo e del dottore Massimo Limoncelli.

© Copyright 2021 New Digital Frontiers srl
Viale delle Scienze, Edificio 16 (c/o ARCA)
90128 Palermo
www.newdigitalfrontiers.com

In copertina: Alberto Burri, *Il Grande Cretto*, Gibellina. Courtesy Fondazione Orestiadi

Indice

Prefazione 7
Elisa Chiara Portale

Premessa 11
Cristina Costanzo, Massimo Limoncelli

Antico è moderno è contemporaneo. Su una modalità del pensiero 17
Michele Cometa

Un fenomeno di vitalità artistica eccezionale. Carlo Ludovico Ragghianti e l'arte etrusca 33
Martina Corgnati

Pompeii Commitment. Materie archeologiche. Un *Modernarium* 51
Andrea Viliani

Ricucire le connessioni: sottosuolo e oggetti 63
Luana Toniolo

Monumenti del disincanto: una citazione dall'Antico nell'*Esule* (1859-63) di Antonio Ciseri 73
Alexander Auf der Heyde

Balconi, veli e schermi. Come il panorama contemporaneo affonda il paesaggio antico 87
Santi Di Bella

*Eracle e la cerva di Cerine*a del Museo Archeologico "A. Salinas" di Palermo. Dall'originale ai calchi moderni per la didattica e l'arredo privato 101
Giovanni Travagliato

Per un approccio semiotico alla musealizzazione di un sito archeologico. Il caso Arslantepe 115
Dario Mangano

Paesaggio e memorie dell'antico: dall'archeologia all'arte contemporanea 131
Aurelio Burgio

Dialoghi tra antico e contemporaneo. Dal *Bouleuterion* greco alla grande Barricaia di Rocca di Frassinello 145
Gilberto Montali, Annaclara Pottino

Spunti di classicismo nei monumenti siciliani ai caduti della Prima Guerra Mondiale 159
Simone Rambaldi

Alberto Burri e «l'archeologia del futuro» a Gibellina 175
Cristina Costanzo

Gibellina Experience: Archeologia della memoria al *Grande Cretto* di Burri 193
Massimo Limoncelli

Autori 209

Prefazione

Elisa Chiara Portale

Un'endiadi e al contempo un'identificazione tra le categorie in apparenza opposte di "antico" e "contemporaneo" viene proposta dal titolo di questo libro ed illustrata, con diverse prospettive, attraverso i contributi degli studiosi che hanno risposto all'appello di Cristina Costanzo e Massimo Limoncelli.

Spetta ai due curatori il compito di introdurre i contenuti e spiegare la genesi dell'iniziativa congiunta, frutto della confluenza dei loro personali percorsi di ricerca all'interno del Dipartimento di Culture e Società dell'ateneo palermitano, grazie ad un progetto finanziato nell'ambito del programma "Attrazione e mobilità" del PON in cui io stessa, da archeologa, sono implicata. L'idea trainante è stata infatti quella di riannodare oggetti, contesti e approcci dell'archeologia e dell'arte contemporanea sotto il comune denominatore dato dall'appartenenza delle rispettive "tipologie" di beni culturali al patrimonio contestualizzato, e perciò parte integrante di un paesaggio (Sicilia occidentale), che si vuole esperire, tutelare e valorizzare facendo convergere metodologie e procedure della ricerca archeologica, della restituzione virtuale, dell'indagine delle forme artistiche e dei meccanismi di semantizzazione- risemantizzazione, con refluenza reciproca dei due ambiti disciplinari.

A riprova della validità dell'accostamento si può citare la prassi vieppiù apprezzata di inserire opere d'arte contemporanea e installazioni all'interno di musei, monumenti e siti archeologici – in particolare quando questi ultimi siano trasformati in scenari e contesti di creatività coeva in una cor-

retta ottica *site specific*, superando la scelta più banale della *location* di prestigio –; e, più a monte nel processo artistico, la relazione esplicitamente instaurata da diversi artisti contemporanei (o anche presente in forma latente) con opere, immagini, resti, materie antiche – sia che si tratti di dialogo, di riflessione, di emulazione o di contrasto.

Ma, a ben vedere, a postulare un confronto e un costante adattamento alla contemporaneità è la stessa natura dell'archeologia e delle scienze dell'antichità (altri potrà ribadire il connubio da un punto di vista "modernista" meglio di quanto sarei in grado di fare io). Non c'è infatti un'archeologia (e una scienza dell'antichità in senso lato) che non sia archeologia (o scienza dell'antichità) contemporanea; così come il contemporaneo (l'arte, la cultura, la percezione, l'esperienza) si confronta con l'archeologia dal momento che – consapevolmente o meno – si ancora ad un palinsesto in cui l'eredità culturale e le tracce materiali del passato esercitano la loro efficacia. Ciò riesce più palese se si considerano non già o non solo gli aspetti ideali e normativi, a volte logori, della classicità, bensì quelli epistemologici e cognitivi e tutto ciò che si collega a tempo, spazio, fattore umano, cultura e cultura materiale, contesto. Si tratta di aspetti centrali nella disciplina archeologica e in altri rami delle scienze storiche e della cultura (pur con approcci e focus diversi), ma indubbiamente rilevanti anche nell'epoca odierna, alle prese con la globalizzazione e la decontestualizzazione, con la carenza di visione prospettica e l'inquietudine nei confronti del futuro, la crisi di paradigmi ideologici o identitari tradizionali e l'esigenza di una comprensione più profonda della multiformità e della varietà.

Il lavoro dell'archeologo, vincolato ai resti materiali e all'osservazione, recupero e documentazione rigorosa delle tracce anche labili di attività degli uomini e delle società antiche, nella loro varietà e irripetibilità, con l'intento di ridar loro "voce" e spessore in una prospettiva storica, è stato chiamato in causa quale forma di resistenza culturale contro il fanatismo che, in diverse aree del pianeta, pretende di azzerare il passato, e

la cui prima vittima è l'arte[1]. Più in generale, si può dire che esso si presti a sollecitare la riflessione e la resilienza rispetto allo schiacciamento sul presente di un mondo attuale tendenzialmente "liquido", quasi fosse scevro di contingenze spazio-temporali. Alcune fra le istanze succitate, quali quelle alla riflessione critica, al riconoscimento e alla costruzione di senso, alla presenza attiva dell'antico, alla valorizzazione della materia e delle differenze, ma anche alla relazione con il paesaggio, trovano alta espressione nell'arte contemporanea, naturalmente su un piano e con finalità diverse dallo studio dell'antichità.

Le ragioni della popolarità dell'archeologia nell'epoca del digitale sono state, dal canto loro, vagliate dal Direttore del Museo Egizio di Torino in un recente testo divulgativo[2]: la "ricerca dell'arca perduta" di Indiana Jones lascia il campo alla "ricerca del tempo perduto" di proustiana memoria, ed in particolare alla capacità di svelare e dare nuova vita non a vagheggiati tesori sepolti, ma agli oggetti dell'attività dell'uomo, dai più ordinari e modesti agli artefatti più elaborati, come testimonianze della civiltà che li ha prodotti oltreché, eventualmente, come oggetto di apprezzamento estetico e magari di una più articolata biografia, una volta che il progresso delle conoscenze abbia fornito ulteriori dettagli su di essi.

Ciò ci riporta al cuore del rapporto tra antico e contemporaneo, di cui questa raccolta sonda vari percorsi e problematiche: mettere in luce, rivitalizzare, cioè rinnovare il significa-

---

[1] P. Battista, *La nave sepolta: gli archeologi sono i nostri eroi. Adoperarsi perché nemmeno un tassello del passato sia disperso: ecco la loro grandezza*, in «The Huffington Post», 15 febbraio 2021 (https://www.huffingtonpost.it/entry/la-nave-sepolta-gli-archeologi-sono-i-nostri-eroi_it_602a0f31c5b6741597e340c5); Idem, *Perché l'archeologia è diventata una trincea di resistenza culturale*, ibidem, 10 giugno 2021 (https://www.huffingtonpost.it/entry/perche-larcheologia-e-diventata-una-trincea-di-resistenza culturale_it_60c12cbae4b0b449dc35311a).

[2] C. Greco, *Alla ricerca del tempo perduto. Perché il mestiere dell'archeologo ci affascina così tanto ancora oggi*, in «L'Espresso» n. 28, 4 luglio 2021, pp. 66-72 (https://espresso.repubblica.it/idee/2021/07/06/news/perche_il_mestiere_dell_archeologo_ci_affascina_cosi_tanto_ancora_oggi-309127848/).

to e ricreare una relazione tra noi e ciò che recuperiamo del passato, è per l'appunto il procedimento con cui contribuiamo a costruire e riattualizzare di volta in volta la memoria, la consapevolezza, la rete relazionale in cui siamo immersi e che comprende il nostro habitat, il paesaggio intessuto di trame memoriali e fisiche tra resti, concezioni, riadattamenti e rielaborazioni, proiezioni passate e future. Per questo il passato, ciò che riconosciamo, recuperiamo, comunichiamo del passato è giocoforza intrecciato con il nostro presente, con la contemporaneità e le sue istanze e tendenze, e fa parte, come l'arte contemporanea per quanto attiene alle forme creative ed espressive, della cultura della nostra epoca e della nostra società. Lungi dall'essere statico, insomma, l'oggetto della scienza archeologica come ogni prodotto e testimonianza della cultura antica è foriero di conoscenze sempre rinnovabili ed incrementabili alla luce di nuove domande e di mutate basi cognitive. Noi stessi mettiamo costantemente in discussione i dati acquisiti, con le nostre curiosità, le metodologie di ricerca e le cognizioni che si aggiornano e cambiano insieme a noi.

Antico è contemporaneo, insomma; e antico *e* contemporaneo non possono essere scissi, come mai sono stati scissi nella storia, in quanto è dal loro intreccio e dalla sintesi che se ne è effettuata in ogni epoca (una sintesi necessariamente *attuale*) che sono scaturiti di volta in volta differenti "rinascimenti" e "futurismi", e in definitiva differenti modelli di comprensione del presente e di progettazione del futuro, fondati sulla conoscenza e sul confronto/dialogo con il passato.

Premessa

Cristina Costanzo, Massimo Limoncelli

Questo volume intende presentare una riflessione sul ruolo dell'antichità quale presenza viva e attuale in epoca contemporanea[1]. La connessione tra antico e contemporaneo si rivela infatti una tematica estremamente affascinante e, come dimostrato da ricerche e iniziative di altissimo profilo. Basti citare il saggio *Futuro del Classico* di Salvatore Settis del 2004 e il convegno *Antico e Contemporaneo. Sguardi, prospettive, riflessioni interdisciplinari alla fine della modernità*, curato da Francesco Gallo e Monica Cristina Storini nel 2018 ma anche la mostra *Le ombre degli Dei. Mito greco e arte contemporanea*, curata da Eva Di Stefano e promossa dalla Civica Galleria "Renato Guttuso" di Bagheria nel 1998, *Pietro Consagra. Il colore come materia*, a cura di Gabriella Di Milia e Paolo Falcone al Teatro Greco di Taormina, e *Damien Hirst Archaeology Now*, a cura di Anna Coliva e Mario Codognato, alla Galleria Borghese di Roma. Degno di nota anche il progetto *Pompeii Commitment. Materie archeologiche*, che si pone l'obiettivo di riconfigurare il sito archeologico di Pompei quale fondamento per generare e discutere forme alternative di conoscenza legate anche all'arte contemporanea.

Sono una prova tangibile della vitalità dell'antico e del dialogo tra arte contemporanea e archeologia i luoghi della tra-

---

[1] *Antico e (è) contemporaneo* nasce nell'ambito della ricerca condotta per il PON 2018-linea Attrazione e mobilità (AIM1829370) Linea 1 CUP – B74118000310001 dai curatori del volume, un archeologo e una storica dell'arte contemporanea.

dizione classica che diventano sede e occasione di dialogo con le opere di esponenti dell'arte del XX e del XXI secolo, si pensi almeno ai casi di Henry Moore e Igor Mitoraj, così come l'esplorazione dell'antico da parte di molti artisti contemporanei tra cui Giulio Paolini, Anne e Patrick Poirier fino alle recentissime installazioni in rete metallica di Edoardo Tresoldi, capaci di coniugare antico e contemporaneo senza tralasciare il paesaggio. La lettura dell'antico in chiave contemporanea abbraccia diversi ambiti, dalla ricerca archeologica a quella storico-artistica, dal collezionismo alle mostre fino alle più recenti conquiste del virtuale. È per questa ragione che sono stati raccolti i contributi di specialisti e studiosi di diverse discipline del Dipartimento Culture e Società ma anche di autorevoli esperti dell'argomento attivi in altre realtà istituzionali, invitati a confrontarsi sul tema dell'interpretazione dell'antico in epoca contemporanea. Dal coinvolgimento di archeologi, storici dell'arte, semiologi, storici della cultura, filosofi e curatori emerge la necessità di un approccio interdisciplinare al tema come *Antico e (è) Contemporaneo* intende dimostrare.

Michele Cometa introduce il volume con una riflessione sulla modernità e post-modernità che proprio per fondarsi in quanto tali hanno avuto bisogno di pensare l'antico, a cominciare, almeno, dalla *Querelle des Anciens et des Modernes*. Attraverso tre testi teorici fondamentali dell'estetica moderna quali quelli di Winckelmann, Nietzsche e Bloch, Cometa mostra che la riflessione sull'antico è stata sempre guidata da un interesse decisivo per l'arte moderna come nel caso esemplare della ricezione di Raffaello.

Il saggio di Martina Corgnati ripercorre l'itinerario critico di Carlo Ludovico Ragghianti, che nel suo vastissimo panorama di interessi, dedica numerosi articoli, un "critofilm" e diverse manifestazioni espositive all'arte etrusca schierandosi controcorrente rispetto alla concezione generale della cultura etrusca coltivata nella sua epoca. Sin dal primo numero della rivista «Selearte» l'arte etrusca viene infatti inquadrata come «fenomeno di una vitalità artistica eccezionale».

Andrea Viliani si focalizza su *Pompeii Commitment. Materie archeologiche*, il primo programma dedicato all'arte contemporanea commissionato dal Parco Archeologico di Pompei e basato sullo studio e sulla valorizzazione delle "materie archeologiche" custodite nelle aree di scavo e nei depositi di Pompei. Il progetto è stato ideato da Massimo Osanna, già Direttore Generale del Parco, e dall'autore del contributo che ne è il Curatore scientifico e che lo mantiene con Stella Bottai e Laura Mariano.

Luana Toniolo riflette su come Pompei, a partire dalla sua scoperta nel 1748, abbia mostrato la prossimità del passato, portando a una riflessione che ha coinvolto storici, psicologi e filosofi sulla ricostruzione e la percezione della distanza tra il passato svelato dall'archeologia e la nostra contemporaneità. Un rapporto, tra passato e presente, che non è mai semplice, lineare, ma influenzato da molteplici fattori sociali e culturali come la selezione delle fonti e la conservazione della materia antica. In questo accumulo di segni e tracce apparentemente mute, l'archeologo può tentare di ricucire i fili e le connessioni del passato, dando voce alle storie di individui senza nome.

Alexander Auf Der Heyde prende in esame *L'Esule* (1859-63) del pittore ticinese Antonio Ciseri (1821-91) che reinterpreta un modello statuario antico, il Filosofo seduto di Palazzo Spada, per conferire un aspetto di dignitosa monumentalità all'espatriato – una figura tanto cara all'immaginario risorgimentale quanto difficilmente conciliabile con la realtà del giovane stato unitario. Il saggio, infatti, propone un'interpretazione del quadro di Ciseri alla luce della rivisitazione spassionata che la topica letteraria e visiva dell'esilio conosce agli albori dell'Unità d'Italia.

Il saggio di Santi Di Bella, dopo aver definito paesaggio e panorama tramite un confronto tra la finestra e il balcone come piattaforme reali e simboliche dell'osservare, indica in cosa consistano le differenze tra i modelli di attitudine estetica che vengono consolidati nell'esperienza dell'uno e dell'altro.

Il contributo di Giovanni Travagliato, partendo da un inedito calco in gesso patinato della prima metà del '900 rinvenuto

sul mercato antiquario, analizza il gruppo bronzeo con Eracle e la cerva di Cerinea del Museo Archeologico "Antonio Salinas" di Palermo da cui è tratto (fine I sec. a.C. – I sec. d.C.), descrivendone il tipo iconografico e individuandone l'archetipo lisippeo, attraverso il raffronto con esempi di età imperiale, tardo-antica e medievale.

Il contributo di Dario Mangano illustra un approccio semiotico alla musealizzazione del sito archeologico di Arslantepe in Turchia.

Aurelio Burgio mette a confronto le diverse percezioni di paesaggi culturali: il paesaggio di una città ellenistico romana: Halaesa, ricostruita attraverso indagini archeologiche, e il paesaggio contemporaneo – naturale e culturale – che caratterizza il fiume Tusa, la cosiddetta "Fiumara d'Arte", dove sono state realizzate alcune installazioni d'arte contemporanea.

Il contributo di Gilberto Montali e Anna Clara Pottino prende in esame il caso della Cantina Rocca di Frassinello, progettata da Renzo Piano nel cuore della Maremma Toscana, che costituisce uno dei massimi esempi di come la contemporaneità, nelle sue forme più essenziali, possa fondersi perfettamente con il paesaggio naturale circostante senza alterarne gli equilibri e la storia ma anzi valorizzandolo in maniera magistrale.

Il saggio di Simone Rambaldi prende in esame gli spunti di classicismo nei monumenti siciliani ai caduti della Prima Guerra Mondiale che si caratterizzano per l'utilizzo rilevante di forme ed elementi derivati dall'antichità greca e romana. La Sicilia sembra essere un buon *case study* di come le singole iconografie e singoli schemi tipologici, opportunamente rielaborati, possano adattarsi ai nuovi contesti celebrativi rafforzandone il significato.

Cristina Costanzo riflette sul ruolo cruciale della relazione tra antico e contemporaneo nella ricerca di Alberto Burri e si focalizza sul *Grande Cretto* di Gibellina come esempio di «archeologia del futuro». A Gibellina Burri ricalca l'antico percorso della città distrutta dal terremoto attuando un processo affine al restauro archeologico e conserva una traccia della topogra-

fia originaria attraverso le forme espressive contemporanee. Il suo approccio da archeologo va dunque inteso come presenza attiva dell'antico, capace di suggerire il dialogo tra la persistenza della storia, affidata alle aree archeologiche di Segesta e Selinunte, e la sua ferita, riscattata dall'arte contemporanea attraverso un'inedita risemantizzazione delle rovine.

Infine, il contributo di Massimo Limoncelli illustra i risultati preliminari di un progetto di Archeologia Virtuale, chiamato *Gibellina Experience*, mediante il quale verrà restituita virtualmente adoperando tutte le potenzialità *dell'Information and Comunication Technologies* (ICT), l'immagine urbana del paese prima del terremoto, partendo dalla sua ultima fase di vita: il grande Cretto realizzato da Alberto Burri. L'obiettivo del progetto non è soltanto ricostruire digitalmente, secondo i principi e i metodi propri della disciplina, l'aspetto del paese al periodo antecedente al 1968 ma soprattutto ricreare attraverso l'utilizzo delle tecnologie digitali quella pluralità di memorie che ancora oggi sopravvivono negli abitanti più anziani di Gibellina che hanno vissuto tutte le ultime fasi di questo paese della valle del Belìce. Si tratta quindi di restituire virtualmente, tramite uno *storytelling* digitale, quel "ricordo affettivo dello spazio vissuto" oramai perduto, attraverso un percorso che si potrebbe definire di "archeologia della memoria", realizzando un innovativo processo di risemantizzazione dei «ruderi di Gibellina».

Antico è moderno è contemporaneo. Su una modalità del pensiero

Michele Cometa

> I Greci di Winckelmann e di Goethe, gli orientali di V. Hugo, i personaggi dell'Edda di Wagner, gli inglesi del XIII secolo di W. Scott – un bel giorno si scoprirà tutta la commedia: tutto era oltre ogni misura storicamente falso – ma moderno, vero!
>
> F. Nietzsche

Nietzsche e Winckelmann: apparentemente nulla di più lontano. Nella vulgata – ma anche con buone ragioni filologiche – i due modelli di grecità, le due "invenzioni" dell'antico che si ascrivono a due tra i massimi storici della cultura che la modernità abbia avuto, sembrerebbero opporsi radicalmente. Da un lato la vagheggiata età dell'oro dell'apollineo, dall'altra la sofferta scoperta del lato notturno del dionisiaco. O, come è nelle interpretazioni più attente, la straordinaria tensione tra i due principî. Ovvero – come è stato verificato dalla filologia winckelmanniana degli ultimi decenni – un'interpretazione di Winckelmann che ne fa un moderno a sua volta, un "precursore" di Nietzsche in quanto anch'egli non estraneo ai fremiti del dionisiaco se non altro sul fronte della interpretazione del corpo e della sessualità, anche in Winckelmann limite estremo della *Bildung* classica[1].

---

[1] Su ciò mi permetto di rimandare a M. Cometa, *«La dolce convessità d'amb'i sessi». Winckelmann e l'estetica della transizione*, in M. C. Foi, P. Cannizzo (a cura di), *Trieste 1768: Winckelmann privato*, EUT Edizioni Università di Trieste, Trieste 2019, pp. 133-144.

Ci sono buone ragioni per insistere su questo fronte ermeneutico. Così come ce ne sono per insistere sulla "duplicità" interna alla *Nascita della tragedia* che fa di Nietzsche un attento lettore del tardo Winckelmann, del Winckelmann italiano che, ad esempio, nei *Monumenti antichi inediti*, scrive:

> Non credo di dover anche aggiungere, che l'unità e la semplicità, di cui parlo, è materiale e morale; che la morale riguarda l'atto in che gli artisti pongono le figure, e la materiale la forma di esse; dirò bene, che or si tratta della materiale. L'unità materiale adunque, che anche possiam chiamare *lineare*, è più acconcia a rappresentare l'età dell'uomo in cui sembra che la bellezza abbia la sua sede, vale a dire la gioventù; poiché quivi l'unità tanto più è una, *quanto che le linee che si richiedono a far la figura d'una persona giovane, sebben si dipartono dalla rettitudine, e si convertono in ellittiche, formate da tante parabole*, che rendono diversi altri centri; nondimeno in queste lor trascendenze scorrono sì dolcemente, che assomigliar si possono alla *superficie del mare non agitata da' venti, la quale se ben muovesi, dicesi ch'ella è in calma*. Questa unità di contorni da me così definita, fu dagli artefici greci maggiormente raffinata, e si rendè costante appo loro per l'osservazione delle persone, il verde della cui età era mantenuto più lungamente *per la privazione de' vasi spermatici*, come ne' sacerdoti di Cibele e di Diana efesina, poiché i*n costoro viene ad unirsi la dolce convessità d'amb'i sessi*, con meno risentimento de' muscoli e delle parti cartilaginose, di quel che suol essere nella breve gioventù nostra[2].

Qui si compie – con la ripetizione e la spiegazione della metafora del mare, centrale nei *Pensieri sull'imitazione delle opere greche nella scultura e nella pittura* (1755) – l'itinerario dell'estetica di Winckelmann. Egli ha trovato nella metaforica dell'androgino – la «*la dolce convessità d'amb'i sessi*» – la formula che non solo spiega l'incarnazione della bellezza, ma costituisce una chiave di lettura per l'apoteosi delle figure maschili-femminili della scultura greca: dagli eunuchi ai fauni,

[2] J. J. Winckelmann, *Monumenti antichi inediti,* A spese dell'Autore, Roma 1768, vol. I, p. 38 (corsivi miei).

dagli Apollo ai Dioniso (o Bacco). Le parole che Winckelmann dedica alla sovrapposizione, sia nel momento della creazione sia in quello della ricezione, tra Apollo e Bacco, mimesi perfetta della teoria dei "due centri" elaborata dai romantici[3], estendibile per altro all'intera cultura greca, inaugurano un modo definitivamente *moderno* di concepire la duplicità, il paradosso. Da quel momento, da Friedrich Schlegel a Thomas Mann, da Friedrich Nietzsche a Rainer Maria Rilke, non a caso interpreti del mito di Winckelmann, la consustanzialità dei contrari diviene l'unica possibilità d'interpretare l'anima moderna e di fatto inaugura anche una modalità del pensiero che non teme la contraddizione, anzi la porta alle estreme conseguenze.

Come non ricordare l'incipit della *Nascita della tragedia* (1872)?

> Avremo acquistato molto per la scienza estetica, quando saremo giunti non soltanto alla comprensione logica, ma anche alla sicurezza immediata dell'intuizione che lo sviluppo dell'arte è legato alla *duplicità*, similmente a come la generazione dipende dalla dualità dei sessi, attraverso una continua lotta e una riconciliazione che interviene solo periodicamente[4].

Lì dove Nietzsche parla di «duplicità», Winckelmann aveva parlato di «dolce convessità». In questa sede, tuttavia, non siamo interessati a una ricostruzione di questa genealogia, pure importante se Nietzsche ritiene spesso di doversi riferire a Winckelmann – già nel paragrafo 20 della *Nascita della Tragedia*, ad esempio – sempre con molta considerazione, ed è disposto a perdonargli persino la sua conversione al Cattolicesimo, o a considerarla – nei frammenti dei primi anni Settanta – come un necessario avvicinamento alla sua *Bildungsheimat*: la Grecia curiosamente, quasi Roma fosse solo una reincarnazione o prosecuzione di quella. Sublime capacità, in Nietzsche come in Winckelmann, di confondere le carte, at-

[3] M. Cometa, *La passione della duplicità. Geometrie della Goethezeit*, in L. Zagari (a cura di), *Simmetria e antisimmetria. Due spinte in conflitto nella cultura dei paesi di lingua tedesca*, ETS, Pisa 2001, pp. 53-92.

[4] F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p. 21 (corsivo mio).

traverso cronologie (anacronismi) e genealogie immaginarie in cui antico, moderno e contemporaneo si scambiano costantemente la maschera. Gioco che Nietzsche applica allo stesso Winckelmann quando, dopo aver citato l'invenzione della grecità, dice che Goethe – e solo lui – «non capì i Greci» perché non ebbe alcun accesso al dionisiaco (un brivido che Goethe – a dire il vero – sfiorò spesso). Nei frammenti postumi tra la fine del 1870 e l'aprile del 1871 si legge esplicitamente: «Infine, ricollegarsi a *Winckelmann*: spiegazione della semplicità e dignità dell'ellenico»[5]. Saltando, appunto, Goethe.

Non è questa la sede per un confronto tra Winckelmann e Nietzsche che richiederebbe una maggiore acribia filologica e un'attenta ricostruzione dei contesti in cui Nietzsche si richiama al padre dell'archeologia. Una ricognizione, anche superficiale, soprattutto degli scritti sulla *Bildung* classica e dei frammenti postumi dedicati alla filologia, mostrerebbe quanto complessa e variegata sia questa ricezione. Tuttavia la ricostruzione filologica non può far dimenticare quello che invece è palesemente sotto gli occhi di tutti nella forma della scrittura dei due testi che intendiamo prendere in esame, i già citati *Pensieri sull'imitazione* e la *Nascita della tragedia*.

Ci troviamo infatti di fronte, al di là della questione della duplicità di apollineo e dionisiaco, a una peculiare retorica sul rapporto tra antico e moderno (e, in sostanza, contemporaneo), a una forma di pensiero e di scrittura che rende queste due opere epocali dal punto di vista della forma dell'argomentazione che presiede alla nascita della storia della cultura tra Otto e Novecento. Sono qui in gioco infatti ben più che, pur dimostrabili, assonanze e filiazioni semantiche. È invece la struttura del testo quella che segna un punto di non ritorno nella "storia della cultura" e che determinerà la forma della filosofia contemporanea con maggiore vigore ed effetti di quanto sia possibile immaginare restando al livello del contenuto. Si potrebbe dire che qui è in gioco una *forma mentis*

[5] F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1869-1874*, in Id., *Opere*, edizione italiana diretta da G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1989, vol. III.3.1, p. 156.

che costituisce il legato più significativo di autori come Winckelmann e Nietzsche e di tutti i loro epigoni novecenteschi. È in gioco qui una modalità di pensiero che certo ha le sue scaturiggini nella settecentesca *Querelle des Anciens et des Modernes* ma che culmina nel tardo Novecento nell'idea di un'archeologia del presente[6] che anima non solo la filosofia ma anche, come dimostra questo volume, la pratica artistica e le estetiche contemporanee e non è nemmeno estranea alle riflessioni sul cosiddetto postmoderno. L'idea cioè che il presente e il futuro abbiano una sostanza antica, che occuparsi del passato, anche il più immemoriale, significa attingere a una dimensione dell'essere che – come diceva Friedrich Schlegel – in quanto mai stata non è si è mai arrugginita col passare del tempo. Per questo i Greci di Winckelmann e Nietzsche vestono fin troppo facilmente i panni dei tedeschi dell'età di Goethe e dell'età Guglielmina, e per questo le sperimentazioni delle avanguardie sono programmaticamente votate a fare saltare il *continuum* della storia che pure lo storicismo tedesco aveva custodito e fondato in opere decisive. Nulla si comprenderebbe delle tesi sul concetto di storia di Walter Benjamin o delle *Pathosformel* di Aby Warburg se non si fosse disposti a comprendere che ogni archeologia è, per definizione, un accesso al contemporaneo, la porta stretta da cui è possibile scorgere il futuro, sia pure procedendo all'inverso come l'*Angelus novus* benjaminiano.

Ma torniamo a Winckelmann e Nietzsche, e vediamo come questa modalità di pensiero si incarna nella loro scrittura anche sul piano dell'analisi delle opere d'arte prese in considerazione nei loro "manifesti" programmatici. Ci renderemo presto conto che questi libri sulla grecità, persino preistorica, sono fin troppo palesemente riflessioni sul moderno e, anche, sul contemporaneo.

È noto che Winckelmann fu per Nietzsche esplicitamente un modello di retorica, anzi un modello di stile, come appren-

[6] Si veda K. Ebeling, S. Altenkamp (a cura di), *Die Aktualität des Archaeologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten*, Fischer, Frankfurt a. M. 2004.

diamo da un frammento dell'autunno-inverno 1873 dedicato al *Kurzschreiben*, allo scrivere concisamente[7]. Tuttavia se si guarda alle due opere citate la questione va ben oltre il problema dello stile e diviene un'indicazione sulle modalità di pensiero della modernità.

I *Pensieri sull'imitazione* sono, com'è noto, il saggio, il *pamphlet* si potrebbe dire, in cui sono contenuti i fondamenti di tutta la scienza archeologica, dell'estetica e della storia dell'arte moderne. Per non parlare dell'enorme significato che questo scritto ebbe per l'estetica e la poetologia della *Klassik* e, più in generale, di ogni neoclassicismo moderno e contemporaneo. Apparentemente essi sono uno studio della scultura greca, innanzitutto, almeno se si fa fede al titolo nella sua interezza: «pensieri sull'imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura». Titolo paradossale come mai ve ne furono, se si pensa che all'epoca della sua stesura Winckelmann non solo non aveva praticamente mai visto un'opera greca, men che meno un originale, ma certamente nulla poteva sapere della pittura greca di cui – com'è noto – non ci rimangono che poche tracce. Nelle primissime pagine del pamphlet – per altro molto breve ed efficace sul piano comunicativo – si trova la celeberrima descrizione del gruppo scultoreo del *Laocoonte*, cellula originaria di tutta l'*ékphrasis* classico-romantica e modello insuperato della poetica neoclassica. Val la pena di riportarla per intero:

> Infine, il generale e principale contrassegno dei capolavori greci è una nobile semplicità e una quieta grandezza, sia nella posizione che nell'espressione. Così come la profondità del mare rimane sempre tranquilla, per quanto infuri la superficie, così l'espressione delle figure dei Greci mostra, in mezzo a tutte le passioni, un'anima grande e posata. Quest'anima si mostra nel volto di *Laocoonte*, e non solo nel volto, nonostante la più atroce sofferenza. Il dolore, che si scorge in tutti i muscoli e in tutti i tendini del corpo e che, al solo guardare quel ventre dolorosamente contratto, senza considerare né il

[7] F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1869-1874*, in Id., *Opere*, edizione italiana diretta da G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1992, vol. III.3.2, p. 335.

> viso né le altre parti, crediamo quasi di sentire noi stessi, questo dolore – io dico – non si esprime affatto con la rabbia nel volto o nell'intera posizione. Egli non leva alcun grido orribile, come canta Virgilio del suo *Laocoonte*: l'apertura della bocca non glielo consente; è piuttosto un angoscioso e represso murmure, come ce lo descrive Sadoleto. Il dolore del corpo e la grandezza dell'anima sono distribuiti in egual misura per tutta la composizione della figura e per così dire si equilibrano. *Laocoonte* soffre, ma soffre come il Filottete di Sofocle: la sua rovina ci penetra l'anima; ma pure brameremmo poterla sopportare come questo grand'uomo. L'espressione di un'anima così grande va ben oltre la creazione della bella natura. L'artista dovette sentire nel proprio intimo la forza dello spirito che impresse nel marmo[8].

Per quanto l'interpretazione del *Laocoonte* sia palesemente inficiata da un errore di collocazione storica – il gruppo non è "classico" ma anzi prodotto del "barocco" ellenista – questo passo sancisce una volta e per tutte l'esemplarità apollinea dell'arte greca. Curiosa prova – fatto di cui Nietzsche è consapevole ovviamente – se si pensa che il gruppo del *Laocoonte* può essere considerato invece l'archetipo della sofferenza dionisiaca, come del resto bene avevano compreso scrittori come Wilhelm Heinse[9]. Ma non è questo il punto.

Se procediamo nella lettura ci accorgiamo che Winckelmann impone al testo, improvvisamente, una paradossale virata e, pur nel *ductus* argomentativo che illustra l'eccellenza della scultura greca e la straordinaria formula apollinea della «nobile semplicità e quieta grandezza» tira fuori un "greco" che non ci saremmo aspettati: Raffaello. Anzi una delle opere più mistiche del pittore, la *Madonna Sistina* che, com'è noto, Winckelmann potè vedere quando, ancora avvolta nella sua protezione, stava nei sotterranei di quella che sarebbe divenuta la *Gemäldegalerie* di Dresda. Anche qui una pagina fon-

---

[8] J. J. Winckelmann, *Pensieri sull'imitazione*, a cura di M. Cometa, Aesthetica edizioni, Palermo 2001, p. 37.

[9] Cfr. M. Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano 2012, p. 167 ss.

damentale dell'*ékphrasis* neoclassica (già compiutamente "cattolicizzante"!) che influenzò tutta la modernità romantica e pure le forme più evolute di nichilismo, Nietzsche, Dostoevskij e Freud compresi[10].

Leggiamo il testo:

> La *Pinacoteca Reale* di Dresda possiede ora tra i suoi tesori una degna opera di Raffaello, e del suo periodo migliore, come testimoniano Vasari e molti altri. Una Madonna col Bambino, con S. Sisto e S. Barbara inginocchiati ai due lati, insieme a due angeli in primo piano. Questo quadro stava sull'altare maggiore del convento di S. Sisto a Piacenza. Amatori ed intenditori d'arte vi si recavano per vedere questo Raffaello come un tempo si andava a Tespia unicamente per contemplare il bel Cupido di Prassitele. Guardate la Madonna con il suo viso colmo di innocenza e pure di grandezza più che femminile, nella sua posizione di beata tranquillità, in quella quiete che gli antichi facevano dominare nelle figure dei loro dèi. Com'è grande e nobile tutto il suo contorno! Il bambino tra le sue braccia è un bambino che si eleva sui bambini comuni per il volto in cui sembra risplendere, attraverso l'innocenza infantile, il raggio della divinità. La santa ai suoi piedi s'inginocchia a lato in quieta adorazione delle loro anime, ma è ben lontana dalla maestà della figura principale; inferiorità che il grande maestro ha saputo compensare con la dolce grazia del suo volto. Il santo, di fronte, è un vecchio venerabile i cui tratti del volto testimoniano di una giovinezza consacrata al suo Dio. La venerazione per la Madonna di S. Barbara, che le belle mani strette sul petto rendono più sensibile e più commovente, si esprime nel santo grazie al movimento della mano. Proprio questa azione ci raffigura la commozione del santo che l'artista, per maggiore varietà, ha voluto rendere con forza virile piuttosto che con modestia femminea[11].

Questo passo meriterebbe un'attenta interpretazione lessicale e un lavoro di scavo che facesse vedere in trasparenza soprattutto gli esiti di una tale metaforica della *grazia* e della *santità*, un *topos* che attraversa tutta la storia dell'ar-

[10] Ivi, p. 239 ss.

[11] J. J. Winckelmann, *Pensieri sull'imitazione*, cit., p. 39 ss.

te tedesca (e non solo) fino a Herman Grimm e, in sostanza, fino a Martin Heidegger. Ce n'è abbastanza comunque per ipotizzare la virulenta reazione di Nietzsche. Reazione che, invece, non vi fu, perché anche il padre del nichilismo restò in qualche modo irretito dal fascino ambiguo che promana da questa icona romantica e che coinvolge altri insospettabili, come Freud, Dostoevskij e appunto, Heidegger e che, sia detto di sfuggita non ha mai smesso di affascinare anche le avanguardie da Schwitters a Dalì e Warhol[12].

L'arte di Raffaello è per Nietzsche, nonostante Winckelmann, «non cristiana» poiché essa rivaluta appunto la necessità dell'illusione, la sola che può trasfigurare il dolore in beatitudine. Per questo, come si legge in molti passaggi nietzscheani, Raffaello non vuole più dipingere "quadri di martirio" e, cerca per tutta la vita di sfuggire alla tentazione della sofferenza come arte.

L'esplicita positività della *Madonna Sistina* appare in tutto il suo splendore in una cristallina pagina di *Umano, troppo umano* nella sezione *Il viandante e la sua ombra*, dove Raffaello viene presentato come il pittore "laico" per eccellenza, colui il quale ha saputo dare una forma diversa al Cristianesimo:

> Pittura onesta Raffaello, a cui importava molto della Chiesa (finché era solvibile), ma poco, come ai migliori del suo tempo, degli oggetti della fede ecclesiastica, non seguì neanche di un passo l'esigente ed estatica religiosità di parecchi dei suoi committenti: egli conservò la sua onestà, anche in quel quadro d'eccezione, che era in origine destinato a uno stendardo di processione, nella *Madonna Sistina*. Qui egli volle per una volta dipingere una visione: ma una visione quale la possono avere e avranno anche dei nobili giovani senza "fede", la visione della futura sposa, di una donna intelligente, di animo nobile, silenziosa e molto bella, che porta in braccio il suo primogenito[13].

Comincia con queste parole di Nietzsche una radicale torsione del significato della Madonna che diviene un'icona

---

[12] Cfr. M. Cometa, *La scrittura delle immagini,* cit, p. 239 ss.

[13] F. Nietzsche, *Umano, troppo umano*, in Id., *Opere*, edizione italiana diretta da G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1965, vol. IV.3, p. 171.

mondana, simbolo di una redenzione intramondana, e inizia un percorso di secolarizzazione che da lì a poco si compirà in Freud e in Heidegger. Per questo la «bella fanciulla sulla destra» – cioè l'ammiccante Santa Barbara con il suo «sguardo tentatore e tutt'altro che devoto» – può accennare alla Madonna come una madre qualunque, una «vista piacevole e invitante» scrive Nietzsche. Il dipinto per Nietzsche mette in scena un gioco di sguardi che ne delineano le potenzialità redentrici. Lo sguardo perfettamente umano della Madonna infatti riflette «un raggio di gioia sui volti di coloro» che lo guardano, così come il bimbo dagli occhi di uomo riflette lo «stato di miseria» che ha davanti agli occhi e che lui è destinato a redimere.

Ma non c'è solo questo nell'interpretazione nietzscheana. Se non altro perché Nietzsche nella *Nascita della Tragedia* porta a compimento proprio la formula retorica di Winckelmann che contrappone audacemente un gruppo scultoreo greco, e dunque, per definizione pagano a un'icona del cattolicesimo romano. Allo stesso modo Nietzsche, cento anni più tardi, contrappone alla dionisicità della tragedia greca un altro quadro segreto della modernità, ancora una volta Raffaello. Non più la mistica *Madonna Sistina*, ma la non meno mistica *Trasfigurazione*. Una mossa retorica che Winckelmann avrebbe condiviso e che segna il passaggio dalla serena redenzione greco-cristiana alla turbolenta ma non per questo meno "redentiva" visione del male che l'ossesso, nel primo piano del quadro, esibisce in tutta la sua terribilità. Terrore che la luminosità del Cristo, al centro del dipinto, compensa e ripaga con gli interessi. Certo Nietzsche non si nasconde più il carattere "illusorio", ma non per questo meno appagante, di questa redenzione nell'arte. Una tonalità che il Winckelmann del *Laocoonte* (e del *Torso* e della *Niobe* avrebbe condiviso!) Val la pena di citare per intero il passo che sancisce questa simmetria con il Winckelmann dei *Pensieri sull'imitazione*:

> Nella [...] *Trasfigurazione* la metà inferiore con ragazzo ossesso, gli uomini in preda alla disperazione che lo sostengono, gli smarriti e gli angosciati discepoli, ci mostra il rispecchiarsi dell'eterno dolore originario, dell'unico fondamento del mondo: l'"illusione" è qui un riflesso dell'eterno contrasto, del pa-

> dre delle cose. Da questa illusione si leva poi, come un vapore d'ambrosia, un nuovo mondo illusorio, simile a una visione, di cui quelli dominati dalla prima illusione non vedono niente – un luminoso fluttuare in purissima delizia e in un'intuizione priva di dolore, raggiante da occhi lontani. Qui abbiamo davanti ai nostri occhi, per un altissimo simbolo artistico, quel mondo di bellezza apollinea e il suo sfondo, la terribile saggezza di Sileno, e comprendiamo, per intuizione, la loro reciproca necessità[14].

Nietzsche si limita a riproporre la sequenza winckelmanniana: Sileno/ossesso sta al *Laocoonte*, come la *Madonna Sistina* sta al Cristo della *Trasfigurazione*.

Non c'è bisogno di spendere molte parole sul fatto che questi straordinari anacronismi in due libri fondativi dell'estetica moderna provino che sia Winckelmann sia Nietzsche pensassero al "moderno", a Raffaello come loro "contemporaneo" ed, entrambi, si facessero portavoci di una *Wiederbelebung* della grecità dapprima nell'opera dell'urbinate e poi nell'arte contemporanea.

Se vogliamo ulteriormente avvicinarci a ciò che noi oggi pensiamo per contemporaneo, basta fare, in conclusione, un ulteriore esempio da un testo che è stato percepito all'epoca della sua stesura – e oggi in prospettiva lo è *a fortiori* – come una teoria dell'avanguardia, soprattutto pittorica.

Mi riferisco al *Geist der Utopie* di Ernst Bloch nella sua versione del 1923, un'opera "espressionista", di nome e di fatto, il primo acerbo atto di una filosofia della speranza che culminerà nella più compiuta filosofia dell'utopia del Novecento, *Il principio speranza*, iniziato nel 1938 e terminato vent'anni più tardi. In queste due opere la grecità, Raffello e le avanguardie sono lette come un'unica variazione del *Kunstwollen* utopico – un termine che ovviamente Bloch riprende dal grande storico dell'arte Aloys Riegl – su cui l'autore ripone ogni speranza di emancipazione anche politica dell'umanità.

---

[14] F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, in Id., *Opere*, edizione italiana diretta da G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1972, vol. III.1, p. 36.

Nel *Geist der Utopie*, in un capitolo in cui Bloch legge in continuità il Greco, l'Egiziano, il Gotico e l'Espressionismo, Raffaello è solo una tappa intermedia dello spirito che anima le avanguardie pittoriche post-impressioniste. Marc, Kandinsky, Boccioni sono infatti i profeti di quella geometrizzazione dello spazio che porta alle "superfici" cubiste:

> Il pensiero tende a esprimersi in superfici, il nuovo modo di pensare le cose secondo cubi e curve appare più profondo anche sul piano immediato della rappresentazione: il cubismo è l'espressione conseguente della magia spaziale nuova e insieme antica. Si cominciò con la semplice scomposizione degli oggetti, portando sulla superficie della tela i loro piani nascosti … pittori che pensano in termini spaziali non sono solo Marées e Cézanne (a cui rimanda la famosa frase sulla figura costruita in base al cono, al cilindro e alla sfera) ma, come osserva giustamente e acutamente il Fechter, la stessa *Madonna Sistina*, che appare immersa in rapporti spaziali dalle remote risonanze e carica di celesti spazialità portate verso di noi, ha parecchi elementi della vita spaziale cubistica. Non è solo la giusta disposizione spaziale che rende cubisti, giacché in tal caso ogni dipinto del passato e dei periodi stilistici assoluti dovrebbe essere considerato cubista; ma Raffaello, con tutti i suoi singolari contrasti, chiarisce in questo senso molto più di quanto non ci sia dato di verificare nell'opera tanto più significativa di Leonardo. Oggi non solo le cose stanno nello spazio, ma lo spazio sta nelle cose, è attivo e può certo formare uno sfondo incomparabile come nel Pantheon romano o nelle cattedrali gotiche[15].

Idea nient'affatto rara tra i teorici delle avanguardie e certamente ben presente ai critici d'arte. Il nome di Paul Fechter che Bloch cita di sfuggita è tutt'altro che trascurabile. Si tratta di un autore che dedicò un precoce ed esauriente saggio all'avanguardia pittorica, *L'Espressionismo,* che ebbe un enorme successo anche per via delle straordinarie illustrazioni presenti nel libro edito da Piper a Monaco nel 1914. Nel libro

[15] E. Bloch, *Lo spirito dell'utopia*, edizione italiana a cura di V. Bertolino e F. Cappelletti, La Nuova Italia, Firenze 1980, p. 39 ss.

Paul Fechter traccia la genealogia delle tre avanguardie del momento – espressionismo, cubismo e futurismo – interpretate come "contromovimenti" (*Gegenbewegungen*) dell'Impressionismo. Con il linguaggio tipico della critica espressionista del tempo, non estraneo allo stesso Ernst Bloch, Fechter interpreta il cubismo come una «mistica dell'intelletto»[16] che punta a un'astrazione «matematico-geometrica»[17] che rispecchia l'anima, a una «topografia a-spaziale» che è quella che contraddistingue la psiche:

> Ancora un'apparizione nella storia universale dell'arte potrebbe portata a paragone (del cubismo) oltre a Marées: Raffaello. Questo pittore da cui sgorgava nello stesso tempo il tutto terreno e il totalmente spirituale, tocca qua e là, nella *Sistina*, nella fiorentina *Madonna del Baldacchino* e soprattutto nella *Disputa*, analogamente a Marées, le profondità più segrete di un senso dello spazio spirituale. Si tratta, beninteso, non solo di un fascino della composizione; la *Disputa* cresce al di là di ogni intelligente disposizione cosciente, come sopra qualcosa di misteriosamente cristallino, che sostiene e regge l'intera struttura come una rete della più fine spiritualità. In quest'opera di un uomo eleatico concentrato sull'essere si forma indirettamente ciò che il cubismo oggi vorrebbe mostrare in modo diretto. Solo che, come ho detto, non cerca di farlo attraverso una condensazione ma, per così dire, per mezzo di una scheletrizzazione astratta[18].

Ancora una volta Raffaello. Un Raffaello che trascende il suo tempo – un tema che la storia dell'arte a cominciare da Herman Grimm fino alle interpretazioni "filosofiche" di Rudolph Steiner e Martin Heidegger costantemente ribadisce – ma che soprattutto incarna un principio della forma e insieme una modalità teoretica che lo rende disponibile alla riflessione contemporanea.

Non è un caso che nella tarda opera sul "principio speranza" Raffaello divenga un protagonista dell'*utopicum* che

---

[16] P. Fechter, *Der Expressionismus*, R. Piper & Co. Verlag, p. 35

[17] Ivi, p. 40.

[18] Ivi, p. 41.

Ernst Bloch cerca di pensare fino al punto di interpretare la *Madonna Sistina* – ma lo avevano già fatto altri – come il capolavoro assoluto della pittura di *paesaggio*, recuperando tra l'altro quel legame con la "finestra" della chiesa di S. Sisto a Piacenza che sfonda la parete per dare adito a una dimensione altra. Nelle pagine del tardo Bloch ritornano tutti i *topoi* della lettura espressionista e della spiritualizzazione di Raffaello che va fatta risalire almeno a Winckelmann e Wackenroder:

> È uno spazio altro da quello dipinto abitualmente, così la *Madonna Sistina* è il quadro più audace e il paesaggio che in esso compare è il più misterioso. Qui non abbiamo il cosiddetto spazio del sud, il palcoscenico adornato a festa, e neppure lo spazio del nord, che muta in funzione degli eventi che raffigura. Nel quadro di Raffaello vi è un'unità geometricamente chiara, nel senso dello spazio meridionale, pure essa non determina alcun luogo per la figura, né in prossimità, né in lontananza, né nell'al di qua, né nell'al di là. La Madonna si libra sia davanti, sia in mezzo, sia dietro la cortina singolare che incornicia la sua aura nel quadro. La Madonna sale mentre sta scendendo e scende mentre sta ascendendo, il suo spazio è quello di chi è rapito, ma anche quello di chi ritorna a casa. L'affinità della Madonna gloriosa del *Faust* con il librarsi di questa è evidente nella dolcezza di un mistero privo di ogni tensione, in un mondo interiore capace di albergare l'incommensurabile. Se Franz Marc diceva che i quadri ci fanno spuntare in un altro luogo, qui, nell'assenza di luogo in cui interno e prospettiva trapassano l'uno nell'altro e si compenetrano con un aldilà dissolto, spunta un'intera esistenza in un altro luogo; qui non esiste più null'altro che la terra del desiderio di questo Ovunque, di questa compenetrazione di patria[19].

Ci sia consentita un'ultima citazione. Sempre Bloch, qualche pagina più avanti, ci fa comprendere come Raffaello è un *compito*, non solo perché richiama l'*antico*, non solo perché s'insedia nel *moderno* attraverso Winckelmann e Nietzsche, ma perché può aspirare, nel *contemporaneo*, a guidare il fu-

[19] E. Bloch, *Il principio speranza*, introduzione di R. Bodei, Garzanti, Milano 1994, p. 967 ss.

turo dell'arte e della civiltà. Un compito che Bloch all'epoca affida all'«arte socialista»:

> Ma ovunque la terra di desiderio è fatta in modo tale da rendere presente tutto ciò che è necessario per la felicità: niente di più e niente di meno. Sarà un compito dell'arte socialista comunicare sempre anche questo tratto aurorale nella sua immagine della realtà. Corretto e disposto in modo giusto, giorno notturno, come proprio i greci sereni designavano l'aurora. Nell'arte la terra di desiderio porta di nascosto questo colorato splendore anticipatore, anzi proprio esso costituisce il suo oggetto, una volta ch'esso è posto nel mondo e può crescervi, ma non è ancora maturo[20].

L'antico, il moderno e il contemporaneo vengono risucchiati in questo vortice del tempo che, per dirla con il Walter Benjamin delle tesi sul concetto di storia, ci «spinge irresistibilmente nel futuro»[21].

[20] Ivi, p. 968.

[21] W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, in Id., *Opere complete. VII. Scritti 1938-1940,* a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Einaudi, Torino 2006, p. 487.

Un fenomeno di vitalità artistica eccezionale. Carlo Ludovico Ragghianti e l'arte etrusca[1]

Martina Corgnati

Carlo Ludovico Ragghianti è stato uno degli storici dell'arte italiani più innovativi, aperti e colti del secolo scorso. La sua curiosità per qualsiasi fenomeno artistico ed estetico e specialmente per i linguaggi visivi nuovi, cinema *in primis*, oltreché il suo impegno politico e culturale che, dopo la guerra, si spende a protezione delle città, i monumenti e il paesaggio italiano, lo distinguono da altri studiosi più inquadrabili in singoli ambiti di specializzazione e/o meno inclini a trasformare rigore e impegno intellettuale in un progetto anche di vita, anche politico.

Nel composito panorama degli interessi di Ragghianti trova posto anche l'arte etrusca, cui lo studioso lucchese negli anni Cinquanta e Sessanta dedica numerosi articoli, un "critofilm" e diverse manifestazioni espositive, schierandosi sempre sostanzialmente controcorrente rispetto alla concezione generale dell'arte e della cultura etrusca coltivata nella sua epoca. Ripercorrere il suo itinerario critico ha, naturalmente, notevole rilevanza per quel che concerne la storia del gusto e della ricezione dell'arte etrusca, cioè del suo "mito", come l'ho definito altrove,[1] ma è anche significativo in rapporto al pensiero generale sulle arti che lo studioso lucchese in quella fase proponeva non solo a colleghi e allievi ma a un pubblico generico, molto vasto, attraverso la rivista «Selearte».

---

[1] Ringrazio: Mario Abrate; Nino Aragno Editore; Paolo Bolpagni – Fondazione Ragghianti; Monica Loffredo – Fondazione Luigi Rovati; Chiara Nenci – Accademia di Brera; Giulio Paulucci – Fondazione Luigi Rovati.

M. Corgnati, *L'ombra lunga degli etruschi. Echi e suggestioni nell'arte del Novecento,* Johan & Levi, Monza 2018.

Il periodo preso in considerazione in questo intervento coincide con le pubblicazioni della rivista, un bimestrale di cultura e informazione artistica internazionale fondata nel 1952 da Ragghianti col sostegno dell'imprenditore piemontese Adriano Olivetti[2]. Il periodico, oggi disponibile su supporto digitale[3], nei suoi quattordici anni di esistenza avrebbe sempre rispecchiato l'immensa ampiezza di interessi dello studioso - e della sua compagna di vita e di lavoro Licia Collobi Ragghianti – ospitando articoli sulle arti cosiddette primitive, sull'archeologia, sulla scultura e pittura dei grandi maestri, dal Rinascimento alla modernità, sul Medioevo, sulla teoria estetica, su urbanistica e cinema.

Il metodo fondamentale che guida Ragghianti, convinto crociano sin dagli anni della formazione, è sempre improntato alla ricerca dell'individualità creatrice, responsabile di una "forma significante" singolare e unica, un'isola nel mare di fatti artistici che si immaginano non legati fra loro da meccaniche relazioni di dipendenza ma piuttosto da diramate e complesse articolazioni socio-culturali, tecniche e politiche, da ricostruire di volta in volta, senza affidarsi a derivazioni scontate e affrettate e senza mai perdere di vista la centralità del singolo fenomeno, l'opera stessa. Un metodo che porta Ragghianti a rivalutare per primo in Italia il genio del Canova, ad apprezzare e valorizzare la pittura italiana del Duecento, contro il parere di Roberto Longhi quasi inappellabile all'epoca, e a coltivare, anche nell'ambito dell'arte antica, idee proprie e diverse dalla voga corrente. Lo studioso lucchese infatti era convinto, contro l'opinione della maggioranza degli archeologi, che la cultura artistica italica, etrusca e romana, presentasse tratti fortemente originali rispetto ai modelli greci e che al suo interno avessero operato grandi e ben distinguibili personalità; non, quindi, artigiani e pedissequi imitatori ma figure dotate di stile e linguaggio proprio, "in relazione" dinamica col composito pano-

[2] Sul rapporto fra Ragghianti e Olivetti e, in generale, la storia e la natura di «Selearte» cfr. S. Bottinelli, *"Selearte" 1952-1966 una finestra sul mondo,* Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ragghianti, Lucca 2010, pp. 21-23.

[3] V. Fagone (a cura di), *Selearte,* reprint informatico in DVD, Fondazione Ragghianti, Lucca 2004.

rama mediterraneo, e capaci di realizzare non solo cocci ma capolavori. Ed è qui, in questo panorama composito e ricchissimo che l'arte etrusca occupa uno spazio importante. Non a caso «Selearte» se ne occupa sin dal primo numero, dove le viene dedicato un ampio articolo posto in apertura dopo l'editoriale del direttore. Già dalle prima parole è evidente come l'articolo vada controcorrente: «ci si trova di fronte a un fenomeno di una vitalità artistica eccezionale, ad accenti formali nuovi e potenti, ad un'esperienza che si impone anche per la sua continuità oltre che per la sua elevatezza e la densità di veri e propri capolavori»[4].

Ragghianti, a quella data, non era affatto digiuno di arte etrusca avendo già ideato, sostenuto e collaborato attivamente alle prime due mostre rispettivamente di pittura e scultura etrusca allestite nell'Italia del dopoguerra, a Palazzo Davanzati la prima nel 1951 e presso i Chiostri delle Oblate la seconda l'anno dopo. La storia di queste rassegne, molto "tecnica" la prima che vede il contributo decisivo di Brandi e dell'ICR – Istituto Centrale del Restauro - più spettacolare la seconda, con ben 198 sculture provenienti da numerosi musei italiani e vera, prima "ricognizione generale" dell'arte etrusca attraverso sei secoli, è stata minuziosamente ricostruita da Elena Pontelli[5]; entrambe ebbero grande successo, di stampa e di pubblico, di entrambe fecero richiesta prestigiose istituzioni straniere e musei italiani, ma a entrambe venne negato il permesso di esportazione e di trasferimento in sedi diverse da quella fiorentina, con grande disappunto dello stesso Ragghianti[6].

---

[4] *Scultura etrusca,* in «Selearte», n. 1 (1952), p. 8.

[5] E. Pontelli, *Archeologia di un discorso espositivo,* e *Scheda n. 28, Scheda n. 34,* in Massa S. (a cura di), *"Mostre permanenti". Carlo Ludovico Ragghianti in un secolo di esposizioni,* Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte, Lucca, 2018, pp. 115-130 e pp. 187-188; pp. 191-193.

[6] Il nome di Ragghianti e il suo ruolo decisivo nella realizzazione di queste manifestazioni scompare nella tesi di laurea di R. Dalla Libera – Università Ca' Foscari, 2014-15, sotto la guida di Maria Chiara Piva e di Luigi Sperti - dedicata alla *Fortuna espositiva degli etruschi*; di Ragghianti si è dimenticato anche Giulio Paolucci in un recente contributo, cfr. G. Paolucci, *La mostra del 1955 a Palazzo Reale: l'inizio di una nuova stagione per l'Etruria antica,* in Id., A. Provenzali (a cura di), *Il viaggio della chimera,* catalogo della mostra, Milano,

Per la rassegna di Palazzo Davanzati, dove vennero esposte opere di primo piano, come la Tomba delle Bighe di Tarquinia e alcuni frammenti della Tomba François di Vulci, appena restaurate dall'Istituto Centrale, sembra che Ragghianti avesse interpellato Ranuccio Bianchi-Bandinelli per il Comitato Scientifico. Nel catalogo però il suo nome non c'è e le sue critiche alla rassegna non si sarebbero fatte attendere benché, in generale, lo studioso le avesse comunque riconosciuto un'importanza notevole[7]. D'altra parte, la "scomparsa" di Bianchi-Bandinelli, e la pressoché assoluta assenza del suo nome sulle pagine di «Selearte» non sorprende: sin dai tempi (1934) in cui Giovanni Gentile aveva presentato Ragghianti a Bianchi-Bandinelli in virtù del desiderio che entrambi avevano di fondare una rivista, un "avvicinamento" il cui risultato sarebbe stato «La Critica d'Arte»[8], di cui sarebbero stati faticosamente fianco a fianco in qualità di co-direttori fino al 1941,[9] fra i due non era mai corso buon sangue. Nonostante alcune cordiali aperture reciproche, il loro spazio discorsivo e d'intesa era stato sin dall'inizio minato

Civico Museo Archeologico, 12 dicembre 2018 – 12 maggio 2019, Johan & Levi, Monza, p. 104, n. 6.

7 R. Bianchi Bandinelli, *La mostra di pittura etrusca a Firenze*, «Bollettino dell'Istituto centrale del Restauro», 5-6 (1951), pp. 104-105.

8 Ragghianti teneva moltissimo alla rivista che aveva concepito, per la parte storico-artistica medievale, moderna e contemporanea, di sua competenza, come un osservatorio aggiornato sul presente degli studi italiani e stranieri. Cfr. A. Caleca, *Per un profilo biografico di Carlo L. Ragghianti,* in M. Scotini (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione,* catalogo della mostra, Fondazione Ragghianti, Lucca, 28 novembre 1999-30 gennaio 2000, Charta, Milano 2000, p. 57.

9 Sulla faticosa storia di «La critica d'arte» si vedano i contributi di E. Pellegrini, *La fondazione de "La Critica d'Arte" nelle carte di Carlo Ludovico Ragghianti. Parte 1: 1934-35,* in «Annali di critica d'arte», n. 2 (2006), pp. 453-500; Id., *La fondazione de "La Critica d'Arte" nelle carte di Carlo Ludovico Ragghianti. Parte 2: 1936-37,* ivi, n. 3 (2007), pp. 373-427; Id., *La fine della prima serie de "La Critica d'Arte": Bianchi-Bandinelli, Longhi, Ragghianti,* ivi, n. 6 (2010), pp. 371-414. Infine A. Caleca, *Un'idea di rivista (anzi due),* in «Critica d'arte», ottava serie, nn. 57-58 (2014), pp. 76-85. Utili, ma dichiaratamente di parte e per questo meno utilizzabili ai fini di una serena ricostruzione storica, i resoconti, pubblicati precedentemente, di M. Barbanera, *Biografia ed Epistolario di un Grande Archeologo,* Skira, Milano 2003.

da notorie incompatibilità caratteriali[10], qualche differenza metodologica e, soprattutto, radicali divergenze politiche che, nel caso di Ragghianti, figura inflessibile e rigorosa di antifascista diversamente da Bianchi-Bandinelli che, sia pure tatticamente come avrebbe sostenuto in seguito, arriva ad accompagnare Hitler nella visita a diversi monumenti romani il 7 maggio 1938, diventavano scelte concrete, per esempio di articoli e collaboratori[11]. Comunque è un fatto che, dopo la mancata collaborazione del 1951, il nome di Bianchi-Bandinelli scompare, o meglio non compare che in due occasioni prive di rilevanza, dalle pagine di «Selearte» fino alla fine delle pubblicazioni.

Il catalogo della mostra *Scultura Etrusca* si apre con una prefazione dello stesso Ragghianti e il testo del Soprintendente Giacomo Caputo; le schede sono invece dell'archeologo Guglielmo Maetzke per quanto attiene alla scultura, mentre gli oggetti di oreficeria e i bronzi vengono commentati da altri studiosi. Infine, val la pena di ricordare che nel "Comitato Esecutivo" questa volta si legge il nome di Massimo Pallottino, allora membro del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti, il cui *placet* potrebbe essere stato importante per rendere la mostra più ampia di quanto inizialmente Ragghianti avesse immaginato nel 1949, quando aveva avviato il progetto[12].

Questa esposizione riusciva dunque a rappresentare circa sei secoli di produzione artistica con reperti provenienti da

[10] E. Pellegrini, *La fondazione de "La Critica d'Arte" nelle carte di Carlo Ludovico Ragghianti. Parte 1: 1934-35,* cit., pp. 478-479.

[11] Ragghianti infatti invita per esempio Lionello Venturi a collaborare alla rivista nel 1937; e il suo necrologio di Julius von Schlosser, il grande storico dell'arte austriaco amico di Croce, nel 1938 viene censurato dallo stesso Bandinelli con il sostegno dell'editore, Federico Gentile. Cfr. E. Pellegrini, *La fondazione de "La Critica d'Arte" nelle carte di Carlo Ludovico Ragghianti. Parte 1: 1936-37,* cit., pp. 419-20, n. 52; ed E. Pellegrini, *La fine della prima serie de "La Critica d'Arte": Bianchi-Bandinelli, Longhi, Ragghianti,* cit., pp. 386-388, e n. 19.

[12] A quell'anno risale infatti un dattiloscritto conservato negli archivi della Fondazione, «*Elogio di Volterra*, in cui è menzionato il progetto per un'esposizione che "meraviglierebbe il mondo"»; un appunto che sembra annunciare non tanto la mostra del 1952 quanto quella del 1964. A quel momento risalgono comunque i primi dialoghi fra Ragghianti e Maetzke. Cfr. E. Pontelli, *Scheda 34*, *Mostra della scultura etrusca*, cit., p. 192.

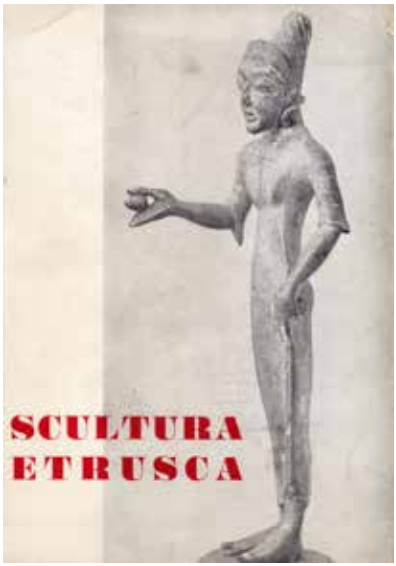

Fig. 1. *Scultura Etrusca,* catalogo della mostra, Firenze, Chiostri delle Oblate, Vallecchi, Firenze 1952.

musei dell'intera penisola: una selezione notevole per varietà e anche differenza rispetto ai "classici" modelli della scultura greca e romana, come rileva per esempio Renzo Chiarelli su «Emporium»[13]. Ragghianti si augurava infatti che la mostra potesse dare un contributo a "ravvivare" e "approfondire" studi archeologici dal carattere ancora «eminentemente problematico»[14], dati i pregiudizi che pesavano sulla considerazione generale dell'arte etrusca, ritenuta copia di quella greca, nel migliore dei casi, ma anche rozza, rustica, addirittura minata da inferiorità spirituale[15].

Caputo, nella sua introduzione al catalogo, sottolinea la necessità di «delineare un ambiente» in cui sia possibile valorizzare i canopi, genere del tutto specifico privo di paralleli fra i greci di cui pure «l'artista etrusco avverte il prestigio e la bellezza», pur dimostrandosi talora non all'altezza dei suoi modelli[16]. Completamente diversi i toni dell'articolo di «Selearte» che esce a mostra aperta e che, evidentemente, rispecchia la posizione personale di Ragghianti. «Dicono che l'arte etrusca ed in particolare la scultura etrusca non sono altro [...] che una

[13] R. Chiarelli, *La scultura etrusca in una mostra a Firenze,* «Emporium», vol. CXVI, n. 693, (settembre 1952), pp. 99-108, online a http://www.artivisive.sns.it/galleria/libro.php?volume=CXVI&pagina=CXVI_693_109.jpg

[14] C. L. Ragghianti, *Prefazione,* in *Scultura etrusca,* cat. della mostra, cit., p. 10

[15] A. Cederna, *Le tentazioni degli Etruschi*, in «L'Europeo», 16 giugno 1952, p. 39.

[16] G. Caputo, *Prefazione*, in *Scultura etrusca,* catalogo della mostra, Vallecchi, Firenze 1952, p. 14.

continua imitazione dell'arte greca, senza originalità; e semmai si insiste sulla relativa rozzezza di queste approssimazioni artistiche». Lo studioso non ci crede: «è mai possibile che una civiltà originale come quella etrusca, che ha tanti caratteri individuati nella religione, nel sentimento della vita, [...] nella lingua, nelle stesse istituzioni politiche, non abbia durante sei secoli prodotto un solo artista, una sola opera d'arte?»[17]. Ragghianti usa qui tranquillamente l'aggettivo "originale", che attribuisce alla civiltà etrusca e, per estensione, alla sua arte. Crocevia di culture e delle più alte civiltà mediterranee, le terre etrusche non sarebbero, dunque, mero e mediocre ricettacolo di forme e miti d'importazione ma centro di una produzione artistica appunto "originale", riconoscibile se «ci si libera da pregiudizi panellenici»[18]. Ecco che allora l'arte etrusca «mostra fenomeni di cultura specialissimi»[19], una relazione propria e non mediata dai greci con le civiltà orientali, assira e fenicia, il fatto che alcuni tipi ed espressioni arrivino prima delle consimili espressioni greche e, infine, esperienze autoctone e nuove nel mondo mediterraneo: i canopi e «tendenze al caratterismo anche violento, alla libera osservazione del vero e al gusto realistico»[20].

Realismo, verità, emozioni forti modellate, scolpite e dipinte; la voce dello studioso si leva quasi solitaria in un panorama critico, estetico e giornalistico che attribuisce agli etruschi una palese inferiorità rispetto ai greci, come anche, più tardi, ai romani. Per Ragghianti invece «la scultura etrusca mostra all'occhio spregiudicato di tutti coloro che siano sensibili alla bellezza e alla personalità della forma tali espressioni d'arte autentica da imporre senz'altro una revisione del giudizio tradizionale»[21]. Non abbastanza spregiudicati, dunque, questi "colleghi" critici fra cui Emilio Cecchi, che proprio nel 1952 pubblica, dopo lunga elaborazione, il saggio-racconto intitolato

[17] *Scultura etrusca,* in «Selearte», cit., p. 3.
[18] Ivi, p. 4.
[19] Ibidem.
[20] Ivi, p. 6.
[21] Ibidem.

Cerveteri, continuando a parlare di «minor grazia della pittura nativa in confronto alla greca, non senza una certa rustica goffaggine»[22]. Ma il denigratore è soprattutto Roberto Longhi, il cui sostanziale disprezzo per l'arte etrusca emerge, fra l'altro, nella nota recensione della tappa milanese della mostra di Pallottino[23]: «colori opachi, contorni tramortiti negli affreschi; nei vasi soluzioni di comodo [...] dappertutto un afrore di mercanzia corrente [...] esecutori a bassa o nulla mercede che [...] mancano persino dei tratti di immaginazione sinceramente popolare [...] non abbastanza colti per essere almeno manierati» e via dicendo[24]. Complici di questa diffusa sottovalutazione sarebbero stati, peraltro, secondo Ragghianti, anche gli allestimenti museali che avevano sempre relegato i manufatti etruschi «fra molti oggetti di minor valore o di un valore soltanto storico»[25]. Ripensati gli allestimenti, ecco che le immagini etrusche si impongono con inconfondibile fascino, qualche volta con prepotenza: «una civiltà mobile e lieta, un'esistenza realisticamente goduta e accettata, più espansiva ed energicamente vitale che guerriera; a cominciare dalla vigorosa statuaria di Veio, da quell'Ermete bellissimo, quest'arte etrusca spregiudicata, non mai paludata e grave si giova di moti subitanei, di tendini e muscoli in tensione, di smorfie fisionomiche, insomma di quel che fra masse e linee, fra accenti e pause, fra sordine e squilli non dà respiro alla forma e la agita e la fa nervosa e duttile»[26].

Niente potrebbe essere più diverso dall'arte ellenica, definita qui, con Winckelmann, «equilibrio sereno dei movimenti in una statica permanente e solenne», mentre l'etrusca è «inquietudine degli atti» e «mobilità spirituale e fisica degli esseri»[27]. Movimento, insomma, contro immobilità; naturale contro ideale. An-

[22] E. Cecchi, *Cerveteri,* in Id., *Corse al trotto e altre cose,* Sansoni, Firenze 1952, pp. 346-355.

[23] M. Pallottino (a cura di), *Mostra dell'Arte e della Civiltà Etrusca,* Palazzo Reale, Milano, aprile-giugno 1955, Silvana Editoriale d'Arte, Milano 1955.

[24] R. Longhi, *La mostra friabile degli etruschi,* in «L'Europeo», 29 maggio 1955.

[25] *Scultura etrusca,* in «Selearte», cit., p. 6.

[26] Ibidem.

[27] Ivi, p. 8.

che nei numeri successivi della rivista, recensendo libri o mostre, lo studioso non perde occasione di ribadire la sua convinzione estetica e l'originalità dell'arte prodotta su suolo italico. Segnalando, per esempio, i ritrovamenti di pitture e mosaici effettuati da Libero d'Orsi e Olga Elia a Stabia, si parla di «nuovo colpo alle teorie archeologiche secondo le quali la pittura romana e campana altro non sarebbe che imitazione della pittura greca classica»[28]. L'attenzione al mondo etrusco è confermata anche dalle segnalazioni dedicate al nuovo catalogo del Museo Nazionale romano[29] e al *Nono annuario dell'Accademia Etrusca di Cortona,* arricchito dal catalogo della *Collezione etrusco-romana del Museo dell'Accademia Etrusca* di Guglielmo Maetzke[30].

Il 1955 è anno specialmente denso di novità etrusche, non solo in Italia. Innanzitutto apre, prima a Zurigo e poi in seconda tappa a Milano, la grande mostra curata da Massimo Pallottino già ricordata, che nel suo tour avrebbe toccato diverse altre città europee e contribuito alla notorietà dell'arte etrusca. Inoltre, in quell'anno il popolare calendario Olivetti viene dedicato alla pittura etrusca[31] e non è irragionevole supporre che, oltre al successo della mostra di Pallottino, anche il suggerimento di Ragghianti possa aver avuto un peso determinante nella scelta fatta dall'azienda piemontese con cui lo studioso lucchese collaborava da anni. Infine, a Roma viene inaugurato il nuovo allestimento del Museo Etrusco di Villa Giulia, accolto da «Selearte» con un entusiasmo che resta del tutto isolato fra critici e archeologi[32]. La questione è senz'altro museografica[33] ma non solo: la riorganizzazione e ridistribuzione dei reperti,

---

28 *Scoperte a Stabia,* in «Selearte», n. 2 (1952), pp. 72-73.

29 *Museo Nazionale Romano,* in «Selearte», n. 11 (1954), pp. 37-39.

30 *Cortona,* in «Selearte», n. 13 (1954), p. 46.

31 G. Paolucci, S. Sarti, *"Figura etrusca": il calendario Olivetti del 1955,* in G. Paolucci, A. Provenzali (a cura di), *Il Viaggio della Chimera,* cit., pp. 118-121.

32 *Il nuovo museo di Villa Giulia,* in «Selearte», n.19 (1955), pp. 68-71.

33 Osservo solamente che Ragghianti sarebbe stato il primo ad attivare una cattedra di Museologia – oggi la si definirebbe di Museografia – in Italia presso l'Università Internazionale dell'Arte da lui fondata nel 1970. L'argomento, tuttavia, è così ampio da richiedere uno studio dedicato, impossibile in questa sede.

l'ampliamento e il riallestimento degli spazi museali, opera dell'architetto romano Franco Minissi[34], sembrava valorizzare le opere esposte in base a quel criterio che a Ragghianti stava particolarmente a cuore, la visibilità della loro qualità estetica, attivando così percorsi di apprendimento nel pubblico e di "attiva valorizzazione" per gli oggetti. Ragghianti non temeva certo la polemica e in questa occasione non esita a fare ironia su quegli archeologi «che evidentemente si trovano meglio a loro agio negli ambienti e nell'arredamento tra funebre, umbertino e fascista ma sempre di un clima singolarmente scaramantico»[35]. È possibile, ma non chiarito in modo esplicito, che fra questi archeologi ci fossero anche Bianchi-Bandinelli, autore di una stroncatura sull'allestimento pubblicata su «Il Contemporaneo»[36], e lo stesso Pallottino, alla cui mostra Ragghianti riconosce senz'altro il merito d'aver ottenuto prestiti significativi da parte di grandi musei stranieri, che finalmente concorrevano a rappresentare degnamente una cultura «tra le più originali e rilevanti del mondo antico»[37]; ma a cui, nondimeno, rimprovera il "debito" nascosto nei confronti delle sue rassegne fiorentine[38], dato anche che molti prestiti erano gli stessi, compresa la spettacolare Tomba del Triclinio.

In questo momento la rivista propone anche alcune recensioni di libri freschi di stampa, e in particolare al lavoro di

---

[34] Una lunga amicizia e una sostanziale condivisione di pensieri sul museo e sul suo ruolo didattico e di "conservazione attiva" intercorreva fra i due; nella sua unica e breve esperienza politica nel Governo Parri, Ragghianti non a caso aveva chiamato a collaborare Minissi insieme a Bruno Zevi, Roberto Calandra ed Enrico Tedeschi.

[35] *Il nuovo museo di Villa Giulia,* cit., p. 68.

[36] R. Bianchi Bandinelli, *La nuova sistemazione del museo etrusco. Texas a Villa Giulia*, in «Il Contemporaneo», 2-18 (30 aprile 1955), p. 12. L'allestimento di Villa Giulia era stato peraltro l'unico che Bianchi Bandinelli non avesse apprezzato nell'intera opera di Minissi

[37] *Etruschi,* in «Selearte», n. 16 (1955), pp. 64-65.

[38] In realtà Pallottino nel catalogo della sua rassegna fa cenno, senza citare Ragghianti, a entrambe queste rassegne come a «precedenti iniziative parziali, degne di rilievo». Cfr. M. Pallottino, *Introduzione alla mostra,* in Id. (a cura di), *Mostra dell'Arte e della Civiltà Etrusca,* cit., p. XIII.

Paolo Enrico Arias, già assistente di Alessandro Della Seta e di Bianchi-Bandinelli cui Ragghianti riserva sempre un grande rispetto, benché Arias sia stato figura certo più rilevante per gli studi sulla ceramica greca che l'etruscologia nonostante gli scavi effettuati a Spina e a Sovana. Lo studioso si sofferma in particolare sul collegamento, che giudica molto interessante, fra civiltà villanoviana ed etrusca, esaminate non solo nei rituali ma anche nelle forme artistiche[39], mentre è prevedibilmente più problematico, ma ineccepibilmente attento, il giudizio sull'opera della nota archeologa britannica Gisela Richter, *Ancient Italy: A Study of the Interrelations of its People as Shown in Their Arts*,[40] che sostanzialmente attribuisce agli etruschi un'origine orientale e dipendenze esplicite dall'arte greca, con pochi punti di contatto, per contro, con le eclettiche esperienze italiche coeve. L'autrice, quindi, «non si differenzia molto dalle opinioni correnti e prevalenti» anche perché, precisa la recensione, «essa è tra coloro che hanno contribuito e crearle e affermarle»[41].

Una vera e propria stroncatura è invece riservata alla *Storia dell'arte classica, arte greca, arte italico-etrusca, arte romana* di Giulio Quirino Giglioli[42]. Il momento è particolarmente

---

[39] *Arte etrusca,* in «Selearte», n. 26 (1956), p. 15.

[40] Disponibile online previo accesso a https://www.cambridge.org/core/journals/classical-review/article/abs/ancient-italy-gisela-m-a-richter-ancient-italy-pp-xxiv137-302-figs-ann-arbor-university-of-michigan-press-london-oxford-university-press-1955-cloth-6-net/2864B096D0B00ADB3DDDFE20F247FA9B#

[41] *Arte nell'Italia antica,* in «Selearte», n. 22 (1956), pp. 41-44. Vale la pena di osservare che la fondamentale sottovalutazione dei caratteri originali dell'arte etrusca proposta in questo libro viene notata anche dall'autorevole archeologa americana Emeline Hill Richardson: «The Etruscans followed Greek models in style but gave their art an individual character, most evident to Miss Richter in the mood of the figures - nonchalant, light-hearted, somber or vehement. She does not notice that Etruscan individuality is equally striking in the choice of Greek types to imitate and in the way these are transformed», in «*Archaeology*», vol. 9, n. 3 (September 1956), pp. 222-24, Archeological Institute of America, online in https://www.jstor.org/stable/41666057?read-now=1&refreqid=excelsior%3Ae1c8f6f5e956420a557919e82a7641ba&seq=1#page_scan_tab_contents

[42] *Giulio Q. Giglioli. Storia dell'arte classica,* in «Selearte», n. 23 (1956), pp. 30-31.

delicato: sia Bianchi Bandinelli sia Pallottino, entrambi allievi di Giglioli, avrebbero ambito a occupare la cattedra di Archeologia e Storia dell'Arte Greca e Romana alla Sapienza che l'eminente archeologo, scopritore nel 1916 dell'Apollo di Veio e giunto a fine carriera[43], stava per lasciare[44]. Ragghianti non entra nel merito delle questioni accademiche ma ridicolizza, si può dire, il lavoro scientifico di Giglioli, tacciato di schematismo, di semplicismo, di superficialità nella selezione del corredo iconografico – un elemento sul cui imprescindibile valore didattico Ragghianti è fra i primi a insistere - di insensibilità estetica, di incapacità critica e, soprattutto, di ignoranza: «il compilatore» conclude la recensione «sta certamente nei sobborghi della storia e dell'arte»[45]. Dietro a un giudizio così *tranchant* si indovinano incompatibilità culturale, in primo luogo, riferimenti e presupposti metodologici differenti[46], come anche insofferenza per il programma sensazionalista e monumentale che culminava, proprio in quel momento, nell'inaugurazione del Museo della Civiltà Romana progettato e fortemente voluto da Giglioli, nella cui stessa denominazione risuonavano sgradevoli echi del Ventennio. Infine, ritengo, un peso l'aveva avuto anche l'antico livore politico del Ragghianti antifascista nei confronti di Giglioli deputato del regno fino al 1939, consigliere nazionale della Camera dei Fasci e delle Corporazioni e, nonostante tutto questo, nel 1947 reintegrato in ruolo alla Sapienza[47].

---

[43] Nel 1955, quando escono i due monumentali volumi editi da Vallardi, Giglioli aveva 69 anni.

[44] G. Paolucci, *La mostra del 1955 a Palazzo Reale: l'inizio di una nuova stagione per l'Etruria antica,* cit., p. 111.

[45] Giulio Quirino Giglioli per la *Storia dell'arte classica, arte greca, arte italico-etrusca, arte romana,* n.f. in «Selearte», n. 23, 1955, p. 31.

[46] Ivi, p. 31 «... abbiamo cercato [...] naturalmente invano, nella bibliografia generale, i nomi di Riegl e di Wickhoff non solo [...] ma di alcuni sistematori [...] come il Ferri; anche Lunsingh, Kaschnitz,Weinberg, Collingwood e altri mancano».

[47] Sulle responsabilità politiche e culturali di Giglioli, cfr. G. Pucci, *La Mostra Augustea della Romanità: ideologia, estetica, comunicazione*, comunicazione tenuta il 28 aprile 2014 al Collegio Ghisleri di Pavia in occasione del semi-

Dopo questa fase di particolare intensità "polemica", il tema etrusco ritorna con il critofilm – film inteso come strumento di critica - le *Urne etrusche di Volterra*, realizzato nel 1957 e divenuto poi, sette anni dopo, oggetto della terza e ultima mostra etrusca voluta da Ragghianti e allestita alla Strozzina, *Scultura tardo-etrusca di Volterra,* a cura di Clelia Laviosa con la prefazione di Giacomo Caputo.

Ragghianti era un convinto sostenitore delle potenzialità didattiche e culturali del cinema, il cui linguaggio era dotato di maggiore «potenza di rivelazione e di convinzione tanto più immediata e diretta» rispetto alla parola[48]. Dopo aver prodotto, sempre nel contesto del "sodalizio" con Olivetti, docufilm su città d'arte e su grandi maestri del Quattrocento, lo studioso accosta dunque le urne etrusche di Volterra munito di una macchina da presa che indaga i rilievi con notevolissima intensità analitica e una pregnanza di sguardo capace di rivelarne dettagli pittorici e vibranti, come recita il testo colto ma sempre comprensibile che accompagna le immagini. Le urne sono illuminate, talvolta, da spot a "occhio di bue", cioè con luci teatrali, molto suggestive, oppure radenti; sono inquadrate non solo frontalmente ma di scorcio in modo da rivelarne le "diversità di stile" pur nell'identità di soggetto; si ribadisce che la tarda scultura etrusca non è copia dell'ellenismo ma espressione artistica autentica "nel clima dell'ellenismo"; il che è molto diverso. I particolari, fantasiosi e vari, sono evidenziati dal lento scorrere dello sguardo lungo le scene tumultuose, seguendo l'azione di un personaggio, i suoi gesti, i volumi torniti, le espressioni vive. Il commento ribadisce che queste peculiari qualità della tarda scultura etrusca furono d'ispirazione a Nicola Pisano, Arnolfo di Cambio, Giovanni Pisano, Donatello e Leonardo e anche Michelangelo mentre la macchina da presa insiste sui dettagli più

nario organizzato da Maurizio Harari dedicato alla Mostra Augustea della Romanità del 1937, sfilata trionfale per Mussolini, "nuovo Augusto" tutta voluta e organizzata da Giglioli e dai suoi più stretti collaboratori, fra cui in prima linea Pallottino. L'intero intervento è stato pubblicato il 27 aprile 2014 in «Alias Domenica» del «Il Manifesto» ed è disponibile su academia.edu.

48 *Informazione sul critofilm d'arte,* in «Selearte», n. 23 (1956), pp. 72-77.

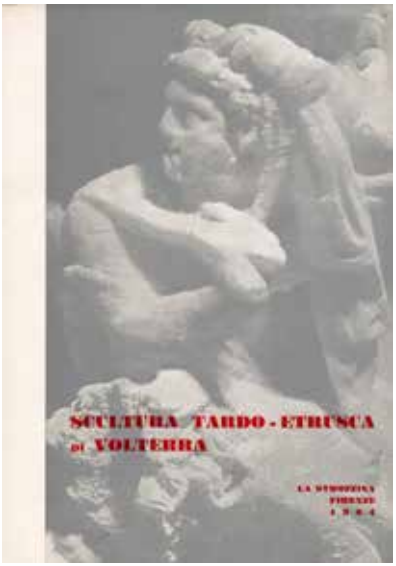

Fig. 2. *Scultura tardo-etrusca di Volterra,* a cura di C. Laviosa, con prefazione di G. Caputo, La Strozzina, Firenze 1964.

adatti per ciascuno degli autori citati; il corpo di un guerriero oppure un cavallo delineato in un rilievo basso, quasi stiacciato. Talvolta le luci sono poste addirittura alle spalle dei rilievi, in modo che il materiale, l'alabastro, mostri la sua trasparenza intarsiata da venature e nodi. I sarcofagi con le figure giacenti sono inquadrati anche dall'alto. Questi dieci minuti di riprese costituiscono indubbiamente qualcosa di nuovo, e di tuttora sottovalutato, nell'ambito degli studi etruschi, cui Cecchi aveva dedicato dieci anni prima un film perduto[49].

Nel 1964, si diceva, *La scultura tardo-etrusca di Volterra* diventa a questo punto tema della mostra aperta a Palazzo Strozzi dal 4 marzo al 5 luglio; benché il catalogo non contenga testi di Ragghianti, è la curatrice, in apertura del suo intervento, a fare il nome dello studioso: la mostra, infatti, è «nata per impulso di C. L. Ragghianti»[50], un impulso da intendersi in senso ampio, ideazione e curatela, comunicazione e allestimento, finanziamento e promozione. Come è stato chiarito da Elena Pontelli,

[49] *Vita e morte degli etruschi,* 1947. Ma in realtà Cecchi, direttore di produzione della Cines fra il 1931 e 1932 aveva prodotto un altro documentario sugli etruschi, *Tarquinia,* diretto da Anton Giulio Bragaglia. Cfr. F. Petrocchi, *Emilio Cecchi e il documentario d'arte. Vita e morte degli etruschi,* in V. De Caprio, *Compagni di viaggio,* Sette Città, Viterbo 2008, p. 458 e M. Corgnati, *L'ombra lunga degli etruschi*, cit., pp.119-129.

[50] C. Laviosa, *Introduzione,* in Id. (a cura di), *Scultura tardo-etrusca di Volterra,* catalogo della mostra, La Strozzina, Palazzo Strozzi, Firenze 1964, p. 9.

lo studioso scivolava agilmente da un ruolo all'altro, con una versatilità e un entusiasmo che è difficile immaginare oggi[51].

La mostra del '64 approfondisce dichiaratamente soltanto un aspetto dell'arte etrusca, con materiali provenienti dal Museo Guarnacci di Volterra, 38 rilievi e 15 sarcofagi con figure giacenti definite significativamente "Ritratti" in catalogo, pubblicazione in sé notevole per il formato relativamente grande e per la ricchezza di materiale fotografico, inteso non solo come documentazione ma come elemento di studio, con inquadrature non solo dei rilievi interi visti di fronte ma di particolari presi in scorcio o di fianco, tali da metterne in evidenza gli aspetti plastici, i volumi, il chiaroscuro. Anche nell'allestimento, ingrandimenti fotografici di dettagli plastici erano esposti a fianco delle opere originali, sottolineandone evidentemente alcuni aspetti rivelatori. Una scelta avveniristica che dipende dalla grande importanza didattica ed ermeneutica attribuita alla fotografia nonché dall'esperienza cinematografica dello studioso lucchese; mostrando, inoltre, i sarcofagi come "ritratti", inquadrando le teste isolate, di fronte e di profilo, egli ne rivelava la potenza ritrattistica sulla quale l'archeologia ufficiale nutriva ancora qualche dubbio.

Puntando i riflettori su Volterra, Ragghianti anticipava quindi Luchino Visconti che, pochi mesi dopo, vi avrebbe girato il memorabile *Vaghe stelle dell'Orsa,* Leone d'oro alla mostra del cinema di Venezia l'anno successivo[52]. Ragghianti era stato, in qualche modo, antesignano ma questo non l'avrebbe aiutato a risolvere i problemi economici derivati dalla mostra[53], che lo

[51] E. Pontelli, *Archeologia di un discorso espositivo,* in S. Massa, Id. (a cura di), *"Mostre permanenti". Carlo Ludovico Ragghianti in un secolo di esposizioni,* Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte, Lucca 2018, pp. 115-130.

[52] M. Harari, *Vaghe stelle a Volterra. I due fratelli etruschi di Visconti,* in G.M. Della Fina (a cura di), *Gli etruschi nella cultura e nell'immaginario del mondo moderno,* Atti del XXIV Convegno Internazionale di Studi sulla Storia e l'Archeologia dell'Etruria, Quasar, Roma 2017, pp. 203-215, e M. Corgnati, *L'ombra lunga degli etruschi,* cit., pp. 128-129.

[53] E. Pontelli, *Scheda n.106, Scultura tardo-etrusca di Volterra,* in S. Massa (a cura di), *"Mostre permanenti". Carlo Ludovico Ragghianti in un secolo di esposizioni,* cit., pp. 245-246.

costrinsero a sospendere le attività espositive. Non però quelle giornalistiche; anche «Selearte» torna infatti sul tema etrusco commentando la mostra in un lungo articolo[54] che riprende la *vexata quaestio* inerente all'originalità e all'eccellenza qualitativa dell'arte etrusca. Degno di nota il fatto che le parole usate dal critico siano le stesse che altri o lui stesso utilizzavano per descrivere le opere e le personalità artistiche del rinascimento, di cui, anzi, si coglie l'occasione per segnalare la dipendenza dalle fonti etrusche. «Negando a priori, o perlomeno non affrontando il problema se, o meno, si possa parlare di personalità creative originali tra questi "artigiani" è logico che ci si sia limitati ad indagare i miti e le figurazioni dei fregi [...] senza preoccuparsi degli aspetti più propriamente formali»[55]. Il lavoro da fare invece è un altro; bisogna preoccuparsi dello stile, che è intensamente plastico, in alcuni casi, con le figure nettamente rilevate dal piano di fondo, e invece piuttosto pittorico in altri; «altre urne sembrano addirittura la traduzione in rilievo di una pittura, per i passaggi sfumati dei piani, il gioco luministico delle superfici accarezzate dalla luce, il contrasto cromatico dei panneggi e dei nudi. È proseguendo per questa via, approfondendo l'analisi del linguaggio [...] che l'attuale mostra può costituire una vera e propria lezione di critica formale»[56].

La mostra fiorentina sarebbe stata l'ultima occasione di riflessione sul tema etrusco da parte di «Selearte», che avrebbe sospeso le pubblicazioni due anni dopo, nel 1966[57], proprio l'anno in cui la ricorrenza trentennale della fondazione de «La Critica d'Arte» da parte di Vallecchi provoca un'ultima, velenosa e ingenerosa e avvelenata reazione di Bianchi-Bandinelli[58].

Nel frattempo, la rivista avrebbe ancora ospitato ancora alcuni interventi mirati, fra cui specialmente ampio quello

---

54 *Scultura tardo-etrusca da Volterra,* in «Selearte», n. 68 (1964), pp. 2-18.

55 Ivi, p. 8.

56 Ivi, p.11.

57 Con il numero doppio 78-79.

58 Di cui è dato ampio riscontro da E. Pellegrini, *La fine della prima serie de "La Critica d'Arte": Bianchi-Bandinelli, Longhi, Ragghianti,* cit., pp. 406-414.

dedicato alla Biennale d'Arte Antica di Bologna del 1961[59]. Vi si affrontano diversi temi, le culture villanoviane e padane arcaiche, la fase propriamente etrusca di Felsina, il nome antico di Bologna, e le peculiarità del sito di Spina, scavato proprio da Arias[60], che aveva recentemente restituito una grande quantità di vasi greci, dimostrando così la propria importanza come centro di scambi e di commerci fino all'epoca romana. Segue, sul numero successivo una positiva recensione del volume di Raymond Bloch dedicato all'origine delle genti etrusche e della loro lingua, all'epoca ancora indecifrata[61]. Per finire, «Selearte» si interessa del "metodo Lerici", innovativo strumento di indagine archeologica capace di rilevare la presenza di spazi vuoti sottoterra e di accedervi tramite una specie di periscopio, che consentiva di "vedere" all'interno e decidere preventivamente se intraprendere lo scavo o meno. Entusiasta, come sempre, del nuovo e del moderno, Ragghianti non poteva non riservare un plauso alla tecnica Lerici, lamentando allo stesso tempo la mancanza di mezzi e di risorse pubbliche negli scavi di Vulci e di Tarquinia, centri etruschi della massima importanza, come anche le inadempienze delle Soprintendenze nel proteggere scavi e reperti[62].

Conclusioni

L'arte etrusca riveste un'importanza speciale nella riflessione teorica e nella militanza culturale di Carlo Ludovico Ragghianti, una delle figure più colte, aperte e curiose del secondo dopoguerra. Convinto dell'originalità e del valore estetico delle produzioni artistiche italiche rispetto al mondo greco, lo studioso lucchese, pur non rivendicando competenze archeologiche ma affermando invece il diritto della storia dell'arte a

---

59 *Spina, Etruria padana e pittura greca,* in «Selearte», n.49 (1961), pp. 51-64.

60 N. Alfieri, P.E. Arias, *Spina*, Sansoni, Firenze 1958.

61 *Raymond Bloch, Gli Etruschi,* in «Selearte», n. 50 (1961), p. 16.

62 *Archeologia moderna,* in «Selearte», n. 56 (1962), pp. 67-69 e *Italia sepolta,* in «Selearte», n. 61 (1963), pp. 32-33.

esprimere il proprio giudizio in merito a qualunque questione estetica, non esita a porsi in contrasto con figure autorevoli e rispettatissime del suo tempo, archeologi, accademici, soprintendenti, ma anche colleghi e critici d'arte. Contro il modello pregiudiziale "panellenico" che riserva agli etruschi una posizione al massimo provinciale, Ragghianti impegna la sua energia e intraprendenza di organizzatore culturale, il suo entusiasmo per i linguaggi nuovi, e l'impatto divulgativo di «Selearte», che alla fine degli anni Cinquanta raggiunge la notevolissima tiratura di circa 50.000 copie. I suoi interventi, anche intensamente polemici, esprimono non solo la convinzione dell'eccellenza dell'arte etrusca ma una diversa idea globale della cultura, dei musei, della ricerca che implica necessariamente anche la politica e il ruolo dello stato e dell'ente pubblico da cui, peraltro, Ragghianti prende progressivamente le distanze.

L'arte etrusca con la sua ricchezza espressiva, la sua intensità emozionale, la sua drammaticità e il suo dinamismo diventa dunque preziosa e insostituibile tessera in quel mosaico di differenze che, secondo Ragghianti, concorre a costituire l'inestimabile ricchezza del patrimonio artistico in senso lato, tesoro dello storico dell'arte e di tutta l'umanità. Una ricchezza non gerarchica ma scintillante appunto nelle proprie differenze interne; come i dissimili colori della luce splendono insieme nell'arcobaleno.

Pompeii Commitment. Materie archeologiche. Un *Modernarium*

Andrea Viliani

Pompei, 79 d. C. (probabilmente era ottobre): dal Vesuvio si innalza un cumulo di ceneri e lapilli. Sembra la fine del mondo. Tutte le materie vibrano e si trasformano, insieme: si apre un multi-verso, la storia si interrompe, lasciando fluire testimonianze, che diventano ben presto leggende: Pompei non esiste più.

1748: a poco a poco, e quasi per caso, l'antica città viene dissotterrata, rientrando, scavo su scavo, nel nostro universo come la più grande scoperta dell'archeologia moderna: è il *Grand Tour*!

Nel 2020, dopo più di due secoli e mezzo, Pompei non è stata ancora completamente riscoperta, ma si parla nuovamente di fine (dell'era dell'essere umano), mentre moltitudini di corpi si mettono in movimento, la temperatura si innalza, le specie si riducono, e alcune spariscono, l'A.I. è una realtà, nel mondo dilagano sempre più frequenti pandemie.

Ci domandiamo se archeologi e storici d'arte contemporanea non potrebbero chiedersi, insieme: "ma come hanno fatto... una moltitudine di frammenti di terra, di pietra, di vetro, di metallo, mucchietti di polvere di colore, alberi fossilizzati e semi carbonizzati, grumi solidificati di materia liquida e gassosa, ossa e cavità con la forma di esseri umani e animali... a sovvertire i criteri della fine e dell'inizio, a trasformare la distruzione in rigenerazione, a cambiare la realtà, ipotizzandone e incarnandone un'altra?". E lo potrebbero ancora fare? Vorremmo appunto provare a capire che cosa è accaduto, ma anche che cosa potrebbe ancora accadere. E forse per farlo potremmo tornare con voi a Pompei e provare a capirlo...

21 dicembre 2020: una nuova data nel lungo, doloroso, avvincente calendario pompeiano, che corrisponde al giorno in cui il Parco Archeologico di Pompei dà avvio a *Pompeii Committment. Materie archeologiche*.

Questo progetto – ideato dal Parco e con un *Partners Committee* appositamente costituito dall'Ufficio *Fundraising* – è iniziato nel giorno che segna la transizione fra l'autunno e l'inverno del 2020, per proseguire nei prossimi anni. *Pompeii Comittment. Materie archeologiche* rappresenta un passaggio a suo modo storico per Pompei, perché è il primo progetto a lungo termine dedicato da questa istituzione alle arti contemporanee. Esso si basa sullo studio e sulla valorizzazione delle "materie archeologiche" custodite nelle aree di scavo e nei depositi del Parco, interpretando Pompei come una forma di conoscenza *in-progress*, e quindi non solo come patrimonio certo e da custodire. Per questo il progetto è finalizzato alla creazione e alla condivisione di quell'*episteme* che può nascere dalla collaborazione fra archeologi e artisti contemporanei, attraverso la quale il progetto esplorerà i presupposti stessi per la costituzione di una collezione e di una programmazione di arte contemporanea per il Parco Archeologico di Pompei.

Ideato nel 2017 durante la preparazione della mostra *Pompei@Madre. Materie archeologiche*, curata da Massimo Osanna e Andrea Viliani con Luigi Gallo, il progetto è manutenuto da Andrea Viliani insieme con Stella Bottai e Laura Mariano. Si è preferito adottare l'espressione "manutenere", o "mantenere", a quella di "curare", consapevoli che, per definire i compiti di chi si prenderà cura di questo progetto, occorre connotare questo lavoro quale responsabilità e impegno quotidiano, non solo per concepire ma anche, appunto, per manutenere e mantenere i risultati raggiunti. Esattamente come fa un archeologo con i reperti che scopre, studia, preserva ed espone. Il comune lavoro che sarà condotto intende inoltre assecondare un tempo più esteso e insieme più intimo di quello della visita fisica al sito archeologico o della consultazione delle sue piattaforme digitali, affermando una

sensazione di "scoperta" graduale che rifletta l'attività permanente di scavo, di ricerca e di manutenzione condotta, ogni giorno, nel sito pompeiano.

Per queste ragioni il progetto si articola in due fasi.

La prima fase (dall'inverno 2020 all'inverno 2021) prevede la realizzazione di un portale web. In questo ultimo anno molte attività e programmi sono stati ideati o si sono rapidamente spostati su piattaforme digitali, in particolare dall'inizio della pandemia Covid-19, e ci si è per questo interrogati su cosa significhi creare un altro sito online, in questo momento storico: pompeicommitment.org è stato concepito, quindi, non come uno strumento funzionale o di supporto, ma come l'accesso a un vero e proprio centro di ricerca, in cui pubblicare e diffondere progetti in corso, saggi testuali e visivi, podcast, file audio e video di autori invitati a definire, in un processo collettivo, l'episteme stessa del progetto a cui prima facevamo cenno. I loro contributi (*Commitments*) confluiranno in una pubblicazione scientifica finale. Il portale testimonierà inoltre la storia di come Pompei sia diventata una forma di conoscenza della modernità, prima occidentale e poi globale (*Historiae*), accumulando un sapere transdisciplinare in continua evoluzione composto da innumerevoli storie sulla fine e sull'inizio di mondi, siano essi reali o fantastici (*Biblioteca di Archeologia e Futurologia*). Per questo, numerosi professionisti del Parco Archeologico – archeologi, storici, archivisti, antropologi, archeozoologi, archeobotanici, agronomi, geologi, chimici, architetti, ingegneri, informatici, restauratori, operatori della manutenzione ordinaria – sono invitati ad approfondire e condividere con il grande pubblico le proprie conoscenze attraverso una serie di testi inediti e interviste che portano in luce e celebrano il loro metodo di lavoro unico (*Fabulae*). Il portale, infine, getta le basi per una catalogazione tipologica della "materia archeologica" pompeiana delineandosi come un museo, per ora solo ipotetico, ad essa dedicato (*Inventario*). La seconda fase del progetto, che avrà inizio nel corso del 2021, si articolerà in un programma di commissione, produzione e presentazione di opere che, progressivamente, costituiranno

la collezione d'arte contemporanea (*Collectio*) del Parco Archeologico di Pompei. Essa sarà composta da manufatti, progetti curatoriali, editoriali e di ricerca, documenti, esperienze, riflessioni sui molteplici significati della "materia archeologica" pompeiana. Questa seconda fase è ispirata alle linee guida del progetto *Italian Council*, promosso dal MiBACT-Ministero per i Beni e le Attività Culturali e il Turismo.

Dal progetto affiora quel museo diffuso che comprende, oltre a Pompei, anche i siti di Oplontis, Boscoreale e Longola, il Polverificio Borbonico di Scafati, la Reggia di Quisisana e le ville di Stabia, mettendovi in relazione la dimensione archeologica con quella, meno ovvia e meno percepita, di ecosistema naturalistico e urbano, elementi integranti dei siti suddetti. Anche per questo, nello sviluppo dei contributi pubblicati sul portale, esso prevede una collaborazione costante fra tutti i suoi autori e un confronto fra i rispettivi metodi di ricerca, così come fra la sfera digitale e quella fisica della materia, a cui non intendiamo rinunciare.

Il *Modernarium* che state leggendo è un vademecum, un *Antiquarium* che abbia mutato prospettiva, rivolgendosi al futuro invece che al passato. Una sua versione *in-progress* è pubblicata e aggiornata ad ogni nuova stagione su pompeiicommitment.org per rendere conto dell'avanzamento del progetto e della necessità delle sue revisioni e implementazioni o, perché no, della correzione degli errori nel frattempo commessi, come avviene in ogni progetto di ricerca.

In questo scenario *Pompeii Commitment. Materie archeologiche* evoca una comunità a venire, composta di artisti, archeologi, scienziati e cittadini, volta al contempo in avanti e all'indietro, verso il passato ma, soprattutto, verso il futuro: una comunità progettuale che attende di poter tornare quando l'attuale crisi pandemica lo permetterà alla fisicità delle relazioni e delle materie, consapevole di tutto ciò che l'intermediazione digitale rappresenta nel riplasmare quelle stesse relazioni e quelle stesse materie. Forse per questa ragione il saggio che state leggendo è al contempo un *reader* di ciò che è avvenuto ma anche una dichiarazione programmatica di intenti.

Il fascino e la forza di attrazione delle materie archeologiche pompeiane, in questo senso, rendono possibile evocare già questa comunità a venire come l'ideale e immaginifico nuovo *Grand Tour* in cui gli artisti di oggi si affiancano a tutti quegli autori che, insieme, iniziarono a definire le ragioni culturali ed emotive del *Grand Tour* storico, quel viaggio ideale che fra XVIII e XX secolo condusse una moltitudine di intellettuali a Pompei... Da Johann Joachim Winckelmann, teorizzatore del neo-classicismo, a Sir William Hamilton, autore nel 1777 di *Account of the Discoveries at Pompeii*. Da scrittori e poeti come Johann Wolfgang Goethe (che scrisse, con paradossale franchezza: «Molte sciagure sono accadute nel mondo, ma poche hanno procurato altrettanta gioia alla posterità come quella che seppellì queste città vesuviane») a Madame de Staël, da François-René de Chateaubriand (che visitando Pompei nel 1804 parlò di «una città romana conservata nella sua interezza, come se gli abitanti fossero andati via un quarto d'ora prima») a Stendhal, Gustave Flaubert e Théophile Gautier («A Pompei due passi separano la vita antica dalla vita moderna»), da Alexander Dumas a Hippolyte Taine, da Wilhelm Jensen a Jean Cocteau, da Edward Bulwer-Lytton a Susan Sontag. E, con loro artisti come Antonio Canova o Pablo Picasso o Andy Warhol, architetti come Le Corbusier, musicisti, coreografi e danzatori come Sergej Diaghilev, Léonide Massine ed Erik Satie, fino ai Pink Floyd. Ma anche il fondatore della psicoanalisi Sigmund Freud, o naturalisti-botanici e ingegneri come François de Paule Latapie e Karl Jakob Weber (autori della prima raffigurazione dello scavo di Pompei e delle piante di Pompei ed Ercolano), fino ai tanti intellettuali che hanno difeso e condiviso le ragioni di tutela e, al contempo, di reinvenzione continua del sito archeologico. Da Jean-Claude Richard de Saint-Non a Charles-François Mazois e William Gell (autore di uno dei primi taccuini con disegni acquerellati e annotazioni degli scavi), da Francesco Piranesi e Luigi Rossini a Fausto e Felice Niccolini, da Carlo Bonucci a Jean Marie Le Riche, da Pietro Bianchi, Domenico Spinelli a Giuseppe Fiorelli, Direttori degli scavi e, quest'ultimo,

autore nel 1860-1864 di *Pompeianarum Antiquitatum Historia* e, nel 1897, della *Guida di Pompei*, nonché promotore nel 1858 della ripartizione fra *regiones* (quartieri) ed *insulae* (isolati) finalizzata a promuovere, con la relativa numerazione, una più scientifica pratica di scavo, e, infine, inventore della pratica dei calchi delle vittime dell'eruzione ottenuti colando gesso liquido nel vuoto lasciato dai loro corpi. Insieme a loro ricordiamo anche Teodoro Duclère, Antonio Coppola e Luigi Bazzani, Ernest Breton e Gustavo Luzzati, Jules Gourdault, Johann Friedrich Overbeck e August Mau, Pierre Gusman, Vittorio Spinazzola e Amedeo Maiuri, il Sovrintendente che fu testimone a Pompei del bombardamento e delle distruzioni belliche del 24 agosto 1943 e che, nel 1954, fu comparsa nel film di Roberto Rosellini *Viaggio in Italia*. O Sir Mortimer Wheeler, Malcolm Lowry e Friedrich Furchheim, Ranuccio Bianchi Bandinelli e Andrea Carandini, Annamaria Ciarallo e Wilhelmina Feemster Jashemski, Philip Barker e Edward C. Harris, i Fratelli Alinari e fotografi come Giacomo Brogi e Giorgio Sommer, fino a Mimmo Jodice e oltre, fino ai nostri giorni...

Per illustrare struttura, finalità, metodo di ricerca del progetto occorre in questa fase riferirsi al suo centro di ricerca digitale. Di cui a seguire si forniscono due definizioni, con i relativi approfondimenti:

1. pompeiicommitment.org è un portale

Attraverso un programma di nuove pubblicazioni periodiche *Pompeii Commitment* riconfigura il sito archeologico di Pompei quale fondamento per forme alternative di conoscenza delineandosi in una molteplicità di funzioni: centro di ricerca affidato ad artisti, raccolta di testimonianze e documenti, collezione indefinita, museo ipotetico e transdisciplinare, biblioteca in formazione. Tutti questi possibili dipartimenti, o aree di ricerca, sono dedicati a studiare e condividere le molteplici potenzialità conoscitive di Pompei e dell'episteme insita nella sua "materia archeologica". Evocato nel suo contributo dall'artista Giulio Paolini, esso è il quarto

degli accessi monumentali di Pompei (con *Piazza Anfiteatro, Porta Marina Superiore, Porta Marina Inferiore*): a differenza degli altri, però, questo portale non ci introduce fisicamente a Pompei ma all'episteme che Pompei evoca, operando come la soglia di una costruzione in divenire attraverso cui definire forme di conoscenza compartecipate e generative, dove nulla è predefinito ma possibile, non singolare ma plurale, dove osservare, insieme ai visitatori umani, anche gli animali randagi che si aggirano qua e là o le rose rampicanti che crescono sui resti di quella "materia archeologica" un tempo magnificente e intatta e che ancora co-esiste nel sito seppur corrosa e impregnata di altre forme, sostanze, esistenze. Varcata questa soglia entrerete nel cortocircuito spaziale e temporale di un sito reale quanto immaginifico: pur se immersa nel flusso della Storia, la città etrusca, sannita e romana di Pompei divenne, con l'eruzione del 79 d.C. e per i quasi due millenni a seguire, una memoria, una fantasia. Riscoperta nel 1748, essa ha ispirato, negli ultimi due secoli e mezzo, la nostra stessa esperienza del passato come qualcosa di malleabile e prossimo a noi. Pompei ridefinisce in modo emblematico l'archeologia stessa come produzione di un sapere sempre reversibile e avventuroso. Anche oggi, di fronte allo scenario ostico di una sparizione e terminazione della vita a causa di guerre e sfruttamenti, crisi climatiche e pandemiche, Pompei rimane, più che un simbolo della fine, una rischiarante ammissione della perenne trasformazione di tutte le materie e di tutte le storie, della fluttuazione di ogni concetto lineare di tempo e definitivo di spazio. Ci riferiamo a questa piattaforma come a un "portale" piuttosto che a un "sito web" – una parola che incarna il senso di essere un discrimine, un momento in cui possiamo rompere con ciò che conosciamo e immaginare nuovi saperi e nuovi mondi. "Una porta tra un mondo e l'altro", per usare le parole di Arundhati Roy nel suo saggio *The pandemic is a portal*[1].

[1] A. Roy, *The Pandemic is a Portal*, in «Financial Times», 3 aprile, 2020. https://www.ft.com/content/10d8f5e8-74eb-11ea-95fe-fcd274e920ca.

2. pompeiicommitment.org è un'episteme

Con la definizione "materia archeologica" intendiamo innanzitutto la disciplina in sé dell'archeologia (dal greco *ἀρχαιολογία: ἀρχαῖος*, "antico", *λόγος*, "studio"), ovvero la ricerca sulle civiltà antiche attraverso lo scavo, la conservazione, la catalogazione e l'analisi di reperti posti in relazione all'ambiente del loro reperimento, quali monumenti, opere d'arte, manufatti d'uso comune, resti organici e inorganici. Ma con la definizione "materia archeologica" si potrebbero indicare inoltre quei ritrovamenti, non più restaurabili o ricomponibili, che a seguito di processi di erosione (nel corso del tempo) o eventi catastrofici (come il terremoto del 62 e l'eruzione del 79 d.C.) si sono riplasmati nelle tracce delle materie naturali di cui erano composti. Da un lato, quindi, il fatto stesso che l'archeologo debba agire, per recuperare il passato, nel suo presente assecondando un processo aperto all'intuizione, all'interpretazione, all'invenzione – e posta la natura frammentaria degli oggetti di studio archeologici e la loro diversità spazio-temporale che obbligano a una visione olistica e all'utilizzo integrato di più discipline – rende la "materia archeologica" una disciplina potenzialmente contemporanea: quella dell'archeologia è infatti una disciplina volta a ricomporre, dalla frammentarietà e dall'alterità oggettive un'unità e riconoscibilità solo ipotizzabili. Il suo orizzonte è quindi il futuro, più che il passato, come indica anche l'archeologo Salvatore Settis nel suo libro *Futuro del classico* «Ogni epoca, per trovare identità e forza, ha inventato un'idea diversa di 'classico'. Così il 'classico' riguarda sempre non solo il passato ma il presente e una visione del futuro. Per dar forma al mondo di domani è necessario ripensare le nostre molteplici radici»[2].

Dall'altro lato le materie con cui l'archeologo si confronta nel loro stato attuale sono sempre reperti e residui, che sfumano la distinzione fra natura e cultura, umano e non umano, distruzione e ricostruzione, storia e finzione, agendo an-

[2] S. Settis, *Futuro del classico*, Einaudi, Torino 2004, p. .

che contro il dualismo reale/virtuale: impregnate di tempi e spazi diversi, esse sono di diritto materie contemporanee. Ed è in questo senso che questi reperti sono una fonte di episteme, forse soprattutto ora che contempliamo le imminenti conseguenze dei profondi cambiamenti territoriali e strutturali generati dalle attività dell'essere umano (il cosiddetto *Antropocene*[3]). Come ci ricorda Pompei, ciò a cui stiamo assistendo non è forse una fine, quanto un ennesimo inizio. Le materie archeologiche sono straordinariamente attive e reattive, come ogni «creatura del fango, non del cielo» (Donna Haraway), elementi che appartengono a uno spazio-tempo del rischio e della collaborazione (che ancora Haraway definisce con il neologismo *Chthulucene*). Specie viventi "interconnesse e terrene" che con-vivono con noi nel nostro stesso mondo[4]: ovvero in quella "Gaia" della cui intrinseca armonia di organismo vivente capace di autoregolarsi ci ha raccontato James Lovelock nel 1979, profilandone poi nel 2019 il destino di un rapporto fra organismi viventi e macchine intelligenti da noi esseri umani create, definito da Lovelock con l'ulteriore neologismo di *Novacene*[5].

---

[3] Cfr. W. Steffen, P. J Crutzen, J. McNeill, *The Anthropocene: Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of Nature*, in «Ambio. A Journal of the Human Environment, Swedish Academy of Sciences», n. 36, vol. 8, 2007, pp. pp. 614-621. Cfr. anche S. Zizek, *Living in the End Times*, Verso Press, London/New York 2010; J. Bridle, *New Dark Age. Technology, Knowledge and the End of the Future*, To Press, London/New York 2018.

[4] Cfr. D. Haraway, *A Cyborg Manifesto: Science, Technology and Social-Feminism in late Twenty Century*, in Id., *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, New York 1991, pp. 149-181; Id., *When Species Meet*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London 2008; Id., *Staying with the Trouble, Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham/London 2016. Cfr. anche K. Barad, *Agential Realism: feminist Interventions in Understanding Scientific Practices*, 1998, in M. Biagioli (a cura di), *The Science Studies Reader*, Routledge, New York 1999; Id., *Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of how Matter Comes to Life*, in «Signs: Journal of Women in Culture and Society», University of Chicago Press, vol. 28, no. 3, 2003, pp. 801-831; J. Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Duke University Press, Durham/London 2010.

[5] Cfr. J Lovelock, *Gaia. A New Look at Life on Earth*, Oxford University Press, Oxford 1979; *Novecene. The Coming Age of Hyperintelligence*, The MIT Press,

Non solo svelando ma rivendicando le loro innumerevoli potenzialità generative e rigenerative, le materie pompeiane – palinsesti che, piegati su sé stessi, recano innumerevoli tracce di accadimenti e di conoscenze pregresse – si possono qualificare come ipotesi incarnate, creazioni affabulatorie in cui si compenetrano progetto e caso, spazi-tempi di perdurante performatività e narrazione. Pompei delinea non tanto i contorni definitivi del ricordo di una catastrofe quanto quelli prospettici e in divenire di un pensiero *cyborg* e multi-specie e di un attivismo al contempo ecologico e femminista, evocando i caratteri dinamici e inclusivi propri dell'inter-azione, del coinvolgimento e della reciprocità. In questo continuo processo di scoperta e analisi delle conoscenze, le "materie archeologiche" cambiano con la qualità della luce da cui vengono illuminate, una volta portate in superficie. Esse, come le idee, risiedono proprio in quella luce, "senza nome e senza forma, che stanno per nascere, ma già percepite" (Audre Lord nel descrivere la poesia come "illuminazione", "rivelazione" e "distillazione dell'esperienza"[6]).

Il loro fascino e forza di attrazione sono anche testimoniati da tutti quegli autori che, insieme, definirono le ragioni storiche, culturali e emotive del *Grand Tour*, quel viaggio ideale e mai concluso che, iniziato fra XVIII e XX secolo, ha condotto una moltitudine di intellettuali a Pompei. L'eredità di una così vasta rete di riferimenti dei secoli precedenti ha influenzato profondamente le interpretazioni di Pompei, anche nel presente, rifondando questo patrimonio all'interno di un discorso incentrato principalmente sull'Occidente. Con *Pompeii Commitment. Materie Archeologiche* vorremmo ricostruire e, allo stesso modo, espandere tali narrazioni precedenti e consolidate.

Cambridge (MA) 2019. Cfr. anche: B. Latour, *Politiques de la nature: Comment faire entrer les sciences en démocratie*, La Découverte, Paris 1999; T. Morton, *Humankind. Solidarity with Non-Human People*, Verso Press, London/New York 2018.

6 A. Lord, *Your Silence Will Not Protect You*, Silver Press, London 2017.

È da queste composite premesse che originano la disciplina e la materia che, insieme, definiscono l'episteme di questo progetto: il quale richiede, pertanto, la costante ridefinizione non solo dei propri strumenti di indagine ma dei concetti stessi di "tempo", "spazio", "realtà", "creazione".

Una volta ricongiunte, archeologia e contemporaneità (i reperti archeologici nel loro stato di conservazione e comprensione mutevole, quanto le manifestazioni culturali contemporanee nella loro molteplice e contraddittoria creazione di conoscenze immaginarie che ancora non esistono) ci rivelano una successione di civiltà destinate a sovrapporsi l'una all'altra e a riconoscere la loro comune origine e destino naturali in un'evoluzione che compenetra le sfere animale, vegetale e minerale. Sotto la loro temporanea pelle estetica e nelle loro derivazioni e ibridazioni con altre culture, le architetture, sculture, mosaici, affreschi di Pompei sembrano suggerirci i contorni di una permanente e incessante attività, in cui ognuna di queste opere dell'ingegno umano è stata, ed è poi tornata a essere, materia naturale (alberi tagliati, massi scolpiti, polveri di colore tratte da conchiglie, frutti, radici o fonti minerali). Questi reperti antichi potrebbero essere sia dei *remakes* (magari di originali andati perduti) che dei *reboots* (riavvii, nuove versioni) in cui la fragilità diviene lo strumento per la loro continua re-interpretazione[7]. In questa stratigrafia il contesto del Parco Archeologico di Pompei restituisce, epistemologicamente, i contorni utopici di una macchina del tempo o di un multi-verso, in cui il tempo è scorso per secoli per poi fermarsi provvisoriamente e riprendere di nuovo a scorrere, restituendoci gli indizi di qualcosa che non è mai veramente scomparso ma che si era semplicemente tramutato, in leggenda o racconto, prima di riapparire come una riscoperta realtà. Il metodo di lavoro adottato connette allora testimonianze di catastrofi già avvenute con scenari di rischio

[7] Cfr. C. Christov-Bakargiev, *When It Disappears, the Energy Is Left*, in C. Christov-Bakargiev, H. Ulrich Obrist, E. Joo, *Adrián Villar Rojas*, Phaidon Press, London 2020.

e rigenerazione contemporanei, generando un'episteme che esperisce la pratica della cura del patrimonio culturale non solo quale "eredità" del passato ma anche quale "responsabilità" nel presente, e quindi quale "prospettiva" verso il futuro. E che funge dunque non solo da stimolo per la ricerca, la valorizzazione e l'implementazione del patrimonio esistente ma anche per la creazione di nuovi scenari in un contesto aperto al confronto fra le creature, così come le generazioni, le provenienze, le discipline, in grado di rispondere criticamente agli effetti di una società globalizzata e digitalizzata ma al contempo in perdurante conflitto, esposta a molteplici rischi innescati dall'uso indiscriminato dell'ecosistema naturale, da una diseguaglianza connaturata al sistema economico post-capitalista e dall'accesso standardizzato e predeterminato alle fonti, sia materiali sia di conoscenza.

Per queste ragioni l'episteme proposta da questo progetto riporta in vita e dà voce alle esperienze di una pluralità di testimoni, dagli anonimi artisti e artigiani di Pompei agli autori antichi (come Plinio il Giovane che ci tramandò il racconto dell'antica eruzione attraverso il ricordo dello zio, Plinio il Vecchio), dagli intellettuali del *Grand Tour* agli artisti contemporanei di un progetto che si è voluto intitolare, anche per onorare il loro ruolo cruciale, *Pompeii Commitment. Materie archeologiche*. Un invito ad assumere un atteggiamento di consapevolezza, impegno, proposta ("*commitment*") nei confronti della perdurante contemporaneità epistemica che sembra trasmetterci, quasi con urgenza, un sito archeologico come quello di Pompei.

Ricucire le connessioni: sottosuolo e oggetti

Luana Toniolo

Alice: «Per quanto tempo è per sempre?»
Bianconiglio: «A volte, solo un secondo».
L. Carroll

Il tempo è l'anima dell'archeologia. Un tempo che, in questa contemporaneità, non può più essere positivisticamente inteso e studiato, scientificamente scomposto, sezionato ed analizzato per poi essere ricomposto nella convinzione di averne compreso la logica sottesa e il funzionamento. Lo studio tassonomico dell'insieme di oggetti che compongono il *contesto*, il baluardo di tanta archeologia contemporanea, solo apparentemente porta ordine nel caos dell'antico per diventare più spesso uno strumento di ordine della realtà in cui siamo immersi. E percepire il passato come prossimo spesso annulla quella sfasatura cronologica che cela dentro di sé il senso più profondo del tempo antico, quello che romanticamente si sarebbe chiamata la "verità". Nutriti di tanta cultura illuminista prima e positivista poi, siamo spesso giunti a credere che la ricostruzione oggettiva dei fatti sia il punto a cui arrivare per comprendere la realtà antica, spesso ignari che questa si nascondeva non nella nuda crudità dei fatti ma nelle pieghe della storia che cerchiamo di svolgere. Ma questa ricerca, che parte non solo dal sottosuolo ma anche dalle vetrine dei musei, non è una ricerca proustiana di un tempo perduto. In Proust i protagonisti vengono involontariamente e senza difese avvolti dal passato, in questo caso la ricerca

della memoria e del tempo degli uomini e delle cose è totalmente volontaria e scientemente voluta.

E oggi mai come prima si è visto nell'umiltà delle singole tracce, lontane dalla grande monumentalità, lo strumento per indagare queste pieghe della storia, frammenti che diventano coacervo di significati, percezioni, tempo e memoria, metonimia oggettuale di una storia. Una storia che può essere quella di un singolo individuo, non più necessariamente quella di una nazione, una microstoria locale in cui può riflettersi la macro-storia dei grandi eventi, ma che nella maggior parte dei casi rimane dimenticata: «Altrettanto fuori dal tempo, come quell'attimo salvifico, sospeso nell'eternità e che continua ad aver luogo qui e ora, erano tutti i ninnoli, gli attrezzi e i souvenir arenatisi nel bazar di Terezín, i quali, per una serie di circostanze imperscrutabili, erano sopravvissuti ai loro antichi proprietari e scampati al processo della distruzione»[1].

Solo con questa consapevolezza è possibile ripercorrere la verticalità della ricerca archeologica, spesso appiattita al puro significante delle "cose", per recuperarne la verità sebbene già Freud, che per sua ammissione aveva letto più di archeologia che di psicologia[2], sapeva che «tutte queste costruzioni sono incomplete, giacché esse colgono soltanto piccoli brani di ciò che è accaduto ed è stato dimenticato». Ma l'archeologia degli ultimi anni, di pari passo con la psicologia cognitiva, sta sempre di più maturando la consapevolezza che la memoria e la ricostruzione dell'antico e soprattutto della sua verità, non è più una fotografia statica del passato ma un processo stratificato, attivo già in antico e a cui si sovrappone lo studio archeologico. Ecco allora che il rapporto tra i due strati, quello che copre e quello che è coperto, non è più solo un

[1] W.G. Sebald, *Austerlitz*, Adelphi, Milano 2006, p. 213. Si veda anche M. Osanna, *Pompei: la prossimità del passato*, in M. Osanna, A. Viliani (a cura di), *Pompei@Madre. Materia archeologica*, Electa, Napoli 2017, p. 97.

[2] Lettera del 1931 all'amico e scrittore Stefan Zweig, si veda S. Zweig, Über Sigmund Freud. *Porträt. Briefwechsel. Gedenkworte*, Fischer, Frankfurt am Main 1998, pp. 154-155.

rapporto fisico, materiale e di successione temporale lineare, ma diventa stratificazione semantica, a volte soggettiva, di rielaborazione degli eventi, generando quella che Assmann chiamava "memoria culturale"[3]. L'archeologia si allontana quindi sempre più da Freud e dalla tradizionale metafora del portare alla luce qualcosa che sta lì, al buio, pronto per essere scoperto, per aggiornarsi con gli approcci ermeneutici della psicologia cognitiva e diventare anch'essa una possibilità narrativa.

Ne è un chiaro esempio uno spazio di culto extraurbano di Pompei, immerso nel tessuto della città attuale. Santuario dalle origini antichissime, arcaiche, che affondano nel VI sec. a.C., a lungo studiato limitatamente al tipo di offerte (di che epoca, da dove?), solo recentemente ha iniziato ad essere considerato come spazio di "memoria culturale" che si concretizza in un quadro materiale denso, caratterizzato da una *syncronia* così iconica da approdare nell'atemporalità del culto e del mito, una delle dimensioni più familiari all'archeologia[4].

Questo spazio è un palinsesto infatti dell'origine stessa della città, non solo dei suoi culti ma soprattutto del suo strutturarsi in società; rivela poi l'emergere di nuove forme urbane, di nuove genti e di nuovi poteri, innestando la materialità di questa nuova società su quella precedente e inglobandola e conservandola al suo interno, con un processo di accumulo consapevole, generando tradizione e condizionamenti. Se questa sedimentazione che da storica diventa cognitiva e simbolica può essere colta in molteplici contesti, la stratifi-

---

[3] J. Assmann, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Einaudi, Torino 1997.

[4] Vastissima è la letteratura su questo tema; si veda a mero titolo di esempio: J.-P. Vernant, *Mito e religione in Grecia antica*, Donzelli, Roma 2009; J. Scheid, *Quand faire, c'est croire. Les rites sacrificiels des Romains*, Aubier, Paris 2005, pp. 348 e ss.; J. Mylonopoulos (a cura di), *Divine images and human imagination in ancient Greece and Rome*, Brill, Leiden-Boston 2010; F. Quantin, *Archéologie des religions antiques*, Presses de l'Université de Pau yet des pays de l'Adour, Pau 2012.

cazione fisica di questo spazio diventa ancora più emblematica in quanto ad essa si somma la dimensione del culto e del ricordo del sacro, una dimensione "densa" già per l'antico. Non solo le strutture murarie ancora oggi visibili ma anche e soprattutto il sottosuolo, diventano stratificazioni simboliche ancora prima che materiali, in cui il tradizionale rapporto stratigrafico "copre-è coperto" "taglia-riempie" è sovvertito dalla stratificazione della memoria rituale, che viene a costituire il passato "fondante" per la comunità che lì viveva e su cui poter basare la propria identità[5]. Il recinto arcaico e sannitico del tempio diventa perciò non solo il limite fisico dello spazio sacro ma anche l'orizzonte simbolico comune entro il quale gli individui definiscono se stessi. E questo recinto conserva al suo interno, in un gioco di scatole cinesi, gli oggetti del culto, quella materialità in cui prende forma la struttura connettiva antica. L'oggetto, apparentemente muto e inerme, diventa un *medium* che incarna e trasmette collegamenti e vincoli, come ricordato da Assmann. E in questo spazio, che è quello del rito che ciclicamente ritorna, non si getta nulla: questa ripetitività è testimoniata dai depositi rituali sempre uguali e dal conservare tutte le offerte deposte nel corso dei secoli. Questo perché l'oggetto non era solo lo strumento del rito ma anche ciò che modella il legame ideale con il divino, filo d'Arianna nel labirinto delle esperienze, attese e emozioni che fondano il legame con il sacro e la comunità. E la persistenza degli arredi sacri, delle statue, quando l'area venne abbandonata ma sempre preservata, mostra come ricucire il passato al presente non sia solo un'azione contemporanea ma già antica, in un corto circuito temporale che si rigenera nelle mani dell'archeologo. Preservare le offerte che già in antico avevano valore di "antichità", di archeologia del passato comune, non è solo rispetto per ciò che è sacro e quindi intoccabile, ma era il modo in cui il passato veniva ricu-

[5] Su questo tema si veda nello specifico, M. Osanna, *Nuove ricerche nei santuari pompeiani*, in M. Osanna, E. Lippolis (a cura di), *I Pompeiani e i loro dei. Culti, rituali e funzioni sociali a Pompei*, in «Scienze dell'Antichità», 22.3 (2016), pp. 71-88.

cito al presente, modellando i ricordi fondanti, includendo i "simboli" del passato entro l'orizzonte del presente antico, e generando così il mito. Ed è in questa azione di ricucitura che va ad agire l'archeologo; definito da Carandini "artigiano della memoria", l'archeologo va in realtà oltre. Non costruisce, come l'artigiano, qualcosa di *ex novo* a partire dalla materia prima del dato archeologico, della stratigrafia e dell'oggetto, che equivarrebbe a raccontare una nuova storia decostruendo quella passata, ma è piuttosto un sarto/restauratore, che ricerca i fili di questa antica connettività e li riallaccia, registrando le memorie e i significati che si generano da queste connessioni ristabilite. La presenza nell'area di queste sculture, immobili nelle loro edicole, abbandonate da circa due secoli al momento dell'eruzione, diventa quindi paradigma dell'interazione tra la *longue durée* del rito e la dimensione spaziale in cui tale costruzione del mito e dell'identità si stratifica per diventare memoria culturale e patrimonio collettivo di una comunità.

L'archeologia, quindi, rintraccia e ricostruisce la memoria culturale di una comunità, di un luogo, di un individuo, partendo dai fragili frammenti che riemergono. Ricoeur, in *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2001), fornisce agli storici e quindi per estensione agli archeologi una serie di consigli perché il loro lavoro non si riduca ad una illusione fatalista di tipo retrospettivo, ma piuttosto si espliciti come documentazione del passato e rappresentazione degli eventi in riferimento al *Gedächtnis* (memoria) collettivo. E questo introduce un ulteriore problema, e un'altra complessa stratigrafia archeologica, quella degli archivi e della documentazione.

L'archeologo non scava solo il sottosuolo alla ricerca di rapporti fisici e semantici, non ripercorre solo la complessità verticale delle strutture, ma vi aggiunge spesso anche lo spazio della documentazione. Una documentazione frammentaria, frutto di una selezione volontaria e cosciente operata in antico e poi esito dello scorrere dei secoli, delle comunità che si sono avvicendate e che arbitrariamente hanno scelto di far giungere a noi quanto funzionale alla loro costruzione Orwelliana

della memoria culturale, nella convinzione, profondamente atemporale che chi «controlla il passato, controlla il futuro. Chi controlla il presente, controlla il passato»[6]. Ed è con questa consapevolezza che il passato raggiunge l'ossatura della contemporaneità e la permea, trasmettendo non una copia fedele di sé ma una rielaborazione e ricostruzione che condanna all'oblio alcuni elementi per sceglierne altri. E questo "principio di scelta" è all'origine dell'archeologia stessa: così Aristarco di Samotracia, Aristofane di Bisanzio e Zenodoto di Efeso selezionano cosa trasmettere ai posteri della letteratura greca con la scelta degli autori canonici, destinando così autori e testi a un oblio senza speranza. Come nella società del Grande Fratello di Orwell[7], anche ad Alessandria nel III sec. a.C. è chi deteneva il potere a riscrivere il passato e a *scegliere* cosa poteva essere letto nel loro presente. Un'azione, quella della scelta e selezione antica, dalla durata puntuale e limitata nel tempo, ma la cui rete di connessioni attraversa la storia della trasmissione dei testi nelle biblioteche dei monasteri, nella corte bizantina, nei cenacoli rinascimentali, per arrivare con alcuni dei nodi di questa rete fino all'oggi, diventando quindi una scelta assoluta ed eterna.

Del resto, come scrive Orwell, per riscrivere la storia non è necessario aggiungere, basta sottrarre.

A volte, scavi fortunati soprattutto in Egitto, restituiscono qualche testo salvatosi da questa selezione. Ed ecco che l'archeologia diventa studio delle lacune, di quei buchi nella rete che per opposto ci permettono di mettere meglio a fuoco la società antica, la sua identità e autorappresentazione. Quello che viene rifiutato della propria identità e della memoria culturale, al contrario, permette di meglio definirla, aprendo uno spiraglio nella sincronia antica: «la memoria configura, quale compresenza 'viva' di ciò che viene ricordato come importan-

[6] G. Orwell, *1984*, Mondadori, Milano 2016.

[7] Per una riflessione su memoria e società antica si veda G. De Sanctis, *Mos, imago, memoria. Un esempio di come si costruisce la memoria culturale a Roma*, in S. Botta (a cura di), *Abiti, corpi, identità: significati e valenze profonde del vestire*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2009, pp. 123-148.

te, uno spazio di coscienza (*Besinnungsraum*) che si estende ampiamente nel passato. La scrittura, al contrario, se comparata con la prima, serve da 'morto' principio della conservazione e dell'accumulo di dati, la cui importanza scompare, e semmai può essere ricostruita da caso a caso. D'altra parte, la scrittura rende possibile una compresenza archivistica, che normalmente non è conseguibile dalla memoria»[8].

E infine, la materialità dell'oggetto antico nella contemporaneità. Gli oggetti, che abbiamo visto portatori di molteplici significati, significanti e simboli, snodo di relazioni mnemoniche e culturali all'interno e all'esterno della comunità fino ad assumere una sua atemporalità, finiscono spesso per essere esposti nelle vetrine dei musei, a volte accatasti con l'ossessione che ha caratterizzato molta archeologia dei decenni e dei secoli passati, dove un accumulo bulimico diventava l'unico mezzo per sconfiggere l'assenza. Molti dei musei moderni hanno però dimenticato la stratificazione emotiva, culturale, temporale e sincronica di questi oggetti, che spesso sono esposti come mera testimonianza di un'epoca lontana e impersonale. Oggetti che appaiono muti, slegati dalla loro originaria rete di significati e privi di relazioni umane, seducenti per la loro indifferenza. Gli oggetti venivano aggiunti e replicati come lettere di una lingua, nella speranza che la loro giustapposizione potesse comporre parole e le parole racconti. Musei che spesso presentano l'ordine della "modernità", fatto di esteriorità, di spazi e di rapporti oggettivi e funzionali, dove l'irrompere del tempo con la sua prossimità o asincronia è rigorosamente vietato in quanto romperebbe questo equilibrio[9], di cui l'uomo contemporaneo si nutre. Spazi che non sono in grado di accogliere la diffrazione inconsueta del tempo che il prisma dell'archeologia può portare, in una dilatazione sincronica che arriva fino a noi.

---

[8] A. Assmann, J. Assmann, *Schrift und Gedächtnis*, in C. Hardmeier (a cura di), *Schrift und Gedächtnis. Archäologie der literarischen Kommunikation* I, Brill - Wilhelm Fink, München 1983, pp. 265-284.

[9] J. Baudrillard, *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, Milano 2003.

I nuovi musei, come ormai appare sempre più chiaro a chi di questi temi si occupa[10], dovrebbero essere quindi in grado di riattivare la prossimità del passato e di azzerare questa impersonale distanza temporale, un atteggiamento ermeneutico diffuso invece in età rinascimentale[11] quando l'oggetto diventava simulacro di una perfezione forse mai esistita, se non nella distanza temporale da questi artificialmente creata. La sapiente ricucitura dei legami con questi relitti della storia passa attraverso le sensazioni, la ricostruzione della memoria culturale e l'evocazione delle singole storie che spesso dalla grande Storia sono state scartate: «Siamo stati abituati ad avere i monumenti, ma quello che ci serve sono le case»[12]. E in alcuni casi si sta riuscendo a tornare a questa idea di musealizzazione, che porta l'oggetto a favorire l'interazione tra la sua dimensione spaziale e la sua temporalità. E l'incrocio tra queste due dimensioni diventa uno dei pochi mezzi di cui ora si dispone per riannodare i fili di un passato che rischia di essere conosciuto in una dimensione ormai completamente astratta, piuttosto che risemantizzato grazie all'interazione tra lo spazio e il tempo.

Questa prossimità del passato rispetto al presente, la sua capacità di innervare il contemporaneo con forme a volte difficilmente percettibili ha spinto l'archeologia a una visione più complessa dell'accumulo di cose che ci circondano e del tempo presente. Ian Hodder, in uno studio di questo ultimi anni, *Entangled*, scrive come prendersi cura della materialità delle cose (garantire la loro conservazione e manutenzione) vuol dire accedere a una temporalità diversa da quella della cosa in quanto oggetto d'uso. Si entra in contatto con la tem-

---

[10] Si veda A. Carandini, *Archeologia classica. Vedere il tempo antico con gli occhi del 2000*, Einaudi, Torino 2008; L. Lombardi, M. Rossi (a cura di), *Un sogno fatto a Milano. Dialoghi con Orhan Pamuk intorno alla poetica del museo*, Johan & Levi, Monza 2018.

[11] S. Settis, *Memoria dell'antico nell'arte italiana. Volume I: l'uso dei classici*, Einaudi, Torino 1984.

[12] O. Pamuk, *Il mio decalogo di un museo che racconti storie quotidiane*, in «La Repubblica», 4 luglio 2016, pp. 32-33, qui p. 32

poralità che è propria alla cosa stessa, in quanto indipendente dalla relazione uomo-cosa: lasciati a se stessi, i muri crollano, le lettere d'amore ormai dimenticate ingialliscono nel buio di una scatola. Le cose invecchiano perché vivono di vita propria; e questa vita, nel presente, scorre a una velocità diversa da quella degli esseri umani che se ne circondano.

In ultima istanza la materia con cui lavora l'archeologo è una materia privilegiata, che pochi possono tenere nelle loro mani, il tempo.

Monumenti del disincanto: una citazione dall'Antico nell'*Esule* (1859-63) di Antonio Ciseri

Alexander Auf der Heyde

L'Esule di Antonio Ciseri (1821-91) è una tela di piccolo formato (40 x 31 cm) entrata a far parte delle collezioni civiche del Museo di Lugano nel 1980[1] (Fig. 1). Non v'è traccia del dipinto nell'ampio regesto di documenti pubblicati da Ettore Spalletti, lo studioso cui si devono le indagini più approfondite sull'opera del pittore ticinese che giunge a Firenze all'età di appena dodici anni[2]. Senza dubbio il tema dell'esilio costitui-

---

Questo saggio riprende e sviluppa alcuni aspetti affrontati all'interno del volume *Figurazioni dell'amor patrio. Esuli, profughi e migranti nelle arti visive del Risorgimento*, Torri del Vento, Palermo 2019, pp. 217-226.

[1] I dati sinora noti sul dipinto sono sintetizzati nelle schede di R. Leone in M. E. Titton (a cura di), *Il Risorgimento a colori: pittori, patrioti e patrioti pittori nella Roma del XIX secolo*, catalogo della mostra (Roma, 2010-11), Gangemi, Roma 2010, pp. 135-136; F. Della Peruta, C.G. Lacaita, F. Mazzocca (a cura di), *I volti di Carlo Cattaneo: 1801-1869; un grande italiano del Risorgimento*, catalogo della mostra (Milano, 2001), Skira, Milano 2001, pp. 188, 222; M. Pizziolo, in R. Chiappini, S. Soldini (a cura di), *Opere d'arte della città di Lugano. La collezione: dipinti e sculture*, Città di Lugano, Lugano 1998, p. 152.

[2] E. Spalletti, *Per Antonio Ciseri: un regesto antologico di documenti dall'archivio dell'artista*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. - Classe di Lettere e Filosofia», s. III, 5/2, 1975, pp. 563-778. Per la biografia dell'artista vedi: Idem, *Ciseri, Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 26, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1982. Online: https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-ciseri_(Dizionario-Biografico)/, consultato il 6 aprile 2021; L. Schubiger-Serandrei, *Ciseri, Antonio*, in *Dizionario storico della Svizzera (DSS)*, versione del 06 dicembre 2002. Online: https://hls-dhs-dss.ch/it/articles/021880/2002-12-06/, consultato il 6 aprile 2021; M. Fazioli Folletti, *Ciseri, Antonio*, in *SIKART – Dizionario sull'arte in Svizzera*, 1998, aggiornato nel 2013. Online: http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4022829&lng=it, consultato il 6 aprile 2021.

Fig. 1. Antonio Ciseri, *L'esule*, ante 1863, olio su tela. Lugano, Museo d'arte della Svizzera italiana, collezione Città di Lugano.

Fig. 2. Stefano Ussi, S. Ussi (dip.), L. Paradisi (inc.), *L'esule che dall'Alpe guarda verso l'Italia*, 1852, incisione. Mantova, Museo di Palazzo San Sebastiano.

sce una costante significativa nell'opera del Ciseri ed è probabile che tale predilezione dipenda dalle sue origini essendo il cantone Ticino una delle mete privilegiate dell'emigrazione italiana, prevalentemente lombarda, dopo i moti carbonari del 1820-21 e quelli successivi del 1830-31[3].

A differenza, però, de *L'esilio di Giano della Bella* – l'opera monumentale con cui Antonio esordisce nel 1849 - e dell'immagine (non reperibile) di profughi guelfi commissionatagli dal banchiere David Levi nel 1862[4], la piccola tela luganese ambienta il tema dell'emigrazione politica nell'età contemporanea. Seduto su un masso di pietra ed assorto nei propri pensieri, l'uomo sembra volersi sottrarre agli sguardi dello spettatore che trova il motivo

[3] Vedi a questo proposito A. Bistarelli, *Gli esuli del Risorgimento*, Il Mulino, Bologna 2011; M. Isabella, *Risorgimento in esilio: l'internazionale liberale e l'età delle rivoluzioni* (2009), Laterza, Bari 2011.

[4] E. Spalletti, *Per Antonio Ciseri*, cit., p. 615.

del suo sconforto sullo sfondo del dipinto: in un paesaggio brullo che si distende verso il mare si riconosce, infatti, un tricolore lacerato – forse un'allusione alle sconfitte militari del Quarantotto e quindi alle speranze fallite dei patrioti. Sul piano visivo i tormenti dell'uomo trovano una corrispondenza puntuale nel mare agitato e nell'orizzonte offuscato da nuvole (oppure colonne di fumo) così come la sua espressione meditabonda richiama alla memoria del pubblico alcuni motivi che il canzoniere risorgimentale associa alla condizione dell'esilio: lo sguardo del proscritto smarritosi «per entro una diffusa / Immensa luce»[5], il paesaggio deserto come specchio della solitudine («E sol resta un deserto interminato»)[6], l'amara constatazione che la sola morte potrà ricongiungere l'esule con la patria e i propri cari («Deh, vieni, vieni, o morte, a chi t'invita / E l'alma ai primi gaudi tornerà»)[7].

Con questa immagine apparentemente realistica, priva dell'ambientazione storica che mette l'artefice al riparo dall'attenzione della censura granducale, il pittore ticinese dimostra di recepire la contemporanea discussione sui generi pittorici. Sin dal 1841, infatti, Pietro Selvatico auspica che il pittore storico individui nella vita contemporanea il soggetto privilegiato delle proprie composizioni e tra i «tipi» moderni degni d'attenzione il marchese cita proprio la figura dell'«infelice che per giovanile imprudenza fu dannato all'esilio, e lagrima nel suo cupo dolore la patria e i cari lontani»[8]. Nove

[5] G. Scalvini, *L'esule*, in *Scritti di Giovita Scalvini*, ordinati per cura di N. Tommaseo, Tipografia Galileiana di M. Cellini e C., Firenze 1860, pp. 265-295.

[6] P. Raffaelli, *Addio dell'esule*, in *Prose e versi pubblicati a vantaggio d'un asilo d'infanzia da erigersi in Pisa come monumento alla memoria del dott. Luigi Frassi*, Marchini, Firenze 1845, pp. 102-103 (ripubbl. in «L'Arte», 1/41, 30 aprile 1851, pp. 162-163).

[7] *L'esule: poesia di Temistocle Solera, musica di Giuseppe Verdi*, G. Canti, Milano 1839. Cfr. a questo proposito A. Gerhard, U. Schweikert (a cura di), *Verdi Handbuch*, seconda edizione ampliata, Metzler, Stuttgart-Weimar 2013, p. 577; M. Brera, *Sogni di libertà tra memoria e desiderio. Meccanismi di evocazione e rappresentazione onirica nei libretti verdiani*, in D. Capasso, R. Russi (a cura di), *Il sogno italiano*, atti del convegno di studi (Banja Luka, 2010), Aonia Edizioni, Raleigh (NC) 2013, pp. 138-149, qui pp. 143-145.

[8] P. Selvatico, *Frammenti della seconda parte del Laocoonte di Lessing*, «Rivista Europea», 4/4, 1841, 12, pp. 345-353, qui p. 348.

anni dopo, in occasione della sua prima orazione come segretario dell'Accademia di Venezia, Selvatico ribadisce quanto sia conveniente *trattare in pittura soggetti tolti alla vita contemporanea* (1850)[9]. Parole che non sono cadute nel vuoto, come dimostra la contemporanea proliferazione della pittura di genere[10], casi come il dipinto *L'esule che dall'Alpe guarda verso l'Italia* che il giovane Stefano Ussi presenta alla Promotrice fiorentina del 1851 sotto l'applauso generale del pubblico (Fig. 2).

Allo stesso modo del suo lontano parente dipinto da Ussi, *L'Esule* di Ciseri è un tipo anonimo e l'artista suggerisce che l'uomo sia il rappresentante dei tanti individui costretti loro malgrado a pagare la militanza patriottica con l'allontanamento forzato dai propri affetti. Giustamente Patrizia Audenino osserva che *L'Esule* di Ciseri rappresenta «una condizione e non un particolare individuo»[11]. Ebbene, per un artista di formazione accademica, come Ciseri, che si accinge a rappresentare una condizione esistenziale attraverso un anonimo tipo moderno, il ricorso a uno schema di composizione pare l'indispensabile punto di partenza per conferire un significato pregnante alla figura. A differenza, però, di Ussi che rappresenta l'episodio dell'Esule con moglie e figlio come rivisitazione moderna della *Fuga in Egitto*, Ciseri opta per un modello statuario: il processo di composizione dell'immagine parte dalla scultura ellenistica, in particolare dal filosofo seduto di Palazzo Spada (Fig. 3), la cui posa viene riproposta – seppure in maniera speculare e con piccole variazioni – da un modello che l'artista traduce sulla tela[12].

---

[9] P. Selvatico, *Sulla convenienza di trattare in pittura soggetti tolti alla vita contemporanea*, in *Atti dell'Imp. Reg. Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione dei premii fatta nel giorno 4 agosto 1850*, Grimaldo, Venezia, pp. 7-34.

[10] Vedi a questo proposito C. Sisi, *Selvatico e i generi della pittura*, in A. Auf der Heyde, M. Visentin, F. Castellani (a cura di), *Pietro Selvatico e il rinnovamento delle arti nell'Italia dell'Ottocento*, Edizioni della Normale, Pisa 2016, pp. 79-97.

[11] P. Audenino, *Esilio e Risorgimento. Nuove ricerche e nuove domande: una discussione*, in «Memoria e ricerca», 41, 2012, pp. 147-160, qui p. 147.

[12] Marina Pizziolo (in *Opere d'arte della città di Lugano* [1998], p. 152) osserva la somiglianza tra *L'Esule* e il modello della figura del Fariseo in *Date a Cesare quel che*

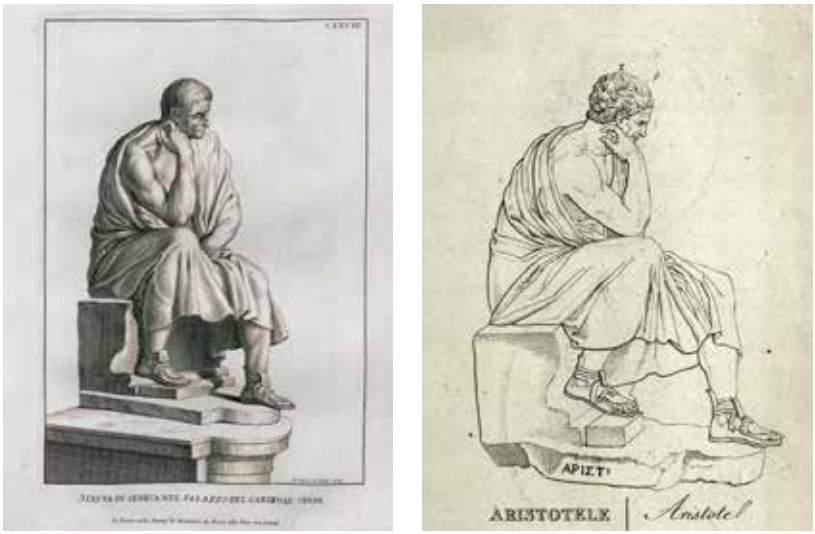

Fig. 3. A sinistra, Jean Baptiste de Poilly (inc.), *«Seneca» di Palazzo Spada*, in *Raccolta di statue antiche e moderne data in luce sotto i gloriosi auspicj della santità di n.s. papa Clemente XI. da Domenico de Rossi illustrata colle sposizioni a ciascheduna immagine di Pavolo Alessandro Maffei*, Roma, Stamperia alla Pace 1704, p. 119, tav. CXXVIII. A destra, *«Aristotele» di Palazzo Spada*, incisione, in E.Q. Visconti, *Iconographie grecque ou recueil des portraits authentiques des empereurs, rois, et hommes illustres de l'antiquité*, 1, J.P. Giegler, Milano 1824, tav. 20.

Scoperta nel Seicento e subito integrata con una testa antica, la copia romana di un originale databile al IV secolo a.C. rientra sin dall'inizio del Settecento nel novero delle opere canoniche grazie alla sua presenza nella *Raccolta di statue antiche e moderne* (1704) che ne propone un'incisione a bulino di Jean Baptiste de Poilly. A differenza dell'antiquario Paolo Alessandro Maffei, che identifica nell'ignoto pensatore «in-

è di Cesare (1860-62). A questo proposito vengono in mente le parole di Sandra Pinto, secondo la quale «per un artista educato al modello, come l'artista d'Accademia [ed è il caso del nostro Ciseri; AdH], l'iconografia in termini di composizione dell'immagine è qualcosa di assolutamente trasmissibile indipendentemente dal significato». Cfr. S. Pinto, *Arte e Risorgimento a misura di Garibaldi*, in *Garibaldi: arte e storia*, catalogo della mostra (Roma, 1982), Centro Di, Firenze 1982, p. 21.

tento alla contemplazione degli arcani delle scienze, alle quali vive applicato» un ritratto di Seneca[13], Ennio Quirino Visconti crede di riconoscere nella figura le sembianze di Aristotele ed è questa l'identificazione tuttora in uso[14].

Nel suo studio dedicato a *L'immagine dell'intellettuale nell'arte antica* (1995), Paul Zanker si sofferma a lungo sulla figura di Palazzo Spada[15]: il filosofo così raffigurato svolge un mestiere duro che richiede sforzi e applicazioni continui, tanto da impegnare l'intero corpo umano. Quindi lo sforzo erculeo compiuto dall'intellettuale, sottolinea Zanker, non ha nulla a condividere con l'apatia dei suoi nipoti ottocenteschi – figure come *Il pensatore* di Rodin che sembrano date in preda all'ansia e ai tormenti interiori[16].

Uno sguardo alla ritrattistica ottocentesca degli scrittori in esilio rivela come la figura isolata che poggia la testa sul gomito sia la formula patetica privilegiata per esprimere l'ambiguo sapore della solitudine intesa come «il più gran dolore positivo, che possa mai immaginarsi» (E. Burke)[17]. I casi di Adam Mickiewicz ritratto sulla scogliera dello Yudah[18], di

[13] *Raccolta di statue antiche e moderne data in luce sotto i gloriosi auspicj della santità di n.s. papa Clemente XI. da Domenico de Rossi illustrata colle sposizioni a ciascheduna immagine di Pavolo Alessandro Maffei*, Roma, Stamperia alla Pace 1704, p. 119, tav. CXXVIII («Seneca»).

[14] E. Q. Visconti, *Iconographie grecque ou recueil des portraits authentiques des empereurs, rois, et hommes illustres de l'antiquité*, 1, Milano, Giegler 1824, tav. 20 («Aristotele»).

[15] L'interesse nei confronti della statuaria seduta è confermato da un disegno di Domenico Morelli il quale, da allievo dell'Accademia, ripropone l'*Ermes in riposo* del Museo archeologico di Napoli. Vedi: GNAM / Fondo Domenico Morelli, inv. 404/A/1. Cfr. *Il Fondo Domenico Morelli. Catalogo delle opere su carta*, a cura di R. Camerlengo, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2010, p. 3.

[16] P. Zanker, *Die Maske des Sokrates: Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst*, Beck, München 1995, pp. 91, 102-106.

[17] E. Burke, *Ricerca filosofica sull'origine delle nostre idee del sublime e del bello con un discorso preliminare intorno al gusto di Edmondo Burke tradotta dall'inglese da Carlo Ercolani*, Bartolommeo Capitani, Macerata 1804, pp. 47-48.

[18] Varsavia, Museo Nazionale. Cfr. D. Tarandaité, *Valentino Vankavičiaus kūriniai Lietuvoje*, in «Lietuvos Dailės Muziejaus metraštis», 9 (2005), pp. 36-54.

Byron[19], di Victor Hugo sulla «rocher des proscrits» a Jersey[20]: tutte declinazioni figurative dello scrittore d'impegno che veste i panni del genio isolato ed incompreso (Fig. 4).

Nel suo articolo memorabile *Des artistes* (1830) Balzac trova una metafora pregnante per questo concetto quando sostiene che la solitudine forzata dei grandi geni (Cervantes, Correggio, Napoleone, Milton e Poussin) rappresenta un insieme di «images du grand et divin tableau que présente le Christ sur la croix, mourant pour renaître, laissant sa dépouille mortelle pour régner dans les cieux»[21]. E quanto la cultura italiana abbia assimilato l'idea del genio nato per soffrire, lo dimostrano le reazioni della critica di fronte ad un'opera – il *Colombo* di Mauro Conconi (Fig. 5) – che rientra sempre tra le possibili fonti visive del Ciseri[22].

L'immagine dell'esploratore seduto su una roccia in riva al mare, convinto a discapito dello scetticismo altrui che al di là dell'oceano esista il Nuovo Mondo, induce Matteo Gatta a ripetere l'ormai ben noto topos balzachiano:

> La sventura è troppo spesso compagna del genio: essa come una cote affina gli alti intelletti, ne prova le forze, e stampa sulla fronte dell'uomo grande il suggello dell'immortalità. La sto-

---

[19] Cfr. a questo proposito T. Mole, *Ways of Seeing Byron*, in C. Kenyon Jones (a cura di), *Byron: The Image of the Poet*, University of Delaware Press, Newark 2008, pp. 68-78, qui p. 72.

[20] Paris, Musée d'Orsay. Per una lettura dell'immagine: F. Heilbrun, D. Molinari (a cura di), *En collaboration avec le soleil, Victor Hugo. Photographies de l'exil*, catalogo della mostra (Paris, 1998-99), Paris, Réunion des musées nationaux 1998, e l'articolo di S. Aprile, sul portale AsilEuropeXIX: https://asileurope.huma-num.fr/ressources-iconographiques/victor-hugo-dans-le-rocher-des-proscrits, consultato il 7 aprile 2021.

[21] H. de Balzac, *Des artistes* (1830), in *Oeuvres complètes de H. de Balzac*, 22, Michel Lévy Frères, Paris ANNO, pp. 143-156: 152. Per un commento circostanziato del passo balzachiano, cfr. O. Bätschmann, *Ausstellungskünstler: Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Dumont, Köln 1997, p. 71.

[22] L'opera, realizzata nell'aprile 1853 e appartenuta al nobile pavese Carlo Marozzi, viene esposta con il titolo «La jeunesse de Christophe Colombe» anche all'Esposizione Universale del 1855 (*Exposition universelle de 1855. – Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants, étrangers et français, exposés au Palais des beaux-arts avenue Montaigne, le 15 mai 1855*, Vinchon, Paris 1855, p. 595, cat. n. 2185).

Fig. 4. A sinistra, Walenty Wańkowicz, *Ritratto di Adam Mickiewicz sulla scogliera dello Yudah*, 1827-28, olio su tela. Warszawa, Muzeum Narodowe. Al centro, Ritratto di Lord Byron, incisione acquerellata, in *The Greeks: twenty-four portraits of the principal leaders and personages who have made themselves most conspicuous in the Greek Revolution, from the commencement of the struggle*, A. de Friedel, London 1830. A destra, Charles Hugo, *Victor Hugo dans le rocher des proscrits*, 1853, fotografia stampata su carta salata. Paris, Musée d'Orsay.

> ria ribocca di esempi. Camoens, il cantore dei Lusiadi, il poeta guerriero del Portogallo languisce nell'esilio, poi chiude gli occhi nello spedale di Lisbona, solo, dimenticato, come l'ultimo tapinello; Tasso geme sette anni nel manicomio di S. Anna; Galilei è condannato alle carceri del Santo Uffizio. E Colombo? Dopo avere pazientemente durato ripulse, beffe, ingiustizie, abbandono, muore povero, egli scopritore d'un mondo profusamente ricco di ogni tesoro![23].

Eppure, per quanto siano pertinenti i riferimenti alla tipologia del *Sehnsuchtsbild* romantico (cui vanno aggiunti altri casi celebri come la *Medora* di Scheffer, la *Calypso* di Lehmann e l'*Ifigenia* di Feuerbach), sarebbe tuttavia riduttivo leggere *L'Esule* di Ciseri come l'ennesima variazione sul tema

[23] M. Gatta, *Cristoforo Colombo, dipinto a olio di Mauro Conconi*, «Gemme d'arti italiane», 8, 1855, p. 69.

del *veggente in solitudine*[24]. Per dare una corretta lettura del nostro quadro occorre, infatti, tenere presente la cronologia: l'unica fonte che menziona la tela è una guida del canton Ticino pubblicata a fascicoli tra il 1859 e il 1863[25]; non solo si tratta di un *terminus ante quem* (1863), ma supponiamo che l'opera sia stata realizzata in quell'arco di tempo ed è un'ipotesi confermata dal dato stilistico, perché l'artista –superati gli inizi bezzuoliani e l'episodico avvicinamento al Purismo – dà una prova della propria maturità che è caratterizzata dall'unione tra l'astratta costruzione grafica e l'analisi 'sperimentale' delle superfici cara alle contemporanee ricerche ottiche, così come è riscontrabile nella tela monumentale *I Maccabei* (1857-63). Di fatto, nella nostra tela vediamo come l'analisi ravvicinata della figura contribuisce a correggere sensibilmente lo schema 'aulico' che il pittore ha scelto come punto di partenza della propria composizione[26]. Rispetto al *Colombo* di Conconi, lo sguardo mesto del nostro *Esule* non ha alcunché di profetico, anzi: i particolari come il giubbotto strappato alle spalle, il pantalone sporco all'altezza del ginocchio e la scarpa consumata, l'aspetto trascurato dell'uomo con la pelle abbronzata e la barba incolta indugiano sulle fatiche fisiche del lungo cammino che l'uomo deve aver compiuto. La qualità dell'analisi realistica, l'intonazione e i rapporti chiaroscurali, le ombre taglienti prodotte dalla luce cristallina: tutti questi elementi formali sembrano affini alla ricerca della Macchia che reinterpreta negli stessi anni in chiave realistica alcuni temi

[24] Alludo al poema polimetrico di G. Rossetti, *Il veggente in solitudine*, s.e., Italia 1846. Un'opera che – per usare le parole di Amedeo Quondam – è «una sorta di autobiografia politica e poetica, che raccoglie e riordina un'ampia sede di testi della sua carriera, con un titolo di forte intensità: la solitudine dell'esule, che però è in grado di farsi *veggente* dei destini d'Italia (come l'Esule di Berchet, tanto meno visionario nei suoi sogni)», in A. Quondam, *Risorgimento a memoria. Le poesie degli italiani*, Donzelli, Roma 2011, p. 239.

[25] L. Lavizzari, *Escursioni nel cantone Ticino*, Veladini e Comp., Lugano 1859-63, p. 411.

[26] Sul rapporto tra osservazione e convenzione, cfr. L. Nochlin, *Il realismo nella pittura europea del XIX secolo* (1971), Torino, Einaudi 2003, pp. 5-8.

Fig. 5. Mauro Conconi (dip.), Francesco Clerici (inc.), *Cristoforo Colombo*, incisione, in «Gemme d'arti italiane», 8, 1855, p. 69.

centrali dell'immaginario romantico[27]. L'analisi spassionata del pittore che mette in evidenza le sofferenze fisiche, le privazioni e la rassegnazione dell'esule va piuttosto collocata nel contesto di una rivisitazione storica dell'emigrazione politica che viene privata, proprio in quegli anni, dell'ormai pesante involucro retorico e messa a nudo da alcuni dei suoi stessi protagonisti. Sono sintomatiche, in tal senso, le parole celebri di Carlo Cattaneo il quale constata, nel 1860, che «Ugo Foscolo diede alla nuova Italia una nuova istituzione: l'*esilio*!»[28]. Una frase espressa in un momento di profonda difficoltà, quando Cattaneo si reca insieme ad altri esuli illustri a Napoli per impedire «che la meravigliosa impresa di Garibaldi finisse con l'imposizione a tutta Italia di una monarchia piemontese» (Carlo Dionisotti)[29]. Questa circostanza e in genere il tono rassegnato della nostra opera inducono a

[27] Vedi a questo proposito E. Spalletti, *Gli anni del Caffè del Michelangelo (1848-1861)*, Roma, De Luca 1985; A. Boime, *The art of the Macchia and the Risorgimento: Representing Culture and Nationalism in Nineteenth-Century Italy*, Chicago-London, University of Chicago Press 1993, pp. 55-74; F. Mazzocca, C. Sisi (a cura di), *I Macchiaioli: prima dell'impressionismo*, catalogo della mostra (Padova, 2003-2004), Venezia, Marsilio 2003; pp. 7-19, qui pp. 7-10.

[28] C. Cattaneo, *Ugo Foscolo e l'Italia. – Estratto dai fascicoli LII-LIII del Politecnico ottobre-novembre 1860*, Editori del Politecnico, Milano 1861, p. 34.

[29] C. Dionisotti, *Appunti sui moderni. Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri*, il Mulino, Bologna 1988, pp. 56-57. Ma vedasi a questo proposito M. Isabella, *Exile and nationalism: the case of the Risorgimento*, in «European History Quarterly», 36/4, 2006, pp. 493-520: 507; A. Bistarelli, *Gli esuli del Risorgimento*, cit., p. 31.

leggere *L'Esule* di Ciseri come un monumento alla disillusione post-risorgimentale, del tutto in linea con opere permeate della stessa atmosfera come il *Garibaldino ferito* (1866) di Arturo Moradei oppure il *Garibaldi a Caprera* di Pietro Senno[30] (Fig. 6).

Del resto, negli anni a ridosso della fondazione del Regno d'Italia, con il suo consueto spirito mordace, Niccolò Tommaseo non manca di smontare pezzo dopo pezzo l'immaginario ormai 'istituzionale' dell'esilio che egli stesso aveva contribuito a costruire. Nella biografia di Giovita Scalvini – un esule dimenticato dalla cultura ufficiale di un'Italia postunitaria sempre più propensa ad ampliare il recinto del martirologio nazionale – lo scrittore dalmata osserva acutamente:

> Non si parla qui degli esilii che sono una specie di mestiere, in mancanza o supplemento o rinforzo d'altri mestieri; onde di taluno può dirsi ch'e' fa l'esule, come d'altri dicesi che fa il causidico o il pentolaio. Non si parla di quegli esilii che sono una scena di teatro, dove l'uomo che del resto anderebbe confuso coi mille, messo in alto, attrae gli sguardi altrui e gli applausi non per valore della propria persona o di pensieri o d'affetti suoi, ma per le parole altrui che ridice, sapute già a mente anco dagli uditori, e nondimeno acclamate e fatte ripetere, per le attitudini che piglia strane al suo fare di tutte le ore, investendosi della parte che fa. Parlasi d'esilii che meno tengono dell'arte amena e del mestiere, d'esilii sul serio, che colsero l'uomo alla sprovvista, sbalzandolo fuori delle sue nuove speranze e degli antichi abiti della vita, o a' quali deliberatamente egli stesso si dedicò maturando i propri danni com' altri medita i lucri. E dico che circa quaranta e anche trent'anni fa, agli Italiani l'esilio era cosa più dura che adesso, perché meno frequente insieme la compagnia e meno scelta; perché concesso men d'ora entro l'Italia

[30] A proposito del dipinto di Moradei rimando a S. Bietoletti, *Per l'avvenire dell'arte. Pensieri dei macchiaioli sulla pittura moderna*, in C. Acidini Luchinat, V. Bertone (a cura di), *I Macchiaioli: arte italiana verso la modernità*, catalogo della mostra (Torino, 2018-19), Torino, Galleria civica d'arte moderna e contemporanea 2018, pp. 51-63, qui p. 54; per il *Garibaldi ferito* di Senno (opera precedentemente attribuita a Vincenzo Cabianca e poi restituita all'artista elbano da S. Bietoletti) rimando alla scheda di E. Marconi nel *Catalogo generale dei Beni culturali* (2009): https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900650379, consultato il 9 aprile 2021.

> stessa agl'Italiani l'esilio, dove almeno hanno il sole e la lingua; perché la terra straniera a que' tempi più mesta agli esuli, per essere le calamità dell'Italia meno intese e meno compiante, e riguardati da molti i figli di lei con sospetti calunniosi[31].

Oltre ad insistere sull'opportuna differenziazione tra l'esilio interno dopo il 1848 e l'assai più dura esperienza che hanno vissuto i proscritti del 1821 e del 1831, Tommaseo si sofferma – in maniera analoga a De Sanctis autore del saggio *Carattere di Dante e sua utopia* (1858) – sulla specifica psicologia degli esuli ponendosi il problema, attualissimo, del rientro dei «ripatriati» che non riconoscono più il paese lasciato decenni prima, tanto da sentirsi come dei «forestieri» in casa propria. Ed ecco le ragioni – secondo Tommaseo – dell'inquietudine che accomuna i fuorusciti:

> Giova rammentare quanto sia ai fuorusciti tormento (se pure rimangono fedeli alla causa che li fa patire, cioè memori di se stessi), quanto tormento sia il continuamente fluttuare tra dubbio e speranza; dubbio che li muove a diffidare degli uomini più pregiati e più cari, del buon esito e fin dell'intrinseca bontà delle imprese più degne; speranza che li abbaglia, li travolge, li inganna, li rende zimbello di sé medesimi nonché d'altrui, li fa parere, quando non sono che creduli, traditori. L'esule crede al proprio affetto, alla propria fantasia; trasporta il passato nell'avvenire; con un atto del presente momento presume disfare anni e secoli del passato; e a chiunque con parole o con cenni seconda o par che secondi i sogni di lui vigilante, i vaneggiamenti di lui meditante, dà fede come a una voce di Dio, egli che forse le cose divine ha talvolta revocate in dubbio o discredute, infelice. Di qui sempre più oscurità nella mente di lui, e confusione di giudizio per quel che riguarda e le cose degli stranieri da' quali egli spera e teme, e le cose del-

[31] N. Tommaseo, *Della famiglia e della vita di Giovita Scalvini segnatamente domestica*, in *Scritti di Giovita Scalvini*, ordinati per cura di N. Tommaseo, Tipografia Galileiana di M. Cellini e C., Firenze 1860, pp. 199-227, qui pp. 218-219. Proprio questo brano della biografia di Scalvini viene riproposto in Tommaseo, *L'esilio*, in «Museo di famiglia. Rivista illustrata», 1/4, aprile 1861, pp. 130-132.

Fig. 6. A sinistra, Arturo Moradei, *Il garibaldino ferito*, 1866, olio su tela. Collezione privata. A destra, Pietro Senno, *Garibaldi a Caprera*, 1860-70, olio su tela. Firenze, Galleria d'arte moderna.

la sua patria la quale e' non ha forse mai conosciuta[32].

Ebbene, lo sguardo spassionato di uomini come Tommaseo e Cattaneo aiuta a liberare l'immaginario dell'esilio dalle convenzioni retoriche, mettendo in evidenza le contraddizioni e soprattutto le reali difficoltà dei tanti, per lo più anonimi, profughi politici. Visto alla luce di questo contesto specifico, *L'Esule* di Ciseri appare come un «forestiero» e i suoi pensieri suoneranno amari all'orecchio di un pubblico abituato ad esaltare il «martirio» di patrioti che sognavano, però, un'Italia diversa dal Regno festaiolo nel quale sono rientrati dopo lunghi anni di assenza. Infatti, sarà il sapore disilluso di un'immagine sottilmente dissenziente come questa la ragione per cui un dipinto di tale bellezza ed intensità espressiva sia stato pressoché ignorato dalla cultura commemorativa.

[32] N. Tommaseo, *Della famiglia e della vita di Giovita Scalvini* [1860], cit., p. 221.

Balconi, veli e schermi. Come il panorama contemporaneo affonda il paesaggio antico

Santi Di Bella

Nel *De pictura* Alberti ricorre all'analogia con la "finestra" per illustrare la prospettiva pittorica, il metodo in base a cui rappresentare oggetti tridimensionali su superfici piane secondo apparenti proporzioni reciproche. La finestra svolge questa funzione perché è «uno quadrangolo di retti angoli»[1] ma non perché costituisca un'apertura nel muro, piuttosto al contrario in quanto è delimitata da esso, cioè soprattutto perché è una chiusura che idealmente lo prosegue[2]. Solo a questa condizione infatti il suo telaio trasparente può suggerire alla visione quell'arresto che ne fa uno schermo e quindi una macchina per la costruzione di immagini[3]. Senza questo non ci sarebbe l'effetto di «intercisione» per il quale allo sguardo

---

[1] L. B. Alberti, *De pictura* (Redazione volgare), a cura di Lucia Bertolini, Edizioni Polistampa, Firenze 2011, p. 237.

[2] Ad esempio i quadri "buchi" di irrealtà e di idealità «nella muta realtà della parete: brecce di inverosimiglianza a cui ci affacciamo attraverso la finestra benefica della cornice», in *Meditazioni sulla cornice* [1921] di Ortega y Gasset, ora in D. Ferrari, A. Pinotti, (a cura di), *La cornice. Storie teorie testi*, Johan & Levi, Monza 2018, pp. 77-82, con altri testi fondamentali e un inquadramento storico-teorico. Sulla cornice come "linea di costa" e segno dell'autonomia dell'arte, cfr. L. Vargiu, *Insularità. Una metafora per l'opera d'arte*, Mimesis, Milano 2021.

[3] L. B. Alberti, *De pictura*, cit., p. 226: «Sarà adunque pittura non altro che intersegazione della pirramide visiva sicondo data distanzia, posto il centro e costituiti i lumi, in una certa superficie con linee e colori artificioso rappresentata». Oppure, in senso già estetico e non solo più geometrico, con l'esempio di Narciso: «Che dirai tu esser dipignere altra cosa che simile abbracciare con arte quella ivi superficie del fonte?», (ivi, p. 251).

diventa possibile "commisurare" le cose in uno spazio visivo determinato da coordinate. Immaginiamo infatti una finestra ritagliata su una parete di legno della quale c'è però soltanto la struttura, uno scheletro leggero di assi tra cui rimangono ampi vuoti: anche conservando la fissità del punto di osservazione, che è indispensabile alla "prospettiva", la finestra perde una parte rilevante della sua capacità di stabilizzare la visione e di diventare una superficie estetica[4]. Proprio perché è «aperta sul mondo», la finestra di Alberti deve essere immaginata come chiusa per la pittura[5].

Il telaio della finestra però continua a evocare intuitivamente il quadro perché suggerisce che quella sia l'analogo quotidiano della cornice. Ma che le cose non stiano così è suggerito anche da un'altra considerazione: si può supporre che la prospettiva non sia che la teoria di quel quotidiano regime scopico[6] derivato dal reticolo di legni e vetro, o di piombo e vetro, o di legni e cristallo naturale o di piombo e cristallo naturale che ripete al proprio interno il limite già stabilito rispetto al muro. Non è quindi tanto la finestra come telaio ma la finestra come intelaiatura a suscitare la scienza del quadro[7]. Questo interno è imposto dalla necessità tecnica di sostenere le aree trasparenti della finestra ma a chi lo osserva

[4] Appare pertinente a una situazione successiva, esteticamente già compiuta, la riflessione derridiana sulla cornice «ni oeuvre (*ergon*), ni hors d'oeuvre, ni dedans ni dehors, ni dessus ni dessous» che però «ne reste pas indéterminé et donne lieu à l'oeuvre», in J. Derrida, *La vérité en peinture*, Flammarion, Paris 1978, p. 14.

[5] Sul rapporto tra Brunelleschi e Alberti, anche con riferimento al tema della finestra "murata" o "sbarrata" e al ruolo di Piero della Francesca, cfr. F. Büttner, *Rationalisierung der Mimesis. Anfänge der konstruierten Perspektive bei Brunelleschi und Alberti,* in *Mimesis und Simulation,* hrsg. von A. Kablitz u. G. Neumann, Rombach, Freiburg i. B. 1998, pp. 55-87. Analisi e testi del dibattito in A. Parronchi, *Studi sulla dolce prospettiva*, Martello, Milano 1964.

[6] Su teoria e storia di questo concetto, cfr. M. Cometa, *Cultura visuale*, Cortina, Milano 2020 e il primo capitolo del suo *Archeologie del Dispositivo. Regimi scopici della letteratura*, Pellegrini, Cosenza 2016.

[7] L'anti-prospettivismo più dirompente in "Fresh Widow" di M. Duchamp, dove il reticolo della finestra del gioco di parole (widow-window) viene oscurato: è il muro che mette a lutto la finestra.

con la mente del matematico[8] basta un attimo per trasfigurarlo in una geometria ottica, «quasi come vetrici ad una gabbia»[9], scrive d'altronde lo stesso Alberti. La prospettiva come superficie che interrompe la piramide visiva[10] nasce allora nel reticolo di verticali e di orizzontali, di paralleli e meridiani, che supporta le tessere della finestra antica, le "formelle" che la compongono, i suoi grandi "pixel"[11] (se si può affermare davvero di qualcosa del genere che abbia una "origine"). Esperienza quotidiana e teoria qui sono come filosofia e filologia per Vico: si formano insieme quando la prima si accorge della seconda. Semplici fatti dell'esperienza, servendo alla vita, si elevano così a prototipi senza inventore, in questo caso dispositivi della visione, come proveremo a mostrare ancora scrivendo tra poco della ringhiera, della balaustra e del balcone.

Nei trattati in cui spiega come rappresentare la varietà dei corpi umani e come mantenere la proporzione tra elementi lontani ed elementi vicini superando ardue questioni di scor-

---

[8] Cfr. gli studi sul tema di G. Federici Vescovini, ad esempio *All'origine della 'perspectiva artificialis'. La piramide visiva di Ibn-al-Haytham al-Alasan (Alhazen) e Leon Battista Alberti*, in *Circolazione dei saperi nel Mediterraneo: filosofia e scienze (secoli IX-XVII)*, Cadmo, Fiesole 2012, pp. 139-154. Pur nell'enciclopedismo vitruviano-umanistico, le due essenziali competenze dell'architetto sono per Alberti disegno e matematica, cfr. E. Di Stefano, "Introduzione" a Leon Battista Alberti, Prologo al *De re aedificatoria*, ETS, Pisa 2012, p. 27. Nel *De pictura* risuona il motivo che sarebbe stato iscritto sulla porta dell'Accademia di Platone: «Non entri chi non è geometra». Cfr. anche il suo trattatello *Elementi di pittura*.

[9] L. B. Alberti, *De pictura*, cit., p. 216.

[10] Di prospettiva si discute qui in generale, ma con la consapevolezza di quanto varia possa esserne l'interpretazione ideologica ed epistemologica, ad esempio tra E. Panofsky (*La prospettiva come forma simbolica* [1927], Abscondita, Milano 2013), A. Langen (*Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts Rahmenschau und Rationalismus* [1934], Darmstadt Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1965) o H. Damish (*L'origine de la perspective*, Flammarion, Paris 1987).

[11] Questo stesso "tessuto" sarà poi però all'origine anche del quadro contemporaneo, non prospettico e bidimensionale, secondo Foucault e poi Louis Marin; cfr. del primo, *La pittura di Manet*, a cura di M. Saison, Abscondita, Milano 2005, p. 35.

cio[12], Dürer inserisce alcune incisioni che visualizzano il pittore al lavoro. Rispetto a queste incisioni è difficile reprimere l'impressione che anche qui lo sguardo pittorico sia chiamato a orientarsi raccordandosi a una griglia che essenzializza quella stessa organizzazione ortogonale con cui senza farci caso ognuno guarda fuori da una finestra antica, anteriore alla modernità dei fogli di vetro grandi abbastanza da coprire da soli un'anta, e che ritroveremo con altri significati nella varia tipologia delle lastre di cristallo da cui la nostra vita è circondata. La regolarità di quelle procedure e la fissità del miraglio rendono infatti razionale, cioè replicabile, l'illusione dell'immagine. E quindi permettono anche di costruire l'immagine dell'illusione, come già nella famosa scatola di Alberti al cui interno esperti naviganti greci si stupivano a vedere un intero mare mentre si "muoveva" completo di venti[13].

D'altronde, nelle mappe geografiche del Rinascimento italiano e del Seicento olandese lo sforzo dell'immaginazione alza dall'orizzonte allo zenit il punto di vista di questa ortogonalità: la cartografia si disegna anche guardando giù dalla finestra "quadrettata" che posta in cielo si apre sulla terra[14]. Altro che satelliti e droni per questi scienziati-artisti, certamente uomini pratici ma anche abituati di quando in quando a trasferirsi con il pensiero su una nuvola[15]. Si comprende allora perché il velo secondo Alberti possa sostituire la fine-

[12] A. Dürer, *Vier Bucher von Menschlicher Proportion* (1528) e *Underweysung der Messung* (1525).

[13] L. B. Alberti, *Autobiografia e altre opere latine*, a cura di L. Chines e A. Severi, Bur, Milano 2018, p. 83. Sul tema della relatività di grande e piccolo, cfr. Id., *De pictura*, cit., p. 233. Quanto al perché sia proprio il mare l'oggetto di tanta vantata abilità ci sarebbe da discutere. Sulla percezione della precarietà nel razionalismo di Alberti, cfr. di M. Cacciari il capitolo *Umanesimo tragico*, in Id., *La mente inquieta. Saggi sull'umanesimo*, Einaudi, Torino 2019, pp. 52-73, che mitiga comunque gli aggiornamenti esistenzialistici gariniani.

[14] Cfr. F. Fiorani, *Carte dipinte. Arte, cartografia e politica nel Rinascimento*, Franco Cosimo Panini, Modena 2010 e A. Ricci, *L'arte del rappresentare geografico. Un confronto tra cartografia e pittura nel secolo d'oro dei Paesi Bassi*, «Bollettino della Società Geografica Italiana», 2013, VI, pp. 655-677.

[15] Questo è uno dei motivi per cui, da Goethe a Damish a Gruzinski, la "nuvola" è così importante nel governare lo sguardo sul mondo.

stra: la rivela, nel senso che le presta trama e orditi in modo da farla funzionare meglio, assottigliando su suggerimento dell'ottica l'intelaiatura per un verso troppo rada e per l'altro troppo massiccia della struttura lignea o di piombo. Si ha così una genealogia, che è anche una fenomenologia della trasparenza[16], in cui innanzitutto c'è una vera finestra[17], che poi durante il primo libro del *De pictura* viene idealizzata attraverso la geometria euclidea e che completa nel secondo la sua metamorfosi diventando «uno velo sottilissimo, tessuto raro, tinto di quale a te piace colore, distinto con fili più grossi in quanti a te piace paralleli, qual velo pongo tra l'occhio e la cosa veduta: tale che la pirramide visiva penetra per la rarità del velo»[18]. Un velo che anche si stende sulla terra quando questa viene osservata come una mappa[19]. Con il "velo" (e almeno per una volta senza *a-letheia*) la razionalità pratica dell'artigianato diventava filosofia, o per essere più precisi diventava "composizione": filosofia ciceroniana, retorica come pratica sociale e racconto[20], *textum* appunto come spazio aperto all'immagine tanto quanto alla parola.

L'esperienza ottica della finestra quadrettata, della finestra-velo e del conseguente dipinto-velo[21] è del tutto riassorbibile in quella che si fa quando a scandire la visione sono gli assi, anch'essi verticali e orizzontali, che formano la barrie-

[16] Una fenomenologia della trasparenza in A. Friedberg, *The Virtual Window. From Alberti to Microsoft*, Mit Press, Cambridge 2009.

[17] Quella che quindi "torna" in una famosa incisione in Johann II von Pflaz-Simmern e Hieronymus Rodler, in *Eyn schön nützlich Büchlin und Underweisung der Kunst des Messens, mit dem Zirkel, Richtscheidt oder Lineal* (1531).

[18] L. B. Alberti, *De pictura*, cit., p. 261.

[19] E al contrario, «quasi come una mappa» è rappresentabile il cono di raggi che dagli oggetti raggiungono l'occhio, ivi, p. 212.

[20] Cfr. M. Baxandall, *Giotto e gli umanisti. La scoperta della composizione pittorica 1350-1450*, Jaca Book, Milano 2018, pp. 172-173.

[21] Sybille Ebert-Schifferer mostra come la finestra di Alberti, proprio in quanto "membrana", può sostenere anche la raffigurazione di un oggetto come di fronte ad essa e non dietro, in *Finestra e velo. Pittura come illusione*, in A. M. Giusti (a cura di), *Inganni ad arte. Meraviglie del trompe-l'oeil dall'antichità al contemporaneo*, Mandragora, Firenze 2009, pp. 33-45.

ra di un balcone? Il carattere spettacolista di quest'ultimo è reso assai bene dalla fruizione in scala che ne ha dato il tipo di teatro all'italiana: piccola città con piazza-palcoscenico, palazzi-ordini, case-palchi, periferie-loggioni, accessi separati-porte nella cinta muraria e corridoi-strade. Altrove, nelle metropoli in cui il contemporaneo sfondava precocemente la densità delle sovrapposizioni antiche, sorgevano invece e altrettanto rapidamente sparivano altre forme di miniaturizzazione, come i "passages".

Sul significato del balcone si è riflettuto però meno che su altri elementi architettonici, meno ad esempio di quanto si è fatto per il "ponte", la "porta", "finestra", il "muro"[22]. Forse perché il balcone inflaziona, annacqua il fascino della soglia il cui mistero per attrarre deve invece rimanere intatto, se non addirittura perturbante. Con la sua bi-direzionalità chiara e quasi sfacciata, il balcone sembra avere già risolto il travaglio tra luce e ombra, esterno e interno che non sparisce invece mai nel confine della porta[23]: il balcone non sembra neanche capace di agire come una *bordure*. Quando funziona da proscenio del limite come per esempio in Goya, Murillo e Manet, il balcone appare troppo articolato per essere una soglia: non si libera dal difetto di dire comunque sempre troppo[24]. Ciononostante il balcone condiziona più della finestra quello che si potrebbe un po' arditamente indicare come l'"inconscio ottico contemporaneo", e occorrerebbe trattarlo con la stessa serietà tradizionalmente riservata alla finestra e alla porta. Se l'antico, che qui si prende come inscindibile da moderno, sta

[22] Cfr. ad esempio P. Hamon, *La finestra*, in R. Casari, M. Lorandi, U. Persi, F. Rodrìguez Amaya (a cura di), *Testo letterario e immaginario architettonico*, Jaca Book, Milano 1996, pp. 25-30. Soprattutto, il "balcone" non ha alcun rapporto con il simbolismo della fondazione. Nessun vero mito può nascere o riflettersi nel "balcone" (come in M. Eliade, *I riti del costruire*, Jaca Book, Milano 2017); forse solo una ritualità amorosa, già tipicamente moderna.

[23] Il balcone raddoppia i connotati già deboli della finestra, cfr. G. Simmel, *Ponte e porta*, in Id., *Stile moderno*, cit., p. 326.

[24] Ad esempio di Goya "Majas alla finestra" (1808-1810) o "Maja e Celestina al balcone" (1808-1812), di Murillo "Majas alla finestra" e di Manet "Le balcon" (1868).

nello sguardo oltre la finestra, il contemporaneo è più dalla parte dello sguardo che con il corpo si aggetta sulla visione ponendosi in piedi sul balcone. Un motivo che quando si fa parossistico e parodistico assume non a caso una ricorrente postura politica tipicamente contemporanea[25]. Se finestra e balcone sono analoghi per due componenti, geometrizzazione dello sguardo e apertura su una varietà misurabile di cose, rimane da definire cosa li distingue.

Con tutta l'approssimazione cui si espone ogni tentativo definitorio in queste materie, un modo per segnalare la differenza potrebbe essere che la finestra crea il paesaggio e il balcone crea invece il panorama. Se la finestra può essere detta la tipologia dello sguardo che organizza il paesaggio, quello che Alberti indicava nel termine "istoria", al balcone sembra più facile attribuire la regia di quello sguardo che si apre sul panorama. Questa distinzione si manifesta in una tensione che diventa conflitto e anzi lotta di distruzione. Il panorama è il più convinto nemico del paesaggio, e il balcone contende sempre più l'egemonia della finestra. Come capita ai gemelli chiamati a fondare una città, il panorama tende a liquidare il paesaggio perché ne deve occupare lo spazio con la propria legge: la legge del balcone contro quella della finestra.

La legge del balcone come dispositivo ottico consiste nelle possibilità di una costruzione dinamica dello sguardo perché sul balcone c'è il corpo e il corpo si muove spostando con sé l'intero campo dell'osservazione. Non è tendenzialmente vincolato, come lo sguardo dalla finestra. La storia dell'arte ci da l'occasione per capire che "pieghe" può prendere lo sguardo al di là del vetro grazie ad alcune sue categorie moderne da assumere come indizi per illustrare quel conflitto. La pittura di paesaggio è prospettica, quadrangolare e incorniciata; la pittura di panorama vuole essere circolare, "parabolica" e

[25] Cfr. N. Mirzoeff, *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality,* Duke University Press, Durham & London 2011 e più in generale sul valore ontologico dell'immagine del potente, che poi si laicizzerà nell'attuale erotismo politico, cfr. L. Marin, *Le portrait du roi,* Minuit, Paris 1981.

senza cornice[26]. La pittura di paesaggio si osserva da fermi, la pittura di panorama si osserva camminandovi attorno[27]. L'una ha la forma dello sguardo dalla finestra, sguardo dell'occhio, l'altra ha la forma dello sguardo dal balcone, sguardo del corpo. Il notissimo caso del *Kaiserpanorama* di cui scrisse Benjamin offre un interessante spunto sul rapporto tra finestra e balcone. Questo spettacolare dispositivo nato sul finire del Settecento operava da rovesciamento artistico e tecnico del balcone, ma in fondo, dialetticamente, attestava il proprio opposto e offriva il senso del balcone a una città della finestra. Vi si stava infatti seduti con la faccia rivolta a una sorta di finestrella dietro la quale scattavano immagini in successione: «Una grande attrattiva del *Kaiserpanorama*», ricorda Benjamin, «consisteva nel fatto che era indifferente dove si cominciasse il giro delle vedute di terre lontane»; uno scampanellio «risuonava pochi secondi prima che l'immagine si spostasse con un scatto»[28]. Era quindi una "finestra" azionata per assomigliare a un balcone, non certo a un velo, aprendosi sui panorami del mondo con il fascino di un'attrazione già in declino rispetto a tecniche di esternalizzazione divenute assai più evolute[29]. La finestrella del "Panorama" è chiaramente uno sguardo dal "belvedere" e le immagini che rimangono di questo e di altri tipi simili di visione mobile come anche degli

[26] Per pittura di panorama si intende qui la produzione di rappresentazioni a scala gigantesca che permettevano al pubblico delle metropoli dal tardo Settecento di osservare la propria città, interi ambienti naturali, complessi monumentali, eventi storici recenti con una completezza e precisione di dettaglio altrimenti impossibili, dentro edifici spesso costruiti appositamente. Cfr. il notevole libro di S. Bordini, *Storia del panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo*, Officina Edizioni, Roma 1984.

[27] Integrando prospettiva e circolarità, è molto interessante a questo proposito di G. Iurlano*, Il "Sedan-Panorama" di Anton von Werner e la celebrazione dell'unificazione tedesca*, in «Eunomia», VIII, 2019, n. 2, pp. 167-192, soprattutto per il nostro tema alle pp. 178-183.

[28] W. Benjamin, *Infanzia berlinese intorno al Millenovecento*, Einaudi, Torino 2019, p. 9.

[29] Cfr. M. Costa, *L'uomo fuori di sé. Alle origini della esternalizzazione. La fotografia, il fonografo e il telefono nella Parigi del XIX secolo*, Mimesis, Milano 2018.

allestimenti di pittura di panorama, ci dicono che sebbene *indoor* "siamo all'aperto", con la mano poggiata su una balaustra che si abbandona il giusto per muoversi in una visione "a 360 gradi"[30]. A spostarsi non era sempre in senso stretto il corpo, che se ne stava più o meno comodo, ma quel corpo integrale della visione fatto di corpo reale e di macchina, i quali "saltavano" di immagine in immagine, come quando si sposta lo sguardo su un panorama "saltando" dentro esso, e come non avviene invece quando si contempla un paesaggio. Appoggiato al davanzale, curvo sulla finestra, lo sguardo di chi osserva il paesaggio può scovare gli indizi del crimine anche da fermo, un po' come nei "gialli" di Poe amati da Baudelaire[31]. Il paesaggio si presenta come il risultato dello sguardo ortogonale che scruta quanto si va componendo nell'area squadrata della visione. É l'occhio antico, o antico-moderno se si trova in centro a Parigi o al *Ring* di Vienna: paesaggi urbani e umani. É istruttivo che per Baudelaire «non c'è oggetto più profondo, più misterioso, più fecondo, più tenebroso, più abbagliante d'una finestra rischiarata da una candela» ma nonostante il suo simbolismo ancora di più ci dice la frase seguente che segna il confine tra paesaggio e panorama con chiara preferenza per il primo: «Quanto si può vedere al sole è sempre meno interessante di quanto avviene dietro un vetro»[32]. In piedi sul balcone invece è naturale che lo sguardo chiami il corpo a collaborare maggiormente, facendone il supporto per cambiare la propria direzione: il panorama risulta da questa cooperazione di sguardo, corpo, piattaforma

[30] Nella Londra vittoriana con "panorami" naturalistici in prevalenza mobili e "panorami" urbani in prevalenza circolari, cfr. A. Byerly, *"A Prodigious Map Beneath his Feet: Virtual Travel and the Panoramic*, in K. Hanley, G. Kucich (Eds.), *Nineteenth-Century Worlds*, Routledge, New York 2008, pp. 79-95.

[31] Ma anche in Hoffmann, su cui, peraltro con riferimento anche ad Alberti, cfr. M. Cometa, *Vedere la folla* nel volume con A. Montandon, *Vedere. Lo sguardo di E. T. A. Hoffmann,* :duepunti, Palermo 2009, pp. 8-106. W. Benjamin, *Due figure della modernità*, a cura di F. Cappa e M. Negri, Cortina, Milano 2014, p. 113: «Hoffmann per indole apparteneva alla famiglia dei Poe e dei Baudelaire».

[32] Il XXXV poemetto in prosa dello *Spleen di Parigi* (Garzanti, Milano 1989).

e assi ideali della balaustra. Il movimento è uno dei suoi contrassegni. Il paesaggio è fisso e su di esso lo sguardo scorre. Il panorama invece accoglie il corpo e si muove insieme ad esso e allo sguardo. Il primo è l'antico(moderno) sguardo che gode di soffermarsi di dettaglio in dettaglio – uno sguardo semantico, erede ancora abbiente del lusso dell'iconografia, occhio ekfrastico, storia oculare – invece il secondo si fa stile di quella visione d'insieme ma mossa, acquatica[33], quasi sempre afflitta da scarso senso del *decorum*, di cui il contemporaneo si esalta. Divergendo però finiscono con il confliggere. O c'è paesaggio o c'è panorama: o finestra o balcone, o antico(moderno) o contemporaneo.

Le scorie di questa lotta, che è anche una fenomenologia del vetro, non si mostrano meglio che nella sorte cui si sono consegnate tante città di mare, che da luoghi di paesaggio si sono trasformate in luoghi di panorama. Si pensi alla situazione per cui un edificio che vi veniva costruito nel recente passato nascondeva all'altro la "vista" del mare in modo da assicurarla ai propri occupanti. In questa rovinosa competizione a farsi cortina e tenda, non certamente a farsi velo, ci sono tutte le motivazioni speculative e sociali che urbanistica, sociologia ed economia saprebbero dirci, insieme assai spesso a quanto ne saprebbe dire la storia del crimine. Nell'analisi dei fattori di questa "panorama-machia" dalle conseguenze disastrose, andrebbe riservata però una piccola attenzione anche alla gara tra sguardo della finestra e sguardo del balcone, tra desiderio di paesaggio e brama di panorama. Queste finestre contrapposte a balconi sono il segno del transito dal paesaggio al panorama, lotta o, per non cedere alla moda del linguaggio da centurione che ci minaccia da ogni parte, diciamo difficile convivenza tra antico(moderno) e contemporaneo. Il piacere, quel vecchio protagonista della prima estetica che sembrava doversi accontentare di piccoli

[33] Un altro tassello di questa fenomenologia del vetro: i "Panorami" per Benjamin sono «acquari della lontananza e del passato», in Id., *Kaiserpanorama,* in *Aura e Choc. Saggi sulla teoria dei media,* a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, p. 370.

ruoli da generico brillante dopo l'insospettabile successo del nuovo mattatore dell'arte contemporanea, il concetto, adesso strappa una buona scrittura in questa difficile convivenza. Esso infatti si attiva quando nel panorama lo sguardo trova una certa blanda espansione, un orizzonte nel quale vagare standosene al sicuro: il piacere si disinteressa del paesaggio, non ha nostalgia per la direzione di una prospettiva, preferisce il panorama.

Del paesaggio non c'è allora da fare un grande uso, e non succede niente di troppo grave se per avere il panorama dovesse perdere un po' della sua visibilità e della sua precisione. Si può anzi deturpare il paesaggio attorno a sé, rallentando appunto il cuore "poseidonico" delle città di mare con il veleno del fascino stesso del mare, se questo giova all'avanzata del panorama: il panorama diventa il bene di scambio di una erotizzazione dello sguardo aperto e vago che gioisce dell'orizzonte davanti a sé, e che paradossalmente non si cura di quanto avviene invece attorno a sé. Il paesaggio infatti è proprio attorno a chi guarda, è fisso nel suo essere manipolato, conservatore per natura dato che incorpora strati di storia e quando cambia muta nella continuità. Quando però è stravolto non è quindi più paesaggio: diventa, se la sorte gli è benigna, panorama. Per amore e per ricerca del panorama si viola facilmente l'integrità del paesaggio e per innaturale che appaia, la ricerca della bellezza del panorama produce di frequente la distruzione della bellezza del paesaggio, di quello ambientale e di quello urbano che risultano entrambi dall'opera dell'uomo.

A questa distruzione della bellezza richiesta per godere di un'altra, nonostante le lacerazioni che comporta e la sua entropia finale, si può procedere con coscienza leggera proprio perché in gioco sembra esserci una semplice sostituzione, uno spostamento d'accento. Ma del panorama che chiede spazio tutto si può dire tranne che sia una sfumatura rispetto al paesaggio. L'ampia parete, lunga a volte molti metri, in cui uno accanto all'altro decine di televisori piatti nei grandi *store* di elettronica rinviano in sincrono l'immagine dello stesso

pezzo di natura, replicato senza limite, esotico eppure raggiungibile, irrimediabile negazione di Gauguin, eccita questo bisogno di sguardo dal balcone: questi schermi danno l'impressione che quel pezzo di mondo sia solo per me. Non stupisce che poi conquistino un altro elemento di familiarità, ancora più rilevante, quando nella facciata di questi edifici-palchi di teatro sul mare, la finestra si allarga in porta e la grande porta di vetro si scopre essere soltanto il cerimoniere che annuncia il vasto balcone in cui la balaustra è diventata di cristallo e si è fatta trasparente, schermo di vetro su cui il panorama proietta il suo trionfo di realtà assoluta, dando conferma dall'esterno di quanto prometteva lo schermo elettronico all'interno[34]. Il balcone di cristallo rivela così la sua natura di dispositivo ottico facendosi schermo piatto che si accende con un *click* (pensiamo agli avvolgibili elettrici, a tutti i trucchi della domotica), vero e finale palco all'opera.

L'atmosfera di acquarello ipertecnico fornita da questa visuale aperta con infiniti centri specifici di irraggiamento è quanto serve al panorama per relegare il paesaggio tra i ruderi retorici. Ma siccome laddove c'è tensione, i più sensibili cercano la pace, non mancano spinte a un riavvicinamento di paesaggio e panorama, soprattutto non mancano strategie artistiche di innesto dell'antico(moderno) nel contemporaneo[35]. Non sempre l'innesto ha successo, nel senso preciso della botanica, del mercato e del consumo. A volte invece ne ha tanto che non ci si ricorda neanche più con certezza quali fossero le piante coinvolte nell'innesto: tanto va bene l'ibrido. Non è quindi utile in questa riflessione stabilire dove e come nel panorama si possa creare una nicchia per il paesaggio. Importa però stare attenti a evitare di credere paesaggio ciò che è panorama. Infine, perché occorre prendere le difese del "paesaggio"? Non in nome della bellezza perché

[34] Abusando delle parole del saggio sulla Citroën DS ("Déesse)" di Roland Barthes, qui «i vetri non sono finestre, aperture tagliate nel guscio oscuro; sono grandi pannelli d'aria e di vuoto», cfr. G. Marrone, *Roland Barthes. Parole chiave*, Carocci, Roma 2017.

[35] Diverse sono discusse nei saggi di questo libro.

anche il panorama ne ha; non in nome della natura, perché anche il panorama è natura; non in nome della storia, perché non si può fare colpa al panorama di essere storia in atto e non storia passata. Occorre prendere le difese del paesaggio per lo stesso motivo per cui si tutelano le minoranze, le culture non egemoni, gli individui più deboli, i bambini, la memoria: perché ciò che non è allineato prepara un'inversione, conserva un'ulteriore possibilità di senso e di bellezza, con la sua differenza parla una lingua morta, ma che potrebbe un giorno chissà piacerci più di una qualsiasi *koiné*, di una qualche "*spanglish*". O anche, simmelianamente, perché c'è un bisogno di compensazione che si afferma come resistenza. Qui, forse, potrebbe trovarsi una delle motivazioni per cui artisti contemporanei che più non potrebbero esserlo si impegnano in gesti "archeologici" e in strategie di rimodellazione del panorama attraverso semi di paesaggio: non un "ritorno" dell'antico nel contemporaneo ma un'emergenza, in senso proprio fisico-biologico, del senso occasionale del paesaggio.

*Eracle e la cerva di Cerine*a del Museo Archeologico “A. Salinas” di Palermo. Dall’originale ai calchi moderni per la didattica e l’arredo privato

Giovanni Travagliato

Il fortuito rinvenimento nel novembre 2020, presso un rigattiere palermitano, di un gruppo statuario in gesso con patinatura superficiale bronzea, costituisce la felice occasione per qualche riflessione a margine.

Il manufatto[1], all’occhio acuto del *connoisseur*/storico dell’arte intento a coniugare le eredità di Roberto Longhi e Lionello Venturi[2], si rivelava ben presto come un calco, impronta assolutamente fedele, da un bronzo romano (fine I sec. a.C. – I sec. d.C.) raffigurante l’eroe Eracle/Ercole in lotta con la cerva che dimorava sulla rupe Cerinea in Arcadia, rinvenuto nella “Casa di Sallustio” (o “di Atteone”) a Pompei nel 1805 (fontana d’apparato, come dichiara la cannella inserita nel muso della cerva), giunto verosimilmente a Palermo al seguito di Ferdinando I delle Due Sicilie (*alias* Ferdinando IV di Napoli e III di Sicilia) in esilio da Napoli (1806-1815), donato nel 1831 dal nipote di quello, Ferdinando II, al Museo dell’Università di Palermo[3], quindi nel 1866 trasferito

---

[1] L’opera (cm 62x75x28, compresa la base rettangolare), riferibile a formatore palermitano della prima metà del XX secolo, si presenta in buono stato di conservazione, malgrado qualche sconnessura e fessurazione, e maldestri restauri – mani chiuse a pugno e ginocchio dx di Eracle; corna e zampa posteriore dx della cerva – causati ed effettuati verosimilmente, a seguito di caduta accidentale in avanti dall’alto del mobile su cui poggiava, qualche tempo prima della messa in vendita.

[2] Si consiglia a tal riguardo la lettura di A. Masi (a cura di), *L’occhio del critico. Storia dell’arte in Italia tra Otto e Novecento,* postfazione di A. Bonito Oliva, Vallecchi, Firenze 2010.

[3] Archivio di Stato di Napoli, *Ministero degli Affari Interni I*, busta 2128, f. 61. Sull’argomento: G. Barbera, M.C. Di Natale (a cura di), *Il Museo dell’Università*.

Fig. 1. Formatore palermitano, *Eracle e la cerva di Cerinea*, calco in gesso, Palermo, Collezione privata, prima metà del XX secolo (*recto* e *verso*).

al Museo Nazionale all'Olivella (oggi Museo Archeologico Regionale "A. Salinas"), dove è attualmente esposto[4].

Com'è noto, la cattura dell'animale selvatico che devastava i raccolti - dal mantello maculato, le corna d'oro (malgrado fosse femmina) e gli zoccoli d'argento o bronzo - consacrato ad Artemide dalla ninfa pleiade Taigete riconoscente per essere sfuggita alle mire di Giove, costituisce la terza (o quarta) fatica imposta all'eroe dal re di Micene Euristeo, istigato da Era. Dovendolo prendere vivo, egli l'inseguì per un anno intero finché, feritolo con una freccia a un piede, ne rallentò la corsa e lo raggiunse, riuscendo nell'impresa[5].

Dalla Pinacoteca della Regia Università di Palermo alla Galleria di Palazzo Abatellis, catalogo Mostra (Palermo, Steri, Sala delle Armi, 21 giugno – 25 luglio 2016), New Digital Frontiers / Palermo University Press, Palermo 2016.

[4] Sull'opera e il suo contesto originario E. C. Portale, *La Casa di Sallustio a Pompei (Regio* VI 2,*4)* e *schede* 2-3, in F. Spatafora (a cura di), *Palermo capitale del Regno. I Borbone e l'archeologia a Palermo, Napoli e Pompei*, catalogo Mostra (Museo Archeologico Antonino Salinas – Palermo, 1 dicembre 2018 – 30 giugno 2019), New Digital Frontiers / Palermo University Press, Palermo 2019, pp. 59-71, 109-110, che riporta la relativa bibliografia.

[5] Per le fonti e l'iconografia del Δωδέκαθλος: J. Boardman *et alii*, *ad vocem* "Herakles", vol. IV (1988), pp. 728-838, vol. V (1990), pp. 1-192; *Suppl.* (2009), pp. 242-244, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), Artemis-Ver-

L'invenzione del tipo iconografico in questione, con l'Eracle nudo e imberbe senza clava e λεοντή, e capigliatura "impressionistica" a corte ciocche, che punta saldamente all'indietro la gamba destra per incombere "teatralmente" sulla cerva (il "gigantismo" gerarchico dell'eroe la fa apparire piuttosto piccola) appiattita al suolo, la quale tenta invano di divincolarsi dalla forte pressione ponderale esercitata sul suo fianco destro, all'altezza della punta dell'anca, dal ginocchio sinistro piegato dell'eroe e dalle possenti braccia dello stesso che le immobilizzano il capo e il collo stringendo in pugno le estremità dei lunghi palchi ramificati[6], risalirebbe, con diverse varianti documentate, ad un perduto originale bronzeo di Lisippo (314 a.C.), presente nel contesto del ciclo delle imprese erculee realizzate nell'eponimo τέμενος presso il porto di Alyzia, sulla costa occidentale dell'Acarnania, per il re di Macedonia Cassandro, e più tardi (seconda guerra macedonica, 197 a.C. ca.) trasportate a Roma a cura di Lucio Quinzio Flaminino, da cui la grande fortuna che per secoli avrebbe ispirato copie di età imperiale, tardo-antiche e medievali a tutto tondo, ad altorilievo, a mosaico o incise nei più diversi materiali[7]. Cito solo, per brevità: i sarcofagi

---

lag Zürich-München. Tra i più recenti studi si segnala: L. Piccardi, L. Alberti e C. Paterna, *Eracle e le sue fatiche: L'età del Bronzo greca raccontata da uno dei suoi protagonisti*, CNR Edizioni, Roma 2017, in part. pp. 108-114 e 177-181.

[6] A tal proposito, già il dotto G. D'Ancora (*Illustrazione del gruppo di Ercole colla cerva scoperto in Pompei nel 1805*, Stamperia Reale, Napoli 1805), che scrive a qualche giorno dal rinvenimento, individua una fonte letteraria seguita pedissequamente nell'iconografia, un epigramma attribuito a Damagete (cfr. *Anthologiae Graecae cum versione Latina Hugonis Grotii editae ab Hieronymo de Bosch Tomus secundus, Ultrajecti, E Typographia B. Wild & J. Altheer, MDCCXVII, Florilegii graeci Liber quartus,* Titulus VIII, X, pp. 368-371), forse riferibile ad una scultura di Pergamo, di cui trascrive il testo greco e aggiunge la seguente trad. it.: «Qual cosa pria, qual dopo, e qual in ultimo / coll'alma, e gli occhi ammirerò nell'arte / di quest'Eroe, e della cerva? Quegli / della fiera sul dorso già salendo / col ginocchio la preme, i larghi rami / delle corna stringendo colle mani. / Ecco la fiera, che con bocca aperta, / e anelante d'affanni, colla lingua / del cor le smanie mostra. Ercole godi, / questa cerva fiorì tutta, non solo / per le sue corna, ma per l'arte insigne».

[7] P. Moreno (a cura di), *Lisippo. L'arte e la riforma*, Fabbri Editore, Roma 1995, *passim*; S. Ensoli, *La fortuna di Lisippo nel Mediterraneo. Tra imprenditorialità, politicizzazione e strategie di reimpiego*, Il Poligrafo, Padova 2017.

urbani Corsini[8], Torlonia (inv. MT422)[9], Ludovisi/Altemps[10], "dalla Via Cassia" oggi al Museo Nazionale Romano (Terme di Diocleziano, inv. n. 154592)[11], e quello da palazzo Niccolini di Roma, dal 1824 agli Uffizi [150-160 d.C.][12]; il frammento di Ravenna, già in Cattedrale, poi nella collezione Rasponi, dal 1893 al Museo Nazionale della città [VI sec. d.C.][13]; una gemma incisa di Monaco e il rovescio di un medaglione in bronzo – Pergamo, 193-211 d.C., impero di Settimio Severo – a Copenhagen[14]; infine, una delle 18 placchette in avorio africano con fatiche dell'eroe e costellazioni su tre registri sovrapposti, incise con ageminature in oro e pigmenti rossi e verdi, talora riferite non a caso ad un trono *crisoelefantino* dell'augusto minore Massimiano soprannominato "Herculius" (†310 d.C), legate probabilmente ai pontefici romani dal genero Costantino insieme alla *Domus Faustae in Laterano*[15].

[8] E. Borsellino, *Le sculture della Galleria Corsini: collezionismo e arredo*, Ist. Poligrafico dello Stato, Roma 1995; A. Basile, *I sarcofagi di Palazzo Corsini*, in *XV Congresso Nazionale IGIIC – Lo Stato dell'Arte 15*, atti convegno (Bari, 12/14 ottobre 2017), Nardini editore, Firenze 2017, sezione *Poster*.

[9] Si rimanda a L. de Lachenal, *scheda II.28*, in S. Settis, C. Gasparri (a cura di), *I Marmi Torlonia. Collezionare Capolavori*, catalogo Mostra (Villa Caffarelli, 14 ottobre 2020 – 29 giugno 2021), Electa, Milano-Roma 2020, pp. 181-183.

[10] M. De Angelis d'Ossat (a cura di), *Scultura antica in Palazzo Altemps*, Electa, Milano-Roma 2002.

[11] P.F.B. Jongste, *The twelve Labours of Hercules on Roman Sarcophagi*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1992, pp. 63-65; vi si trattano anche altri sarcofagi citati nel testo.

[12] G.A. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi. Le sculture*, I, Roma 1958, pp. 225-226, fig. 237 (inv. 110). Alla fortuna dell'antico nel medioevo – e in particolare al ruolo della scultura - è interamente dedicato A.C. Quintavalle (a cura di), *Medioevo: il tempo degli antichi*, atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 24-28 settembre 2003), Electa, Milano 2006.

[13] A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana. II. Dall'arte barbarica alla Romanica*, Hoepli, Milano 1902, p. 523, fig. 366.

[14] P. Moreno, *Iconografia lisippea delle imprese di Eracle*, in «Mélanges de l'École Française de Rome. Antiquité», t. 96, n. 1, 1984, pp. 117-174, in part. pp. 118, 121-122.

[15] Com'è noto, in un secondo momento il pannello è stato inserito sul fronte anteriore sotto il sedile della cosiddetta "Cattedra di San Pietro", trono in legno di quercia e avorio fossile intagliato e traforato dell'età di Carlo "il Calvo", incoronato a Roma nell'875, venerato come reliquia petrina e al contempo usato per secoli come trono papale, dal 1666 celato dentro la sontuosa custodia reliquiaria bronzea berniniana in fondo all'abside della Basilica di San Pietro in Vaticano. A tal riguardo vd. M.

Se già, perduta in massima parte la grande statuaria greca, possiamo giovarci solo delle relative copie romane, a partire dal Rinascimento - e massicciamente nel ’700 e nell’’800[16] - saranno i calchi in gesso (decisamente più economici delle copie in materiale pregiato) e le loro sempre più corpose raccolte in *gipsoteche*, a fornire un supporto tridimensionale utile alla didattica accademica e alla formazione classica di artisti e conoscitori, ma, al contempo, a contribuire in maniera preponderante alla fortuna di molti tipi iconografici – come il nostro -, insieme naturalmente a disegni ed incisioni, prima dell’invenzione della fotografia[17].

Fig. 2. Scultore campano, *Eracle e la cerva di Cerinea*, bronzo, Museo Archeologico Regionale “A. Salinas” - Palermo, fine I sec. a.C. – I sec. d.C.

Guarducci, *Il trono di Massimiano Erculio e la Cattedra di San Pietro*, in «Bollettino d’Arte», a. LXXIII, fasc. 52 – serie VI (1988), pp. 1-12 e, per le più recenti acquisizioni, M. Maccarrone, D. Rezza, *La cattedra lignea di San Pietro. Museo storico-artistico del Tesoro di San Pietro,* Edizioni Capitolo Vaticano, Città del Vaticano 2010.

[16] O. Rossi Pinelli, *La pacifica invasione dei calchi delle statue antiche nell’Europa del Settecento*, in S. Macchioni, B. Tavassi La Greca (a cura di), *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Bonsignori, Roma 1984, pp. 419-429.

[17] Rimando, per approfondimenti, a A. Gil Carazo (a cura di), *Copia e invención. Modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea*, atti del Colloquio internazionale, Museo Nacional de Escultura, Valladolid 2013; R. Frederiksen, E. Marchand (a cura di), *Plaster Casts. Making, collecting and displaying from Classical Antiquity to the Present*, De Gruyter, Berlin/New York 2010; M. E. Micheli, A. Santucci (a cura di), *Gypsa*, Atti delle Giornate di studio (Urbino, 22-23 marzo 2012), Edizioni ETS, Pisa 2014; gli atti dei tre Convegni Internazionali di Studi sulle Gipsoteche: M. Guderzo (a cura di), *Gipsoteche. Realtà e Storia* (Possagno, 19-20 maggio 2006), Edizioni Canova, Treviso 2008 («Quaderni del Centro Studi Canoviani», collana diretta da G. Pavanello); Id., *Gli ateliers degli scultori* (Possagno, 24-25 ottobre 2008), Edizioni

Fig. 3. Ferdinando Mori, *Eracle e la cerva di Cerinea*, incisione a bulino, da «Bullettino Archeologico Napoletano», n. XII, 1 luglio 1843, Tom. I, Tav. IV.

Nel 1843, ad esempio, il gruppo in questione «è già notissimo agli archeologi [...] pe' getti in gesso, che se ne sono formati in Palermo e che esistono in diverse collezioni»[18]; malgrado ciò, contestualmente, Ferdinando Mori, allievo di Piranesi, lo disegna ed incide, sostituendo la prima illustrazione divulgativa inserita nella monumentale opera del Clerac[19].

A tal proposito, segnalo la presenza di splendide riproduzioni del gruppo palermitano a Basilea, nella *Skulpturhalle* (fondata nel 1887) dell'*Antikenmuseum Basel und Sammlung* (inv. SH 279), recentemente esposta a Venaria Reale[20], e nel *Museo dell'Arte Classica* (*ex Museo dei Gessi*) della Sapienza di Roma (sale XXXV-XLIII), fondato nel 1892 da Emanuel Löwy[21].

Canova, Treviso 2010; Id., *Abitare il museo. Le case degli scultori* (Possagno, 4-5 maggio 2012), Edizioni Canova, Treviso 2014. Per la tecnica rimando ad A. Giuffredi, *Manuale delle tecniche di formatura e fonderia*, Alinea Editrice, Firenze 2006.

[18] Cfr. F. M. Avellino, *Gruppo pompeiano di bronzo, rappresentante Ercole che combatte un cervo, inciso nella tavola IV fig. I [...]*, in «Bullettino Archeologico Napoletano», n. XII, 1 luglio 1843, Tom. I, Tav. IV, p. 91.

[19] F. de Clerac, *Musée de sculpture antique et moderne [...], Statues antiques des musées de l'Europe: Héros ou demi-dieux et personnages qui y ont rapport*, Tome 5, Paris 1839-1841, n. 2006 bis, p. 29 e Planches 802 G e 794 (ed. Paris, Imprimerie Nationale, 1851, con integrazioni di A. Maury e a cura di V. Texier)

[20] A. Bignasca, *Eracle sulle rive del Reno. La collezione dell'Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig*, e T. Lochman, *scheda II.8* (che però riporta l'errata provenienza da Torre del Greco), in F. W. von Hase (a cura di), *Ercole e il suo mito*, catalogo della mostra (Reggia di Veneria Reale, 13 settembre 2018 – 10 marzo 2019), Skira editore, Milano 2018, pp. 22-27, in part. p. 26, e pp. 58-59.

[21] M. Barbanera, *Esposizioni, restauro e fruizione della Gipsoteca archeologica dell'Università di Roma "La Sapienza"*, in M. Guderzo (a cura di), *Gipso-*

Di contro, nelle gipsoteche storiche esistenti a Palermo, di recente meritoriamente riscoperte e riallestite (oggi, rispettivamente, dei Dipartimenti "Culture e Società" e Architettura dell'Università degli Studi e dell'Accademia di Belle Arti)[22], forse proprio perché si poteva fruire *in loco* dell'originale bronzeo esposto al Museo Nazionale, non ve n'è traccia alcuna.

Trattasi di opere adespote per lo più, dovute a botteghe di artigiani/artisti specializzati, o agli stessi operatori impegnati nella didattica della storia e delle tecniche dell'arte; tuttavia, la piccola ma interessante collezione di gessi custodita nei depositi della Galleria Regionale di Palazzo Abatellis e preziose testimonianze archivistiche ci restituiscono fortunatamente nomi di gessisti formatori locali – alcuni d'eccezione -, attivi tra la seconda metà del XIX e la prima metà del XX secolo, che riportiamo a mero titolo esemplificativo e in ordine alfabetico: Rosolino Barbera, Ernesto Basile, Gioacchino e Vincenzo Brocia, Archimede Campini, Stefano De Lisi, Benedetto De Lisi jr., Giovanni e/o Giambattista Mirabile, Nunzio Morello, Filippo e Gabriele Nicolini, Mario Rutelli, Salvatore Valenti, Carmelo Vanni, Valerio Villareale, Antonino Ximenes, nonché le ben note ditte qualificate Lelli e Marchetti di Firenze, Gherardi Malpieri e Padovelli di Roma, Pierotti di Milano[23].

---

teche, cit., pp. 59-73. Si veda, inoltre, il più recente: M. G. Picozzi, *Il Museo di Gessi di Emanuel Löwy*, in «Studi Miscellanei», n. 37 (2013), L'Erma di Bretschneider, Roma 2014, pp. 57-100.

[22] F. Pipitone, *Camillo Paderni e il Museo dei Gessi nella Reale Università di Palermo*, in D. Malignaggi (a cura di), *Neoclassicismo e aspetti accademici. Disegnatori e incisori siciliani. Francesco Paderni e Giuseppe Scaglione litografi*, Palermo 2004, pp. 45-110; S. Rambaldi, *La Gipsoteca del Dipartimento Culture e Società dell'Università degli Studi di Palermo. Storia e Catalogo*, Palermo University Press, Palermo 2017 («Artes», collana diretta da M.C. Di Natale, 2); M. C. Di Natale, *La Gipsoteca del Regio Museo dell'Università di Palermo*, in G. Cipolla (a cura di), *La Gipsoteca dell'Accademia di Belle Arti di Palermo. Conoscenza, conservazione e divulgazione scientifica*, Accademia di Belle Arti, Palermo 2016, pp. 18-25; S. Rambaldi (a cura di), *Le gipsoteche didattiche di arte e architettura a Palermo. Recupero, conservazione e fruizione delle collezioni di calchi in gesso* («Mneme. Quaderni dei Corsi di Beni Culturali e Archeologia», 3), Università degli Studi di Palermo - Dipartimento Culture e Società, Palermo 2020.

[23] G. Barbera, *Prime ricerche sui gessi di Palazzo Abatellis*, e G. Cipolla, *Fortuna e sfortuna di un bene culturale. Aspetti del gusto per i "moderni" nelle collezioni di*

I *Borbón*-Farnese in esilio riportano dunque in Sicilia[24] la memoria dell'antichissimo mito di Eracle – considerato nume tutelare della dinastia[25] - e le relative iconografie, con almeno altri due significativi episodi, oltre al gruppo bronzeo del Museo Salinas: la copia dell'Ercole Farnese di Glicone di Atene del Museo Archeologico di Napoli, collocata in cima ad una colonna neo-dorica nel contesto di una monumentale fontana su progetto di Giuseppe Venanzio Marvuglia (1802-1803), nella riserva della Favorita[26], e il ciclo dipinto nell'eponimo storico *Salone del Parlamento* nel Palazzo Reale palermitano, quella *Sala delle antichità* che Goethe, durante il suo soggiorno a Palermo (1787), avrebbe trovato «nel massimo disordine, essendo in corso i lavori per una nuova sistemazione. Le sculture erano state tolte dai loro posti, coperte da lenzuoli, deturpate da impalcature; perciò con tutta la buona volontà della nostra guida, e nonostante gli operai si adoperassero in

gessi dell'Accademia di Palermo, in *La Gipsoteca dell'Accademia,* cit., pp. 26-31, 32-39; S. Rambaldi, *Postilla: una proiezione internazionale per la Gipsoteca del Dipartimento Culture e Società*, in Id. (a cura di), *Le gipsoteche didattiche*, cit., pp. 133-139.

[24] N. Bonacasa, *Himera: la saga di Eracle fra mito e storia*, in *Studi di filologia classica in onore di Giusto Monaco*, Università degli Studi di Palermo, Facoltà di lettere e filosofia, Istituto di filologia greca, Istituto di filologia latina, Palermo 1991, vol. IV, pp. 1431-1439.

[25] Come Filippo IV d'Asburgo aveva commissionato (1634) a Francisco Zurbaran per il *Salón de Reinos* nel palazzo del *Buen Retiro* di Madrid un ciclo di 10 fatiche dell'eroe, Carlo III di *Borbón y Farnesio* e i successori popolano con statue, affreschi, quadri e rilievi le regge di Portici, Napoli, Capodimonte e Caserta.

[26] M. Giuffrè, *Neostili e cineserie nelle fabbriche del real sito ai Colli*, in R. Giuffrida, M. Giuffrè, *La Palazzina Cinese e il Museo Pitrè nel Parco della Favorita a Palermo*, Edizioni Giada, Palermo 1987, pp. 67-104, in part. p. 87; E. Mauro, *"Terre ai Colli", giardini ornamentali e tenuta di caccia della Real Favorita di Palermo*, in G. Davì, E. Mauro (a cura di), *La Casina Cinese. Itinerari culturali*, Centro Regionale per l'Inventario, la Catalogazione e la Documentazione, Palermo 2015, pp. 163-184; in ultimo, C. Polizzi, *Il Parco della Favorita e la Menade Farnese*, in F. Spatafora (a cura di), *Palermo Capitale*, cit., pp. 77-81. Si rimanda, per una efficace sintesi dello *status questionis*, a P. Palazzotto, *Alessandro Emmanuele Marvuglia (1771-1845)*, in A. Cipriani, G.P. Consoli, S. Pasquali (a cura di), *Contro il Barocco. Apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia (1780-1820)*, Roma, Campisano Editore, 2007, pp. 438-446.

nostro favore, non potemmo procurarcene che un'impressione molto incompleta»[27].

Riguardo, appunto, alla "Sala d'Ercole" – dal 1948 sede dell'Assemblea Regionale Siciliana -, il nuovo apparato figurativo e decorativo (1811-1812) voluto da re Ferdinando IV in sostituzione di quello realizzato da Giuseppe Velasco, su lavori diretti da Salvatore Attinelli, nel 1787 per la venuta a Palermo del principe ereditario Francesco I (a sua volta *restyling* degli affreschi del fiammingo Guglielmo Borremans, richiesti da Carlo III nel 1738), comprende, com'è noto, entro una *mise en page* classicista ma non ancora pompeiana, tre episodi principali sulla volta (Ercole che strozza i serpenti di Era nella culla, muore suicida sulla pira, è accolto tra gli dei nell'Olimpo, cancellando l'esistente *Allegoria della Maestà Regia protettrice delle Scienze e delle Arti*) e dieci lungo la parete di destra e le due minori (leone di Nemea, Anteo, idra di Lerna, cerva di Cerinea, toro di Creta, Cerbero, cinghiale di Erimanto, erezione delle due colonne, sostituzione di Atlante, drago Ladone), commissionati ancora al Velasco, separati da grottesche, festoni arborei e paraste dipinte a candelabre raffaellesche (dalle Logge Vaticane[28]) con medaglioni figurati a

Fig. 4. Giuseppe Velasco, *Eracle e la cerva di Cerinea*, pittura murale, Palazzo Reale di Palermo, "Sala d'Ercole", 1811-1812.

[27] Cfr. J.W. von Goethe, *Viaggio in Italia,* trad. it. di E. Castellani, commento di H. von Einem, Mondadori ("I Meridiani"), Milano 1983, p. 276.

[28] Fonti già individuate dalla critica: *Logge di Rafaele nel Vaticano*, e *Ornati dei pilastri e delle volte*, Stamperia Pagliarini, Roma 1772-1776, 1777, 1782, raccolte di incisioni a bulino e acquaforte dovute a Giovanni Ottaviani e Giovanni Volpato, su disegni di Gaetano Savorelli e Pietro Camporesi.

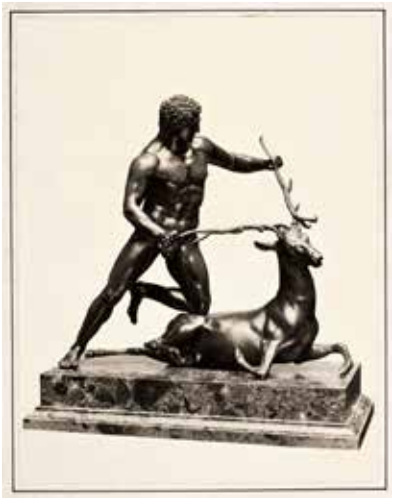

Fig. 5. Fonderia artistica napoletana?, *Eracle e la cerva di Cerinea*, bronzo, Duveen Brothers (New York), già Collezione Schickler-Pourtalès.

monocromo, dovuti a Benedetto Cotardi, Benedetto Bonomo e Nicolò Campanella[29].

Se è facile immaginare come aulici modelli ispiratori, al contempo, incisioni del XVI secolo (Heinrich Aldegrever, Pieter Maes, Adamo Scultori, Antonio Tempesta...), *d'après* Giulio Romano e Michelangelo persino, sculture neo-attiche (Vaso Borghese) e tardo-antiche (rilievi adrianei dell'Arco di Costantino)[30], mi piace pensare che il real commissionario abbia indicato esplicitamente, per le scene relative, citazioni più o meno fedeli di opere delle collezioni familiari, come i farnesiani marmorei Ercole "in riposo" (seconda metà I sec. d.C.) e Atlante (II sec. d.C.), scoperti a Roma nelle Terme di Caracalla nel 1545-1546, a Napoli dal giugno 1787, del Museo Archeologico Nazionale partenopeo[31], l'Ercole bambino che strozza i serpenti, bronzo di Guglielmo della

[29] Archivio di Stato di Palermo, *Real Segreteria Viceregia, Incartamenti,* buste 4916 e 5579. A tal riguardo, R. Giuffrida, D. Malignaggi, S. Graditi, *Nel Palazzo dei Normanni di Palermo. La Sala d'Ercole,* in "«B.C.A. Sicilia», a cura dell'Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti di Palermo, n.s. aa. I e II (1991-1992), fasc. I, Palermo 1993, pp. 107-193; P. Longo, *la Sala d'Ercole nel Palazzo reale di Palermo e la cultura neoclassica in Sicilia* e *Gli affreschi di Sala d'Ercole*, in P. Lo Monaco, S. Occhipinti, V. Palizzolo, P. Riggio (a cura di), *Sala d'Ercole. Il restauro – testimonianze storiche e diagnostiche*, Regione Siciliana, Palermo 2008, pp. 13-59.

[30] S. Rambaldi, *Il gusto "pompeiano" a Palermo tra Sette e Ottocento*, in F. Spatafora (a cura di), *Palermo Capitale,* cit., pp. 93-103, in part. p. 94.

[31] C. Gasparri (a cura di), *Le sculture delle Terme di Caracalla. Rilievi e varia, in Le sculture Farnese, vol. 3,* Electa, Milano 2010; Id. (a cura di), *Le sculture Farnese. Storia e documenti,* Electa, Napoli 2007, p. 92; U. Korn, *Der Atlas Farnese. Eine archäologische Betrachtung, in K. Corsepius, Antiquarische Gelehrsamkeit und bildende Kunst. Die Gegenwart der Antike in der Renaissance,* W. König,

Porta (1574-1575), oggi a Capodimonte, l'Ercole che sostituisce il titano Atlante nel reggere la volta celeste, affresco di Annibale Carracci nella volta del Camerino del cardinale Odoardo nel Palazzo Farnese di Roma (1595-1597)[32], o il gruppo pompeiano oggetto principale della presente trattazione, seppur aggiungendo la barba all'eroe per omogeneità con gli altri riquadri.

Curioso, infine, che una copia ottocentesca in bronzo del nostro, già in collezione Schickler-Pourtalès (fonderia artistica napoletana? castello di Martinvast, Normandie) e oggi di proprietà Duveen Brothers[33] a New York, nota attraverso scheda fotografica accessibile online[34], malgrado le informazioni fornite in data 14 dicembre 1950 dal Soprintendente alle Antichità di Palermo e Trapani *pro tempore* (Armando Dillon)[35], sia spacciata come opera cinquecentesca dello scultore francese Jean Goujon (consulente il prof. Giorgio Nicodemi, di-

Köln 1996, pp. 25-44. In ultimo, F. Franke, *Storia di un capolavoro: l'Ercole Farnese,* in F. W. von Hase (a cura di), *Ercole e il suo mito*, cit., pp. 197-201.

[32] S. Ginzburg Carignani, *Il Camerino e la Galleria dei Carracci*, in F. Buranelli (a cura di), *Palazzo Farnese dalle collezioni rinascimentali ad Ambasciata di Francia*, Giunti, Firenze 2010, pp. 93-107.

[33] I *Duveen Brothers* erano influenti mercanti d'arte attivi dalla fine del XIX alla metà del XX secolo con sedi a Londra, Parigi e New York. Con Joseph Duveen (1869-1939) al timone e la consulenza di noti esperti internazionali d'arte, tra cui Bernard Berenson, la ditta ha giocato un ruolo di primissimo piano nel trasferimento di importanti dipinti, mobili e oggetti d'arte dall'Europa agli Stati Uniti. Per approfondimenti rimando a C. Vignon, *Duveen Brothers and the Market for Decorative Arts, 1880-1940*, Dan Giles Limited & The Frick Collection, Lewes/New York 2019.

[34] Sistema Informativo Regionale dei Beni Culturali della Lombardia (SIRBeC), scheda AFRLIMM-IMM-3a010-0011740, http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-3a010-0011740/. La localizzazione (New York) e la base (bronzo su piedistallo ligneo, anziché di marmo) dell'opera differiscono però nello scatto di tale fotografo Gray (prima metà XX secolo), conservato a Milano tra le Raccolte Grafiche e Fotografiche del Castello Sforzesco (Civico Archivio Fotografico, Raccolta Iconografica, R.I. 11506) – credo nella corrispondenza del direttore Nicodemi – rispetto a quanto riportato *infra*, nota 35.

[35] P. Marconi, *Il Museo Nazionale di Palermo. Sezione Archeologica* («Itinerari dei Musei e Monumenti d'Italia», 11), La Libreria dello Stato, Roma 1932, p. 23; A. Salinas, *Del Real Museo di Palermo. Relazione [...]*, Stabilimento Tipografico Lao, Palermo 1873, in part. pp. 9, 40,42; Id., *Guida Popolare del Museo Nazionale di Palermo*, Tipografia del Giornale "Il Tempo", Palermo 1882, pp. 38-39.

rettore del Castello Sforzesco di Milano) semplicemente per raffronto con il marmoreo Diana e la Cerva (soprattutto per quest'ultima) dal castello di Anet (1549) esposto al Louvre, a quello allora attribuito[36], e oggi piuttosto a Germain Pilon[37].

La riscoperta ed il proliferare di temi ed iconografie antichi in rappresentazioni "novecentiste" di nudo maschile, nella scultura come nella pittura e/o a completamento di architetture, trovano spiegazione nel "classicismo protorazionalista" e nel "neoclassicismo semplificato" come reazione alle sperimentazioni avanguardistiche, ed anche nell'elegante eclettismo dell'*Art déco*, spesso in accordo coi regimi totalitaristi, che si muovevano anch'essi nel solco di un accademismo ormai convenzionale, ma continuano anche dopo la loro caduta, nella seconda metà del XX secolo.

Proliferano dunque i calchi in gesso dell'Eracle e la cerva di Cerinea palermitano, come quello inedito recentemente acquisito in collezione privata palermitana, patinati per evidente finalità arredativa domestica, ma fioriscono anche i bronzetti, in scala 1:1 (ad es. quello esposto nell'*Oïkos ou petit salon* di villa Kérylos a Beaulieu-sur-Mer [1902-1908], già proprietà di Théodore Reinach, fratello del noto archeologo Salomon, ascrivibile a una delle principali fonderie artistiche napoletane del tempo, come De Angelis, Sommer o Chiurazzi, al pari

[36] «A bronze group representing *Hercules capturing the Arcadian Stag*, a French Work of Art of the Sixteenth Century by Jean Goujon Circa 1515-1568, From the Collection of Count Hubert de Pourtales, Paris, who inherited it from Baron Arthur de Schickler, Chateau de Martinvast, Normandy. Inspired by the celebrated Graeco-Roman group in the Palermo Museum. Engraving by V. Texier in Comte de Clarac's "Manuel de l'Histoire de l'Art Chex les Anciens", Paris, 1841-1853, Plate 794». Diverse versioni della *brochure* relativa all'opera sopradescritta, già disponibile in magazzino, compilata probabilmente da George Henry McCall, socio e bibliotecario della ditta, sono conservate nell'archivio dell'istituzione ai segni "Duveen Brothers stock documentation from the dealer's library, 1829-1965. Series IV. Brochures, 1910-1962. Series IV.A. Painting and sculpture, 1910-1962". Le si può consultare anche online, grazie al *The Getty Research Institute*, al seguente link: https://rosettaapp.getty.edu/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE1845344.

[37] A. Blunt, R. Beresford, *Art and Architecture in France. 1500–1700* (V ed.), Yale University Press, New Haven 1999, pp. 80–81.

dell'esemplare Duveen Brothers sopra citato[38]), o in dimensioni ridotte, anch'essi per uso privato; il mondo dei piccoli e grandi collezionisti li richiede, come testimoniano i rispettivi lotti nei cataloghi di celebri case d'aste e gallerie d'arte (*Auction*, dicembre 2017[39], *Colasanti*, giugno 2019[40], *Christies*, giugno 2019[41], *MutualArt*, giugno 2019[42], *Frilli Gallery* di Firenze[43]).

[38] Il progetto della villa si deve all'architetto e archeologo nizzardo Emmanuel Pontremoli (vd. R. Vian des Rives [a cura di], *La villa Kérylos*, Paris, Ed. de l'amateur, 1997, e M. Savorra, *La casa pompeiana e la tradizione Beaux-Arts*, in «Parametro. Rivista internazionale di architettura e urbanistica», n. 261 [2006], pp. 24-31, in part. pp. 26-27). Sulle fonderie artistiche napoletane attive tra gli ultimi decenni dell''800 ed i primi di quello successivo, quelle citate nel testo ma anche Errico, Laganà, Veraldi, Varlese, Ippolito e Gemito, rimando a L. Fucito, *Le fonderie napoletane fra arte e tecnica*, in I. Valente (a cura di), *Il bello o il vero: la scultura napoletana del secondo Ottocento e del primo Novecento*, Castellammare di Stabia, Nicola Longobardi Editore, 2014, pp. 51-94, e C.C. Mattusch, H. Lie, *The Villa dei Papiri at Herculaneum: Life and Afterlife of a Sculpture Collection*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2005. http://www.villakerylos.fr/.

[39] «Sculpture en bronze "Hercule capturant la biche de Cérynie, troisième des travaux". H. 20x17x6 cm» (cfr. https://www.auction.fr/, lot 32, *Vente d'hiver at DognyAuction*).

[40] «Scultura in bronzo brunito, manifattura europea, inizio XX Sec., "Ercole con la cerva di Cerinea", copia dall'omonima scultura di Lisippo, poggiante su base sagomata in marmo, 26x14x24 cm, €100/150» (cfr. catalogo *Fine Art da una prestigiosa dimora umbra*, Roma 25-26 giugno 2019, lotto n. 149, p. 64.

[41] «Groupe en bronze representant *Hercule terrassant la biche de Cerynie*, d'après l'antique, Italie, vers 1900, reposant sur une base en cuivre repoussé, H.: 64.5 cm. (25 ½ in.); L.: 75 cm. (29 ½ in.), estimate €4000 - 6000» (cfr. https://www.christies.com/en/lot/-6214421, lot 209).

[42] «Italian School, 20th Century, Groupe en bronze representant Hercule terrassant la biche de Cerynie circa 1900, 64.5 cm. (25 ½ in.) 75 cm. (29 ½ in.)» (cfr. https://www.mutualart.com/).

[43] «Bronzo, h. 63cm x l. 59 cm, peso 20 kg, prezzo tra 5000€ e 10000€, art. BRM0090» (cfr. https://www.frilligallery.com/it/goto/popup/catalogue-detail/show/385,5/ercole-contro-il-cervo).

Per un approccio semiotico alla musealizzazione di un sito archeologico. Il caso Arslantepe

Dario Mangano

1. Il museo come dispositivo semiotico

Un museo, di qualunque genere esso sia, è una macchina complessa che opera su una molteplicità di dimensioni. Un oggetto di comunicazione totale si potrebbe definirlo, intendendo con questo il fatto che se da un lato è costruito per mostrare qualcosa e dare informazioni su ciò che mostra, al contempo è esso stesso un'entità che comunica. Non a caso i musei contemporanei sono spesso progetti ultra-costosi, ospitati in edifici prestigiosi disegnati da importanti architetti e vengono gestiti in tutto e per tutto come macchine per produrre profitto, veri e propri luoghi dell'iperconsumo[1]. È questo, forse, il contrasto più stridente nel caso del museo: da un lato esso è un'istituzione culturale votata alla conoscenza, dall'altro un business. In entrambi i casi esso è in competizione, ovvero agisce *contro* qualcosa, sia esso un'altra istituzione culturale o – più importante – un insieme di conoscenze diffuse, rispetto alle quali produce una qualche innovazione. Non soltanto dunque costruisce (o ri-costruisce) un preciso significato per ciò che contiene, e per se stesso in quanto contenitore, ma lo fa in maniera strategica, in modo da ottenere un determinato risultato. Tutto ciò lo rende un perfetto oggetto di studio per la semiotica che, non a caso, ne ha spesso inda-

[1] I. Pezzini, *Semiotica dei nuovi musei*, Laterza, Roma-Bari 2011.

gato il funzionamento[2], ma anche un ambito in cui la scienza che studia i processi di significazione può svolgere un importante ruolo progettuale. Attraverso i modelli semiotici infatti diviene possibile pianificarne le strategie comunicative.

Per mostrare concretamente l'approccio semiotico alla musealizzazione e le possibilità di applicazione di tale metodologia alla comunicazione parleremo di Arslantepe, un sito archeologico che si trova in Turchia, nei pressi della città di Malatya, che nel 2011 è stato aperto al pubblico dopo la realizzazione di una complessa infrastruttura che lo ha reso visitabile. La particolarità della *Collina dei leoni*, come possiamo tradurre il nome turco (*arslan* significa infatti leone e *tepe* collina), è quella di essere un luogo geografico che per diversi millenni ha ospitato insediamenti umani, e in cui è quindi possibile ritrovare una stratigrafia particolarmente complessa che consente agli archeologi di "andare indietro" nel tempo a diverse epoche. Da quelle più recenti del periodo ittita (III-VIII secolo a.C.), a cui risalgono i leoni che danno il nome al sito, che oggi si trovano al Museo delle Civiltà Anatoliche di Ankara, a quelle più remote (IV millennio a.C.) relative a un insediamento protourbano fra i meglio conservati al mondo. Il sito, che per oltre cinquant'anni è stato scavato e studiato dalla missione archeologica dell'Università La Sapienza di Roma, è uno dei più noti fra gli specialisti. Qui sono stati ritrovati reperti molto importanti, come le celebri spade di Arslantepe che hanno consentito di retrodatare l'invenzione di questo oggetto di ben mille anni, ma soprattutto è stata portata avanti una modalità di scavo che ha consentito di compiere una ricostruzione molto articolata e precisa di un periodo storico fondamentale, in cui nasceva un modello di convivenza che ha diversi tratti in comune con quello degli Stati contemporanei. È proprio in quell'epoca che

[2] M. Hammad, *Palmyre, transformations urbaines - Développement d'une ville antique de la marge aride syrienne*, Geuthner, Paris 2010; D. Mangano*, Semiotica e design*, Carocci, Roma 2008; D. Mangano, *Archeologia del contemporaneo*, Nuova Cultura, Roma 2010; I. Pezzini, *Semiotica dei nuovi musei*, Laterza, Roma-Bari 2011; S. Zunzunegui, *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiotica*, Catédra, Madrid 2003.

nelle comunità umane si è prodotta una differenziazione fra la dimensione sacra del potere e quella politica, e in cui, soprattutto, si è cominciato a sviluppare un sistema amministrativo complesso che prevedeva la redistribuzione della ricchezza e la differenziazione del lavoro. Quasi 5.000 anni fa, infatti, in quel piccolo villaggio, in maniera del tutto insolita per l'epoca, non tutti producevano cibo per vivere. Accanto a coloro che si occupavano dei campi vi erano artigiani a tempo pieno, sacerdoti che amministravano il culto ma soprattutto una casta di amministratori che si curava di far funzionare una rudimentale ma efficace economia redistributiva che assicurava cibo a quanti prestavano servizio alla comunità in maniere che non gli procuravano direttamente di che sfamarsi. Un modello che prevedeva un vero e proprio sistema contabile la cui particolarità consisteva nel fatto che non si conosceva ancora la scrittura e quindi non era possibile tenere una contabilità nel modo per noi oggi più intuitivo. Un limite al quale ad Arslantepe avevano saputo ovviare attraverso le cosiddette *cretulae*, ovvero sigilli personali che venivano impressi nell'argilla grazie ai quali era stato messo a punto un ingegnoso sistema di privilegi per accedere ai depositi di vivande e per contabilizzare versamenti e prelievi. Anche se chiaramente non si può ancora parlare dell'invenzione di una vera e propria moneta, si intravedono tutti i presupposti che avrebbero condotto a questo momento cruciale della storia dell'umanità e del pensiero[3].

La particolarità dell'apertura al pubblico dello scavo non ha solamente a che vedere con il fatto di rendere visitabile un sito molto vasto ed estremamente antico, ma anche l'assenza in loco di ogni genere di oggetto. Spade, *cretulae*, vasi, gioielli e tutte le preziose testimonianze di questa civiltà che gli archeologi hanno estratto con pazienza dalla terra, si trovano infatti nel museo della vicina città di Malatya in cui godono di migliori condizioni di conservazione e di un maggiore livel-

[3] M. Frangipane (a cura di), *Arslantepe*, Mondadori Electa, Milano 2004; M. Frangipane, P. Ferioli, E. Fiandra, R. Laurito, H Pittman, *Arslantepe Cretulae. An Early Centralised Administrative System Before Writing*, CIRAAS, Torino 2007.

lo di sicurezza. Perché allora rendere visitabile lo scavo? Cosa possono dire i resti di una antica città che non può essere raccontato dagli oggetti che conteneva? E che tipo di successo può avere un museo senza reperti? Si tratta di problemi che hanno a che fare tanto con la scienza, con la distinzione fra le informazioni per specialisti e quelle che invece sono rivolte al grande pubblico, ma anche con gli aspetti commerciali che caratterizzano ogni esposizione museale. Le collezioni che suscitano interesse e hanno successo, come è noto, spesso ospitano reperti preziosi, rarità di un qualche tipo o manufatti esotici, magari particolarmente belli a vedersi. Un vero e proprio paradosso agli occhi di un archeologo che al presunto valore economico preferisce certamente quello storico, e dunque la possibilità che offre un artefatto di ricostruire un momento cruciale nello sviluppo del pensiero umano. Per gli studiosi, l'oggetto davvero importante è quello che obbliga a riscrivere i libri di storia, non quello cui l'ipotetico borsino dei beni culturali può attribuire un prezzo.

Ecco allora l'obiettivo dell'azione comunicativa ad Arslantepe: mettere al centro la scoperta scientifica, e dunque la narrazione storica, non il reperto. Tutto senza rinunciare però a un pubblico generalista, che può trovare nelle ricostruzioni di quanto avveniva in un tempo così remoto le origini di quel modo di pensare che ha prevalso sugli altri possibili dando forma alle società contemporanee. Un'operazione che nella *Collina dei leoni* è stata resa ancor più complessa dal fatto che, al contrario di quanto avviene comunemente con gli scavi archeologici, che vengono resi visitabili quando lo scavo è terminato, in questo caso gli archeologi erano e sono ancora all'opera in molti punti, acquisendo nuove informazioni e generando nuove ipotesi interpretative e nuove conoscenze.

2. Dal museo al metamuseo

Un caso come quello di Arslantepe si pone come una sorta di ribaltamento che è anche una sfida teorica. Non si tratta, come accade solitamente, di dar senso a un reperto ma di

restituire a ciò che normalmente viene considerato un innocente contesto il ruolo attivo che in effetti ha. L'*implementazione* di cui parla Nelson Goodman a proposito dell'allestimento museale[4] ha qui uno scopo ben diverso da quello che assume normalmente: non mira infatti a dare valore a un "pezzo" ma a ricostruire il sistema all'interno del quale si svolgevano quelle pratiche che, coinvolgendo soggetti e oggetti, davano vita a una società[5]. D'altronde, se è vero che gli oggetti sono testimoni muti, lo è altrettanto che è all'interno di una precisa organizzazione spaziale che essi agiscono, una articolazione che non è mero supporto ma che costituisce anzi il sistema all'interno del quale assumono un certo significato. Gli spazi in cui anche oggi viviamo, parcellizzati, organizzati e funzionalizzati, con la loro stessa articolazione rimandano infatti alla cultura che li ha prodotti. Nello scavo si trattava allora di mettere tale contesto in condizioni di significare, non soltanto attribuendo agli spazi il ruolo che avevano avuto, e dunque ripensandoli come *co-testi*[6] più che contesti, ma mettendoli in condizione di significare. I resti di un muro di mattoni crudi, il perimetro di un ambiente, la piazza di un mercato rimandano alle azioni che si sono compiute al loro interno, agli individui che li hanno percorsi, e quindi alle storie di vita che hanno avuto luogo all'interno di quegli spazi rendendoli dei luoghi. Se lo spazio può essere inteso come la semplice articolazione di una estensione, il luogo presuppone il fatto che tale articolazione venga vissuta e per ciò stesso caricata di senso[7].

Ad Arslantepe insomma non bisognava solamente spostare l'attenzione dagli oggetti alle azioni, guardando al luogo che ne permetteva l'articolarsi e che, opportunamente ana-

---

[4] N. Goodman, *Languages of art. An approach to a theory of symbols*, Bobbs-Merril, Indianapolis 1968

[5] B. Latour, *Petite réflexion sur le culte moderne de dieux faitiches*, Synthélabo, Paris 1996

[6] G. Marrone, *L'invenzione del testo*, Laterza, Roma-Bari 2010.

[7] A. Giannitrapani, *Introduzione alla semiotica dello spazio*, Carocci, Roma 2013

lizzato, era in grado di raccontare molte storie, ma ripensare il museo in un'ottica che diremmo *metacomunicativa*. Un museo senza reperti diventa infatti il luogo in cui si problematizza l'impostazione classica di questo tipo di istituzione.

3. Il progetto di Arslantepe

Non stupirà a questo punto che il primo aspetto su cui riflettere in un approccio del genere, e sul quale quindi basare il progetto comunicativo, è proprio quello che spesso i progetti considerano un assunto di partenza: il visitatore. L'analisi dei più diversi oggetti di comunicazione ha infatti dimostrato che sono i diversi testi a svolgere un ruolo fondamentale nella costruzione del loro stesso pubblico. Le mille regole che sempre più spesso sedicenti esperti di comunicazione danno sulla lunghezza e natura delle informazioni si scontrano infatti sistematicamente con l'ovvietà che il pubblico può sempre decidere di impegnarsi maggiormente nella lettura, camminare più a lungo, e svagarsi meno se solo ha un motivo per farlo. È dal tipo di aspettativa che generiamo nel fruitore che discende il modo in cui potremo realizzare l'impianto informativo, il linguaggio che potremo permetterci di usare, la complessità dei ragionamenti, e, in conseguenza di tutto ciò, la soddisfazione che il visitatore proverà una volta terminato il percorso museale. Il visitatore, insomma, non è un soggetto dato una volta e per tutte che possiamo modellizzare a priori come un attore standard, è piuttosto quello che un sociologo delle scienze come Latour[8] definirebbe un *ibrido*, ovvero un soggetto le cui caratteristiche si danno in funzione delle relazioni che instaura con entità di vario tipo che ne trasformano profondamente le capacità e i desideri. Non pensiamo solamente, come fa Latour, agli oggetti, mostrando per esempio come il fatto di possedere un'arma cambi la percezione di noi stessi e di ciò che ci circonda e ci accade, ma anche agli

[8] B. Latour, *Petite réflexion sur le culte moderne de dieux faitiches*, Synthélabo, Paris 1996; B. Latour, *Politiques de la nature*, La Decouverte, Paris 1999.

Fig. 1. Alcuni cartelloni posizionati lungo la strada che conduce all'ingresso del sito di Arslantepe.

oggetti comunicativi con cui veniamo in contatto. E quindi al percorso che è possibile costruire affinché chi attraversa gli stretti corridoi del "palazzo" di Arslantepe, il più antico palazzo pubblico mai rinvenuto, sia nella condizione giusta per comprendere cosa sta vedendo.

La necessità di costruire un valore per l'esperienza di fruizione del museo prima che questa abbia inizio, ha portato a compiere due precise scelte progettuali. La prima è consistita nell'individuazione di una strategia complessiva da perseguire in tutta l'attività comunicativa che si è incentrata sul rapporto fra passato e presente. Si è voluta mettere in discussione infatti l'abitudine irriflessa a pensare la preistoria come un momento lontano dal presente, mostrando come, invece, pensare al passato, anche quando è molto remoto come nel nostro caso, consenta di sollevare questioni del tutto attuali, ponendosi problemi che riguardano i contemporanei come gli antichi. La seconda scelta, che è direttamente conseguenza di quanto abbiamo detto, è consistita nel mettere in discussione quelli che potremmo pensare come i confini del museo stesso. Si è pensato infatti che l'esperienza del visita-

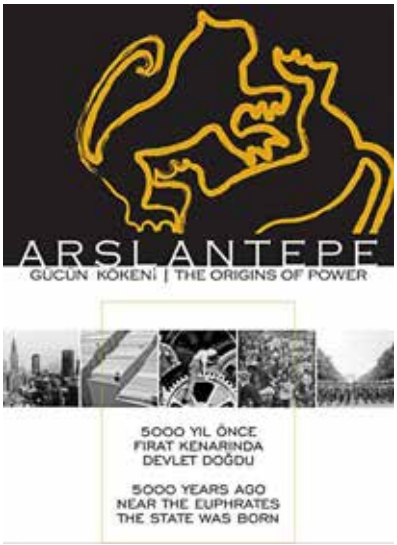

Fig. 2. Il cartellone che accoglie il visitatore all'ingresso del sito di Arslantepe.

tore non dovesse cominciare sul *tepe*, e quindi che il lavoro comunicativo sul visitatore dovesse cominciare molto prima, invitandolo a riflettere sul rapporto fra passato e presente prima che cominciasse il percorso museale vero e proprio. A questo scopo sono stati predisposti dei grandi cartelloni simili a quelli delle pubblicità commerciali disposti lungo la strada che va dalla città di Malatya fino all'ingresso della copertura che protegge lo scavo.

È dal centro urbano, e dunque dalla "contemporaneità", che comincia il percorso di formazione del visitatore, iniziando così a stabilire quello che viene comunemente chiamato un *patto comunicativo* che si basa su alcune precise domande: *Where does power come from? How was mass production invented? How did bureaucracy originate? What caused the rise of warfare?*

La relazione passato/presente viene qui incentrata su tre aspetti, ovvero la produzione di massa, la burocrazia – intesa come sistema centralizzato di gestione della cosa pubblica – e infine l'uso esclusivo della violenza. È proprio su tali questioni che si incentrano molte scoperte fatte dagli archeologi offrendo importanti informazioni circa i processi, mai scontati, che hanno portato una comunità umana a organizzarsi in maniera complessa.

È insomma con delle precise curiosità che il visitatore modello di Arslantepe deve entrare nel museo, ed è lo stesso museo a dovergliele fornire. Accanto a tali domande, inoltre, ogni cartello (a eccezione del primo), mostra due immagini

fotografiche che traducono visivamente ciò che esso esprime verbalmente. In alto viene riprodotta una fotografia che rimanda al tema che viene affrontato dal singolo cartello con l'efficacia comunicativa che è propria di questo tipo di immagine, in basso uno dei reperti ritrovati nello scavo. Si noti come il rapporto fra fotografia in bianco e nero e immagine a colori ribalti la logica comunemente adottata nei tanti casi di semisimbolismo cui ci ha abituato, per esempio, la pubblicità. Qui sono le icone del presente a essere associate al bianco e nero mentre i reperti del passato sono riprodotti a colori. Un ribaltamento di prospettiva ottenuto visivamente che ribadisce e rilancia ciò che viene significato verbalmente.

Nel pannello inerente la produzione di massa troviamo allora una delle più famose scene di *Tempi Moderni* di Charlie Chaplin e una pila di ciotole prodotte in serie; in quello relativo alla burocrazia un tipico schedario e una *cretula*; infine, quando si parla di guerra, vediamo la marcia di un esercito e, sotto di essa, le raffinate spade. Non è necessario che il visitatore sappia cosa sia una *cretula* o che le spade raffigurate siano le più antiche mai ritrovate, né che rifletta su quanto sia insolito che quei primi esperimenti di creazione di un'arma che si sarebbe diffusa enormemente riponevano una tale cura nell'aspetto estetico. Sono proprio tali mancanze, e le relative curiosità che suscitano, ciò cui la visita fornirà risposta.

Ormai in prossimità dell'ingresso, la comunicazione prende la forma del manifesto dell'esposizione, mostrando soltanto immagini in bianco e nero relative al mondo contemporaneo e lasciando un unico riferimento visivo ad Arslantepe: i due leoni gialli che costituiscono il logo della mostra, puntualmente riprodotto anche nel merchandising venduto nel bookshop. Anche in questo caso, il visitatore scoprirà più tardi che si tratta del disegno di una delle migliaia di *cretulae* ritrovate al palazzo che sono servite a ricostruire quella economia preistorica in tutta la sua stupefacente complessità. Un nuovo indizio insomma che ribadisce la straordinaria sensibilità estetica di quel popolo ma anche l'importanza che aveva il segno grafico in una società che non conosceva la scrittura.

Ben prima dei geroglifici e degli ideogrammi, messaggi molto complessi erano affidati alla pittura e alla scultura.

4. La struttura delle informazioni

Quando il visitatore giunge finalmente all'entrata del museo non è più la stessa persona. È un soggetto che ha preso contatto con alcune domande, a cui è stata suggerita la relazione fra la città di Malatya che ha lasciato e l'antico villaggio nel quale camminerà presto, che insomma ha acquisito una certa sensibilità. L'azione comunicativa ha fatto di tutto per generare una certa *tensione* che bisognerà gestire nel corso dell'intera visita e che potrà essere sfruttata per far superare al visitatore gli ostacoli cognitivi e pragmatici che un museo come questo presenta. Primo fra tutti la presenza di un corposo impianto informativo, costituito da ben 26 pannelli che, oltre a mostrare reperti e ricostruzioni, racconta millenni di storia dei luoghi in cui il visitatore si trova a passeggiare.

Il progetto del pannello informativo, vero e proprio interlocutore per il visitatore, è stato oggetto di un'accurata riflessione. La sua struttura è stata pensata all'insegna della flessibilità e questo nonostante una gran parte dello spazio fosse dedicata alle informazioni verbali. Diverse soluzioni consentono di rendere agevole la fruizione di questi oggetti di comunicazione, ma soprattutto di rendere possibili diversi livelli di approfondimento che soddisfino utenti con sensibilità diverse. L'apparato visivo traduce le informazioni verbali offrendo, grazie a fotografie e disegni, la possibilità di vedere non soltanto i reperti che non sono presenti sullo scavo, ma anche le ricostruzioni delle stanze del palazzo in cui erano collocati e dei processi nei quali erano coinvolti, come ad esempio la redistribuzione delle risorse alimentari. La parte verbale, necessaria vista la mole di informazione e il poco personale presente nel museo, è stata impostata secondo il modello giornalistico, prevedendo, oltre a un titolo per ogni pannello, un *occhiello* che riassume di volta in volta il contenuto in poche parole. Un dispositivo comunicativo che consente al visitato-

Fig. 3. Esempio del progetto di uno dei 26 pannelli che accompagnano l'utente lungo il percorso espositivo.

re di farsi rapidamente un'idea di quel che si dice all'interno di ogni pannello per poter decidere quanto impegnarsi nella lettura, personalizzando così il proprio percorso. Il posizionamento strategico di ognuno dei supporti lungo il percorso di visita, accanto agli edifici e alle stanze che facevano da teatro alle vicende che vengono di volta in volta narrate, crea un notevole effetto di presenza e fornisce gli strumenti per osservare con cura le spesso labili tracce che il palazzo presenta.

La sequenza dei pannelli è stata studiata in modo da generare un sistema di attese simile a quello che caratterizza le pagine di un romanzo. Particolarmente utile è stato a questo scopo il modello dello *schema narrativo canonico* elaborato da Greimas (1983) che individua quattro fasi (*manipolazione*, *competenza*, *performance* e *sanzione*) che rendono conto dell'organizzazione di un testo narrativo. Il percorso, come abbiamo visto, comincia ben prima di giungere al palazzo con le affissioni che hanno il compito di stimolare la curiosità

costruendo il museo come un oggetto di valore. Si tratta di una vera e propria *manipolazione* in cui si determina il senso dell'esposizione e si configura per converso la visita come una sorta di avventura. Il percorso porta in seguito all'interno dell'area museale ma al di fuori del palazzo, in uno spazio all'aperto al quale si è deciso di affidare la funzione comunicativa di costruire la *competenza* del visitatore.

È lungo questo percorso che il visitatore apprende tanto i fatti storici che sono avvenuti nei millenni nel luogo in cui si trova quanto il modo in cui sono stati scoperti e ricostruiti nell'arco di più di mezzo secolo di studio e lavoro. In questo modo ci avvicina pian piano, e con crescente consapevolezza, all'imponente struttura che protegge il palazzo, costruita anch'essa a partire da una precisa concezione comunicativa. È quello il luogo della *performance* prevista per il visitatore. È al suo interno che avverrà il contatto con il tesoro più prezioso dell'intero museo, un complesso palatino in cui ogni mattone crudo, ogni disegno tracciato sulle pareti, ogni segno di bruciatura, racconta una storia vecchia di 5.000 anni e al contempo così attuale. Ovviamente ciò che rimane, per quanto ben conservato, sono le parti inferiori degli edifici, anche perché con ottima probabilità i tetti erano realizzati con materiale vegetale che si è completamente distrutto, per questo il tetto anziché coprire uniformemente lo scavo rispetta le suddivisioni e le altezze presunte degli edifici, dando un'idea di come doveva apparire quel paesaggio quando il palazzo era attivo.

La *sanzione* finale non può che riguardare ancora il lavoro di ricostruzione archeologica. Gli ultimi pannelli sono infatti dedicati a presentare la lunga storia della missione, con fotografie d'epoca e dettagli sui gruppi di lavoro, ma anche su un modo di fare archeologia che mette al centro la storia da raccontare. A fianco della storia ricostruita viene presentata insomma la storia della ricostruzione, il lungo processo di interpretazione delle tracce, il continuo lavoro di integrazione delle scoperte che anno dopo anno si sono prodotte. Lo scopo non è solo quello di stimolare ancora il visitatore,

Fig. 4. I pannelli posizionati nel percorso che precede l'ingresso nel palazzo e la copertura del palazzo.

coinvolgerlo nell'appassionante lavoro dell'archeologo, ma anche mostrare come il sapere che questi elabora non è mai definitivo, soprattutto quando, come in questo caso, non si basa su fonti scritte ma sull'analisi di oggetti e spazi. Una ricostruzione scientifica segnala sempre con chiarezza i suoi limiti, le scelte fatte e con esse le letture del passato che ogni nuova informazione dischiude e quelle che invece impedisce.

Arslantepe, lo si sarà capito, è un terreno di sperimentazione. Lo è per gli archeologi, che hanno elaborato per questo sito un metodo di scavo che è diventato un modello per la disciplina, lo è per la semiotica, i cui strumenti sono stati utilizzati per orientare l'azione progettuale chiarendo obiettivi e priorità e per offrire alla comunicazione maggiore efficacia e intelligibilità. I tanti riconoscimenti ottenuti, compresa la recente candidatura a patrimonio dell'Unesco del sito, lasciano pensare che gli sforzi fatti siano andati nella giusta direzione, tuttavia non si possono nascondere i limiti che la comunicazione presenta. Uno dei più rilevanti ha a che fare con le tecnologie usate che sono evidentemente del tutto tradizionali.

Per quanto molto spesso un buon percorso di visita e un pannello ben curato consentano una livello di fruizione del patrimonio culturale del tutto soddisfacente, non c'è dubbio che oggi la tecnologia offre notevoli possibilità. Pensiamo non solo alla ricostruzione tridimensionale degli ambienti e al fotorealismo che si riesce a raggiungere, ma anche alla possibilità di dinamizzare tali ricostruzioni mostrando ciò che,

Fig. 5. L'interno del palazzo con i pannelli presenti lungo il percorso.

spesso, è più importante della forma di un palazzo o di un oggetto, ovvero il modo in cui veniva usato, e dunque vissuto, da un singolo individuo così come da una comunità. Se è la Storia che ci interessa davvero sono le storie che dobbiamo riuscire a raccontare. Pertanto, se è auspicabile che tali tecnologie vengano utilizzate ad Arslantepe, come peraltro si è già cominciato a fare, è importante chiarire che anche in questo caso – e forse più che in passato – è necessario essere consapevoli del valore comunicativo che assumono e alle regole, spesso implicite, che le governano.

Un aspetto su tutti riguarda il rapporto fra reale e virtuale. Molto spesso le tecnologie digitali servono infatti per dar corpo ad esperienze virtuali che consentono di vedere oggetti o addirittura compiere vere e proprie visite che finiscono per ricalcare le tante esplorazioni offerte dai videogames. Ferme restando le opportunità che la tecnologia offre, quello che un sito archeologico propone è il contatto con una testimonianza, e quindi un'esperienza complessa che passa attraverso

molteplici sensorialità e che ha effetti tanto cognitivi quanto patemici. Se una ricostruzione tridimensionale può far parlare un ambiente, difficilmente sarà in grado di veicolare tutte le sensazioni che esso trasmette. Da qui la possibilità di creare soluzioni ibride come quelle della *augmented reality,* in cui i dispositivi elettronici non si sostituiscono all'esperienza del reperto ma la integrano. In questo senso è bene prevedere sempre, come già accade con la comunicazione tradizionale, vari livelli di lettura delle informazioni che consentano a tutti i visitatori, indipendentemente dalle disposizioni individuali, di riuscire a seguire ciò che Arslantepe ha da dire.

Un altro aspetto interessante, infine, ha a che vedere con il contributo che la semiotica, in quanto scienza che studia i processi di significazione può offrire all'archeologia. A lungo si è pensato, complice una concezione semplicistica della semiotica basata sulla nozione di segno, che il contributo che questa disciplina poteva dare all'archeologia fosse di ordine interpretativo. Tutto sembrava molto semplice: gli artefatti che l'archeologo ritrovava sotto terra erano segni di qualcos'altro che bisognava decifrare. Ma gli archeologi sanno bene che il vero nucleo del suo lavoro non è dare significati. Non è dire cosa voleva dire una certa raffigurazione sul muro o un certo oggetto di una civiltà. In modo più complesso e ampio ciò che bisogna fare è definire quegli artefatti come un *testo*[9] il cui piano del contenuto coincide con il funzionamento stesso della società che si aspira a conoscere. Il testo, a differenza del segno, non ha un confine predefinito, non è una spada o un vaso, o magari la decorazione che li adorna, è tutto ciò di cui abbiamo bisogno per comprendere il fenomeno cui ci interessiamo. Può includere la spada, il vaso, così come la decorazione, ma anche l'architettura nella quale si trovavano o il complesso nel quale l'edificio era inserito. Il limite è dato solamente dal progetto conoscitivo dell'analista. Per l'archeologo, ancora una volta, è intuitivo: ogni ricostruzione è tale solo dentro i confini di quello che è stato portato alla luce, solo

[9] G. Marrone, *L'invenzione del testo*, Laterza, Roma-Bari 2010.

in virtù dei dati disponibili, ma in ogni momento egli guarda anche a un nuovo punto in cui scavare e lo fa in funzione di un progetto conoscitivo che è, in ultima analisi, un progetto di senso. Ogni tassello che si aggiunge, ogni conferma e ogni smentita delle varie ipotesti fatte, contribuiscono a delineare quel testo che, in ultima analisi, è la cultura che si vuole ricostruire[10]. Un tessuto, secondo l'etimologia della parola, che è il frutto dell'intrecciarsi di mille fili (economia, politica, religione, letteratura, arte, artigianato etc.) che producono un disegno unico. Tra una semiotica basata sul concetto di segno e una basata su quello di testo passa allora la stessa differenza che c'è fra un'archeologia che guarda al reperto e una che si concentra sui processi storici. L'orizzonte nel quale la semiotica e l'archeologia possono trovare un terreno di dialogo non è allora tanto quello dell'interpretazione bensì quello della teoria. Analizzare le condizioni di esistenza del senso significa allora, in un contesto come quello dell'archeologia, riflettere su se stessi, sul modo in cui si costruisce prima d'ogni cosa il dato e, in seguito, la sua lettura. Un approccio "meta" senza il quale nessuna disciplina può trovare il rigore necessario a spingere in avanti la propria pratica scientifica. Ecco l'auspicio per un dialogo.

[10] J. M. Lotman, *La semiosfera*, Marsilio, Venezia 1985.

Paesaggio e memorie dell'antico: dall'archeologia all'arte contemporanea

Aurelio Burgio

Paesaggio come contesto, palinsesto, espressione diacronica del vivere civile e dell'operare delle comunità, paesaggio reale e paesaggio percepito, nel quale a forme e aspetti particolari si attribuiscono valenze religiose e simboliche. Paesaggio dunque come forma di "manifestazione" di arte visiva. L'occhio scorre lungo le linee del territorio, ne riconosce forme attuali e forme che ne tradiscono evoluzione, naturale e antropica, l'uso che ne è stato fatto dalle comunità insediate nel tempo. Un uso non soltanto finalizzato alle esigenze primarie, produzione agricola, allevamento, cave e altre forme di trasformazione del territorio, ma anche alla fruizione dello spirito, al ruolo identitario rappresentato da particolari strutture morfologiche e legato altresì alla collocazione di specifici edifici. Edifici sacri ed edifici per spettacolo, il più delle volte, che mirando a conferire "bellezza" ai luoghi ne valorizzano le peculiarità. Ma non solo; anche altri luoghi possono assumere una connotazione sacrale e simbolica, come boschi, laghi, sorgenti, specie se caratterizzati da fenomeni peculiari e insoliti.

Al paesaggio, nelle sue varie declinazioni, si è guardato e si guarda con occhio attento: alla forma urbana anzitutto, così come andava emergendo tra le rovine delle città ritrovate e la vegetazione che le ricopriva – in Sicilia già a partire dal XVI secolo –; ma anche alla forma del territorio, cioè alle trame morfologiche e ai segni delle trasformazioni che l'azione antropica e/o naturale producevano e producono nel paesaggio; e ancora, alla "contaminazione" tra forme naturali e forme

Fig. 1. La collina di Halaesa vista da SE.

antropiche, queste ultime talvolta portatrici di connotazioni simboliche – ancorché talora ignote agli stessi autori – , sia in antico che oggi. Paesaggio dunque come laboratorio continuo, vivo e dinamico, nel quale si può leggere in sequenza – se solo si voglia – la presenza dell'uomo nel territorio.

Fin qui parole note, frasi che non necessariamente si accordano con un approccio scientifico. Quest'ultimo, al contrario, è frutto della conoscenza di dettaglio, filologica, di un comprensorio: delle vicende storiche ricostruibili dalle fonti storico-letterarie, quando disponibili, e delle vicende – storiche anch'esse – che l'archeologia aiuta a ricostruire, dando forma e sostanza, talvolta del tutto nuove, a luoghi apparentemente già noti.

Il racconto di questo viaggio prende le mosse dal comprensorio di *Halaesa Arconidea*, ricca città di età ellenistica e romana presso la costa settentrionale della Sicilia[1], su una

[1] Per la storia della città, A. Facella, *Alesa Arconidea. Ricerche su un'antica città della Sicilia tirrenica*, Edizioni della Normale, Pisa 2006. Per il territorio, A. Burgio, *Il paesaggio agrario nella Sicilia ellenistico-romana: Alesa e il suo territorio*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2008; a questo testo si rinvia per tutti i luoghi e siti del comprensorio alesino citati nel presente contributo.

collina – detta di Santa Maria, dal Monastero di S. Maria delle Palate che qui sorge – tra gli attuali Castel di Tusa, sul mare, e Tusa, in altura.

Sebbene Tusa sia poco più all'interno ed in posizione più arroccata rispetto ad *Halaesa*, si può sostenere che insieme al borgo marino sia erede della città antica, strutturata tra un borgo costiero, le cui conoscenze si riferiscono alla fase imperiale e tardo-antica[2], e la città vera e propria. Entrambe, *Halaesa* e Tusa, sovrastano la valle del fiume di Tusa, la ben nota "Fiumara d'Arte"[3]; come vedremo uno dei più consistenti e permanenti segni che accomunano paesaggio antico e contemporaneo.

Scenografica la posizione di *Halaesa*, le cui case ed edifici si distribuiscono sulla dorsale sommitale, articolata in due colli (acropoli meridionale e settentrionale) separati da una stretta sella, e sul versante orientale della collina, in pendio accentuato ma frazionato in piccole terrazze, sufficienti a garantire una disposizione funzionale dell'abitato. L'agorà[4], su due livelli, e un reticolo stradale per quanto possibile regolare trovano posto ai piedi dell'acropoli sud, mentre sulla sottile cresta dell'acropoli nord si trova un'area sacra, probabilmente il santuario di Apollo[5]. Di quest'area sacra rimangono labili tracce, ma i tre edifici eretti su una piattaforma artificiale che ne esaltava la posizione e conferiva maggiore enfasi al santuario erano certamente visibili da lontano e si stagliavano netti sull'orizzonte. Singolare analogia con la posizione e la

[2] G. Tigano, *La necropoli settentrionale: scavi in proprietà Purpura*, in G. Scibona, G. Tigano (a cura di), *Alaisa-Halaesa. Scavi e ricerche (1970-2007)*, Sicania, Messina 2009, p. 153 e ss.

[3] G. Molino, *Fiumara d'Arte. La politica della bellezza*, Fondazione Antonio Presti – Fiumara d'Arte, Castel di Tusa 2015.

[4] G. Scibona, *L'agorà (scavi 1970-2004*), in G. Scibona e G. Tigano (a cura di), *Alaisa-Halaesa. Scavi e ricerche (1970-2007)*, cit., p. 9 e ss.

[5] Qui opera una missione congiunta dell'Università di Oxford e di Messina, i cui primi risultati (L. Campagna, J. R. W. Prag, A. Toscano Raffa, *Il Santuario di Apollo: le ricerche dell'Università di Messina e di Oxford nel 2017-2018)* sono stati illustrati nell'incontro di studio *Halaesa Archonidea. Ricerche archeologiche e prospettive di valorizzazione* (Università degli Studi di Messina, Messina 15-16 marzo 2019).

Fig. 2. Halaesa e la Piramide del 38 parallelo, viste da Sud.

visibilità di una monumentale opera di arte contemporanea, la *Piramide – 38° parallelo* di Mauro Staccioli eretta nel 2010 sulla "Fiumara d'Arte" sul versante opposto del fiume di Tusa (contrada Belvedere), in allineamento quasi perfetto con l'antico santuario.

Da *Halaesa* lo sguardo spazia dunque verso Oriente, e le Eolie ben visibili nelle giornate terse, dall'acropoli e dal teatro, fulcro al tempo stesso di un percorso visivo ascensionale che dal fiume perviene alle fortificazioni e all'acropoli, in un contesto che evoca esperienze architettoniche di età ellenistica dell'Oriente mediterraneo[6].

[6] Sull'acropoli meridionale, e allo scavo del teatro, lavora la missione dell'Università di Amiens: cfr. M. Costanzi, F. Gerber, N. Lamare, S. Mouny, *Halaesa: Bilan des activités de le mission archéologique française 2016-2019*, in «Kokalos», LVI, 2019, p. 9 e ss.; M. Costanzi, *Halaesa (Tusa, Messina): Undertakings of the French Archaeological Mission, 2016-2019: the Discovery of the Theatre and Problems in its Excavation*, in C. Prescott, A. Karivieri, P. Campbell, K. Göransson, S. Tusa (a cura di), *Trinacria. An Island Outside Time. International Archaeology in Sicily*, Oxbow, Oxford 2021.

Fig. 3. La Piramide vista dall'agorà di Halaesa.

Ad *Halaesa* esisteva un'importante area portuale, cui veniva conferito, come ci informa Cicerone, il grano prodotto nelle regioni interne della Sicilia (dintorni di Enna), con destinazione Roma; la ricca documentazione epigrafica testimonia dei privilegiati rapporti con Roma[7], ma anche del ruolo centrale svolto dalla città in età romana. L'approdo è verosimile sfruttasse sia la cala naturale oggi dominata dal Castello di San Giorgio[8] (Castel di Tusa), forse a controllo della dogana qui presente alla metà del XII secolo, sia la foce del fiume di Tusa, benché questa potesse verosimilmente offrire riparo solo in estate, data la natura di "fiumara". Va detto, per comprendere davvero le relazioni spaziali tra città e il territorio, che solo la foce del fiume è pienamente visibile dall'area pubblica, e dal teatro, da cui lo sguardo spazia anche verso SE, la fiumara di

[7] J. Prag, G. Tigano, *Alesa Arconidea. Il lapidarium*, Regione Siciliana, Assessorato Beni Culturali e Identità Siciliana, Palermo 2017.

[8] *Castelli medievali di Sicilia: guida agli itinerari castellani dell'isola*, Regione Siciliana, Assessorato dei beni culturali e della pubblica istruzione, Palermo 2001, pp. 284-285.

Fig. 4. A sinistra, la foce del fiume Tusa, da Halaesa; a destra, la bassa valle del fiume Tusa, da Halaesa.

Tusa, l'antico *Alaisos*, via naturale e privilegiata per le comunicazioni verso l'interno.

Controllo e gestione dell'area portuale e del caricatore implicano che il versante orientale del tratto finale della fiumara – una stretta dorsale collinare che dalla costa risale verso SE (Cozzo Guardia, contrade Belvedere, Lamicona e Calamioni), sovrastata dal moderno abitato di Motta d'Affermo – fosse parte del territorio dell'antica città, sia riguardo alla fase ellenistica che al periodo romano. Non stupisce pertanto la presenza di insediamenti di età antica – fin dagli inizi della vita di *Halaesa* – su questo versante, e ancora più a Sud fino ai dintorni dell'attuale centro abitato di Pettineo, né di un importante percorso stradale di età moderna (la Regia Trazzera Mistretta-Motta d'Affermo) – come tutte le regie trazzere strettamente connesso, in genere, alla viabilità naturale e a più antichi tracciati – che seguendo questa dorsale collega l'area di spartiacque tra il Tusa, l'Imera settentrionale ed il Simeto (dunque la zona di Enna) con la costa.

Ulteriore conferma del rilievo di questo settore per il controllo dell'approdo è suggerita dalla toponomastica: Cozzo Guardia è lo sperone più vicino alla costa, ed è verosimile che Calamioni derivi dall'arabo *kalat*, che rinvia alla funzione di controllo. Qui, e intorno al contiguo Cozzo Sorbo – sperone roccioso ben visibile da lontano, come una "piramide" natu-

rale (la moderna Piramide si staglia sull'orizzonte poche centinaia di metri a NO) – sono i resti di un vasto insediamento, con annessa necropoli, di età tardo-antica e bizantina[9]. Non sfugge l'importanza di questo piccolo insediamento, forse un villaggio, abitato in una fase poco nota della vita di *Halaesa*, almeno dal punto di vista archeologico (i resti nell'area urbana, e i rifacimenti delle fortificazioni attribuiti a questa fase andrebbero meglio indagati), ma che sappiamo – per la citazione di due vescovi, *Tobias* e *Calumniosus* – essere stata sede vescovile almeno dal V al VII secolo. Come ipotesi di lavoro non si può escludere che il centro abitato sulla collina di Santa Maria, sede della diocesi, aggregasse anche piccoli insediamenti satelliti, sia quello lungo la costa certamente connesso con la viabilità litoranea (qui la *statio* di età romana menzionata sia nella *Tabula Peutingeriana* che nelle più tarde opere dell'Anonimo Ravennate e di Guidone)[10], sia quello di Belvedere-Cozzo Sorbo; altri ancora potrebbero essere indiziati – pur in assenza di testimonianze archeologiche probanti – in aree interne del comprensorio, come S. Venera o Case Loreto-S. Maria d'Angeli[11].

Dunque, da Cozzo Guardia e Cozzo Sorbo, risalendo lungo una naturale direttrice viaria che volge verso SE, si raggiunge Motta d'Affermo, la cui funzione strategica e di controllo del territorio è manifesta nel nome stesso, come si dirà dopo. Da qui lo sguardo spazia ampiamente sull'orizzonte, terrestre e marino insieme, sul quale si stagliano nelle giornate serene le Eolie, Alicudi e Filicudi anzitutto. Evocativa delle relazioni mare-monti, e degli scambi economici che univano la costa alesina al bacino tirrenico, è pertanto – in una visione che colleghi l'antico al contemporaneo – la scelta della spianata subito

[9] A. Burgio, *Indagini archeologiche nella valle del Fiume Tusa. Scavi a Cozzo Sorbo e Contrada Belvedere (Motta d'Affermo)*, in G. Scibona e G. Tigano (a cura di), *Alaisa-Halaesa. Scavi e ricerche (1970-2007)*, cit., p. 221 e ss.

[10] G. Uggeri, *La viabilità della Sicilia in Età Romana*, Congedo, Galatina 2004.

[11] A. Burgio, *Il paesaggio agrario nella Sicilia ellenistico-romana: Alesa e il suo territorio*, cit., pp. 217-218, 260.

a nord di Motta d'Affermo per la collocazione della *Energia Mediterranea* di Antonio Di Palma, l'onda blu della "Fiumara d'Arte".

Altro legame tra antico e contemporaneo – ancorché forse casuale, né connesso alle motivazioni sottese al monumento moderno – è espresso dall'opera – la prima – eretta proprio sull'alveo del fiume di Tusa: *La materia poteva non esserci* di Pietro Consagra. Al di là della relazione tra uomo e ambiente, dell'invito a varcare una soglia – forse perfino tra passato e presente (?) – ben chiaro a chi percorra i luoghi, il monumento sembra evocare (anche) la trasformazione del paesaggio, riconoscibile nell'erosione del suolo e dunque proprio nell'assenza della materia, oltre che nella più recente immersione dell'opera tra i nuovi viadotti autostradali.

La trasformazione del paesaggio antico si legge circa 1 km a Sud del monumento, dove il fiume viene valicato da un ponte, il Ponte Riggieri[12], eretto forse nel XV secolo, oggi semidistrutto e distante circa 350 m dalla riva destra, sulla direttrice viaria che dalla porta sud-orientale di *Halaesa* scendeva al fiume per risalire sul versante opposto della valle, verso Mistretta (antica *Amestratum*), garantendo il collegamento stabile tra la costa e le zone interne. È evidente che la realizzazione del Ponte presuppone che il terrazzo alluvionale in destra idrografica fosse ben più ampio di oggi: questo terrazzo sarebbe stata l'unica area pianeggiante prossima alla città antica, oltre alla piana costiera (contrada La Piana) ubicata presso la foce. A corroborare tale suggestione ricordo che la trasformazione del paesaggio del basso corso del Tusa si può leggere nella menzione, in un diploma del 1123 citato a proposito di una donazione di terre ubicate nei pressi del monastero di S. Maria delle Palate, di una *planicies* attraversata dal fiume. Forse lo stesso terrazzo, dunque, cui si legava il Ponte. In questa prospettiva di erosione e di trasformazione della materia, del paesaggio, vanno ricordate le alluvioni che nel

[12] Ivi, pp. 21-22, 29-30.

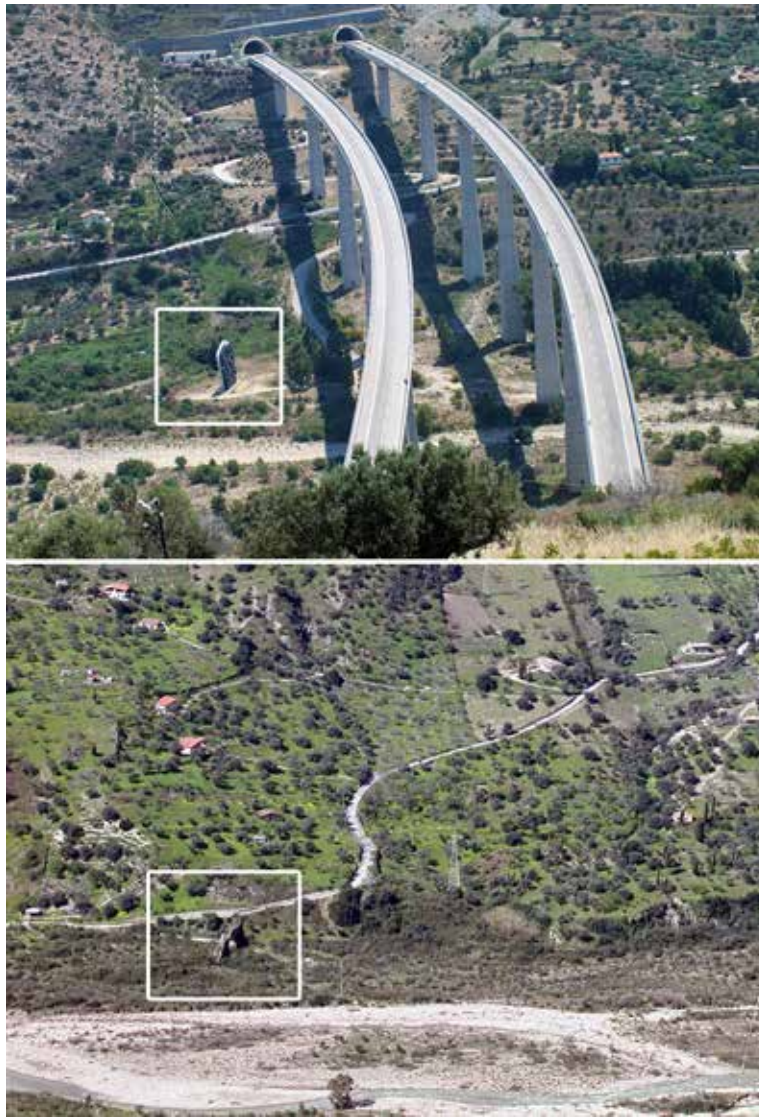

Fig 5. A sinistra, *La Materia poteva non esserci,* da Halaesa; A destra il Ponte Riggieri, da Est.

XVIII secolo hanno devastato a più riprese un altro ponte, più a sud, il Ponte di Pettineo[13].

Valicato il fiume al Ponte Riggieri si risaliva in direzione delle già menzionate contrade Calamioni, Belvedere e Cozzo Sorbo, mentre volgendo a Sud si raggiungeva il centro abitato di Pettineo, anche questo protetto da un castello risalente forse alla prima metà del XIV secolo[14]. Più oltre, si procedeva seguendo l'asta fluviale verso altri luoghi simbolici del paesaggio, Torre Migaido, sede di un'importante struttura fortificata, e Castel di Lucio[15], che tra XIV e XIV secolo fortificano il percorso viario che risalendo il fiume giunge a Passo Malopassetto, spartiacque – di difficile attraversamento per la presenza di potenti depositi argillosi – con il comprensorio di Gangi.

Percorsi sfruttati in ogni tempo – fin dalla *deportatio ad aquam* del grano dell'Ennese menzionata da Cicerone – che a seconda delle stagioni e delle derrate condotte lungo gli incerti sentieri dovevano correre in destra o in sinistra idrografica, evitando le aree più umide e infide. Insomma, una sorta di "labirinto" nel quale potevano districarsi solo i più esperti. Singolare – in questa lettura tra passato e presente – la scelta (ancora una volta probabilmente inconsapevole) di due luoghi nodali per la viabilità tra alta e media valle del fiume per le installazioni di Paolo Schiavocampo, *Una curva gettata alle spalle del tempo*, e di Italo Lanfredini, *Il Labirinto di Arianna*.

Ma le trame tra passato e presente non si fermano qui: interessano anche particolari relativi all'intreccio e all'estensione dei territori comunali, alla toponomastica – foriera di informazioni storiche e di suggestioni simboliche – dell'intero bacino del Tusa.

---

[13] A. Pettineo, *Tusa. Dall'Universitas Civium alla Fiumara d'Arte*, Armando Siciliano, Messina 2012.

[14] *Castelli medievali di Sicilia: guida agli itinerari castellani dell'isola*, cit., p. 260.

[15] Ivi, pp. 243-244, 226.

Fig. 6. Torre Migaido.

Sulla rocca che fronteggia ad est il colle di *Halaesa* svetta Motta d'Affermo, toponimo che forse deriva da Mucio di Fermo, mercenario marchigiano che nella seconda metà del XIV secolo si stanzia nell'area dei Nebrodi occidentali. Il centro moderno – sul quale si ergono i ruderi di un castello – sembra derivare da un monastero basiliano intitolato a S. Maria di Sparto, attestato già nella seconda metà del XIII secolo; dal castello fatto costruire da Muccio di Fermo sul casale Sparto, deriverà il toponimo *Motta di Sparto, seu la Motta di Fermo*, *Mottafermi* in Tommaso Fazello alla metà del 1500 e *Motta di Fermo* in Camillo Camilliani alla fine del XVI secolo[16]. Nel suo territorio esistono testimonianze archeologiche di età

[16] A. Pettineo, *La Motta di Sparto, alias di Fermo: un insediamento tra potere feudale e monachesimo greco*, in *Miscellanea Nebroidea, contributi alla conoscenza del territorio dei Nebrodi*, Edizioni del Rotary Club, S. Agata Mili-

tardo-antica e bizantina, tra cui la citata necropoli di Cozzo Sorbo; è dunque verosimile che in questa fase l'area appartenesse alla diocesi di *Halaesa*, sopra ricordata, e che in età islamica fosse inglobata nel territorio di Tusa, il centro più antico del comprensorio, anch'esso dominato da un castello[17].

Il fiume di Tusa (ma *Fiume Pittino* in Fazello, e *Fiume di Pettineo* nella carta della Sicilia di Samuel von Schmettau del 1720-21) è il segno morfologico più rilevante del comprensorio, via di comunicazione con l'interno verso Castel di Lucio e Gangi (nei dintorni si potrebbe collocare *Herbita*, da cui proveniva il fondatore di *Halaesa*). Fiume alla cui foce si trova, si è detto, l'approdo, sovrastato e protetto dalla contrada Calamioni/Cozzo Guardia; la suggestione – ma le dinamiche insediative sono sempre legate alle attività antropiche – è motivata dal fatto che solo in questo breve tratto, a nord del Ponte Riggieri, il territorio comunale di Tusa si spinge sulla destra idrografica, segno forse di quella eredità del passato pervenuta a noi attraverso le età medievale e moderna.

Eredità leggibile anche in quelle forme del paesaggio, del "giardino mediterraneo" descritto da Emilio Sereni[18], che 60 anni fa prendeva le mosse proprio da *Halaesa* e dalla *Tabula Halaesina* (noto documento catastale, e non solo, di età ellenistica)[19] per descriverne caratteri e complessità, in un dialogo continuo tra passato e presente[20]. Dialogo che tut-

---

tello 1999, p. 163 e ss.; *Castelli medievali di Sicilia: guida agli itinerari castellani dell'isola*, cit., pp. 252-253.

17 *Castelli medievali di Sicilia: guida agli itinerari castellani dell'isola*, cit., pp. 285-286.

18 E. Sereni, *Storia del paesaggio agrario italiano*, Laterza, Roma-Bari 1976 (3 ed.).

19 E. Arena, *Nuove epigrafi greche da Halaesa Archonidea. Dati inediti sulle* Tabulae Halaesinae e su una città della Sicilia tardo-ellenistica, British Archaeological Reports, International Series 3017, Archaeopress, Oxford 2020.

20 G. Barbera, S. Cullotta, *La complessità del paesaggio agrario del "giardino mediterraneo" a partire dalla Tavola di Alesa*, in G. Bonini, C. Visentin (a cura di), *Paesaggi in trasformazione. Teorie e pratiche della ricerca a cinquantanni dalla Storia del paesaggio agrario italiano di Emilio Sereni*, Atti del Convegno Internazionale (Gattatico, 10-12 novembre 2011), Compositori,

tavia con molte difficoltà può permettere – a mio giudizio – di riconoscere nel paesaggio attuale le suddivisioni catastali di età antica, proprio per le ragioni legate alle trasformazioni ambientali e d'uso del territorio, alcune delle quali sopra ricordate[21].

In conclusione, questo esercizio di lettura – costruito anzitutto su dati oggettivi, archeologici e paesaggistici, cui si affiancano le suggestioni evocate dalla unicità del paesaggio attuale rivitalizzato da opere che hanno come obiettivo la costruzione di un "luogo dell'anima", una *Via della bellezza* (così è denominata l'opera sulla strada tra Castel di Lucio e Mistretta) – sembra poter indicare un approccio integrato alla conoscenza di un territorio. Approccio che valorizzi antico e moderno, cogliendo sia gli aspetti comuni, sia i fenomeni di trasformazione del paesaggio, in definitiva il segno che l'alternarsi e il dinamismo delle comunità conferiscono al paesaggio. Anche la *Via della bellezza*, già *Muro della Vita*, si inserisce in questa chiave di lettura: si tratta infatti del risultato di un lavoro di ceramisti che hanno voluto decorare un anonimo muro in cemento – uno dei tanti muri di terrazzamento che rendono sempre uguali molti assi stradali moderni – ricorrendo alla terracotta, alla ceramica. Quella stessa ceramica che ancora oggi nell'agro alesino – come in tutti i contesti urbani e rurali del mondo antico – è spesso il principale "fossile guida" per la conoscenza del passato, segno del transito di individui portatori di idee ed esperienze, e che ad *Halaesa* si può leggere nell'ampio uso di mattoni nell'agorà e negli edifici, nelle tombe monumentali alla periferia del cen-

---

Bologna 2014, p. 239 ss.; O. Belvedere, *Fenomenologia del paesaggio agrario alesino*, in G. Bonini, C. Visentin (a cura di), *Paesaggi in trasformazione,* cit., p. 247 ss.; A. Burgio, *Alesa Arconidea: dal "paesaggio mediterraneo" alle dinamiche storiche e culturali del territorio*, in G. Bonini, C. Visentin (a cura di), *Paesaggi in trasformazione,* cit., p. 487 ss.

[21] Per un esame analitico, A. Burgio, *Le risorse idriche nel territorio di Alesa*, in G. Polizzi, V. Ollivier, S. Bouffier (a cura di), *Watertraces. Colloque interdisciplinaire. De l'hydrogéologie à l'archéologie hydraulique en Méditerranée antique* (Aix-en-Provence, 15 mai 2019), in corso di stampa.

tro urbano (il c.d. *Columbarium*), e perfino negli acquedotti. La presenza di questi ultimi, menzionati insieme a sorgenti sia nella *Tabula Halaesina* che da Tommaso Fazello alla metà del XVI secolo (ma non è possibile proporre alcuna identificazione) è ancora visibile nell'agro alesino, solcato da una rete che alimentava sia la città che alcune fattorie[22].

[22] A. Burgio, *Il paesaggio agrario nella Sicilia ellenistico-romana: Alesa e il suo territorio*, cit., pp. 242-245; A. Burgio, *Le risorse idriche nel territorio di Alesa*, cit., in corso di stampa.

Dialoghi tra antico e contemporaneo. Dal *Bouleuterion* greco alla grande Barricaia di Rocca di Frassinello

Gilberto Montali, Annaclara Pottino[1]

La vigna è una coltivazione di grandissima sapienza. Con i suoi filari disegna il terreno, delinea il paesaggio, meglio di ogni altra pianta. Ho sempre bisogno di capire l'ambiente prima di realizzare un progetto e di guardarlo dall'alto, come gli uccelli
R. Piano

1. La storia e il contesto

Inaugurata nel cuore della Maremma Toscana il 30 giugno 2007, su progetto di Renzo Piano, la cantina Rocca di Frassinello è la seconda delle quattro prestigiose cantine del gruppo DCC, create dalla fine degli anni '70 a oggi da Paolo Panerai, giornalista, editore e grande appassionato di vino: la prima è la storica Castellare di Castellina, gestita dal 1979 nel Chianti Classico; le ultime nate, invece, Feudi del Pisciotto e Gurra di Mare, si trovano in Sicilia.

---

[1] Il presente contributo nasce da una visita presso la cantina Rocca di Frassinello in Gavorrano (Gr) fatta da Annaclara Pottino durante la sua permanenza a Siena per il conseguimento della laurea in Archeologia. La profonda emozione, quasi "mistica", suscitata dalla particolare struttura della barricaia aveva richiamato alla mente da un lato l'eco di una decantata e rarefatta classicità e dall'altro i soffusi giochi chiaroscurali e le atmosfere di una cattedrale gotica. Questa suggestione è stata quindi oggetto di un approfondimento in seno al corso di "Archeologia e storia dell'Architettura antica" del I anno del Corso di Laurea magistrale in Archeologia dell'Università di Palermo, A.A. 2020/2021. Si desidera ringraziare per la disponibilità e per l'indispensabile

La cantina nasce in *join venture* tra Castellare di Castellina e Domaines Barons de Rothschild-Château Lafite[2], al centro della Maremma, tra Giuncarico e Gavorrano, zona in cui la vite ha prosperato sin dai tempi degli Etruschi. A fronte di un'area di circa 500 ettari, quasi 83 sono coltivati a vigneto[3].

Rocca di Frassinello si colloca all'interno di un'area archeologica in cui si concentrano i tumuli meglio conosciuti della necropoli di San Germano (Gavorrano, Gr), riferibile ad uno degli insediamenti che gravitavano nel comprensorio dell'antica città di Vetulonia, indagata grazie ad un progetto nato dalla collaborazione fra la Soprintendenza Archeologia della Toscana e la cattedra di Etruscologia e antichità italiche dell'Università degli Studi di Firenze[4]. Le 11 tombe finora emerse, datate tra la seconda metà del VII secolo a.C. e la prima metà del VI secolo a.C., hanno restituito ricchi corredi funerari. In particolare si segnala, dalla camera funeraria del tumulo 9, uno *stamnos* attico a figure rosse, realizzato e dipinto ad Atene intorno al 480 a.C., con la raffigurazione di un corteo dionisiaco[5]. I reperti rinvenuti durante le recenti indagini archeologiche sono esposti nell'allestimento museale del Centro di documentazione Etrusco "Rocca di Frassinello", curato dall'architetto Italo Rota, con un'ampia sezione dedicata alla

aiuto Pericle Paciello, Delia Demma, Giuditta Pesenti e soprattutto Paolo Panerai, anima e motore primo del progetto della Rocca di Frassinello.

[2] F. Chiorino, *Marca territoriale*, in «Casabella», 759 (2007), p. 57.

[3] Sangioveto e Vermentino, Merlot, Cabernet Sauvignon e Syrah: da http://www.castellare.it/it/rocca-di-frassinello/.

[4] L. Cappuccini, *Uno stamnos attico dalla necropoli etrusca di San Germano (Gavorrano, Gr): Fortuna e sfortuna di un problematico vaso dal territorio di Vetulonia*, in «Antike Kunst», 58 (2015), pp. 3-17; L. Cappuccini, *La necropoli etrusca di San Germano (Gavorrano, GR): il tumulo 9. Dinamiche socio-culturali nel territorio di Vetulonia tra VII e II sec. a.C.*, All'Insegna del Giglio, Firenze 2016; G. Pesenti, *La riscoperta di una necropoli del territorio vetuloniese: San Germano e l'area archeologica* Rocca di Frassinello, in C. Megale (a cura di), *Costruire il passato in Etruria. Il senso dell'archeologia nella società contemporanea*, Edizioni ETS, Pisa 2018, pp. 35-44; L. Cappuccini, G. Pesenti, *Le ricerche archeologiche dell'Università di Firenze a San Germano (Gavorrano, GR): nuovi dati dalla necropoli dell'abitato*, in «Bollettino di Archeologia on line», 1-2 (2019), pp. 121-132.

[5] L. Cappuccini, *Uno stamnos attico dalla necropoli etrusca di San Germano (Gavorrano, Gr)*, cit., p. 4.

cultura del vino presso gli Etruschi. Alla fine del percorso di visita viene proposta l'esperienza di degustazione del vino "conciato" alla maniera etrusca, oltre alla possibilità di visitare una sala che riproduce gli ambienti dove si tenevano i simposi[6].

È fondamentale sottolineare quanto l'apporto economico della cantina Rocca di Frassinello si sia dimostrato particolarmente utile in favore di una piccola realtà culturale fisicamente isolata come quella della necropoli di San Germano: l'Azienda, infatti, grazie all'impiego di fondi privati e attraverso la messa in opera di tutta una serie di attività interamente dedicate alla promozione e alla valorizzazione dell'area archeologica, ha evitato che anche questo sito archeologico cadesse nel dimenticatoio, triste sorte che purtroppo accompagna la maggior parte dei siti culturali del nostro Paese, a causa dell'inadeguatezza delle risorse pubbliche, «sulla base di una radicata – e si può dire erronea – opinione che impiegare fondi, pubblici o privati, nel campo dei beni culturali sia scarsamente proficuo. Niente di più contraddittorio per un paese che deve una buona parte di ricchezza al turismo culturale»[7]. D'altro canto non è possibile classificare l'intervento come un mero esempio di mecenatismo dal momento che l'Azienda guadagna in visibilità, diversificazione dell'offerta turistica e rafforzamento della propria identità.

2. L'essenzialità della forma.

Il progetto nasce da un'amicizia di antica data tra l'imprenditore, Paolo Panerai, e uno dei maestri indiscussi dell'architettura contemporanea, Renzo Piano[8]. L'attenzione per il paesaggio e per la storia del territorio[9], che l'architetto geno-

[6] https://www.castellare.it/it/rocca-di-frassinello/gli-etruschi-a-rocca-di-frassinello/.

[7] G. Pesenti, *La riscoperta di una necropoli del territorio vetuloniese: San Germano e l'area archeologica* Rocca di Frassinello, cit., pp. 39-40.

[8] P. Panerai, *Presentazione*, in B. Panerai, *Rocca di Frassinello. Una cantina in Maremma secondo Renzo Piano*, Fattoria Editrice, 2007, pp. 5-9.

[9] Come sottolinea Claudia Conforti «è noto quanto la geografia e la densità storica del sito condizionino i progetti di Piano»: C. Conforti, *La vendemmia*

Fig. 1. Gavorrano (Gr), Rocca di Frassinello. Vista della cantina dall'alto con la torre svettante come un elegante *landmark* dello stesso colore della vite autunnale (per gentile concessione di Domini Castellare di Castellina).

vese ha posto a fondamento del progetto[10], ha dato forma ad un edificio dalle linee eleganti, armoniose ed essenziali che trovano il loro massimo slancio nella torre dalle tonalità rosso

sull'aia, in «Casabella», 759 (2007), p. 63. È lo stesso Renzo Piano ad affermare con forza il legame inscindibile delle sue opere con il territorio nel quale esse sorgono: «l'architettura deve rendersi complice, deve essere partecipe dei caratteri del luogo, del territorio. Bisogna saper ascoltare, perché ogni luogo racconta la sua storia»: R. Piano, *La responsabilità dell'architetto. Conversazione con Renzo Cassigoli*, Passigli Editori, Firenze 2014.

[10] Sul progetto: R. Piano, *Cantina vinicola Rocca di Frassinello. Gavorrano, Grosseto*, in «Casabella», 759 (2007), pp. 56-65, figg. 1-15; F. Chiorino, *Marca territoriale*, in «Casabella», 759 (2007), p. 57; C. Conforti, *La vendemmia sull'aia*, cit.; I. Maglica, *Renzo Piano Building Workshop, Cantine 'La Rocca' di Frassinello a Gavorrano (Grosseto)*, in «Costruire in laterizio», 120, "Cantine vinicole" (2007), pp. 4-11; Renzo Piano Building Workshop, *Cantine Panerai 'La Rocca', Gavorrano (Grosseto)*, in «L'Arca»», 231 (2007), pp. 12-17; V. P. Mosco, *Cantina vinicola a Gavorrano, Grosseto*, in «L'industria delle costruzioni», 409 (2009), pp. 14-19; P. Panerai, *Rocca di Frassinello*, in AA.VV., *Cantine d'autore. Un viaggio in Toscana*, DNA Editrice, Firenze 2010, pp. 62-67; A. Aleardi, C. Marcetti (a cura di), *L'architettura in Toscana dal 1945 a oggi*, Alinea editrice, Firenze 2011, pp. 114-115; M. Del Francia, G. Tombari, B. Catalani, *Itinerari di architettura contemporanea. Grosseto e provincia*, Edizioni ETS, Pisa 2011, p. 76.

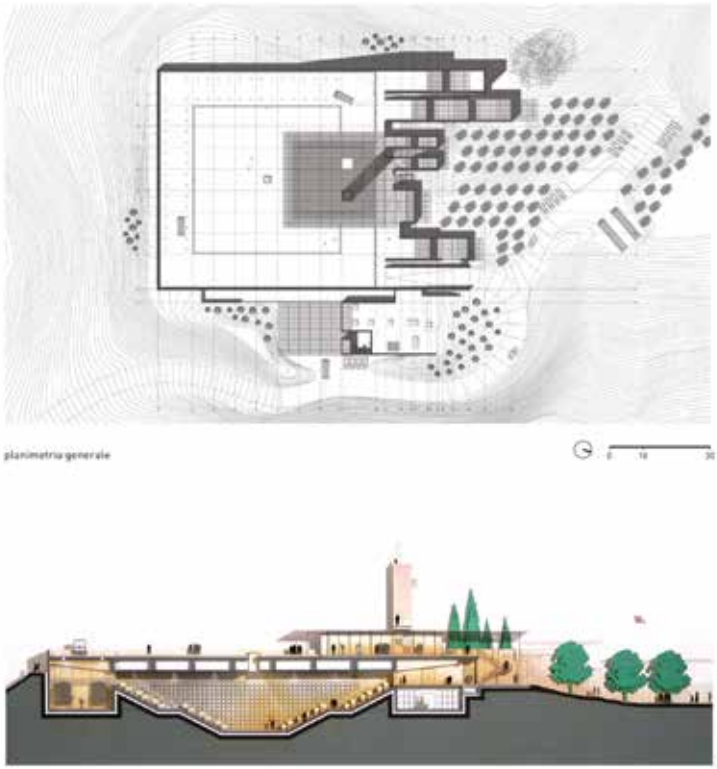

Fig. 2. Gavorrano (Gr), Rocca di Frassinello, planimetria generale e sezione longitudinale (per gentile concessione di Domini Castellare di Castellina).

autunno che come un elegante *landmark* sembra quasi fare eco alle antiche torri dei borghi medievali circostanti.

Per Piano il tema è inoltre del tutto inedito, non essendosi mai prima di allora cimentato nella progettazione di un edificio deputato alla produzione del vino[11]: «solitamente le cantine hanno uno sviluppo progressivo ed orizzontale dei locali per assecondarne l'ordine produttivo: dalla tinaia alla barricaia fino ad

[11] Per un compendio dell'attività di progettista di Renzo Piano: F. Irace (a cura di), *Renzo Piano Bulding Workshop. Le città visibili*, Electa, Milano 2007.

arrivare al magazzino. L'architetto ha rivoluzionato questa concezione degli spazi ponendo una grande barricaia sottoterra, al centro della cantina, per mantenere naturalmente stabili umidità e temperatura e facendone il fulcro dell'intero organismo»[12].

La matrice del disegno è il quadrato: il progetto si organizza attorno al perimetro della barriquerie ipogea, scavata nella roccia sino a 10 m di profondità, un vasto spazio di 46 m di lato[13], con un ardito solaio che si regge senza il sostegno di alcuna colonna intermedia (Fig. 3).

È questo il cuore stesso dell'intero complesso, un luogo che, nelle intenzioni dell'architetto, è nascosto, mistico e al contempo pubblico, spettacolare: quello che di norma è la parte più intima e protetta di una cantina, dove il vino invecchia e si affina, qui diventa un ambiente che fa da perno a tutto l'edificio, uno spazio destinato ad accogliere 2500 botti disposte sulle gradinate di una cavea quadrangolare, con scale disposte sulle diagonali. Entrando all'interno di questo ambiente ipogeo, le cui pareti sono caratterizzate dalla superficie morbidamente scabra del cemento a vista gettato in casseforme di legno di betulla[14], risulta impossibile non avvertire un'emozione quasi mistica che induce nello spettatore una sorta di timore reverenziale nei confronti dello spazio e delle botti: «come una chiesa con al centro un raggio di luce e, nella penombra, al posto delle vecchiette bigotte, 2500 barriques», spiega Renzo Piano[15].

La luce è un altro dei tratti salienti dell'idea di Piano: la penombra dell'ampia sala, il tenue chiarore diffuso assicurato dalle aperture del corridoio perimetrale, vengono squarciati dalla lama di luce che un gioco di specchi cattura nella torretta che sovrasta il complesso e convoglia nel lucernario posto esattamente al centro della copertura: «ho pensato che chi scenderà laggiù e si troverà sotto il raggio di luce, circondato da 2500 occhi [...] si commuoverà fino a piangere»[16].

---

12 Da www.castellare.it/it/rocca-di-frassinello/.
13 C. Conforti, *La vendemmia sull'aia*, cit., p. 63.
14 F. Chiorino, *Marca territoriale*, cit., p. 57.
15 B. Panerai, *Rocca di Frassinello*, cit., p. 21.
16 R. Piano in B. Panerai, *Rocca di Frassinello*, cit., p. 25.

Fig. 3. Gavorrano (Gr), Rocca di Frassinello. La luce che penetra nel cuore della barricaia (per gentile concessione di Domini Castellare di Castellina).

Al di sopra della barricaia si estende un'immensa terrazza rivestita di cotto che l'architetto ha battezzato, non a caso, il "Sagrato", un grande piazzale di oltre 5 mila mq sul quale si apre un moderno pavillon in vetro con profili in acciaio satinato circondato da un esile portico su cui si avvinghiano le viti. Nel Sagrato avviene il conferimento delle uve dopo la raccolta e la selezione su appositi tavoli. Qui il processo enologico è stato concepito in maniera gravitazionale: i grappoli, infatti, passano per caduta in una serie di chiusini che si aprono direttamente sul pavimento della terrazza, senza l'utilizzo delle pompe enologiche, il cui uso deteriorerebbe la qualità dell'acino. I chiusini si collegano, al livello sottostante, ai tini di fermentazione in acciaio all'interno di una galleria ipogea che corre intorno alla barricaia.

La peculiare forma della barricaia la rende inoltre un luogo particolarmente adatto per accogliere spettacoli ed eventi culturali di varia natura, trasformando la cantina in un vero e proprio palcoscenico[17].

[17] Come il Festival internazionale "Melodia del Vino 2014" che unisce musica classica e vino nelle più belle tenute vitivinicole della Regione Toscana, oppure la performance del coreografo John Byrne che ha interpretato l'opera di David La-

3. Reminiscenze da antichi modelli: il bouleuterion greco.

Forse non è un caso che la configurazione a gradoni della barricaia e la sua particolare planimetria quadrangolare con le scale poste sulle diagonali sembrino riecheggiare l'impianto architettonico dei bouleuteria, in particolare di quello di Priene, caratterizzato da un theatron non semicircolare ma con sedili rettilinei a gradoni disposti lungo le pareti dell'edificio.

Il bouleuterion[18] era nell'antica Grecia l'edificio che ospitava le riunioni della boulè, il Consiglio degli Anziani, e spesso era caratterizzato dalla presenza di un altare per il culto di Zeus, di Hestìa e di altre divinità. Indipendentemente dalla forma di governo, le città greche necessitavano di sedi per gli organi deliberativi di numero ristretto, sia che si trattasse della corte di un tiranno, il limitato elettorato di un'oligarchia, o l'organo rappresentativo di una piena democrazia.

Tuttavia, un simile edificio, proprio grazie alla sua particolare struttura che lo avvicinava all'odeion, poteva anche accogliere performance ed eventi musicali, come attesta un'iscrizione da Teos (SIG 578.32–34)[19].

La più antica testimonianza, sinora conosciuta, di una struttura assembleare è probabilmente rappresentata da un monumento riportato in luce sull'isola di Lemnos, nell'abitato preistorico di Poliochni[20]: qui, lungo una delle strade principali dell'abitato, è stato rinvenuto un edificio a pianta rettango-

---

Chapelle, *Rapture of the Grape*, nata a celebrazione delle prime 10 Vendemmie della cantina maremmana, sulle note de *Le Quattro Stagioni* di Antonio Vivaldi.

[18] V. Kockel, *Bouleuteria. Architektonische Form und urbanistischer Kontext*, in M. Wörrle, P. Zanker (a cura di), *Stadtbild und Bürgerbild im Hellenismus*. Vestigia 47, München 1995, pp. 29-40; J. McK. Camp II, *Bouleuteria and Odeia*, in M. M. Miles (a cura di), *A Companion to Greek Architecture*, John Wiley & Sons, Inc., Chichester, West Sussex, 2016, pp. 342-359.

[19] J. McK. Camp II, *Bouleuteria and Odeia*, ivi, pp. 342-359, qui p. 343.

[20] A. Archontidou, S. Tinè, A. Traverso, *Poliochni 1988: nuovi saggi di scavo nell'area del Bouleuterion e della piazza principale*, in «ASAtene», 66-67 [1988-89 (1993)], pp. 357-373.

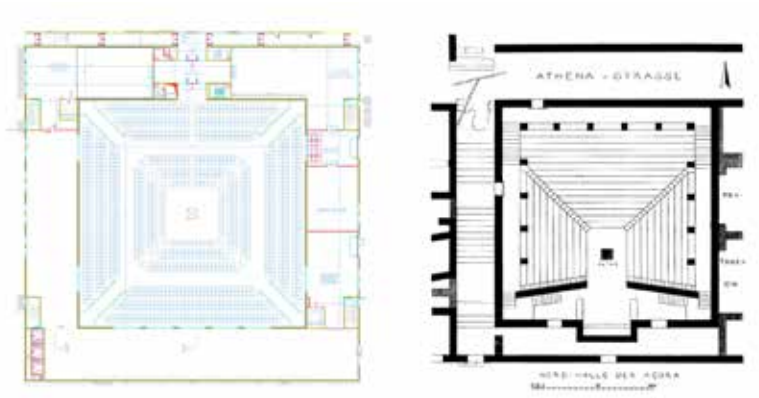

Fig. 4. 4a: Gavorrano (Gr), Rocca di Frassinello, pianta della barricaia (per gentile concessione di Domini Castellare di Castellina). 4b: Priene, il bouleuterion, pianta. I fase, 150 a.C. circa (da F. Rumscheid, Priene. A Guide to the Pompeii of Asia Minor, Ege Yaymlari, Istanbul 1998, fig. 39 a p. 53).

lare con una doppia fila di gradini sui lati lunghi, datato a circa il 2.500 a.C. Tuttavia, come osserva F. E. Winter, «the history of the bouleuterion as a distinct architectural form seems to begin in late Archaic Athens[21]» con la costruzione dell'antico bouleuterion[22] di pianta pressoché quadrata[23]. In questo venerando edificio, forse legato alla riforma di Clistene e al nuovo istituto del Consiglio dei 500, un ampio vestibolo, profondo circa 6,2 m, permetteva l'accesso alla sala dell'assemblea, che doveva accogliere un theatron lineare, la cui copertura era garantita dai muri perimetrali e dalla presenza di cinque colonne disposte a "p greco".

[21] F.E. Winter, *Studies in Hellenistic Architecture*, University of Toronto Press, Toronto 200, p. 142.

[22] J. McK. Camp II, *The Athenian Agora. A guide to the excavation and museum*, American School of Classical Studies at Athens, Athens 1990, pp. 64-66; C.L. Johnstone, R.J. Graff, *Situating Deliberative Rhetoric in Ancient Greece: The Bouleutêrion as a Venue for Oratorical Performance*, in «Advances in the History of Rhetoric» 21,1 82018), pp. 2-88, qui pp. 14-24.

[23] Le misure interne dell'edificio sono 22,3 m in larghezza per 28,3 m in lunghezza: C.L. Johnstone, R.J. Graff, *Situating Deliberative Rhetoric in Ancient Greece: The Bouleutêrion as a Venue for Oratorical Performance*, cit., p. 15.

Una composizione simile, al di là dei rapporti di scala, si trova nel bouleuterion[24] di Priene, città greca dell'Asia minore, un monumento che sembra poter costituire l'archetipo formale, seppure non palesemente esplicitato, sotteso al progetto della barricaia di Renzo Piano. Nella città sulle rive del Meandro, presso l'agorà principale, già pianificata al momento della fondazione avvenuta attorno al 330 a.C., viene costruito nella prima metà del II secolo a.C. un edificio per le riunioni della boulé con una sala di 20,25 × 21, 06 m.

Il grande ambiente ospita un theatron rettilineo con file di sedili lineari su tre lati con scale poste sulle diagonali. Alla sommità delle file dei sedili sono posti i pilastri che reggono la copertura e fra questi ed i muri perimetrali corre un corridoio, con scale che portano alla galleria superiore, lungo il lato nord.

Attorno al 130 a. C., la struttura, che si appoggiava a nord sul pendio naturale, viene collegata all'agorà da un grande portico lungo 116 m e profondo 12 m, che le iscrizioni del I secolo a.C. identificano come la "stoà sacra"[25], messa in comunicazione con uno dei lati lunghi della piazza da un'ampia gradinata, che supera un dislivello di un metro e mezzo. Questa stoà aveva sulla facciata una fila di 49 colonne doriche, alla quale corrispondeva una seconda fila di 24 colonne ioniche che dividevano l'interno del portico in due lunghissime navate. Ancora più indietro si accedeva alla serie di botteghe e, attraverso due porte, al bouleuterion, fra le quali era sistemata un'esedra. Le gradinate circondavano gli altri tre lati (est, nord, ovest), ma nella parte superiore non arrivavano fino ai muri dell'edificio: fra l'ultima fila di gradini e il muro correva una galleria fiancheggiata dai pilastri che sostenevano la copertura in legno (5 a est e a ovest, 6 a nord). In origine la luce libera tra i pilastri era di 14,50 m, in seguito essi furono

[24] F. Rumscheid, Priene. *A guide to the Pompeii of Asia Minor*, Ege Yaymlari, Istanbul 1998, pp. 46-59; G. Bejor, M. Castoldi, C. Lambrugo, *Arte Greca*, Mondadori, Milano 2013, p. 406.

[25] R. Martin, *Architettura greca*, Electa, Milano 1980, p. 124; F. Rumscheid, Priene. *A guide to the Pompeii of Asia Minor*, cit., pp. 70-78.

Fig. 5 e 5a: Gavorrano (Gr), Rocca di Frassinello, La barricaia di Rocca di Frassinello, 2007 (foto Matteo Serpi, per gentile concessione di Domini Castellare di Castellina). 5b: Priene, il *bouleuterion*, I fase, 150 a.C. circa (da F. Rumscheid, Priene. A Guide to the Pompeii of Asia Minor, Ege Yaymlari, Istanbul 1998, fig. 41 a p. 57).

ricostruiti e spostati verso l'interno, riducendo in tal modo la luce a 10,65 m. Sulle diagonali della sala erano poste le scale che permettevano lo smistamento dei buleuti, il cui numero è stato ipotizzato pari a 640[26]. Nello spazio centrale sorge un altare, decorato da ghirlande e teste di toro e con clipei con i busti di divinità (Asclepio, Hermes, Eracle e Apollo)[27].

La barricaia, come detto, sembra richiamare l'impianto architettonico dell'antico bouleuterion greco con il quale condivide la planimetria quadrangolare, la collocazione delle scale sulle diagonali, la disposizione a gradoni che, se nell'antichità fungevano esclusivamente da luogo sul quale trovavano posto i buleuti o gli spettatori, adesso vengono reinterpretate quale sede privilegiata per la messa a dimora delle barriques. Così come il bouleuterion poteva essere in realtà uno spazio polifunzionale, anche le gradinate della barricaia possono essere rifunzionalizzate e permettere dunque al pubblico di assistere alle performances culturali messe in scena all'interno dello spazio centrale della cantina.

Quest'ultima, dunque, oltre a condividere con il bouleuterion la conformazione strutturale, si trova in accordo anche nell'intrinseca polivalenza dello stesso, dal momento che viene reinterpretata quale "tempio sacro" di produzione e del culto del vino oltre che fungere da spazio scenico ideale.

Il parallelismo tra la barricaia di Rocca di Frassinello e il bouleuterion di Priene, che a noi è sembrato balzare immediatamente agli occhi dal punto di vista formale, non pare essere stato tuttavia un paradigma palesemente esplicitato da Renzo Piano, che non ha mai dichiarato di aver preso a modello per questo progetto la tipologia del bouleuterion. Sembra dunque essere entrato in gioco un fenomeno interessante che probabilmente ha a che fare con l'influenza inconscia della "memoria"[28], o meglio con il dialettico rapporto tra la "memoria individua-

[26] F. Rumscheid, *Priene. A guide to the Pompeii of Asia Minor*, cit., p. 56.

[27] Ivi, p. 58.

[28] Si veda a tal proposito P. Jedlowski, *Memoria*, in A. Melucci (a cura di), *Parole chiave. Per un nuovo lessico delle scienze sociali*, Carocci, Roma 2000, pp. 139-147.

le", la "memoria collettiva"[29] ed infine la "memoria culturale[30]", nella quale agisce per l'appunto la cultura, ossia «un complesso di conoscenze garanti dell'identità che si oggettivano in forme simboliche»[31], per giungere quindi alla sintesi di una "memoria pubblica"[32]. Per dirla con Diego Guizzi, «con "memoria culturale" si indica l'influsso che il passato – a dispetto di ogni promessa rivoluzionaria o retorica dell'uomo nuovo – esercita immancabilmente sul presente attraverso retaggi simbolici, mistificazioni della storia e consuetudini dure a morire»[33].

Il *case study* preso in esame fornisce in tal senso degli spunti di riflessione in quanto "l'antico", lungi dall'essere semplice appannaggio di un passato ormai remoto che pure va preservato e valorizzato, si configura in realtà anche come un elemento imprescindibile della nostra contemporaneità poiché profondamente radicato nel subconscio culturale dell'Occidente. Certi modelli architettonici dell'antichità, pienamente radicati e codificati nel patrimonio culturale della moderna società occidentale, sembrano dunque estremamente attuali, tanto da essere rifunzionalizzati, anche inconsapevolmente, per scopi diversi da quelli di origine.

Un'ultima sottolineatura va fatta per quel che riguarda l'impegno profuso da parte della cantina Rocca di Frassinello nella promozione e nella valorizzazione dell'area archeologica di San Germano, che offre un esempio emblematico di come talvolta l'interesse di un privato o di un'intera collettività possano far fronte alla carenza delle risorse pubbliche allo scopo di fornire nuovi scenari di condivisione con la società e quindi di sviluppo economico del territorio.

---

[29] Concetto coniato negli anni venti del secolo scorso da Maurice Halbwachs, il pioniere delle ricerche di sociologia della memoria (M. Halbwachs, *La memoria collettiva*, Unicopli, Milano, 2001).

[30] J. Assmann, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Einaudi, Torino 1997.

[31] J. Assmann, *La memoria culturale*, cit., p. 61.

[32] D. Guzzi, *Per una definizione di memoria pubblica. Halbwachs, Ricoeur, Assmann, Margalit*, in «Scienza & Politica» 44 (2011), pp. 27-39.

[33] D. Guzzi, *Per una definizione di memoria pubblica*, cit., p. 36.

Spunti di classicismo nei monumenti siciliani ai caduti della Prima Guerra Mondiale

Simone Rambaldi

Negli anni successivi alla Prima Guerra Mondiale, l'intero territorio nazionale andò ricoprendosi di monumenti celebrativi, eretti in onore dei soldati morti nell'immane conflitto. Fu infatti stabilito per legge che ogni comune italiano, per quanto piccolo, onorasse i propri caduti con un monumento o almeno una lapide, dove fossero incisi a perpetuo ricordo i nomi dei combattenti che avevano sacrificato la loro vita. Una guerra ormai divenuta di massa richiedeva necessariamente un tributo collettivo alla memoria di tutti i soldati scomparsi, in forme che mai, prima di allora, avevano raggiunto una tale pervasività e un tale portato psicologico, come attesta anche la pubblicistica del tempo[1]. Un censimento organizzato su iniziativa ministeriale in occasione del recente centenario della Grande Guerra ha rivelato un totale di più di dodicimila monumenti ai caduti italiani, realizzati a partire dall'immediato dopoguerra e poi, in gran parte, durante il governo fascista[2]. In concomitanza con le iniziative indette per celebrare l'an-

[1] R. Monteleone, P. Sarasini, *I monumenti italiani ai caduti della Grande Guerra*, in D. Leoni, C. Zadra (a cura di), *La Grande Guerra. Esperienza, memoria, immagini*, Il Mulino, Bologna 1986, pp. 631-662, qui soprattutto pp. 631-643. In generale sulla monumentalistica italiana della Prima Guerra Mondiale, si vedano i testi citati *infra*, nota 13, e M. Giuffrè *et al.* (a cura di), *L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città 1750-1939*, Skira, Milano 2007, *ad indicem*.

[2] Le schede dei monumenti censiti sono accessibili in rete (http://www.catalogo.beniculturali.it). Utili cataloghi sono disponibili anche su siti web differenti (https://www.pietredellamemoria.it; https://www.beniculturalionline.it;

niversario, in aggiunta ai precedenti studi sull'argomento si è avviata la pubblicazione di vari *corpora* territoriali, a base provinciale o regionale, i quali, se anche non hanno ancora coperto in maniera omogenea il panorama monumentalistico italiano, costituiscono tuttavia un fondamentale punto di partenza per ulteriori analisi.

Un aspetto che appare meritevole di speciale attenzione, in queste opere commemorative, è la ripresa molto rilevante di forme ed elementi derivati dall'antichità greca e romana, utilizzati assai più nei monumenti dedicati alla Prima Guerra Mondiale che in quelli in precedenza consacrati agli eventi risorgimentali[3]. Sebbene sia sotto gli occhi di tutti che i monumenti ai caduti, in ogni parte d'Italia, pullulano di colonne, altari e statue ispirate con maggiore o minore aderenza ai modelli classici, questo tema specifico necessita tuttora di indagini mirate e approfondite. All'epoca dell'attuazione di tali iniziative celebrative, l'eredità artistica antica era percepita come un patrimonio comune della nazione, in grado di elargire un formidabile bacino di iconografie, le quali apparivano particolarmente utili per veicolare i valori che dovevano essere esaltati e offerti alla memoria dei posteri. Determinati schemi tipologici e iconografici, opportunamente scelti e rielaborati, potevano adattarsi bene ai nuovi contesti commemorativi e ne potenziavano il significato, tanto da divenirne, si può dire, una delle cifre distintive. Per quanto si noti l'utilizzo costante di figure e formule ricorrenti, le singole realizzazioni mostrano, di volta in volta, una notevole varietà nella concreta applicazione di tali elementi, poiché alla fantasia e alla sensibilità degli ideatori dei monumenti era lasciata una certa libertà, pur nell'ambito del coevo dibattito

http://www.monumentigrandeguerra.it/index.aspx). Data di ultimo accesso: 11/02/2021.

[3] A questa materia ho dedicato una riflessione con un'angolazione più ampia: *Ancient Artistic Motifs on Italian Memorials from the Unity to the Aftermath of World War I*, in *Actual Problems of Theory and History of Art* (Atti del Nono Convegno Internazionale, Università di Stato di S. Pietroburgo 2020, in corso di stampa).

culturale sul recupero del passato[4]. La Sicilia sembra essere un buon *case study* per mostrare le potenzialità di un'analisi di questo genere: nei centri abitati di questa regione, come nel resto d'Italia, sono presenti tantissimi monumenti[5], nei quali si possono mettere in luce alcune interessanti modalità di utilizzo di motivi desunti dal mondo classico. Si spera di non scontentare nessuno presentando una selezione di esempi che, per esigenze di spazio, dovrà essere molto limitata. Le scelte sono state condotte col fine precipuo di fare emergere le basilari linee di tendenza, lungo le quali si articolò la ripresa di elementi antichi nei monumenti ai caduti siciliani, ma considerazioni di tipo analogo possono essere proposte anche per altri casi interessanti che qui si sono dovuti tralasciare.

Molto spesso dall'antichità si recuperavano solo spunti generici, senza alcun rapporto particolare col contesto ambientale nel quale l'opera commemorativa veniva a collocarsi. Ma talora, a causa della forte relazione con la realtà locale che il monumento necessariamente instaurava, essendo destinato a onorare innanzitutto i caduti del posto, poteva accadere che si decidesse l'inserimento di motivi derivati in maniera più o meno fedele dal territorio, a ribadire il legame dell'iniziativa con la comunità di appartenenza, o almeno con la regione. Ad esempio nel monumento di Alcamo (1929), ubicato accanto alla basilica di S. Maria Assunta, un probabile richiamo alla realtà archeologica siciliana può essere riconosciuto nelle co-

[4] A.T. Aloisi Casagrande, *Il classicismo nei monumenti commemorativi della Grande Guerra*, in C. Devoti, (a cura di), *Gli spazi dei militari e l'urbanistica della città. L'Italia del Nord-Ovest (1815-1918)*, Kappa, Roma 2018, pp. 505-519.

[5] Circa trecentottanta: traggo il dato da O. Sorgi, S. Giuliano, *La Grande Guerra del 1915-1918 in Sicilia e i monumenti ai caduti. Tipologie e simboli*, in R. Cedrini *et al.* (a cura di), *Dalla Memoria del Sacrificio alla Celebrazione della Vittoria. La Prima Guerra Mondiale nella Cultura Artistica e Architettonica Siciliana*, 40due, Palermo 2019, pp. 55-62, con diverse immagini. Cfr. inoltre la sintesi di P. Barbera, *I monumenti ai caduti in Sicilia: tra Risorgimento, Grande guerra e fascismo*, in M. Giuffrè *et al.*, *L'architettura della memoria*, cit., pp. 333-341 (anche su progetti non realizzati).

lonne doriche che lo caratterizzano[6]. Queste, che propriamente sono semicolonne, disposte tutt'intorno a un nucleo pieno al di sopra di un'unica base quadrata, sono in numero di tre per lato e sostengono un attico, iscritto su ogni faccia con epigrafi celebrative e coronato da un gruppo di due statue (Fig. 1).

Pur volendosi verosimilmente riallacciare all'architettura templare di età greca dell'isola, lo scultore saccense Vincenzo Bentivegna, autore dell'opera, non replicò un modello antico preciso, ma rappresentò piuttosto un'idea quasi astratta dell'ordine dorico. Infatti le sue rigide colonne, prive di *entasis* e troppo ravvicinate tra loro, con gli abachi quasi tangenti e provviste, inoltre, di scanalature a spigolo piatto (tipiche dell'ordine ionico), non sono la riproduzione fedele di alcun esemplare siceliota conosciuto[7]. La decorazione bronzea del monumento consiste nella ripresa di altri due elementi antichi, del tutto indipendenti da specificità regionali: uno è costituito dall'aquila a rilievo con le ali spiegate, in mezzo a una ghirlanda, applicata alla base; l'altro è il gruppo scultoreo che si staglia sulla cima. Il primo è un motivo molto fortunato, la cui origine risale a un rilievo di età imperiale, tuttora murato nel portico d'ingresso della basilica romana dei SS. Apostoli[8].

[6] Le date che saranno via via citate si riferiscono all'anno di inaugurazione dei monumenti.

[7] Per il disegno e il trattamento delle colonne può tuttavia essere chiamato in causa almeno un precedente, benché geograficamente lontano: il monumento eretto a Torino nel 1899 da Pietro Costa in onore di Vittorio Emanuele II, contrassegnato da un analogo agglomerato di quattro colonne, molto somiglianti a quelle di Alcamo. Vedi in proposito E. Dellapiana, *La costruzione monumentale delle capitali, tra l'Italia e i Savoia*, in M. Giuffrè *et al.*, *L'architettura della memoria*, cit., pp. 278-287, qui pp. 284-286. È degno di nota che nel 1926, dunque pochi anni prima dell'inaugurazione dell'opera alcamese, era stato completato a Matera un monumento dello scultore palermitano Benedetto d'Amore, composto da tre colonne doriche allineate e molto ravvicinate. Probabilmente erano anch'esse un idealizzato tributo alle maggiori antichità della zona, vale a dire le cosiddette Tavole Palatine di Metaponto, fra l'altro oggetto di indagini archeologiche proprio in quel periodo.

[8] S. Magister, *Arte e politica. La collezione di antichità del Cardinale Giuliano della Rovere nei palazzi ai Santi Apostoli*, in «Atti della Accademia Nazio-

Fig. 1. Vincenzo Bentivegna, monumento di Alcamo, 1929 (da Wikimedia Commons).

In età moderna fu ripreso in diverse circostanze: oltre a essere stato scelto come simbolo dalla Repubblica Romana del 1849[9], trovò largo impiego nell'immaginario celebrativo, in epoca postrisorgimentale e poi soprattutto fascista, quando il soggetto fu riutilizzato in varie occasioni, anche come logo dell'Istituto L.U.C.E.[10]. Il secondo è formato dalla Vittoria alata, vestita di peplo, che cinge con un serto d'alloro l'elmo di un soldato seminudo, armato di spada e scudo circolare. La posa e i gesti dei due personaggi si rivelano la rielaborazione moderna di certi gruppi statuari romani che mostrano una coppia di coniugi in vesti divine, dove l'uomo riprende il tipo classico dell'Ares Borghese, mentre la donna abbraccia il marito mutuando uno schema di età tardoclassica, nato come immagine della dea Afrodite e poi reimpiegato anche per rappresentare proprio la Vittoria alata, come nel caso della celebre Vittoria di Brescia[11]. Tuttavia l'adattamento del gesto nel soggetto femminile costrinse lo

nale dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche. Memorie», 14 (2002), pp. 387-631, qui pp. 569-571.

9 A. Giardina, A. Vauchez, *Il mito di Roma. Da Carlo Magno a Mussolini*, Laterza, Roma-Bari 2016[3], p. 171.

10 E. G. Laura, *Le stagioni dell'aquila. Storia dell'Istituto LUCE*, Ente dello Spettacolo, Roma 2000.

11 T. Hölscher, *Il linguaggio dell'arte romana. Un sistema semantico*, Einaudi, Torino 1993, pp. 50-52 (trad. it. di *Römische Bildsprache als semantisches System*, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1987).

Fig. 2. Monumento di Giarre, 1929 (da Wikimedia Commons).

scultore ad abbassare eccessivamente la statura del soldato, rendendo così il gruppo un poco disarmonico.

Le colonne ritornano in altri monumenti ai caduti siciliani, dove lo specifico motivo architettonico viene di volta in volta rivissuto secondo modalità differenti e più o meno vicine ai prototipi antichi. A Giarre (1929), ad esempio, in un importante punto di snodo viario nel centro del paese, una coppia di colonne doriche è servita per evocare una finta rovina, come conferma il lacerto di trabeazione spezzata al di sopra dei due fusti, che forse vuole alludere al potere distruttivo della guerra (Fig. 2).

Qui, però, la componente architettonica non assume soltanto un valore di riferimento teorico, come avveniva nel caso precedente; per il rudere fittizio si può infatti riconoscere come modello ispiratore una rovina reale, precisamente l'angolo nord-occidentale del cosiddetto Tempio dei Dioscuri ad

Agrigento, ricostruito in modo scorretto nei primi decenni dell'Ottocento per iniziativa della siciliana Commissione di Antichità e Belle Arti[12]. Il moderno segmento di pronao, osservato di fronte, si presenta del tutto analogo al prototipo antico, a eccezione dei triglifi e delle metope, che a Giarre sono stati tralasciati per lasciare il posto all'indicazione del toponimo, inciso nel fondo liscio del fregio come parte dell'epigrafe dedicatoria. In questo caso, il fondale architettonico del monumento costituisce dunque un rimando più diretto alle antichità locali, sebbene si sia fatto ricorso a un modello appartenente a una zona differente dell'isola. Ciò denota un apporto significativo di motivi antichi specificamente greci che contraddistingue alcuni monumenti siciliani, a differenza di quanto avveniva nel resto del territorio nazionale, dove il repertorio di origine romana era nettamente preferito, come d'altronde era inevitabile nel periodo in cui queste opere venivano realizzate. Quanto al resto, come di prammatica nella monumentalistica italiana del primo dopoguerra e ancor più durante il periodo fascista, il messaggio affidato all'opera commemorativa è meno di compianto per gli orrori della guerra che di esaltazione dell'eroismo dei combattenti[13]. Questa connotazione è chiaramente dimostrata dalla presenza

[12] *Le antichità di Sicilia esposte ed illustrate per Domenico Lo Faso Pietrasanta duca di Serradifalco*, III, Tipografia e Legatoria Roberti, Palermo 1836, p. 77, tavv. XXXV-XXXVI.

[13] Sul tema, si vedano: C. Canal, *La retorica della morte. I monumenti ai caduti della Grande Guerra*, in «Rivista di storia contemporanea», 11.4 (1982), pp. 659-669; R. Monteleone, P. Sarasini, *I monumenti italiani*, cit., pp. 632-633; B. Tobia, *Dal Milite Ignoto al nazionalismo monumentale fascista (1921-1940)*, in W. Barberis (a cura di), *Storia d'Italia, Annali 18: Guerra e pace*, Einaudi, Torino 2002, pp. 591-642, qui pp. 598-642; B. Tobia, *Gefallenendenkmäler im liberalen und faschistischen Italien*, in «Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken», 84 (2004), pp. 406-416. In rapporto con particolari situazioni storiche e geografiche, tuttavia, si notano accezioni differenti in alcuni territori, come il Trentino e la Valle d'Aosta, dove rimase prevalente l'espressione del lutto per i caduti: G. Isola (a cura di), *La memoria pia. I monumenti ai caduti della prima guerra mondiale nell'area trentino-tirolese*, Dipartimento di Scienze filologiche e storiche, Trento 1997; A.T. Aloisi Casagrande, *Il classicismo nei monumenti*, cit., pp. 516-519.

della tipica simbologia della vittoria (sulla quale torneremo), espressa attraverso l'aquila a tuttotondo con le ali spiegate, appollaiata nel frontone, e la piccola *Nike* che il soldato antistante, seminudo ma armato come un fante (con elmetto e baionetta), solleva sopra di sé con la mano destra, secondo uno schema riproposto in vari luoghi in tutta Italia.

Un analogo guerriero in bronzo era già stato utilizzato a Milazzo (1926), nel monumento scenograficamente eretto come fulcro di piazza Roma, nel cuore della penisola lungo la quale si distende il centro storico cittadino. La statua è qui però interamente nuda, in una posa più atletica e maggiormente influenzata da echi classicistici, con scudo e corto gladio al posto della *Nike*. L'elemento più interessante, ai fini della nostra analisi, è costituito dalla coppia di colonne identiche che inquadrano il soldato, un omaggio tributato non tanto alle testimonianze materiali dell'antichità, quanto alla memoria storica locale (Fig. 3).

Il progettista Nino Geraci, scultore palermitano, si rifece infatti alla tradizione delle colonne rostrate, iniziata in antico con l'esemplare che fu dedicato a Roma per celebrare l'importante vittoria navale sulla flotta cartaginese, la quale, durante la prima guerra punica (260 a.C.), aveva avuto luogo proprio nelle acque prospicienti Milazzo[14]. Le due colonne del monumento sono arricchite da capitelli ionici che si ispirano alla variante italica del tipo, caratterizzata da volute su tutti e quattro i lati[15], e sono sormontate da due Vittorie in bronzo recanti corone, dalle ali aperte e rigidamente simmetriche. La colonna rostrata, tuttavia, non è assolutamente un *unicum*

[14] *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, Quasar, Roma 1993, I, p. 309, *s.v. Columna rostrata C. Duilii (Forum)* (L. Chioffi). Su Nino Geraci e il monumento milazzese, vedi L. Sarullo, *Dizionario degli Artisti Siciliani, III. Scultura*, a cura di B. Patera, Novecento, Palermo 1994, pp. 149-150, *s.v. Geraci Nino* (A. Greco); L. Giacobbe, *Monumenti ai caduti. Un'indagine nella provincia di Messina*, in Id. (a cura di), *Memorie della Grande Guerra. Monumenti ai caduti nella provincia di Messina*, Di Nicolò, Messina 2016, pp. 73-131, qui pp. 75-77, 92-93, 104-106, con bibliografia, e la scheda di F. Chillemi a pp. 230-235.

[15] Sul capitello ionico-italico, si veda S. Batino, Genus Ionicum. *Forme, storia e modelli del capitello ionico-italico*, BAR, Oxford 2006.

Fig. 3. Nino Geraci, monumento di Milazzo, 1926 (da Wikimedia Commons).

milazzese; nella stessa Sicilia, il motivo aveva già interessato l'architetto Giuseppe Damiani Almeyda, il quale lo aveva introdotto in un progetto irrealizzato, dove il fusto munito di rostri, sostenente una statua, appare innalzarsi al di sopra di un basamento riccamente decorato[16], ma poi lo si ritroverà anche in monumenti ai caduti costruiti altrove, come sul lungomare di Reggio Calabria (1930, opera di Francesco Jerace). Questi esempi sono da considerarsi epigoni di una tradizione già europea di ripresa della forma rostrata, la quale si era manifestata anche con episodi particolarmente grandiosi, come le due alte colonne erette sulla punta dell'isola di San Basilio a San Pietroburgo, destinate dall'architetto Jean-Francois Thomas

[16] P. Barbera, *Monumento e città nella Palermo post-unitaria*, in M. Giuffrè *et al.*, *L'architettura della memoria*, cit., pp. 299-305, qui fig. a p. 303.

Fig. 4. Mario Rutelli, monumento di Villa Bonfiglio, Agrigento, 1923 (foto Rambaldi).

de Thomon a segnalare le imboccature dei due rami della Neva, che in quel punto si biforca (1810). Il motivo era poi stato utilizzato per celebrare vicende navali, come attesta la colonna sormontata da una Vittoria nei Giardini Pubblici di Venezia, nei quali si trova dal 1929 dopo il suo trasferimento da Pola, dove era stata inizialmente elevata nel 1867 per commemorare la battaglia di Lissa, combattuta l'anno precedente[17].

Una differente forma di omaggio al passato isolano può essere riconosciuta nel monumento di Trapani (1923), opera dello scultore palermitano Antonio Ugo, molto attivo per iniziative di questo genere in Sicilia[18]. Sulla cima di un pilastro modanato, ai cui piedi è collocato un bel gruppo bronzeo classicheggiante, formato da una Vittoria che sostiene e bacia un

[17] Durante il Ventennio fascista, una colonna rostrata comparirà nella famosa serie filatelica che nel 1937, tra le iniziative indette per celebrare il bimillenario augusteo, avrà lo scopo di sottolineare i parallelismi che allora si volevano vedere tra le imprese di Augusto e quelle di Mussolini. Nel valore da 10 centesimi, una colonna rostrata campeggia sulle onde in associazione col motto *Mare pacavi*, ripreso dalle *Res gestae* (25): vedi l'analisi esauriente di A.M. Liberati, *La storia attraverso i francobolli tra anniversari e ideologia nell'Italia degli anni Trenta del Novecento*, in «Civiltà romana», 1 (2014), pp. 231-281, qui pp. 261-263, fig. 63.

[18] Vedi la lista delle sue realizzazioni in P. Barbera, *I monumenti ai caduti*, cit., nota 24 a p. 341. Sulla sua figura d'artista e il monumento di Trapani, L. Sarullo, *Dizionario*, cit., pp. 333-335, *s.v. Ugo Antonio* (M.A. Spadaro); L. Giacobbe, *Monumenti*, cit., p. 113.

soldato morente sopra un altare con pulvini[19], si leva un tripode, anch'esso in bronzo, recante una lampada. Il tripode è un soggetto di impiego comune nella monetazione antica della grecità occidentale, tanto che si potrebbe ipotizzare che l'elemento sommitale del monumento trapanese, benché stilizzato e influenzato dall'estetica *Liberty*, sia stato ispirato da qualche esemplare siceliota del tipo, come manifestazione di orgoglio locale nella celebrazione dei caduti[20].

La monumentalistica, in Sicilia come in molti altri casi in Italia, non tralasciò nemmeno forme antiche di origine non classica, fra le quali un posto speciale è occupato dall'obelisco, utilizzato a più riprese, forse anche perché facile da realizzare e di costi contenuti. Nella stessa capitale del paese, l'impiego di tale elemento a fini commemorativi è attestato dal monumento eretto per onorare i cinquecento soldati italiani caduti a Dogali in Eritrea, dedicato nello stesso anno della battaglia (1887) su progetto di Francesco Azzurri[21]. In origine quell'obelisco (realmente antico), poi trasferito in un giardino poco lontano, sorgeva davanti alla vecchia stazione ferroviaria, quindi al centro di uno spazio urbano rilevante, secondo una tradizione secolare per le piazze di Roma e già ripresa altrove per iniziative commemorative postunitarie, come può testimoniare proprio a Palermo l'esempio di piazza Indipen-

[19] O. Sorgi, S. Giuliano, *La Grande Guerra*, cit., fig. a p. 55. L'altare è un motivo ricorrente, talora maggiormente enfatizzato, come a Ragusa (ivi, fig. a p. 57: 1924, Turillo Sindoni) o a Caltanissetta (1922, Cosimo Sorgi).

[20] A puro titolo di esempio fra i tanti di città diverse, cito a confronto due monete recanti un tripode nel rovescio: una in elettro di Siracusa (SNG ANS 631) e una in bronzo di Tauromenio (SNG ANS 1129).

[21] C. D'Onofrio, *Gli obelischi di Roma*, Bulzoni, Roma 1967², pp. 303-308; E. Iversen, *Obelisks in Exile, I. The Obelisks of Rome*, G.E.C. Gad, Copenhagen 1968, pp. 175-177; L. Berggren, L. Sjöstedt, *L'ombra dei grandi. Monumenti e politica monumentale a Roma (1870-1895)*, Artemide, Roma 1996, pp. 138-143; A. Giardina, A. Vauchez, *Il mito di Roma*, cit., pp. 197-198; A. Weststeijn, *Egyptian memorials in modern Rome. The Dogali Obelisk and the Altar of the fallen fascists*, in M.J. Versluys *et al.*, *The Iseum Campense from the Roman Empire to the Modern Age* (Atti del Convegno, Roma 2016), «Papers of The Royal Netherlands Institute in Rome», 66 (2018), pp. 333-349.

denza (1866, progetto di Giovanni Battista Filippo Basile)[22], uno dei primi, e come poi si ritroverà nell'importante monumento alle Cinque Giornate di Milano, arricchito da una notevole decorazione scultorea alla base (1895, opera di Giuseppe Grandi)[23]. Un caso siciliano significativo è quello di Agrigento (1923), posto al centro del Parco della Rimembranza (poi Villa Bonfiglio), il cui fusto è diviso in due parti per mezzo di una cornice sporgente[24] (Fig. 4).

Per la porzione inferiore dell'obelisco fu prevista una decorazione a rilievo, scolpita tutt'intorno e caratterizzata da due immagini principali: l'una sul lato verso il viale che pochi anni dopo sarebbe stato intitolato alla Vittoria, nome che mantiene tuttora; l'altra sul lato verso la Valle dei Templi. La prima, successivamente scalpellata e non più riconoscibile (se non in vecchie fotografie d'epoca), rappresentava un fante intento a calpestare un nemico germanico; la seconda, ancora esistente, mostra un contadino impegnato ad arare con una coppia di buoi, su uno sfondo di alberi. La raffigurazione "pacifica", in contrapposizione all'altra, voleva alludere al ritorno al lavoro dei combattenti dopo la fine del conflitto, ma non è nemmeno da escludere una valenza più metaforica, nel senso che il

[22] *I monumenti*, in O. Calabrese (a cura di), *Italia moderna. Immagini e storia di una identità nazionale*, *I: 1860-1900. Dall'unità al nuovo secolo*, Electa, Milano 1982, pp. 26-38, qui p. 26 e fig. 50 a p. 28.

[23] Ivi, pp. 26-28 e fig. 63 a p. 30; A. Faruffini, *Storia del monumento delle Cinque Giornate di Milano nel centenario dell'inaugurazione (1895-1995)*, Boniardi Grafiche, Milano 1995; A. Bellini, *Il monumento alle Cinque Giornate di Milano*, in G.P. Treccani (a cura di), *Città risorgimentali. Programmi commemorativi e trasformazioni urbane nell'Italia postunitaria*, Angeli, Milano 2012, pp. 21-51. Più in generale sugli obelischi postunitari: M. Savorra, *Le memorie delle battaglie: i monumenti e gli ossari agli eroi caduti per l'Indipendenza d'Italia*, in M. Giuffrè *et al.*, *L'architettura della memoria*, cit., pp. 288-297, qui pp. 289-291.

[24] Vedi O. Sorgi, S. Giuliano, *La Grande Guerra*, cit., pp. 60-62, per alcune considerazioni sull'uso degli obelischi a fini commemorativi. Tuttavia, all'interpretazione in chiave cosmologica lì proposta, preferirei anteporre l'idea che si intendesse proseguire una tradizione già illustre nella monumentalistica italiana, come si è appena ricordato.

Fig. 5. Ernesto Basile, monumento di Piazza Vittorio Veneto, Palermo, 1931 (foto Rambaldi).

sangue versato dai caduti aveva contribuito ad alimentare la futura prosperità della nazione[25].

L'obelisco di Agrigento fu concepito da Mario Rutelli, il quale ideò anche l'angelo di bronzo su globo alla sua sommità, una variante della Vittoria più usuale in queste opere commemorative, come la statua che lo stesso artista palermitano realizzò per completare il grandioso monumento ai caduti della sua città natale, caratterizzato dalla combinazione di diversi elementi architettonici e scultorei. Nella piazza poi inti-

[25] L'unione del tema bellico con quello del lavoro durante la pace è presente anche altrove, come nel monumento di Lecco (1926). Questo, che consiste in una specie di grande stele, contornata in basso da un altorilievo continuo in bronzo, fu opera dello scultore Giannino Castiglioni, noto per avere ideato, insieme all'architetto Giovanni Greppi, gli imponenti ossari che negli anni Trenta furono edificati nell'Italia nordorientale.

tolata a Vittorio Veneto, al termine di via della Libertà, Ernesto Basile progettò un alto obelisco, al di sopra di una base inserita in un largo prospetto monumentale, decorato con statue e rilievi in bronzo del già citato Antonio Ugo (Fig. 5).

L'imponente struttura si erge al centro di un'esedra colonnata, aggiunta successivamente su disegno dello stesso Basile, il quale proprio con quest'ultimo intervento concluse la sua lunga attività d'architetto (1930). Nel monumento, nel suo primo impianto inaugurato già nel 1910 per celebrare la vittoria di Garibaldi e dei Mille nella battaglia palermitana del Ponte dell'Ammiraglio, in occasione del suo cinquantesimo anniversario, Rutelli appose appunto sulla cima dell'obelisco la Vittoria alata su globo, la quale, come molto spesso avviene, è rappresentata nell'atto di tendere una corona[26]. L'efficacia molto forte di tale figura allegorica, di impiego costante nelle opere commemorative della Prima Guerra Mondiale in tutto il paese, era già stata sperimentata anch'essa in epoca postri-

[26] Sulla Vittoria di Rutelli, vedi C. Griffo, *La Vittoria alata di Mario Rutelli nei monumenti commemorativi: Roma, Aberystwyth, Palermo*, in R. Cedrini *et al.*, *Dalla Memoria*, cit., pp. 75-88; sull'artista in generale, L. Sarullo, *Dizionario*, cit., pp. 291-292, *s.v. Rutelli Mario* (M.A. Spadaro); F. Grasso (a cura di), *Mario Rutelli* (Catalogo della Mostra, Palermo 1998), Regione Siciliana, Assessorato dei Beni Culturali, Ambientali e della Pubblica Istruzione, Palermo 1998. Sul monumento palermitano nel suo complesso, si vedano: G. Blandi, *Il monumento alla Libertà e ai Caduti. Commemorativo del 27 maggio 1860 e dedicato ai Caduti siciliani in guerra*, Axon Sicilia, Palermo 2002; P. Barbera, *I monumenti ai caduti*, cit., pp. 338-339; P. Barbera, *Monumento e città*, cit., pp. 302-304; V. Garofalo, *Da Ernesto Basile al nodo stradale: rilievo, ridisegno e studio del Monumento ai Caduti di piazza Vittorio Veneto a Palermo*, in «Elephant & Castle. Laboratorio dell'immaginario», 12 (dicembre 2015) (https://archiviocav.unibg.it/elephant_castle; data di ultimo accesso: 12/02/2021); G. Rubbino, *Istanze celebrative e memoria del sacrificio nei monumenti commemorativi di Ernesto Basile*, in E. Mauro, E. Sessa (a cura di), *I Disegni della Collezione Basile*, officina edizioni, Roma 2016, pp. 407-408; M.A. Calì, *Il colonnato per il monumento ai caduti di Palermo*, in R. Cedrini *et al.*, *Dalla Memoria*, cit., pp. 89-102; E. Mauro, *Sul Monumento ai Caduti Siciliani in guerra, Palermo, 1924*, ivi, pp. 63-74. In generale sull'attività di Ernesto Basile, mi limito a citare E. Sessa, *Ernesto Basile. Ordinamenti e codici dei registri della modernità*, in E. Mauro, E. Sessa, *I Disegni*, cit., pp. 69-128, con bibliografia precedente.

sorgimentale. Si può ricordare la Vittoria posta sulla sommità di un'alta colonna nel monumento eretto a Napoli in onore dei caduti del 1848, uno dei primi esempi di tale soluzione (1865)[27]. Però il motivo aveva goduto di una discreta fortuna anche in alcuni notevoli monumenti ottocenteschi d'Oltralpe, che celebravano coeve vittorie militari, come la famosa *Siegessäule* di Berlino (1873)[28]. Gli artisti italiani del dopoguerra, e anche i loro committenti, erano certo a conoscenza di questi precedenti, fra i quali va inoltre annoverato l'utilizzo ripetuto della Vittoria alata nella sovrabbondante decorazione del Vittoriano a Roma, inaugurato nel 1911 in concomitanza coi festeggiamenti per il cinquantenario della proclamazione del Regno d'Italia[29]. In ogni caso, l'origine classica di tale motivo era fuori discussione, poiché lo si poteva osservare in tantissimi monumenti antichi, soprattutto in diversi rilievi storici romani, dove è raffigurata una Vittoria alata che accompagna l'imperatore vittorioso e lo incorona[30].

---

[27] M. Savorra, *Le memorie delle battaglie*, cit., p. 291.

[28] R. Alings, *Die Berliner Siegessäule. Vom Geschichtsbild zum Bild der Geschichte*, Parthas, Berlin 2000.

[29] Sul tema della Vittoria e il suo uso nel Vittoriano, vedi in particolare V. Vidotto, *La vittoria e i monumenti ai caduti*, in «Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée», 112.2 (2000), pp. 505-513, dove si sottolinea il valore di modello lì e altrove esercitato da alcune immagini antiche, come un bronzetto pompeiano del Museo Archeologico Nazionale di Napoli (*Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Artemis, Zurich-München 1992, VI.1, pp. 850-904, *s.v. Nike* [A. Goulaki-Voutira]: qui p. 882, nr. 384). Sul valore simbolico attribuito alle immagini di Vittoria dopo l'Unità italiana, cfr. inoltre L. Braccesi, *Archeologia e Poesia 1861-1911. Carducci – Pascoli – D'Annunzio*, «L'Erma» di Bretschneider, Roma 2011, pp. 104-111. Più in generale sul Vittoriano, ormai più comunemente noto come Altare della Patria, vedi: L. Berggren, L. Sjöstedt, *L'ombra dei grandi*, cit., pp. 54-65; K. Mayer, *Mythos und Monument. Die Sprache der Denkmäler im Gründungsmythos des italienischen Nationalstaates 1870-1915*, SH, Köln 2004, pp. 83-127; C. Brice, *Il Vittoriano. Monumentalità pubblica e politica a Roma*, Archivio Guido Izzi, Roma 2005; B. Tobia, *L'Altare della Patria*, il Mulino, Bologna 2011[2].

[30] La più completa disamina dell'iconografia della Vittoria nella produzione artistica romana è quella di T. Hölscher, *Victoria Romana. Archäologische Untersuchungen zur Geschichte und Wesensart der römischen Siegesgöt-*

Per concludere, torniamo al monumento palermitano di piazza Vittorio Veneto per notare un ultimo spunto riferibile all'antichità. Alla categoria dei rilievi imperiali romani appena menzionata si possono ricollegare, per la concezione, i due pannelli bronzei posti sulla fronte del prospetto, ai lati delle due statue centrali dell'Italia e della Sicilia. Ultimate in concomitanza con la seconda inaugurazione del monumento, queste sculture a rilievo, che raffigurano la *Battaglia del Ponte dell'Ammiraglio* (a destra) e il *Trionfo del Genio Italico* (a sinistra), si riallacciano tuttavia ai modelli antichi attraverso il tramite di una loro rivisitazione molto meno lontana nel tempo, appartenente alla decorazione del già citato Vittoriano. Si tratta dei fregi marmorei, con animate file di figure similmente convergenti verso un fulcro centrale, lì costituito dalla statua della Dea Roma, nei quali lo scultore Angelo Zanelli aveva rappresentato i trionfi allegorici dell'*Amor patrio* e del *Lavoro*, in proporzioni molto più monumentali[31].

tin von den Anfängen bis zum Ende des 3. Jhs. n. Chr, von Zabern, Mainz am Rhein 1967.

[31] K. Mayer, *Mythos und Monument*, cit., pp. 123-124; E. Baresi, *Angelo Zanelli, un giovane artista per una giovane nazione. Il fregio dell'Altare della Patria – Documenti e immagini*, Compagnia della Stampa, Roccafranca 2018.

Alberto Burri e «l'archeologia del futuro» a Gibellina

Cristina Costanzo

1. Gibellina - Futuro possibile. Arte, Natura, Macerie

In epoca contemporanea gli artisti non cessano di interessarsi al paesaggio nelle sue molteplici forme di rappresentazione, anche oltre ciò che tradizionalmente si definisce «pittura di paesaggio» con riferimento convenzionale a un genere artistico che eleva lo sfondo a protagonista del dipinto[1].

La costante attenzione per la natura quale osservatorio privilegiato per le arti visive favorisce la diffusione di opere capaci di riflettere sul rapporto tra l'uomo e l'universo, con crescente coscienza eco-sociale e, sempre più di frequente, oltre la bidimensionalità del quadro in un riuscito cortocircuito tra artistico ed extra-artistico[2]. Per questa ragione nella società di oggi, definita liquida dal sociologo Zygmunt Bauman, "conteso" ed "espanso" divengono due prospettive privilegiate nella lettura dell'opera d'arte contemporanea che, a partire dalle sperimentazioni maturate in seno alle Avanguardie storiche, agisce attraverso *media* differenti, procedendo sempre più per azioni e accadimenti, al fine di superare i confini ancora ottocenteschi di pittura e scultura, linguaggi cruciali ma non più dominanti nell'attuale scenario artistico internazionale.

---

[1] Per una ricognizione si rimanda alla voce «Paesaggio», in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. X, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1984, pp. 331-378.

[2] Molto è stato scritto su questo tema ma resta fondamentale V.I. Stoichita, *L'invenzione del quadro*, il Saggiatore, Milano 2013.

È infatti conteso l'ambito dell'arte contemporanea che, secondo ibridazioni tra categorie e confini troppo rigidi, si configura come transito continuo rispetto ad altre discipline (o "indiscipline"), bastino gli *exempla* dell'architettura e dell'urbanistica nel caso dell'Arte Ecologica o dell'*Environmental Art* o, sul piano teorico, della Cultura visuale[3]. Altrettanto importante il concetto di "espanso" - impiegato da studiosi di capitale importanza come Gene Youngblood e Rosalind Krauss, ai quali si devono rispettivamente le definizioni *Expanded Cinema* (1970) e *Sculpture in the Expanded Field* (1979) - che implica un approccio interdisciplinare, fondamentale per la comprensione dei fenomeni connessi alla cosiddetta "arte espansa", citando Mario Perniola[4].

Conteso ed espanso, e dunque emblematico delle ricerche artistiche internazionali affermatesi dagli anni Cinquanta a oggi, è il *Grande Cretto* che Alberto Burri (Città di Castello, 1915 - Nizza, 1995) realizza a Gibellina vecchia introiettando, in virtù della sua relazione privilegiata con la natura circostante e non solo, il tema sette-ottocentesco delle rovine[5].

L'osservazione delle rovine, ultimo atto di sopravvivenza del passato ridotto in macerie, è centrale nella sua ideazione e suggerisce di leggere questo *unicum* storico-artistico alla luce del rapporto con la tradizione e nel più ampio contesto delle complessità contemporanee. A partire dalla dichiarazione dell'artista, che definisce questo intervento un esempio di «ar-

[3] Per un'introduzione alla Cultura visuale e la sua definizione come "indisciplina" si veda M. Cometa, *Cultura visuale. Una genealogia*, Raffaello Cortina, Milano 2020.

[4] Cfr. R. Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, in «October», 8 (1979), MIT Press, Cambridge, pp. 30-44; G. Youngblood, *Expanded Cinema*, edizione italiana a cura di P.L. Capucci, S. Fadda, CLUEB, Bologna 2013; M. Perniola, *Arte espansa*, Einaudi, Torino 2015.

[5] Il tema delle rovine in rapporto all'archeologia del sapere e alla teoria critica - strumenti indispensabili per comprendere le avanguardie - è ovviamente centrale. Basti pensare alla linea di pensiero che da Walter Benjamin giunge a Marc Augè.

cheologia del futuro e non archeologia del passato»[6], la lettura critica del *Cretto* di Gibellina si apre a una pluralità di prospettive riconducibili a un interrotto dialogo tra passato e futuro.

Non deve allora stupire l'accostamento solo apparentemente ardito tra antico e contemporaneo, sempre centrale nella ricerca di Burri, proposto dall'artista e riportato da Ludovico Corrao:

> "La luce al tramonto taglia ombre dure sui gradini del teatro greco di Segesta": questa visione, mi confidò Burri, fu la scintilla che fece scattare la sua idea di costruire il Cretto. Ebbe quindi la necessità di stabilire un filo storico tra Segesta e Selinunte e una pagina di storia, che sembrerebbe storia di emarginati ma che attraverso le opere d'arte diventa la storia del riscatto. Il teatro di Segesta da un lato, il residuo glorioso dell'oblio dall'altro. L'oblio del terremoto a Gibellina e il suo teatro nello stesso Cretto di Burri[7].

2. Il Grande Cretto e l'archeologia. Oltre la forma e l'ambiente

L'attività di Burri si inquadra cronologicamente e tematicamente nelle complesse vicende artistiche del secondo dopoguerra che sviluppano una condizione conflittuale con la realtà, traducendosi nella negazione della forma. Il traslato simbolico dell'arte come espressione esistenziale consiste nell'avvio di una tendenza, dai confini geografici e concettua-

---

[6] L'affermazione è riportata da L. Corrao, in M. Bignardi, D. Lacagnina, P. Mantovani (a cura di), *Cantiere Gibellina. Una ricerca sul campo*, Artemide, Roma 2008, p. 9. Il concetto viene ripreso dallo stesso Corrao in riferimento al rapporto tra memoria del passato e memoria del futuro in D. Camarrone, *I Maestri di Gibellina*, Introduzione di L. Corrao, Sellerio Editore, Palermo 2011, p. 12.

[7] L. Corrao, *Il Grande Cretto*, in «La Repubblica», 2009. Da un dattiloscritto cortesemente segnalatomi dall'architetto Enzo Fiammetta, direttore del Museo delle Trame Mediterranee di Gibellina, che ringrazio. Sentiti ringraziamenti vanno anche allo Staff della Fondazione Orestiadi e in particolare a Giulio Ippolito per il supporto fornito alle mie ricerche.

Fig. 1. Alberto Burri e Ludovico Corrao al Tempio di Selinunte. Courtesy Fondazione Orestiadi.

li molto ampi, orientata al rinnovamento delle tecniche tradizionali e al rifiuto della forma intesa come atto razionale e progettuale. Il ruolo pionieristico assegnato a Burri nel contesto dell'Informale, oltre a inquadrarlo come esponente di primo piano dell'arte internazionale, consente di riflettere sull'originalità della sua ricerca materica. L'attenzione prestata ai processi di produzione lo colloca in un terreno di mezzo tra Avanguardie e Neoavanguardie e ciò ne evidenzia la capacità di fungere da cesura tra momenti estremamente significativi. Burri infatti da un lato guarda alle opere «tipologicamente intermedie»[8] di cubisti, futuristi e dadaisti, per le pratiche del collage e dell'estensione nello spazio (dal *collage* polimate-

[8] E. Crispolti, *Come studiare l'arte contemporanea*, Donzelli, Roma 2005 (I ed. 1997), p. 132.

rico di Enrico Prampolini al *Merzbau* di Kurt Schwitters), e dall'altro influenza i *Combines* di Robert Rauschenberg fino all'Arte Povera e alla *Process Art*[9].

Da più parti la critica ha colto un nesso causale tra l'originaria professione medica di Burri e la sua estetica orientata all'indagine chirurgica della materia come ferita; tuttavia, né questa interpretazione né il tentativo di collegarla all'esperienza della prigionia in Tunisia e in Texas trovano riscontro nelle affermazioni dell'artista, particolarmente riservato[10]. Dalle intuizioni di James Johnson Sweeney ed Enrico Crispolti all'Antologica del 2015 *Alberto Burri. The Trauma of Painting*, tuttavia, permane con convinzione la lettura di carattere esistenziale della sua poetica, capace di un'audace reinterpretazione del rapporto con il classico attraverso una meditazione sul corpo della pittura, affidata a una congerie di linguaggi non figurativi e materiali sperimentali, da cui scaturiscono cicli di lavori originalissimi[11]. Dai *Catrami* alle *Muffe*, dai *Sacchi* alle *Combustioni*, dai *Ferri* ai *Legni*, dalle *Plastiche* ai *Cretti*, dai *Cellotex* ai *Neri e oro* - cui corrispondono le azioni innovative del tagliare, cucire, bruciare, saldare - la svolta iconoclasta

[9] Per gli artisti e i movimenti citati si rimanda alla bibliografia specifica limitandoci a segnalare, per la particolare attenzione riservata ai risvolti tecnici delle loro ricerche, S. Bordini (a cura di), *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, Carocci, Roma 2014 (I ed. 2007).

[10] L'artista consegue la laurea in Medicina nel 1940 e inizia a dipingere nel '44 durante la prigionia a Hereford (Texas). Nel '46 si trasferisce a Roma per dedicarsi esclusivamente alla pittura e l'anno successivo esordisce alla galleria La Margherita. Sul carattere schivo di Burri, che ammetteva solo letture formali delle sue opere, appare illuminante la dichiarazione: «Le parole non significano niente per me, esse parlano intorno alla pittura. Ciò che voglio esprimere appare nella pittura», in B. Corà (a cura di), *Burri e Fontana. Materia e spazio*, catalogo della mostra (Catania, Fondazione Puglisi Cosentino, 15 novembre 2009 – 14 marzo 2010), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2009, p. 212. Per la sua opera completa si veda B. Corà (a cura di), *Burri. Catalogo generale*, Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, Città di Castello 2015.

[11] Si vedano J.J. Sweeney, *Alberto Burri*, L'Obelisco, Roma 1955; E. Crispolti, *Burri esistenziale*, a cura di L.P. Nicoletti, Quodlibet, Macerata 2015; E. Braun (a cura di), with contributions by M. Fontanella, C.L. Stringari, *Alberto Burri: The Trauma of Painting*, exhibition catalogue, Guggenheim Museum, New York 2015.

Fig. 2. Alberto Burri e Ludovico Corrao durante i lavori di costruzione del *Grande Cretto*. Courtesy Fondazione Orestiadi.

di Burri sembra segnare un punto di non ritorno rispetto alla tradizione pittorica contro ogni strutturazione precostituita, contro ogni visione razionale del mondo, contro ogni volontà di figurazione.

Tra gli anni Settanta e Ottanta snodo cruciale del suo percorso linguistico è il rapporto con lo spazio, naturale e urbano. Mentre la sua produzione, emblematica dell'espansione tipologica del genere pittorico, tende sempre più al multiforme e al polimaterico la versatilità delle sue soluzioni informali si apre alla riflessione sull'ambiente. Negli anni Settanta Burri affianca infatti alla ricerca materica dei monocromi bianchi o neri, noti come *Cretti* (acrovinilici su cellotex), una sorta di slittamento nell'ambiente, di cui sono emblematici *Teatro Continuo*, presentato alla XV Triennale di Milano del '73, e *Teatro Scultura* ('75-'84), esposto alla XLI Biennale di Venezia ('84).

In virtù dell'attenzione prestata alla *mise en scene* in equilibrio tra forma e spazio, costituiscono un precedente significativo dell'intervento siciliano le installazioni ambientali (5 x 15 metri) *Grande Cretto Nero Los Angeles* del '76/'77, al Franklin D. Murphy Sculpture Garden della University of California a Los Angeles, e *Grande Cretto Nero* del '78, presentato in occasione della Retrospettiva di Burri al Museo Capodimonte di Napoli[12]. È da sottolineare, inoltre, che di lì a pochi anni la sua attenzione per il rapporto spazio/opera si estende anche all'archeologia industriale con interventi negli ex Cantieri Navali della Giudecca a Venezia ('83), nella Fabbrica della Peroni a Roma ('87) e negli ex seccatoi per il Tabacco di Città di Castello ('90), acquisiti come sede della Fondazione Burri destinata ai cicli monumentali. Ma è a Gibellina, cittadina siciliana in provincia di Trapani colpita dal terremoto del '68, che la poetica dei *Cretti* assume proporzioni monumentali[13].

Nel contesto di un processo virtuoso voluto dal sindaco Ludovico Corrao, che fece convergere nel centro siciliano le avanguardie artistiche del tempo (Carla Accardi, Pietro Consagra, Arnaldo Pomodoro e Mimmo Rotella, solo per citarne alcuni), assume particolare rilevanza l'intervento di Burri, iniziato nell'85 e aggiuntosi a quelli realizzati a Gibellina nuova, ricostruita 20 km più a valle e oggi museo *en plein air*.

[12] Si vedano G.C. Argan, *Alberto Burri*, Museo Capodimonte, Napoli 1978; L. Melandri, *Alberto Burri and Los Angeles: Reception and Residence*, in B. Corà (a cura di), *Materia Forma Spazio nella pittura di Alberto Burri. Convegno Internazionale di Studi e mostra*, Fondazione Palazzo Albizzini, Città di Castello 2016, pp. 57-62. Per la sua poetica scultorea si consulti M. Tonelli, *La scultura di Alberto Burri: Opera inversa*, Fondazione Burri, Città di Castello 2020.

[13] Fra il 14 e il 15 gennaio del 1968 diversi centri della Valle del Belìce furono distrutti da un sisma. Fra questi la città arabo-medievale Gibellina (dall'arabo "Gebel": montagna altura; "Zghir": piccola), un piccolo centro ad economia prevalentemente agricola segnato da una forte emigrazione. Si consultino almeno G. La Monica, *Gibellina. Ideologia e utopia*, Ila Palma, Palermo, San Paolo 1981; S. Giacchino, M. N. Rotelli (a cura di), *Gibellina un luogo una città un museo la ricostruzione*, catalogo della mostra (Barcellona, Oporto, Gemona), Pubblisicula, Palermo 2004; G. Frazzetto, *Gibellina. La mano e la stella*, Edizioni Fondazione Orestiadi, Gibellina 2007; *50 anni dal terremoto del Belìce. Vicende e visioni*, Edizioni Fondazione Orestiadi, Gibellina 2019.

Il *Grande Cretto*, noto anche come *Cretto di Gibellina* per la sua *site-specificity*, è l'unica opera realizzata nei luoghi del terremoto e consiste in una gettata di cemento che - come un sudario - asseconda l'andamento della topografia originaria adagiandosi sui ruderi del paese, raccolti in blocchi alti un metro e mezzo circa, tenuti da una rete metallica[14].

> Quando mi recai a visitare il posto, in Sicilia, il paese nuovo era stato quasi ultimato ed era pieno di opere - racconta Burri -. Qui non ci faccio niente di sicuro, dissi subito. Andiamo a vedere il posto dove sorgeva il vecchio paese. Era a quasi venti chilometri. Ne rimasi veramente colpito. Mi veniva quasi da piangere. E subito mi venne l'idea [...] compattiamo le macerie, che tanto sono un problema anche per voi, le armiamo per bene, e con il cemento facciamo un immenso cretto bianco, così che resti perenne ricordo di quest'avvenimento[15].

Burri dunque affida alla forma espressiva del cretto un'opera imponente, dalle evidenti tangenze con la *Land Art* - di cui tuttavia non costituisce un esempio ortodosso - ma anche con la scultura, l'architettura e l'urbanistica, capace di convertire l'antico borgo distrutto dal terremoto in spazio della memoria[16].

Nell'atteggiamento antiretorico con cui Burri interviene nell'antico tessuto urbano, recuperando l'azione chirurgica della cucitura dei Sacchi, affiora l'eco di *Legarsi alla montagna* di Maria Lai dell'81[17]; se Lai, invitata a realizzare nel comune di Ulassai un monumento ai caduti, sceglie di omaggiare

---

[14] Il primo sopralluogo risale al 1981 ma i lavori, iniziati nel 1985 e interrotti nel 1989, sono stati completati nel 2015. Si segnala in proposito la mostra *Burri. Il Cretto di Gibellina*, a cura di Bruno Corà, Tiziano Sarteanesi e Stefano Valeri, visitabile dal 9 ottobre 2021 al 30 gennaio 2022 presso Palazzo Banca d'Alba ad Alba (CN).

[15] S. Zorzi, *Parola di Burri. I pensieri di una vita*, Electa, Milano 2016, p. 62.

[16] Per questi risvolti, connessi alle potenzialità immersive dell'opera/sito, si rimanda al saggio di M. Limoncelli nello stesso volume.

[17] Un puntuale inquadramento dell'azione di M. Lai è presente in A. Pioselli, *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Johan & Levi, Monza 2015, pp. 102-103. Per un'analisi del rapporto tra istituzioni e spazio pubblico e della dialettica fra *earthworks* e monumentalità cfr. A. Del

Fig. 3. Alberto Burri, *Grande Cretto*, Gibellina. Courtesy Fondazione Orestiadi.

i vivi e non i morti con un'azione collettiva, Burri rinuncia a intervenire nella città nuova per attuare un processo di risemantizzazione delle ferite[18]. E, ancora, è difficile non associare questa visione alla desolazione di Joseph Beuys (come Burri, sopravvissuto alla guerra e con studi di medicina alle spalle), che nell'81 si aggira tra le macerie di Gibellina; un'immagine così potente - documentata dalle magistrali fotografie di Mimmo Jodice - da diventare essa stessa azione e atto di resistenza in mancanza della realizzazione di *Sacro Bosco*, ideato per gli spazi dell'ex baraccopoli ma interrotto dalla scomparsa dell'artista[19].

Puppo, *L'arte contemporanea. Il secondo Novecento*, Einaudi, Torino 2013, pp. 96-109.

[18] Su questo tema si veda M. Musolino, *L'arte traumatica. Gibellina e la risemantizzatione delle sue rovine*, Meridiana, 88 (2007), pp. 163-164.

[19] Indaga le tangenze della ricerca tra i due artisti e ne documenta l'incontro, avvenuto alla Rocca Paolina di Perugia il 3 aprile 1980, I. Tomassoni (a

La triangolazione in chiave etica e antimonumentale Burri/Lai/Beuys, qui proposta per la comune dimensione biologica e vitale della materia, giocata su energia salvifica e collettività, rimanda alla definizione di Emily Braun del *Grande Cretto*: «*modeled on the energy and movement of the earth*»[20]. Viene evidenziato così il rimando alla vitalità della terra che si allinea alla tendenza diffusasi dalla fine degli anni '60 fra artisti statunitensi ed europei che - con coscienza ecologica e contro l'esclusività pittorica, scultorea e commerciale - attribuiscono alla natura il ruolo fattivo di "materia", con attitudine scultorea e performativa[21].

Non può sfuggire il raffronto con un autorevole esponente della *Land Art* come Robert Smithson, sensibile ai temi delle rovine e dell'archeologia, che viene ricordato non solo per le celebri opere ambientali come *Spiral Jetty* ('70) ma anche per le speculazioni teoriche su "dis-architettura" e "non luogo". Basti citare la sua riflessione sul tempo come rovina, *Entropy and the new monuments* del '66, ma anche *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*, finto documentario di viaggio del '67, e la conferenza del '72 *Hotel Palenque*, accomunati dal concetto di "*ruins in reverse*"[22]. Affine anche la

cura di), *Beuys/Burri*, Perugia 1980. Per le foto citate cfr. M. Jodice, *Gibellina e Beuys*, in G. Chiaramonte (a cura di), *Gibellina. Utopia concreta*, Federico Motta Editore, Milano 1990, pp. 35-46.

[20] E. Braun (a cura di), with contributions by M. Fontanella, C.L. Stringari, *Alberto Burri: The Trauma of Painting*, cit., p. 69.

[21] Si veda almeno J. Kastner (a cura di), survey by B. Wallis, *Land and Environmental Art*, Phaidon, London 2015. Burri è autore aggiornato sulle tendenze internazionali e partecipa al clima artistico statunitense trascorrendo lunghi periodi con la moglie, la ballerina americana Minsa Craig, nella loro abitazione di Los Angeles. È inoltre documentata la sua passione per il paesaggio arido della Death Valley, che amava fotografare e di cui si avverte l'eco nella superficie dei Cretti. Lo stesso artista dichiara: «Quando ero in California, andavo spesso a visitare il Deserto della morte. L'idea venne da lì, ma poi nel quadro è diventata un'altra cosa. Volevo solo mostrare l'energia di una superficie», cfr. G. Serafini, *Burri. La misura e il fenomeno*, Charta, Milano 1999, p. 80.

[22] «*That is all the new construction that would eventually be built. This is the opposite of the "romantic ruin" because the buildings don't fall into ruin after they are built but rather rise into ruin before they are built. This*

ricerca di Michael Heizer, figlio dell'archeologo Robert Heizer e appassionato di preistoria, che predilige paesaggi desolati in cui imprime segni monumentali e tangibili[23]. *Double Negative* del '69, consistente in due profondi scavi ai margini opposti di un terreno roccioso nel deserto del Nevada, dati dallo spostamento di 240.000 tonnellate di terra mediante l'uso di esplosivo, condivide con il *Grande Cretto* la componente di immersività che rende il fruitore parte attiva dell'intervento[24]. Assume particolare rilevanza nel raffronto tra Heizer e Burri l'accostamento proposto da Francesco Tedeschi, in cui è inclusa anche la visione di Walter De Maria *On the Importance of the Natural Disasters* del '60, basato sulle ripercussioni degli eventi tellurici in campo artistico[25].

A Gibellina Burri interpreta uno dei temi centrali del suo tempo, la trasformazione della materia in opera d'arte attraverso l'appropriazione dei siti, della loro natura e della loro storia. Se già stracci e rammendi si imponevano come metafora esistenziale, il *Grande Cretto* diventa opera d'arte totale in cui *pars construens* e *pars destruens* si riconciliano[26]. Non è la pittura che simula la realtà ma la realtà che simula la pit-

anti-romantic mise-en-scene suggests the discredited idea of time and many other "out of date" things». Cfr. J. Flam (a cura di), *R. Smithson: The Collected Writings*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1996, p. 72.

23 Sul rapporto di Smithson e Heizer con l'archeologia si vedano F. Vilches, *Mirrored practices: Robert Smithson and archaeological fieldwork*, in P. Bonaventura, A. Jones (eds), *Sculpture and Archaelogy*, Ashgate Publishing, New York 2016, pp. 97-111; R.J. Kett, *Monumentality as Method: Archaeology and Land Art in the Cold War*, in «*Representations*», Vol. 130, No. 1 (Spring 2015), University of California Press, Berkeley and Los Angeles, pp. 119-151.

24 Per una riflessione sul tema dell'immersività si veda B. Di Marino, *Nel centro del quadro. Per una teoria dell'arte immersiva dal mito della caverna alla VR*, Aesthetica, Palermo 2020.

25 Cfr. F. Tedeschi, *Il mondo ridisegnato. Arte e geografia nella contemporaneità*, Vita e Pensiero, Milano 2001, pp. 134-138.

26 Burri affida la propria idea di opera d'arte totale anche al Teatro; sono degne di nota, per la presenza di un cretto, le sue scenografie per il balletto *November Steps* del '72. Sul Cretto di Gibellina come *total art* cfr. M. La Monica, *Alberto Burri. Dalla pittura all'architettura*, Franco Angeli, Milano 2019.

Fig. 4. Alberto Burri, *Grande Cretto*, Gibellina. Courtesy Fondazione Orestiadi.

tura e questo approccio all'inverso, che porta la vita nell'arte, si fa mimesi totale a Gibellina, dove il cretto diventa sindone attraverso il calco di un territorio. «Nel momento in cui fanno da supporto alla "pelle" del cretto che le ingloba e protegge, le macerie diventano anche virtuale materiale archeologico e consegnano alla posterità il *topos* chiamato Gibellina»[27]. La continua e ritmica rivisitazione del classico da parte di Burri è una costante che si rivela tanto nel ricorso a temi che si reiterano, come la citazione della sezione aurea o il motivo dell'arco a sesto ribassato che rimanda all'archivolto, quanto nelle associazioni proposte dai critici con l'arte antica, in particolare con il Partenone per via del rigonfiamento dell'orizzonte, costante iconografica derivata dell'espediente di Ictinos[28].

[27] G. Serafini, *Burri*, cit., p. 84.
[28] Ivi, p. 28.

3. Burri antico e contemporaneo

A Gibellina, nella confluenza di macerie e riscatto che va dal *discontinuum* della morte al *continuum* della vita, il *Cretto* - immanente e atemporale - assume un significato intensamente poetico, connesso al tema dell'arte nella natura e nella sfera pubblica, capace di generare forme di ritualità contemporanee che affondano le proprie radici nell'antico. Da questo atto di resistenza e coraggio scaturiscono prospettive multiple e chiavi di lettura diversificate che ancora oggi pongono il *Grande Cretto* al centro delle riflessioni di studiosi e artisti di discipline differenti; fra questi va menzionato almeno il lavoro di Maurizio Galimberti che si confronta con il *topos* Gibellina attraverso il mosaico fotografico[29].

Nella ricerca di Burri, espressione della volontà di emancipazione linguistica dalla tradizione, emerge tuttavia, e con forza, il rapporto con il passato, da Piero della Francesca a Caravaggio, da Rubens a Cézanne. Nella sua imprescindibile lettura del '55, Sweeney aveva infatti già individuato tra le sue fonti «Rembrandt per il *Bue squartato*, Rubens per la carne dei suoi nudi, Géricault per i suoi cadaveri» cogliendone la capacità di raggiungere con la «materia più rozza la qualità di un pastello di Redon o di una rosa di Renoir»[30]. Nei grandi cicli della maturità Maurizio Calvesi riconosce la tradizione italiana che va da Giotto a Piero della Francesca e definisce la sede destinata a ospitarli, gli ex seccatoi del tabacco, una sorta di Cappella Sistina del XX secolo[31]. Il nostro artista condivide non solo le origini geografiche ma anche l'attenzione all'equilibrio

[29] Mi permetto di rimandare al volume *Maurizio Galimberti. Gibellina*, a cura di C. Costanzo, testi critici di M. Cometa, C. Costanzo, I Quaderni di Maurizio Galimberti, Milano 2021.

[30] J. J. Sweeney, *Alberto Burri*, cit., p. 6.

[31] Cfr. M. Calvesi (a cura di), *Burri. Cellotex*, Petruzzi, Città di Castello 2006, pp. 9-10. Sul suo impegno per il restauro del ciclo di affreschi di Luca Signorelli nell'oratorio di San Crescentino a Morra, cfr. A. Oddi Baglioni, *Controluce. Alberto Burri una vita d'artista*, Donzelli, Roma 2015, p. 94; V. Sgarbi (a cura di), *Caravaggio. Il contemporaneo. In dialogo con Burri e Pasolini*, catalogo

delle forme e degli spazi di Piero della Francesca, figura centrale nell'immaginario visivo di Burri, che sin da giovane ne conosce le opere, come l'affresco del Museo Civico di San Sepolcro *La Resurrezione*.[32]

Per colore e tonalismo non può sfuggire il debito verso Caravaggio ed è lo stesso Burri, in occasione della già menzionata personale curata da Raffaello Causa e Lucio Amelio al Museo di Capodimonte nel '78, a chiedere che il *Grande Cretto Nero* venga collocato tra le opere di Caravaggio e dei caravaggeschi. Questo parallelismo, che si basa sulla teatralità evocata dall'uso della materia e del colore e sul contrasto tra sfondo e primo piano, è al centro della recentissima mostra *Caravaggio. Il contemporaneo. In dialogo con Burri e Pasolini*, promossa dal Mart di Trento e Rovereto. Nel progetto curato da Vittorio Sgarbi *Il seppellimento di Santa Lucia* di Caravaggio si confronta con le opere di diversi autori, tra cui Cagnaccio di San Pietro, Hermann Nitsch e Nicola Verlato, e dialoga con la documentazione del corpo senza vita di Pierpaolo Pasolini e del *Grande Cretto* di Gibellina, presente attraverso le fotografie di Massimo Siragusa[33].

Serafini evidenzia invece il ruolo cruciale di Burri negli orientamenti artistici delle generazioni successive accostandolo a Paul Cézanne per le numerose filiazioni della sua ope-

della mostra (Rovereto, MART, 9 ottobre – 4 dicembre 2020), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2020, p. 53.

[32] Si veda B. Corà (a cura di), *Rivisitazione: Burri incontra Piero della Francesca*, catalogo della mostra (Sansepolcro, Museo Civico, 31 ottobre 2014 – 12 marzo 2015), Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, Città di Castello 2015. Si segnala anche il documentario di Luca Severi *Alberto Burri e Piero della Francesca. Le due rivoluzioni* del 2015.

[33] Sgarbi coglie una duplice connessione tra Caravaggio e Burri: «Dal confronto tra Caravaggio e il contemporaneo è quindi possibile stabilire diversi livelli di dialogo che ci permettono di affermare l'attualità spirituale di Caravaggio, formale nel rapporto con Burri, storica nella concezione catartica e votiva del Cretto e infine psicologica ed emotiva nel corpo sfigurato di Pasolini». Cfr. V. Sgarbi (a cura di), *Caravaggio,* cit., p. 24. Per le fotografie del *Cretto* di Gibellina si veda M. Siragusa, *Il Cretto Grande*, Postcart edizioni, Roma 2018.

Fig. 5. Alberto Burri e Ludovico Corrao al *Grande Cretto*, Gibellina. Courtesy Fondazione Orestiadi.

ra[34]. Si configura così una sorta di "Burri classico", espressione dal duplice significato in cui convergono da un lato la passione per l'archeologia e la cultura rinascimentale e dall'altro la vocazione a imporsi, già in vita, come punto di riferimento per l'arte del suo tempo; si pensi a molte ricerche concettuali e post-concettuali e all'attenzione prestata al processo e ai materiali poveri tra cui il calco stesso[35].

Lette in continuità le affermazioni di Burri sulla genesi dell'intervento siciliano - dall'idea di «archeologia del futuro» al parallelismo tra Gibellina e Segesta - assumono un signifi-

[34] G. Serafini, *Burri*, cit., pp. 11-13.

[35] Estremamente interessante sull'argomento F. Gallo, M. C. Storini (a cura di), *Antico e contemporaneo. Sguardi, prospettive, riflessioni interdisciplinari alla fine della modernità,* Sapienza Università Editrice, Roma 2018.

cato particolarmente denso nella lettura del *Grande Cretto* e gettano nuova luce sul rapporto dell'artista con l'antico. Burri sembra essersi sempre alimentato di pittura classica, un dato che la recente mostra curata da Vittorio Sgarbi ha esaltato creando persino un ponte tra *Grande ferro* e l'ostensione del corpo di Santa Lucia e di quello di Pasolini, massacrato sulla spiaggia di Ostia.

L'archeologia di Burri va dunque intesa come presenza attiva dell'antico nella sua opera, come capacità di farsi "visione" e di suggerire il dialogo tra la persistenza della storia, affidata alle aree archeologiche di Segesta e Selinunte, e la sua ferita, riscattata attraverso l'arte contemporanea[36].

Con il *Grande Cretto* Burri propone una formula già esplorata, ma a Gibellina realizza un *unicum* che, in termini concettuali, amplifica l'idea della vulnerabilità e, in termini ambientali, esplora in modo innovativo il rapporto diretto con lo spazio. L'intervento di Burri infatti ricalca l'*antico* percorso della città vecchia secondo un processo affine a quello di un restauro *archeologico* e opera sulle rovine di smaltimento conservando una traccia della topografia originaria attraverso il sudario *contemporaneo*[37].

Giunge così a compimento, e con esiti altissimi, la totale sublimazione della ferita, elemento fondamentale della ricerca di Burri, già individuato da Sweeney[38], ma che a Gibellina diviene spazio di aggregazione e condivisione.

Da questa continua tensione tra antico e contemporaneo scaturisce, come scrive Bruno Corà, una ricerca «civilmente dialettica con tutta la grande arte [...] precedente, contempo-

---

[36] Si focalizza sul tema della ferita e della memoria la lettura dell'opera proposta da Massimo Recalcati in *Alberto Burri. Il Grande Cretto di Gibellina*, testo di M. Recalcati, fotografie di A. Amendola, Magonza, Città di Castello 2018.

[37] Sul «fare "topografico"» delle superfici pittoriche di Burri cfr. G. Serafini, *Alberto Burri*, Art & Dossier, n. 62, Giunti, Firenze 1991, p. 44.

[38] «Burri muta gli stracci in una metafora di carne umana, sanguinante, rianima i materiali morti con i quali lavora, li fa vivere, sanguinare; poi cuce le ferite», cfr. J.J. Sweeney, *Alberto Burri*, cit., p. 5.

ranea o successiva[39]» e si profila un orizzonte culturale ampio e sfaccettato che abbraccia la tradizione italiana ed europea e le aperture radicali delle Neoavanguardie. Citando le riflessioni di Brandi sull'arte d'avanguardia come tessuto connettivo della tradizione, si potrebbe concludere affermando che «l'avanguardia lega il passato al futuro scavalcando il presente. Non c'è avanguardia dove questa continuità dal passato al futuro si nega»[40].

[39] B. Corà (a cura di), *Burri e Fontana,* cit., p. 22.
[40] C. Brandi, *Segno e immagine*, Il Saggiatore, Milano 1960, p. 139.

Gibellina Experience: Archeologia della memoria al *Grande Cretto* di Burri

Massimo Limoncelli

Sulla scia della *New Archaeology*[1], a partire dalla fine degli anni '60 del XX secolo e il primo decennio del XXI secolo, l'archeologia ha ampliato i limiti cronologici del suo campo di indagine arrivando ad occuparsi anche di periodi storici molto recenti. In principio si iniziò a parlare più in generale di "Archeologia postmedievale"[2], ovvero della possibilità di applicare i metodi e le prospettive di ricerca archeologica anche alle epoche successive al Medioevo. In seguito all'allargamento delle ricerche fino quasi ai giorni nostri, il termine "postmedievale" risultò del tutto insufficiente a definire un ampio e articolato arco temporale come l'età moderna e contemporanea, e fu quindi necessario distinguere e suddividere ulteriormente la disciplina in ambiti più specifici, dall'archeologia dell'Età moderna e industriale all'archeologia del Novecento[3].

Tale evoluzione cronologica trovò riscontro anche nella *Convenzione Europea per la Protezione del Patrimonio Archeologico,* detta anche Convenzione della Valletta, risalente

---

[1] V. Buchli, G. Lucas, *The absent present: archaeologies of the contemporary past*, Routledge, London and New York 2001, pp. 3 e ss.

[2] M. Milanese, *Voci delle cose: fonti orali, archeologia postmedievale, etnoarcheologia*, in «Archeologia postmedievale. Società, ambiente, produzione», 9 (2005), pp. 11-30; D. Manacorda, *Lezioni di archeologia*, Laterza, Roma-Bari 2008, pp. 26 e ss.

[3] R. Harrison, J. Schofield, *After Modernity. Archaeological Approaches to the Contemporary Past*, OUP, Oxford 2010; J.M. Blaising, J. Driessen, J.-P. Legendre, L. Olivier, *Preface-Clashes of Time*, PUL Presses Universitaires de Louvain, Louvain-la-Neuve 2017, p. 5 e ss.

al 1992, che all'articolo 1 introduce una visione più ampia di «*tutti i reperti, beni e altre tracce dell'esistenza dell'uomo nel passato* considerati *fonte della memoria collettiva europea e strumento di studio storico e scientifico*»[4], aprendo di fatto le porte all'inserimento a pieno titolo del patrimonio contemporaneo nel patrimonio culturale europeo. La più recente *Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore del patrimonio culturale per la società*, redatta nel 2005 a Faro e ratificata da poco anche dal Parlamento della Repubblica Italiana, definisce all'articolo 2 il Patrimonio Culturale un «*insieme di risorse ereditate dal passato che le popolazioni identificano come riflesso ed espressione dei loro valori, credenze, conoscenze e tradizioni, in continua evoluzione*»[5].

La ricerca archeologica è stata così chiamata ad occuparsi anche di quei periodi cronologici che fino a pochi anni fa non rientravano nei propri ambiti di ricerca, spostando in avanti il *terminus post quem* della disciplina[6]. Pertanto, negli ultimi anni si è assistito ad un incremento di casi studio appartenenti a contesti di indagine di Età moderna e contemporanea. Così, l'Archeologia del Contemporaneo si è affermata come disciplina scientifica soprattutto in ambito anglosassone o nordeuropeo[7] e meno in quello italiano:

---

[4] *Convenzione europea per la protezione del patrimonio archeologico,* La Valletta, 16 gennaio 1992, Serie dei Trattati Europei - n° 143.

[5] *Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore dell'eredità culturale per la società.* Consiglio d'Europa – (CETS n. 199), Faro 27 ottobre 2005.

[6] R. Harrison, *Surface assemblages. Towards an archaeology in and of the present*, in «Archaeological dialogues», 18 (2), pp. 141-161; L. Olivier, *I can t get no satisfaction. For an Archaeology of the Contemporary Past*, in J.M. Blaising, J. Driessen, P. Legendre, L. Olivier, (a cura di), *Clashes of Time. The Contemporary Past as a Challenge for Archaeology, PUL Presses Universitaires de Louvain, Louvain-la-Neuve* 2017, pp. 11 e ss.

[7] P. Graves-Brown, *Matter, Materiality and Modern Culture*, Routledge, London, 2000; A. González-Ruibal, *Contemporary Past, Archaeology of the*, in C. Smith (a cura di), *Encyclopedia of Global Archaeology*, Springer, New York 2014, pp. 1683-1694; M. Milanese (a cura di), *Archeologia postmedievale: l'esperienza europea e l'Italia, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Sassari, 17-20 ottobre 1994),* in «Archeologia Postmedievale. Società, ambiente, produzione», 1 (1997); M. Milanese, *L'archeologia postmedievale e industriale*,

> Non si tratta di un raffinato ossimoro né tantomeno di un'ennesima, provocatoria forzatura sperimentale dei termini metodologici e cronologici, ma piuttosto dello studio delle trasformazioni e delle deformazioni che l'archeologia subisce in tutto il suo processo cognitivo, fra ricerca, interpretazione e presentazione dei risultati, quando il proprio oggetto di indagine giunge a toccare il confine in cui il passato inizia a trasformarsi in presente: una sfida per la stessa definizione di archeologia[8].

Pertanto, la sfida, oggi, è proprio quella di riuscire a correlare l'archeologia, scienza dell'antichità che studia le civiltà e le culture umane del passato attraverso le testimonianze materiali, con la contemporaneità cercando di applicare i metodi di questa disciplina, non più vincolati da condizionamenti cronologici, per comprendere i fenomeni sociali attuali[9].

In questa cornice si inserisce *Gibellina Experience*, un progetto di Archeologia del Contemporaneo che prende spunto dal tragico evento sismico che nel gennaio del 1968 interessò la Sicilia occidentale ed in particolare la valle del Belice. Qui, il violento terremoto procurò notevoli danni a quattordici paesi dell'area. Tra questi, alcuni furono ricostruiti sullo stesso luogo in cui sorgevano prima mentre altri, come Gibellina, Salaparuta e Poggioreale, furono abbandonati e riedificati in altre località più o meno distanti da quelle originarie.

In particolare, Gibellina fu ricostruita in una zona pianeggiante a circa 20 km di distanza dal vecchio centro situato in montagna. La Gibellina "nuova", per volontà del sindaco Ludovico Corrao, divenne un laboratorio d'arte contemporanea a cielo aperto, una vera e propria una città-museo, mentre il vecchio insediamento, ormai ridotto a livello di rudere, rimase completamente abbandonato. Proprio sui ruderi del vecchio

---

in *Il mondo dell'archeologia*, Treccani, Roma 2002, vol. I, pp. 95-97; D. Manacorda, *Lezioni di archeologia*, Laterza, Roma-Bari 2008, p. 23.

[8] G. De felice, *Archeologia di un paesaggio contemporaneo. Le guerre del Novecento nella Murgia pugliese*, Edipuglia, Bari 2020, p. 106.

[9] R. Harrison, J. Schofield, *Surface assemblages. Towards an Archaeology in and of the Present*, OUP, Oxford 2010, p. 1.

Fig. 1. Alberto Burri, *Grande Cretto*, Gibellina.

paese fu realizzata l'opera di *Land Art* ideata da Alberto Burri, la più grande d'Europa per dimensioni, nota appunto come il *Grande Cretto* di Burri. L'opera, realizzata tra il 1984 e il 1989, ma terminata definitivamente solamente nel 2015, nell'anno del centenario della nascita dell'artista, è l'unica realizzata sui luoghi del terremoto e rientra nella tradizione del «ciclo dei Cretti», al quale l'artista si dedicò tra il 1973 e il 1976[10]. I "Cretti" consistono in superfici, quadrate o rettangolari, di colore bianco o nero, su cui si snoda un fitto intreccio di crepe e screpolature, il cui aspetto ricorda quello dei terreni argillosi crepatisi dopo lunghi periodi di siccità, a cui viene affidata tutta l'efficacia espressiva e decorativa dell'opera, senza l'ausilio di contrasti cromatici.

L'idea dell'artista umbro di realizzare un grande Cretto proprio sopra i ruderi del paese venne a seguito di una visita ai luoghi dove sorgeva la vecchia Gibellina e, osservando il

[10] Per un approfondimento sul *Grande Cretto* si rimanda al saggio di C. Costanzo nello stesso volume.

paesaggio ancora devastato dalle tracce del terremoto, propose: «compattiamo le macerie, che tanto sono un problema anche per voi, le armiamo per bene, e con il cemento facciamo un immenso cretto bianco, così che resti perenne ricordo di quest'avvenimento»[11].

Venne così progettata un'opera di mq 88.200, un cretto di forma quasi quadrata di circa m 315 per m 280 di lato, modellato secondo l'andamento della topografia originaria, adagiandosi sui ruderi del paese, raccolti ora in blocchi alti un metro e mezzo, ricoperti di cemento bianco e tenuti da una rete metallica, con le fratture, larghe da m 2 a m 3, che ricalcano in parte le vie e i vicoli della vecchia città.

L'opera di Burri rappresenta quindi un ultimo atto di sopravvivenza del paese ridotto in macerie, una memoria traumatica[12] ma duratura. Eppure, quest'opera di Arte Ambientale non fu del tutto accettata dagli abitanti della vecchia Gibellina in quanto, a loro parere, essa rappresentava sì un luogo della memoria ma al contempo cancellava il "vissuto collettivo", ovvero quell'intimo legame che aggregava la popolazione al suo insediamento[13]. Infatti, il Cretto, nella sua forma artistica, ha cristallizzando con le fratture che ripercorrono le vie e i vicoli della città solo una parte dell'immagine spaziale della vecchia Gibellina ma ha escluso i suoi precedenti abitanti dal rivivere quell'esperienza visiva ed emotiva, "attraverso cui si riattivano i ricordi", che invece era data, in tutta la sua tragedia, dalla possibilità di orientarsi tra le rovine delle case. Si trattava quasi di una perdita della memoria viva, una "sottrazione del proprio passato", in cui gli spazi e percorsi racchiusi tra i volumi delle abitazioni, un tempo vissuti, sono ora conservati e tramandati in freddi blocchi di cemento bianco, quasi come un sarcofago all'interno del quale è stato imbalsamato il ricordo collettivo dei vecchi abitanti.

---

[11] S. Zorzi, *Parola di Burri. I pensieri di una vita*, Electa, Milano 2016, p. 62.

[12] M. Musolino, *L'arte traumatica. Gibellina e la risemantizzazione delle sue rovine*, in «Meridiana. Rivista di Storia e Scienze Sociali», 88 (2017), pp. 155-174, qui p. 155.

[13] Ivi, p. 162.

Partendo proprio da queste considerazioni nasce l'idea di un percorso di archeologia del contemporaneo, il *Gibellina Experience*, finalizzato a ricreare attraverso l'utilizzo delle tecnologie digitali quella pluralità di memorie che ancora oggi sopravvivono negli abitanti più anziani di Gibellina che hanno vissuto tutte le ultime fasi di questo paese della valle del Belice, dalla tragedia del terremoto agli anni difficili della vita nelle baraccopoli (le ultime smontate nel 2006), dal periodo della ricostruzione fino alla nascita della nuova città.

L'obiettivo del progetto *Gibellina Experience* non è soltanto ricostruire l'aspetto urbano del paese al periodo antecedente al terremoto del 1968 ma anche di restituire virtualmente, tramite uno *storytelling* digitale, quel "ricordo affettivo dello spazio vissuto" oramai perduto, attraverso un percorso che si potrebbe definire di "archeologia della memoria".

Questo percorso sarà realizzato attraverso un progetto di Archeologia Virtuale, ancora in fase di realizzazione, mediante il quale l'immagine urbana del paese sarà restituita digitalmente secondo i principi e i metodi propri della disciplina, adoperando tutte le potenzialità dell'*Information and Comunication Technologies* (ICT).

La prima fase del lavoro si concentrerà sullo studio ricostruttivo di Gibellina Vecchia e prevedrà innanzitutto il reperimento di tutte le informazioni utili alla creazione di un modello digitale ricostruttivo del paese. Queste informazioni si suddividono in tre tipologie specifiche chiamate "fonti"[14]: primarie dirette, primarie indirette e secondarie.

Le fonti *primarie dirette* sono tutte quelle informazioni ancora «reperibili sul corpo del monumento o comunque sono immediatamente connesse, non di meno fisicamente, ad esse o da questo desumibili»[15]. Si tratta quindi di informazioni riscon-

[14] M. Limoncelli, *Virtual Restoration 3. Architecture,* L'Erma di Bretschneider, Roma, in corso di stampa; Id., *Il restauro Virtuale in Archeologia*, Carocci, Roma 2012, pp. 186 ss.

[15] P. Fancelli, *Indagini preliminari e diagnostica. Rilievo storico-critico delle fasi costruttive*, in L. Zevi (a cura di), *Il Manuale del Restauro Architettonico*, Mancosu, Roma 2001, E 9-49, qui E13.

Fig. 2. Indicazione delle antiche strade di Gibellina coincidenti con le fratture del *Grande Cretto*.

trabili e verificabili da un'analisi diretta del manufatto architettonico. La principale e nonché unica fonte diretta è rappresentata dall'opera di *land art* di Burri, intesa come "virtuale materiale archeologico"[16], che, da un lato, descrive l'ultima fase di vita dell'insediamento ma, dall'altro, ha cancellato completamente le tracce materiali del paese preesistenti alla sua realizzazione.

Pertanto, il punto di partenza è stato analizzare i «ruderi di Gibellina» secondo un'analisi di tipo archeologico. In primo luogo sono stati utilizzati i dati del rilievo digitale del Cretto eseguito nel 2012 dall'università di Palermo[17] per conto del Comune di Gibellina per realizzare la base vettoriale tridimensionale del modello digitale del paese. Il rilievo fu eseguito mediante l'impiego di un GPS centimetrico con il quale sono stati battuti 2162 punti plano-altimetrici che hanno consenti-

[16] G. Serafini, *Burri. La misura e il fenomeno*, Charta, Milano 1999, p. 84.

[17] G. Faraci, G. Dardanelli, *Percorsi nel "Grande Cretto" di Alberto Burri a Gibellina Vecchia (TP)*, in «Geocentro», 28 (2013), pp. 23-30, qui p. 26.

to di posizionare in maniera assoluta tutti i singoli blocchi che compongono l'opera[18].

Dal rilievo è stato possibile osservare come l'opera di Burri non ricalchi interamente l'antica superficie del paese ma solo una parte, quella relativa alla porzione settentrionale lungo il declivio del colle Mulino del Vento e corrisponde a circa il 63% dell'area del centro abitato originario.

Successivamente, si sono individuati all'interno del Cretto, che riproduce solo in parte il tessuto urbanistico della Gibellina Vecchia, le fratture coincidenti con le strade originarie sovrapponendo la carta catastale del paese precedente al 1968 con la planimetria dell'opera. Infatti, come racconta l'architetto Alberto Zanmatti che curò la progettazione del Cretto, il principio era di riproporre con le fratture non tutto l'impianto stradale antico ma solamente quei percorsi legati alla vita aggregativa del paese, quegli itinerari comunitari di quella vita che dunque torna a rigenerarsi nella Gibellina di un tempo, quindi una sorta di continuità tra la morte e la vita. Zanmatti ricorda:

> Preparammo le planimetrie perimetrando la zona dell'intervento con un rettangolo che copriva quasi tutta la superficie dei ruderi eliminando le sfrangiature perimetrali. Solo allora capimmo la grandezza del progetto, l'opera copriva più di dieci ettari di superficie, da stupire i Faraoni ma non Burri che impaziente, su un plastico del terreno, preparato in quattro e quattr'otto, distese nei limiti del rettangolo ipotizzato la sua superficie di malta bianca per ottenere il cretto. Incise la rete viaria principale lasciando che il cretto (cioè le crepe) si formasse spontaneamente[19].

Quindi le fratture del Cretto risultano più numerose di quanto fossero le vie e i vicoli del paese riportate sulla carta catastale ma è ancora oggi possibile rintracciare parte degli antichi percorsi attribuendone anche i nomi delle strade. In

[18] Ivi, p. 28.

[19] A. Zanmatti, *Il cretto di Gibellina di Alberto Burri*, relazione tenuta al Rotary Club di Città di Castello, 1987.

Fig. 3. Gibellina Vecchia, Corso Umberto, fotografia d'epoca, prima del terremoto del 1968.

Fig. 4. Lo studio dell'artista (da sinistra) Carlo La Monica, Cristina Costanzo, Massimo Limoncelli, Giulio Ippolito, Luigi Ippolito con il plastico in scala 1:50 di Gibellina Vecchia.

totale sono 18 le vie identificabili con certezza; di queste 8 presentano un andamento est-ovest (via S. Antonio, Via Napoli, via Trieste, Via Marsala, via Mazzini via Frisina e via Di Giovanni) e 11 nord-sud (via La Monica, via Verde, via Plaia, via Rocco Palermo, via Di Lorenzo, corso Umberto, via Sacerdote Sala, via Bonura, via Mangogna, via Messina e via Bivona.

Tale identificazione consentirà di procedere allo studio ricostruttivo del paese concentrato prevalentemente all'interno di questi percorsi urbani procedendo alla ricostruzione virtuale delle strade e delle case che si affacciavano su di esse attraverso l'utilizzo delle fonti primarie indirette.

Le fonti *primarie indirette* sono tutte quelle informazioni riscontrabili nella ricerca storica e quindi non rintracciabili

direttamente nel corpo vivo del monumento in esame[20]. Si possono suddividere in due categorie principali: le attestazioni scritte e quelle iconografiche[21]. Alle prime corrispondono dati d'archivio che possono dare informazioni specifiche su un edificio come la descrizione degli spazi e delle murature ed altre notizie che possono successivamente essere messe a confronto con i dati delle fonti primarie dirette (ad esempio i rilievi). Alle attestazioni iconografiche appartengono invece disegni, rilievi, ricostruzioni grafiche di edifici, ma anche incisioni, dipinti e stampe che possono contenere talvolta informazioni che possono risultare utili a fini ricostruttivi.

Le principali fonti indirette che verranno utilizzate nel progetto per lo studio ricostruttivo delle strade e delle case saranno le foto d'epoca e le incisioni di cui si hanno numerose attestazioni come ad esempio quelle conservate presso le fototeche e diapoteche dei musei e del Comune di Gibellina. Tra le fonti indirette è possibile utilizzare anche le fonti orali intervistando le persone anziane che vissero i loro primi anni di vita nel paese poi abbandonato, che potranno consentiranno, a differenza delle ricostruzioni virtuali che normalmente si realizzano per i monumenti antichi, di verificare attraverso la memoria delle persone, l'attendibilità dello studio ricostruttivo di Gibellina[22].

L'integrazione di tutte le informazioni emerse delle fonti dirette e indirette consentirà di ricreare virtualmente ogni singola strada attraverso la realizzazione di appositi modelli digitali in cui saranno riproposti integralmente tutti i volumi delle facciate delle case che si trovano lungo i percorsi via-

[20] P. Fancelli, *Indagini preliminari e diagnostica. Rilievo storico-critico delle fasi costruttive*, cit., E20.

[21] M. Limoncelli, *Il restauro Virtuale in Archeologia*, cit., pp. 186 e ss.

[22] Tra le persone che vissero a Gibellina prima del 1968 c'è l'artista C. La Monica che oggi sta realizzando per conto del Comune di Gibellina Nuova un plastico in scala 1:50 del centro storico del paese utilizzando sia le foto d'epoca che, appunto, la sua memoria che lo ha portato a realizzare disegni ricostruttivi di strade, piazze, chiese, palazzi, cinema, teatro e del castello. Purtroppo, l'area interessata dal plastico lambisce solo marginalmente quella occupata dal Cretto di Burri.

ri presi in esame. L'unico limite imposto dalle foto d'epoca, dalle incisioni e dal rilievo del Cretto, è la pressoché totale assenza di informazioni relative ai colori delle architetture oggi scomparse. Pertanto, per recuperare tali dati sarà necessario affidarsi alle cosiddette *fonti secondarie*. Queste, a differenza delle precedenti fonti, riguardano tutte quelle notizie reperibili secondo un criterio analogico attraverso un'analisi comparativa con edifici della stessa tipologia, della stessa epoca e, laddove possibile, anche della stessa area geografica[23]. Si tratta quindi di dati emersi mediante ricerche con confronti architettonici precisi secondo i due criteri di "analogia" e "stile". Lo stile è una «Realtà storica e formale, unitaria e coerente, limitata nel tempo e ben definita nei suoi modi figurali».[24] L'analogia, invece, consiste nell'accostamento e nella comparazione tra due o più edifici legati dall'appartenenza ai medesimi tipi formali e funzionali: tipologia, uso dei materiali, tecniche costruttive ecc.

Pertanto, utilizzare un criterio analogico avvalendosi di testimonianze coeve per ripristinare l'unità stilistica di un edificio, intervenendo nella ricostruzione delle parti mancanti, cercando di ricomporle in maniera stilistica e con le modalità costruttive originarie,[25] è una soluzione ampiamente utilizzata nell'ambito dello studio ricostruttivi di monumenti antichi[26].

Nel caso del progetto *Gibellina Experience* saranno presi a confronto gli unici due paesi della valle del Belice, Salaparuta e Poggioreale, che furono abbandonati dopo il terremoto e

[23] Infatti, come sostiene Prosper Mérimée, in un restauro non si deve inventare niente: «Quando le tracce dello stato antico sono perdute, la cosa più saggia è copiare i motivi in un edificio della stessa epoca e della stessa provincia». C. Ceschi, *Teoria e storia del restauro*, Bulzoni, Roma 1970, p. 68; P. Léon, *La vie des monuments français. Destruction, restauration*, A. et J. Picard, Paris 1951, p. 205.

[24] R. Bonelli, *Il restauro architettonico*, in «Enciclopedia Universale dell'Arte», vol. XI (1963), Venezia-Roma, coll 344 e ss.

[25] E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire Raisonnè de l'Architecture Francaise du XIème au XVIème siècle,* Bance-Morel, Paris 1869.

[26] M. Limoncelli, *Virtual Restoration 3. Architecture*, in corso di stampa.

Fig. 5. Ruderi di Poggioreale.

Fig. 6. Interfaccia del *virtual tour* del *Grande Cretto* di Gibellina basato sulla tecnologia QTVR.

riedificati in altre località più o meno distanti da quelle originarie, i cui ruderi sono ancora oggi visibili. Attraverso il campionamento fotografico di questi ruderi sarà infatti possibile restituire nei modelli digitali anche tutte quelle informazioni sui colori delle architetture oggi scomparse mediante la creazione di apposite *textures* da applicare ai modelli delle facciate delle case e dei selciati stradali.

Una volta terminata la parte relativa alla restituzione 3D di Gibellina Vecchia si potrà procedere alla seconda fase del progetto che prevedrà la creazione di soluzioni multimediali che hanno come fine quello di realizzare un percorso di risemantizzazione dei «ruderi di Gibellina».

Tale processo sarà realizzato sfruttando le potenzialità dell'*Information and Comunication Technologies* (ICT) mediante due soluzioni differenti, entrambe di tipo immersivo. La prima, una piattaforma di fruizione, sia *on-line* sia *off-line* per una visita a distanza, corrispondente ad un sistema di *authoring* multimediale in cui i modelli tridimensionali del paese, completi di tutti i volumi e materiali (*textures*), possano interagire con tutti i media disponibili (audio, video, VRML,

Fig. 7. Via Sacerdote Sala a Gibellina Vecchia in una fotografia d'epoca sovrapposta alla frattura del *Grande Cretto* nel punto corrispondente all'antica strada del paese.

QTVR, VR Object, immagini, tabelle, schede) integrandosi all'interno di un unico ambiente di fruizione. La tecnica di comunicazione adottata sarà un sistema di rappresentazione basato sulla tecnologia QTVR (*Quick Time Virtual Reality*), ovvero un *virtual tour* del Cretto secondo la fruizione ormai nota del tipo "*Google Street View*". La navigazione dentro il *virtual tour* avverrà attraverso immagini "immersive" (dette "panorami") di tipo sferico che permetteranno allo spettatore di visualizzare ed esplorare liberamente in tutte le direzioni

una scena che lo circonda, restituendo il senso della profondità e della tridimensionalità.

Le immagini panoramiche saranno realizzate con due metodi differenti: immagini "reali", ottenute con fotocamera digitale con doppio obiettivo ultra-grandangolare posto su un treppiede realizzate direttamente all'interno del Cretto, e immagini "virtuali", generate attraverso *rendering* calcolati direttamente dal software di modellazione in cui tutti i modelli tridimensionali delle strade e delle case saranno stati assemblati in unico ambiente virtuale (*scena*). I punti di ripresa sia reali che virtuali avranno le stesse coordinate di posizione al fine di ottenere una perfetta sovrapposizione dei campi visivi tra il Cretto e il modello 3D di Gibellina.

La seconda soluzione adottata sarà calibrata invece per una fruizione *in loco*, e avverrà attraverso l'utilizzo di tecnologie proprie di *Augmented Reality* impiegando differenti *device*, dal dispositivo mobile Oculus Rift Consumer ai tablet, che consentirà al visitatore che si muoverà lungo le fratture del Cretto le antiche strade di Gibellina di cogliere la stessa percezione degli spazi ricostruiti del paese attraverso una fusione delle due realtà, quella fisica dell'attuale con quella virtuale del passato.

L'obiettivo delle due soluzioni multimediali è cercare di riattivare negli abitanti del vecchio centro, che oggi possono ritrovarsi a camminare virtualmente lungo le stesse strade principali percorse quotidianamente all'epoca precedente al terremoto, tutti quei ricordi, collettivi e individuali, che a quei luoghi erano connessi, restituendo loro quel «ricordo affettivo dello spazio vissuto»[27].

[27] M. Musolino, *L'arte traumatica. Gibellina e la risemantizzazione delle sue rovine*, cit., p. 158.

Autori

Alexander Auf der Heyde
Si occupa di teoria, storiografia ed editoria artistica del lungo Ottocento. I suoi studi recenti riguardano l'iconografia dell'esilio e in genere il Romanticismo storico nei suoi rapporti con il movimento risorgimentale. Insegna Storia della critica d'arte nell'Università di Palermo.

Aurelio Burgio
Archeologo e professore associato di Topografia antica, responsabile scientifico delle missioni archeologiche dell'Università di Palermo per gli scavi ad Halaesa e Mozia, e per le ricerche di superficie nei territori di Cignana (Agrigento), Halaesa, Thermae Segestanae, Selinunte (quest'ultima in collaborazione con l'Istituto Archeologico Germanico di Roma). L'attività di ricerca riguarda l'ambito della topografia antica e dell'archeologia dei paesaggi, le forme dell'insediamento rurale nella Sicilia centro-settentrionale e meridionale, la viabilità antica, la fotografia aerea e le sue applicazioni alle ricerche di ambito territoriale e urbano, l'archeometria della ceramica. Partecipa da anni alle attività del gruppo di ricerca *International Mediterranean Survey Workshop*, e svolge attività didattica e di ricerca in collaborazione con le Università di Gottinga e Amiens. Ha pubblicato due monografie e numerose altre pubblicazioni scientifiche tra saggi, articoli e relazioni a convegni nazionali e internazionali.

Michele Cometa
Insegna Storia della cultura e Cultura visuale nell'Università degli Studi di Palermo. È stato borsista del CNR, del DAAD, fellow dello Sterling and Francine Clark Art Institute (Williamstown, MA) e Research Associate Professor presso l'Italian Academy (Columbia University, NY). Nel 1999 ha ricevuto il Premio Ervino-Pocar della Città di Gorizia per la traduzione letteraria. Nel 2017 gli è stato assegnato il Premio Pozzale Luigi Russo (Empoli) per il libro *Perché le storie ci aiutano a vivere*. Nel 2019 gli è stata conferita la Winckelmann-Medaille della Città di Stendal (Germania). Tra le sue pubblicazioni più recenti: *La scrittura delle immagini* (Cortina, 2012); *Mistici senza Dio. Teoria letteraria ed esperienza religiosa nel Novecento* (Edizioni di Passaggio, 2012); *Archeologie del dispositivo* (Pellegrini, 2016); *Perchè le storie ci aiutano a vivere* (Cortina, 2017); *Il Trionfo della morte di Palermo. Un'allegoria della modernità* (Quodlibet, 2017); *Letteratura e darwinismo. Introduzione alla biopoetica* (Carocci, 2018); *Come si studia la cultura. Pratiche, tattiche, forme di scrittura* (Palermo UP, 2019); *Cultura visuale. Una genealogia* (Cortina, 2020).

Martina Corgnati
Storica dell'arte e curatrice, è docente di Storia dell'Arte presso la Scuola dei Beni Culturali Dipartimento di Comunicazione e Didattica dell'Accademia di Brera di Milano. Dal 2018 è Preside di Dipartimento. Ha pubblicato una ventina di volumi e curato oltre duecento mostre nazionali e internazionali, dedicate a maestri del Novecento, delle avanguardie e d'arte moderna e contemporanea. Negli ultimi anni, il suo principale interesse verte sui rapporti fra l'antico e il moderno; in proposito, è uscito di recente il suo *L'ombra lunga degli Etruschi nell'arte del Novecento* (Johan & Levi, 2018).

Cristina Costanzo
È ricercatrice di Storia dell'Arte Contemporanea all'Università degli Studi di Palermo. Ha pubblicato saggi e contributi critici su arti figurative e decorative tra XIX e XX secolo, sul collezionismo e sulla fotografia contemporanea. Ha curato mostre

d'arte contemporanea in Italia e all'estero in musei e spazi espositivi tra cui il 21st Century Museum of Contemporary Art di Kanazawa e gli Istituti Italiani di Cultura di Melbourne e Osaka. Tra le sue pubblicazioni *Ettore De Maria Bergler e la Sicilia dei Florio* (Silvana Editoriale, 2015), *MADI. The Other Geometry* (Contesti, 2017), *Orizzonti di ceramica in Sicilia. Carla Accardi, Pietro Consagra, Renato Guttuso* (Palermo UP, 2019), *Maurizio Galimberti. Gibellina* (I Quaderni di Maurizio Galimberti, 2021).

Santi Di Bella
Insegna Storia del Pensiero Europeo e Teorie dell'Arte presso l'Università di Palermo. Tra le sue linee di ricerca l'idealismo e lo storicismo tedeschi, la filosofia italiana di metà Ottocento e il pensiero di Benedetto Croce. Di recente, su questi temi, ha pubblicato *Benedetto Croce e la fondazione linguistica della soggettività* (Palermo University Press, 2019), *Croce und die Aetas Kantiana. Anmerkungen zur historiographischen Konstruktion*, in *Benedetto Croce, Deutschland und die Moderne* (Peter Lang, 2020), *Ranke, Burckhardt und die "Orientalische Renaissance"* in *Deutschland und der Orient* (Olms, 2020).

Massimo Limoncelli
Archeologo, ricercatore in Metodologia della Ricerca Archeologica presso l'Università degli Studi di Palermo, dove insegna Archeologia Virtuale. Ha collaborato con istituti di ricerca italiani (CNR-Ibam, Università del Salento, Calabria, Bari, Roma-Sapienza, Bologna, Venezia) e stranieri (Deutsches Archaologisches Institut Roma, Università di Zurigo, Institute of Fine Arts of New York, University of Texas, Seinan Fukuoka University, Museum of Fine Arts of Boston). Ha condotto progetti di archeologia virtuale nel Mediterraneo orientale, in particolare a Hierapolis di Frigia (Turchia) e Soknopaiou Nesos (Egitto), in Italia, a Roma, Pompei, Metaponto, e in Sicilia, a Selinunte e Solunto. Si occupa di restauro virtuale di affreschi conservati nelle chiese rupestri di Puglia e Basilicata nelle catacombe di Roma.

Ha al suo attivo numerose pubblicazioni scientifiche, tra monografie e articoli, tra le quali si segnalano *Il Restauro Virtuale in Archeologia*, edito da Carocci (2012), e i primi due volumi della serie *Virtual Restoration*, pubblicati dall'Erma di Bretschneider (2017 e 2020).

Dario Mangano
È professore associato di Semiotica e Semiotica del Brand nell'Università di Palermo dove dirige il Laboratorio di Comunicazione del Dipartimento Culture e Società. Ha pubblicato diversi libri e articoli fra cui *Ikea e altre semiosfere* (Mimesis, 2019), *Che cos'è la semiotica della fotografia* (Carocci, 2018), *Che cos'è il food design* (Carocci, 2014), *Semiotica e design* (Carocci, 2008).

Gilberto Montali
È ricercatore in Archeologia presso il Dipartimento Culture e Società dell'Università di Palermo. Laureato in Architettura a Palermo, specializzato in "Architettura antica" presso la Scuola Archeologica Italiana di Atene con una tesi sul teatro romano di Gortina, ha conseguito il Dottorato di ricerca in "Archeologia romana nel Maghreb e in Cirenaica" (XXV ciclo) presso l'Università degli Studi di Macerata con una ricerca su "L'anfiteatro di Sabratha". Membro di numerose missioni archeologiche in Italia e all'estero (in particolare in Grecia, Libia e Tunisia), è direttore della missione archeologica dell'Università di Palermo in collaborazione con l'Institut National du Patrimoine di Tunisi per lo studio del teatro romano di Althiburos (Tunisia).

Elisa Chiara Portale
È professore ordinario di Archeologia classica ed insegna nei corsi di Beni culturali e Archeologia dell'Università di Palermo. Formatasi presso la Scuola Archeologica Italiana di Atene e le Università di Palermo e di Messina, si è occupata di diversi ambiti tematici (scultura, pittura e mosaico greco e romano; morfologie del sacro nella Sicilia greca ed ellenistico-romana; abitati e cultura materiale greca, romana e protobizantina;

fenomeni culturali nelle aree provinciali; Creta "post-minoica"; ideologia e arte ellenistica; storia della ricerca archeologica; coroplastica; ceramica ellenistica; contenitori da trasporto), con particolare attenzione ai contesti della Sicilia, di Creta e della Tripolitania e con apertura ad approcci interdisciplinari. Dirige le missioni archeologiche dell'Università di Palermo a Gortina (Grecia) e Sabratha (Libia), e in Sicilia conduce indagini sul terreno a Solunto, Himera e Agrigento.

Annaclara Pottino
Studentessa del Corso di Laurea magistrale in Archeologia presso l'Università degli Studi di Palermo, si è laureata in Scienze Storiche e del Patrimonio Culturale con indirizzo archeologico presso l'Università degli Studi di Siena con tesi *Lo sviluppo del pensiero simbolico: dai primi ominini ai sistemi di comunicazione complessa in Homo Sapiens*. Ha partecipato a Bright 2019 - *La Notte Europea dei Ricercatori* in Toscana nell'ambito degli eventi didattico-divulgativi basati su metodologie di archeologia sperimentale.

Simone Rambaldi
È professore associato di Archeologia classica presso il Dipartimento Culture e Società dell'Università degli Studi di Palermo, dove insegna Archeologia e storia dell'arte romana, Archeologia classica e Fortuna dell'arte classica. Nei suoi studi si è occupato soprattutto di architettura e scultura romane, dell'eredità dell'arte classica nella cultura moderna e di calchi in gesso di sculture antiche. In quest'ultimo campo si segnala il recupero della Gipsoteca del suo Dipartimento, di cui ha curato il completo riallestimento. Ha lavorato in diversi scavi archeologici in Italia e all'estero e ha partecipato come relatore a numerosi convegni nazionali e internazionali. È autore di oltre ottanta pubblicazioni, fra le quali molti articoli e tre monografie.

Luana Toniolo
Funzionario archeologo del Parco Archeologico di Pompei dal 2017, è un'esperta di archeologia vesuviana. Attualmen-

te è responsabile dell'*Antiquarium* e delle sedi espositive di Pompei, dei depositi, della *Regio* I, II e *extra-moenia*, nonché dell'Ufficio editoria.
Dottore di ricerca all'Università Ca' Foscari di Venezia, insegna "Antichità pompeiane ed ercolanesi" all'Università degli Studi di Napoli Federico II; ha all'attivo 78 pubblicazioni tra cui una monografia. Specialista di ceramica romana, ha lavorato per vari anni all'estero nella missione italiana a Hierapolis (Frigia, Turchia) e nella missione tedesca a Schedia (Egitto). Ha collaborato con l'Università di Cincinnati, con l'Università del Texas e ha lavorato presso l'American Academy in Rome.

Giovanni Travagliato
Archivista e storico dell'arte, è professore associato di Storia dell'arte medievale presso l'Università degli Studi di Palermo, dove tiene gli insegnamenti di Storia dell'arte medievale e di Storia della Miniatura. Dal 2004 al 2020 è stato vicedirettore dell'Archivio Storico Diocesano di Palermo. Si occupa principalmente di fonti e strumenti per la storia dell'arte; tra i suoi ambiti di ricerca: miniatura, maculaturae; arte "arabo-normanna"; ori, argenti, avori e smalti; pittura e scultura tardo-gotica; committenza e collezionismo ecclesiastico, nobiliare e confraternale; araldica. Dal 2003 è socio fondatore del Centro di studi sulla civiltà artistica dell'Italia meridionale "Giovanni Previtali" e dal 2009 socio della Società Internazionale di Studi di Storia della Miniatura, nonché dell'Associazione Archivistica Ecclesiastica (AAE) e dell'Associazione Nazionale Archivistica Italiana (ANAI).

Andrea Viliani
Storico dell'arte e curatore, laureato nel 1999 all'Università degli Studi di Torino, è ideatore con Massimo Osanna del programma *Pompeii Commitment. Materie archeologiche* e Responsabile e Curatore del Centro di Ricerca Castello di Rivoli (CRRI), dipartimento del museo dove, dal 2000 al 2005, aveva già ricoperto l'incarico di Assistente curatore. Viliani ha precedentemente ricoperto l'incarico di Direttore Generale e Artistico della Fondazione Donnaregina per le arti contem-

poranee/MADRE di Napoli (2013-2019), co-curando nel 2017 le mostre collettive *Pompei@Madre. Materia Archeologica* (con Massimo Osanna) e, presso il Museo e Real Bosco di Capodimonte, *Carta Bianca. Capodimonte imaginaire* (con Sylvain Bellenger). Dal 2009 al 2012 Viliani è stato Direttore della Fondazione Galleria Civica-Centro di ricerca sulla contemporaneità di Trento e dal 2005 al 2009 Curatore al MAMbo-Museo d'Arte Moderna di Bologna. Nel 2005 ha ricevuto il Premio Lorenzo Bonaldi per l'Arte-EnterPrize promosso dalla GAMeC-Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo, nel 2006 è stato fra i 60 players della Biennale de Lyon e nel 2010-2012 tra i sei membri dell'Agent-Core Group di dOCUMENTA (13), co-curando con Carolyn Christov-Bakargiev e Aman Mojadidi le posizioni a Kabul e Bamiyan (Afghanistan). È autore di saggi e pubblicazioni scientifiche e scrive per numerose riviste, fra cui "Flash Art", "Mousse", "Kaleidoscope" e "Frog".

Visita il nostro catalogo:

Finito di stampare nel mese di
Ottobre 2021
Presso la ditta Fotograph s.r.l - Palermo
Editing e typesetting: Valeria Patti - Edity Società Cooperativa
per conto di NDF

Progetto grafico copertina:

Università degli Studi di Palermo
Dipartimento Culture e Società
Laboratorio di Comunicazione