

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

Francesca Gallo

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

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

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

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

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

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

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

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

Oltre il museo, nel contesto⁵

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

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

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

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

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

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

Interventi 'specifici'

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Le insidie della copia

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Archeologia del contemporaneo

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

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

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

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

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

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

Riferimenti bibliografici

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

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

Sitografia

www.chiaramu.com.

www.claudiapeill.com.

www.giancarlafrare.it.

www.maurofolci.it.

www.pasqualepolidori.com.

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