

SUPPLEMENTI
S

L'archeologia pubblica
prima e dopo
l'archeologia pubblica

09

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage



eum

Rivista fondata da Massimo Montella

IL CAPITALE CULTURALE
Studies on the Value of Cultural Heritage
Supplementi 09 / 2019

eum

Il capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

Supplementi 09, 2019

ISSN 2039-2362 (online)

ISBN 978-88-6056-622-5

Direttore / Editor

Pietro Petrarola

Co-Direttori / Co-Editors

Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi,
Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela
di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret,
Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo
Sciullo

Coordinatore editoriale / Editorial Coordinator

Giuseppe Capriotti

Coordinatore tecnico / Managing Coordinator

Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial board

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca
Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati,
Valeria Merola, Enrico Nicosia, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni,
Federico Valacchi

*Comitato scientifico - Sezione di beni culturali /
Scientific Committee - Division of Cultural Heritage*

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca
Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati,
Maria Teresa Gigliozzi, Susanne Adina Meyer,
Marta Maria Montella, Umberto Moscatelli,
Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro
Saracco, Emanuela Stortoni, Federico Valacchi,
Carmen Vitale

Comitato scientifico / Scientific Committee

Michela Addis, Alberto Mario Banti, Carla Barbati,
Sergio Barile, Nadia Barrella, Marisa Borraccini,
Rossella Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Caterina
Cirelli, Alan Clarke, Claudine Cohen, Gianluigi
Corinto, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani,
Girolamo Cusimano, Fiorella Dallari, Maria del
Mar Gonzalez Chacon, Maurizio De Vita, Fabio
Donato, Rolando Dondarini, Gaetano Maria
Golinelli, Xavier Greffe, Alberto Grohmann,
Susan Hazan, Joel Heuillon, Emanuele

Invernizzi, Lutz Klinkhammer, Federico
Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M. Morace,
Raffaella Morselli, Olena Motuzenko, Paola Anna
Maria Paniccia, Giuliano Pinto, Marco Pizzo,
Carlo Pongetti, Adriano Prospero, Bernardino
Quattrociochi, Margherita Rasulo, Mauro
Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto Sani, Mislav
Simunic, Simonetta Stopponi, Michele Tamma,
Frank Vermeulen, Stefano Vitali

Web

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

e-mail

icc@unimc.it

Editore / Publisher

eum edizioni università di macerata,
Corso della Repubblica, 51 – 62100 Macerata
tel (39) 733 258 6081
fax (39) 733 258 6086

<http://eum.unimc.it>

info.ceum@unimc.it

Layout editor

Marzia Pelati

Progetto grafico / Graphics

+crocevia / studio grafico

Rivista accreditata AIDEA
Rivista riconosciuta CUNSTA
Rivista riconosciuta SISMED
Rivista indicizzata WOS
Rivista indicizzata SCOPUS
Inclusa in ERIH-PLUS



L'archeologia pubblica prima e dopo l'archeologia pubblica

I contributi pubblicati in questo volume sono stati selezionati dalle curatrici fra quelli pervenuti in risposta a una *call for papers* dal titolo “L'archeologia pubblica prima e dopo l'archeologia pubblica” lanciata dalla rivista «Il capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*» nel 2018. Il volume è stato sottoposto a *peer review* esterna secondo i criteri di scientificità previsti dal Protocollo UPI.



L'archeologia pubblica prima e dopo l'archeologia pubblica

a cura di Patrizia Dragoni, Mara Cerquetti

Parte I

L'evoluzione del pubblico di musei, esposizioni
e siti archeologici

L'antico alla prova del contemporaneo. Intersezioni tra archeologia ed arte nelle pratiche espositive del tempo presente

Massimo Maiorino*

Abstract

Di pari passo con la definizione del concetto di archeologia pubblica, sempre più nell'ultimo decennio, musei e parchi archeologici sono diventati crocevia di riflessioni teoriche, di verifiche e di sperimentazioni per le arti contemporanee. La mappatura di questo dialogo vitale tra archeologia e arte restituisce una cartografia articolata di musei e di siti archeologici che hanno modulato la loro proposta aprendo al contemporaneo. Una tendenza che ha contraddistinto non solo la programmazione di musei e di siti internazionali, ma con ancor maggior effetto ha orientato la ricerca dei piccoli musei. Così, attraverso esposizioni temporanee e allestimenti permanenti, l'archeologia ha ripensato al proprio statuto, al rapporto con il pubblico e con la società, rivolgendo il proprio sguardo alle traiettorie dell'arte contemporanea. Il contributo riflette sulla modalità e la metodologia con cui è stata declinata questa proposta di dialogo tra antico e presente e analizza alcuni casi esemplari di questa prospettiva.

Hand in hand with the definition of Public Archaeology, increasingly in the last decade, museums and archaeological parks have become a crossroads of theoretical reflections,

* Massimo Maiorino, Dottore di Ricerca, Università degli Studi di Salerno, Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale, Via Giovanni Paolo II, 84084 Fisciano, e-mail: massimomaiorino@libero.it.

verifications and experimentation for contemporary art. The mapping of this active dialogue between archaeology and art gives a complex cartography of museums and archaeological sites that have modified their cultural proposal opening up to the contemporary art. This trend has characterized not only the museums and international sites programming, but has even oriented the research of small museums. Thus, through temporary exhibitions and permanent collections, archaeology has rethought its own theoretical foundations, its relationship with the public and society, turning its gaze to the trajectories of contemporary art. This essay reflects on the methods and methodology of this dialogue between the past and the present and analyzes some exemplary cases of this experience.

1. *Quadro critico*

Da punti diversi, ma con prospettive convergenti, archeologia, arte contemporanea e museologia hanno incrociato il loro cammino sin dagli anni Settanta del secolo scorso, interrogandosi sulle questioni metodologiche interne alle loro discipline e sul rapporto che maturava con il pubblico in uno scenario globale connotato da un nuovo quadro epistemologico e da nuove coordinate storiche e geografiche. Si è determinata così un'articolata rete di connessioni, di attraversamenti e ponti disciplinari, di strategie conoscitive comuni, tale da rinnovare una luminosa osservazione deleuziana: «l'incontro tra due discipline non avviene quando l'una si mette a riflettere sull'altra, ma quando una si accorge di dover risolvere per conto proprio e con i propri mezzi un problema simile a quello che si pone anche in un'altra»¹. Uno scenario instabile e complesso, segnato da intersezioni disciplinari e nutrienti anacronismi, di cui si proverà ad evidenziare i nodi critici e le zone di contatto che ne disegnano la cartografia, fino ad una verifica di questo incontro in alcune proposte della scena espositiva contemporanea.

Di questi temi teorici si trovano tracce certamente nel concetto di *Public Archaeology*² che ha origine negli Stati Uniti, in un clima di crescente attenzione alla conservazione dei siti archeologici, ma anche di nuove esigenze didattiche nei rapporti con il pubblico e le comunità che trovano riscontro in una maggiore attenzione per il sistema museale.

Così, se nel 1972 si ha una delle prime definizioni del concetto di *Public Archaeology*, proposta nell'omonima pubblicazione dall'archeologo statunitense Charles McGimsey che immaginava un coinvolgimento "totale" del pubblico da attuarsi con modalità diverse in base al grado di competenza dei non-professionisti³, negli stessi anni anche il «mondo dell'arte»⁴, in tutte le sue declinazioni, è attraversato da un ripensamento dei propri strumenti

¹ Deleuze 2010, p. 234.

² Per una dettagliata ricostruzione del significato e della storia del concetto di *Public Archaeology* cfr. Bonacchi 2009; Moshenska 2017.

³ McGimsey 1972, pp. 6-12.

⁴ Sul tema Danto 1964.

operativi. Di fatto s'incrociano tanto nelle poetiche artistiche istituzionali, di cui un crocevia sono sicuramente le esperienze legate ai processi di teatralizzazione dell'arte, ma anche in quelle esperienze artistiche definite come *Institutional Critique*⁵, i semi di una riflessione che pone al centro un nuovo rapporto delle comunità con l'arte e in particolare con il suo simbolo monumentale, il museo.

Centro nevralgico di coinvolgimento del pubblico per la *Public Archaeology*, ma anche luogo di scontro che la critica istituzionale sviluppa su un terreno ideologico richiedendo un'energica trasformazione, l'istituzione museale è chiamata ad una ridefinizione del proprio statuto. La condizione che si palesa è quella che Duncan F. Cameron osserva nel 1971 – appena un anno prima del testo sulla *Public Archaeology* di McGimsey – ad apertura del saggio *The museum, a temple or the forum*: «i nostri musei hanno un grande bisogno di psicoterapia. La crisi d'identità di alcune delle nostre grandi istituzioni è ormai più che palese, mentre altre sono gravemente schizofreniche»⁶.

Ed è proprio la situazione del museo e soprattutto degli studi museologici a diventare un osservatorio privilegiato per seguire gli itinerari artistici e archeologici anche nel decennio successivo, quando l'archeologia, le pratiche artistiche e il sistema dell'arte entrano in quella che Lyotard annuncerà nel 1979 come *La condizione postmoderna*⁷.

Questa stagione è caratterizzata dalle traiettorie di ricerca dei *cultural studies* e dei *museum studies* che sono all'origine della nuova museologia, che si sviluppa maggiormente in Francia e nei paesi anglosassoni, assumendo rispettivamente i nomi di *nouvelle muséologie* e *new museology*. In Francia, come dimostra la storia della disciplina tracciata da André Desvallées nella grande antologia *Vagues*⁸, il nodo centrale del dibattito è l'apertura del museo all'esterno, abolendo la distanza tra pubblico e collezione, perché «il museo è il luogo per eccellenza in cui si possono studiare i rapporti dell'uomo con la realtà dell'universo nella sua interezza»⁹. Gli studiosi anglosassoni¹⁰, invece, muovendo dalla tradizione dei *cultural studies*, riflettono sul radicale rinnovamento necessario al museo in una società

in trasformazione dove l'affiorare di identità diverse, conseguente alla dissoluzione degli imperi coloniali [...] ha prodotto la crisi del modello di conoscenza occidentale basato sull'unicità e l'universalità del soggetto, mettendo in discussione la validità delle interpretazioni onnicomprensive e delle grandi narrazioni¹¹.

⁵ Tra gli artisti dell'*Institutional Critique* si ricordano Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Andrea Fraser, Hans Haacke, John Knight, Adrian Piper, Fred Wilson; cfr. Buchloh 1999.

⁶ Cameron 2005, p. 45.

⁷ Cfr. Lyotard 1981.

⁸ Cfr. Desvallées 1992.

⁹ Ivi, p. 20.

¹⁰ Un'antologia delle principali proposte degli studiosi della *New museology* si trova in Vergo 1989.

¹¹ Ribaldi 2005, p. 32.

Negli stessi anni, in Inghilterra, Pete Ucko¹² ideatore del *World Archaeological Congress* (1986) – come ha annotato Schadla-Hall¹³ intendeva la

Public Archaeology come qualcosa di molto più articolato e complesso, un'archeologia che mirasse a far partecipare il pubblico [...], e non solo allo scopo di conservare il patrimonio, ma anche a quello di offrirne una interpretazione che riuscisse ad integrare punti di vista diversi, tra i quali quelli delle comunità delle ex-colonie¹⁴.

Una proposta che riconosce nella *Public Archaeology* una disciplina di mediazione e di dialogo tra culture che presenta molteplici aspetti comuni con l'idea suggerita dall'antropologo James Clifford che identifica i musei come «zone di contatto»¹⁵, luoghi di scambio e incontro tra diversità.

Dunque un allineamento teorico che vede un fascio di argomenti comuni che attraversano le varie discipline: le funzioni del museo, il ruolo del pubblico, le questioni postcoloniali, la nascita di una *world archaeology* ed i prodromi di una *global art history* sono tra gli effetti di una nuova geografia planetaria ed una differente periodizzazione della storia.

Per questi motivi all'inizio degli anni Ottanta il sistema dell'arte subisce profonde trasformazioni, effetto di elaborazioni avvenute nel corpo della storia dell'arte e, ancor prima, della storia *tout court* che Hans Belting pone sotto l'emblema de *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte* (1983) inaugurando un nuovo corso aperto al racconto di «più storie dell'arte»¹⁶, di molteplici modi narrativi. Una libertà che segna il collasso di un modello di sviluppo lineare e progressivo della storia dell'arte, a fronte di una pluralità che si manifesta in «osservazioni provvisorie e parziali»¹⁷.

Dunque la fine delle grandi narrazioni e della linearità teleologica della storia decritta da Lyotard sono all'origine di una nuova episteme che porta le scienze umane dalla letteratura alla filosofia, dalla storia dell'arte alla museologia, ad individuare tra i modelli alternativi di ricerca quello archeologico come possibile paradigma conoscitivo.

Si manifesta, in questo modo, un'evidente ripresa del disegno foucaultiano proposto in *Un'archeologia del sapere* (1969), in cui il filosofo appuntava, suggerendo una strategia di lavoro, come le discontinuità, le contraddizioni per l'analisi archeologica «non sono né apparenze da superare, né principi segreti da dover portare alla luce», a differenza dell'analisi storica che «si mette d'impegno per trovare, a un livello più o meno profondo, un principio di coesione che organizzi il discorso e gli restituisca una nascosta unità»¹⁸. Foucault colloca

¹² Cfr. Ucko 1987.

¹³ Cfr. Schadla-Hall 2006.

¹⁴ Bonacchi 2009, p. 334.

¹⁵ Cfr. Clifford 1999.

¹⁶ Belting 1990, p. 4.

¹⁷ Ivi, p. XIV.

¹⁸ Foucault 1980, p. 200.

nello spettro di quella che indica come *La descrizione archeologica* innanzitutto la critica serrata al tempo lineare, rettilineo, uniforme della storia tradizionale, così tra gli altri aspetti che caratterizzano il metodo dell'analisi archeologica, Foucault non può non evidenziare «il cambiamento e le trasformazioni» che ancora una volta rappresentano un'interferenza con le ricostruzioni storiche teleologiche: «L'archeologia parla, molto più volentieri che la storia, di tagli, di faglie, di aperture, di forme completamente nuove di positività e di improvvise ridistribuzioni»¹⁹. Qualche anno prima invece George Kubler nel saggio *La forma del tempo* (1962), avvertendo il tempo storico come «intermittente e variabile», disegna una storia dell'arte come una storia delle cose che

intende riunire idee e cose sotto la rubrica di forme visive, includendosi in questo termine sia i manufatti che le opere d'arte, le repliche e gli esemplari unici, gli arnesi e le espressioni: in breve tutte le materie lavorate dalla mano dell'uomo sotto la guida di idee collegate e sviluppate in sequenze temporale²⁰.

Muovendosi tra arte, archeologia ed antropologia, Kubler secondo Previtali sente «l'esigenza di una teoria e di un metodo capaci di dominare sia l'esteso anonimato dei reperti archeologici, sia le opere d'arte "personalizzate" della tradizione artistica occidentale»²¹. Un punto di vista, osserva ancora Previtali, che per provare a risolvere i problemi tradizionali legati allo stile, alla qualità dell'opera d'arte si serve de «l'esperienza degli scavi archeologici (in cui ogni reperto è ugualmente utile) e di quella dell'arte contemporanea (in cui tutto è, o può essere "opera d'arte")»²². Nella proposta teorica kubleriana si profila *in nuce* una tangenza tra archeologia e arte contemporanea sottolineata da Maria Grazia Messina: «la serialità, da molti considerata come il carattere precipuo sia della Pop Art che del Minimalismo, riceve a monte del libro di Kubler, una determinante legittimazione teorica e un sicuro incentivo operativo»²³, ma soprattutto si scorge una possibile premessa di lettura di un fenomeno che scandisce il presente.

D'altra parte in pieno clima postmoderno, da una prospettiva laterale, ma di grande fascino, Italo Calvino aveva suggerito la messa a fuoco di uno «sguardo archeologico» come strumento per conoscere ed attraversare il presente:

Quei metodi unificabili in una metodologia generale, la Storia, la scelta di un soggetto denominato Uomo, volta a volta definito dai suoi predicati, hanno patito troppe crepe e falle per pretendere di tenere ancora tutto insieme come se niente fosse. Tutti i parametri, le categorie, le antitesi che erano serviti per immaginare e classificare e progettare il mondo sono in discussione. [...] Vorremmo far nostro lo sguardo dell'archeologo e del paleoetnografo così sul passato come su questo spaccato stratigrafico che è il nostro presente, disseminato di produzioni umane frammentarie e mal classificabili²⁴.

¹⁹ Ivi, p. 222.

²⁰ Kubler 2002, p. 17.

²¹ Previtali 1976, p. 160.

²² Ivi, pp. 161-162.

²³ Messina 2009, p. 5.

²⁴ Calvino 1980, pp. 197-198.

Un'ipotesi che negli ultimi anni è stata condivisa da Giorgio Agamben che riflettendo ed incrociando questi temi ha scritto: «l'archeologia è la sola via d'accesso al presente»²⁵, segnando in questo modo le connessioni, tra tempi diversi, che orientano i nostri giorni e con essi una parte feconda della produzione artistica contemporanea. In questo modo il filosofo italiano ha fornito un'indicazione preziosa che rivela un determinato impulso archeologico nelle esperienze dell'arte di oggi²⁶.

2. *Un immaginario archeologico per l'arte contemporanea*

Se l'opera d'arte contemporanea appare come un dispositivo complesso e le pratiche artistiche vanno verso la forma installativa, gli spazi archeologici assurgono a luoghi ideali per le arti contemporanee, proprio perché già di natura si presentano come palinsesti di sedimentazioni. Infatti, è proprio lo spazio, «lo spazio dell'esposizione a costituire in effetti materia e sostanza irrinunciabile dell'installazione [...]. Una relazione indissolubile, quella tra contesto espositivo e installazione che, al di là degli aspetti critici che propone, rappresenta davvero il nodo cruciale di ogni riflessione»²⁷. Dunque questa sovrapposizione tra opera e spazio, installazione ed esposizione, è sintomo di tempi plurali, così l'installazione è «una presentazione del presente»²⁸, dove però confluiscono i significati e i tempi di cui sono portatori i singoli elementi che compongono l'opera.

In queste stratificazioni spazio-temporali si manifesta, seppure con orientamenti mutevoli e con forme variabili, l'immaginario archeologico dell'arte. In verità questa condizione, che ha prima solo sfiorato il campo delle arti visive, ha poi segnato una curvatura decisa nelle operazioni di una galassia variegata di artisti che hanno individuato in una metodologia archeologica, intesa come forma di analisi e di costruzione dell'opera, la possibilità per approfondire una serie di questioni teoriche fondamentali nello spazio contemporaneo.

Una luminosa esemplificazione di questo impulso che si è rinforzato nel secondo decennio del nuovo secolo è giunta da alcune esposizioni – termometro sempre più efficace dei moti che attraversano l'arte contemporanea – che hanno ridiscusso la figura dell'artista e delle sue metodologie, di cui è vertice la complessa esposizione “The Way of the Shovel: Art as Archaeology” curata da Dieter Roelstraete al Museum of Contemporary Art di Chicago nel 2013²⁹.

²⁵ Agamben 2017, p. 9.

²⁶ Un'importante conferenza dedicata ai rapporti tra arte contemporanea ed archeologia si è tenuta a Parigi il 5 e 6 ottobre del 2009: *Des temps qui se regardent. Dialogue entre l'art contemporain et l'archéologie*, Institut National d'Histoire de l'Art, Paris.

²⁷ Zuliani 2015, p. 23.

²⁸ Groys 2008, p. 77.

²⁹ Tra gli artisti in mostra: Pamela Bannos, Lene Berg, Derek Brunen, Mariana Castillo Deball,

Il curatore, nella messa a fuoco dei temi che scandiscono l'esposizione di Chicago, aveva già evidenziato che

in the present moment, however, it appears that a number of artists seek to define art first and foremost in the thickness of its relationship to *history*. More and more frequently, art finds itself *looking back*, both at its own past (a very popular approach right now, as well as big business), and at “the” past in general. A steadily growing number of contemporary art practices engage not only in storytelling, but more specifically in history-telling. The retrospective, historiographic mode—a methodological complex that includes the historical account, the archive, the document, the act of excavating and unearthing, the memorial, the art of reconstruction and reenactment, the testimony—has become both the mandate (“content”) and the tone (“form”) favored by a growing number of artists (as well as critics and curators) of varying ages and backgrounds³⁰.

Per effetto di questa riflessione lo studioso ha posto una domanda assai efficace che interroga l'arte, al contempo, come luogo di verifica e di riflessione della crisi della storia – intesa sia come disciplina che come campo accademico d'indagine – ma anche come dispositivo di costruzione metodologico: «forse all'arte spetta il compito di sviluppare un “metodo archeologico”?»³¹.

Così l'orizzonte archeologico disegnato dal curatore tedesco si profila come una serie complessa di pratiche – «the historical account, the archive, the document, the act of excavating and unearthing, the memorial, the art of reconstruction and reenactment, the testimony»³² – che si inscrivono nel quadro dell'arte contemporanea.

Il richiamo alla «pala», a «l'atto di scavare» e di «dissotterrare», sono metafore suggestive che suggeriscono un doppio regime d'approfondimento della “via archeologica”: come mappatura delle profondità, ma anche come autoriflessione disciplinare e costruzione critica. Insomma, il metodo archeologico si presenta come una «pratica che è in opera» e al contempo come «una pratica che spiega nell'opera stessa»³³. Allora vediamo che le frammentazioni e le discontinuità, le stratigrafie e lo scavo, lo scarto e il rimosso, sono gli ingredienti che nutrono questa linea dell'arte contemporanea ed è in questo senso che la via d'accesso al presente ha necessariamente la forma di un'archeologia.

In conclusione annota Roelstraete che

the archaeological imaginary in art produces not so much an *optics* as it does a *haptics* – it invites us, forces us to intently scratch the surface (of the earth, of time, of the *world*) rather

Phil Collins, Moyra Davey, Tacita Dean, Mark Dion, Stan Douglas, Cyprien Gaillard, Raphael Grisey, Scott Hocking, Rebecca Keller, Daniel Knorr, Joachim Koester, Aleksander Komarov, Susanne Kriemann, Jason Lazarus, Jean-Luc Moulène, Deimantas Narkevicius, Sophie Nys, Gabriel Orozco, Michael Rakowitz, Steve Rowell, LaToya Ruby Frazier, Anri Sala, David Schutter, Simon Starling, Hito Steyerl, Tony Tasset, Zin Taylor, Shellburne Thurber, Ana Torfs e Siebren Versteeg. Cfr. Roelstraete 2013.

³⁰ Roelstraete 2009.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

³³ Foucault 1980, p. 191.

than merely marvel at it in dandified detachment. By thus intensifying our bodily bondage to a world that, like our bodies themselves, is made up first and foremost of matter, the alignment of art and archaeology compensates for the one tragic flaw that clearly cripples the purported critical claims and impact of the current “historiographic turn” in art: its inability to grasp or even look at the present, much less to *excavate the future*³⁴.

Un immaginario che ha guidato e modellato la produzione artistica, secondo Marcello Barbanera, principalmente verso due forme espressive di dialogo con l’archeologia: mostrare le rovine e mettere in rovina. Tra queste due linee, negli ultimi anni, si è mossa una nutrita costellazione d’artisti, tra i quali ve ne sono alcuni che, indirettamente, «lavorano in analogia con le pratiche dell’archeologia: l’attenzione per i materiali umili, la classificazione degli oggetti di uso quotidiano, la stratigrafia, la serialità, sono temi che caratterizzano le opere di Tony Cragg, Christian Boltanski, Nikolaus Lang, Richard Long»³⁵, e altri, tra i quali spicca Mark Dion, che

inserisce una dimensione di incertezza tra i limiti della creatività artistica e quelli della disciplina scientifica, superando gli steccati tra i due ambiti. Il suo lavoro mostra come le convenzioni dell’esposizione museale e i processi sistematici con cui l’archeologo lavora sono il risultato di una stessa disposizione mentale, influenzata dal pensiero del nostro tempo con un’arbitrarietà di cui non sempre siamo consapevoli quando la mettiamo in atto³⁶.

Tra le due linee si colloca la radicale ironia pratica da Damien Hirst che, in occasione della mostra “Treasures from the wreck of the unbelievable” a Palazzo Grassi di Venezia nel 2017, ha posto in atto una seducente ed ambigua strategia mimetica realizzando una galleria di sculture – relitti di un leggendario naufragio – che presentano una falsa aura archeologica, producendo così una narrazione mobile tra verità e finzione, passato e presente, opera e relitto.

3. *Intersezioni museali*

Dell’immaginario archeologico, effetto dell’irrimediabile frantumazione del racconto storico del dopo-moderno, si ha riscontro nelle strategie e nelle scritture espositive di numerosi musei. Infatti, di pari passo con l’ampliamento del concetto di archeologia pubblica, che in particolare in Italia si è sviluppata intorno al museo «riscoperto come fattore di rigenerazione culturale e socio-economica»³⁷, nell’ultimo decennio musei e parchi archeologici sono diventati crocevia di riflessioni teoriche, di verifiche e di sperimentazioni per le arti.

Allentandosi le barriere specialistiche, tra l’archeologia e l’arte contemporanea

³⁴ Roelstraete 2009.

³⁵ Barbanera 2018, p. 26.

³⁶ Ivi, p. 30.

³⁷ Bonacchi 2009, p. 342.

si è attivata una reciproca vettorialità di scambio che ha nutrito le due discipline³⁸: si è avuto così un vero e proprio processo di vivificazione dell'antico che è passato per una riappropriazione degli spazi archeologici come dispositivi aperti alle contaminazioni del contemporaneo. Di queste trame teoriche il momento espositivo, mediante le scritte e gli allestimenti, le collezioni e le articolazioni delle pratiche artistiche, è diventato il nodo nevralgico di verifica.

Indizi e tracce di questa metodologia di ricerca sono giunte dalle ultime Biennali³⁹, tra le quali l'edizione veneziana del 2013 è una prova flagrante, infatti l'edizione curata da Massimiliano Gioni, "Il Palazzo Enciclopedico", ha provocato una svolta proponendo il paradigma enciclopedico come modello di un concetto espanso⁴⁰ di arte mediante un allestimento che ha presentato una commistione temporale che Gioni indica come: «una specie di preistoria dell'era digitale»⁴¹. Il "Palazzo Enciclopedico" si snoda *interminabile* in un flusso di materiali di natura eterogenea che fornisce «alla contemporaneità un essenziale, ancorché provvisorio, background iconologico, un'archeologia istantanea si potrebbe dire, con tutto il fascino e l'ambiguità che l'operazione inevitabilmente comporta»⁴². Soprattutto la riflessione attivata da Gioni segna uno sconfinamento, un'apertura cronologica che manifesta in modo evidente, anche in uno spazio storicamente deputato al contemporaneo, i segni dell'antico, del lontano, del diverso. Anche dalle edizioni successive della rassegna veneziana, come anche dall'ultima edizione di Manifesta 2018, sono giunti segnali di questo crescente rapporto che orienta le ricerche contemporanee. In particolare la biennale europea itinerante, Manifesta, svoltasi a Palermo nel 2018 ha saputo mettere in dialogo arte, archeologia ed antropologia nello spazio della città, attivando luoghi come il Museo Archeologico Antonino Salinas, tra le istituzioni museali più antiche della Sicilia e tra le più importanti dedicate all'arte greca e punica. Nel museo palermitano l'artista russo Evgeny Antufiev con il lavoro *When art became part of landscape* (2018), ha messo in scena «una caccia al tesoro per individuare le decine di sculture dal sapore arcaico e primitivo posizionate in mezzo ai reperti classici in un esercizio di mimetismo davvero sorprendente»⁴³.

Ma ancorando la nostra analisi allo spazio italiano dell'ultimo decennio, una serie crescente di esposizioni – di cui indichiamo solo alcuni modelli

³⁸ Su questo tema cfr. almeno Renfrew 2003.

³⁹ Cfr. le edizioni delle ultime quattro Biennali di Venezia: "Illuminazioni", a cura di Bice Curiger nel 2011, "Il Palazzo Enciclopedico", a cura di Massimiliano Gioni nel 2013, "All the World's Futures", a cura di Okwui Enwezor nel 2015 e "Viva arte viva", a cura di Christine Macel nel 2017.

⁴⁰ Il concetto di «arte espansa» è stato introdotto da Mario Perniola come effetto della Biennale di Venezia del 2013, il cui esito, per l'estetologo italiano, è stato «il cambiamento del paradigma di ciò che è stato considerato finora arte» (Perniola 2015, p. 12).

⁴¹ Gioni 2013, p. 27.

⁴² Chiodi 2013.

⁴³ Pratesi 2018.

esemplificativi – hanno disegnato una cartografia articolata ed eterogenea di musei e siti archeologici che hanno modulato la loro proposta aprendo all'arte contemporanea. Una tendenza che ha contraddistinto non solo la programmazione di musei e di siti internazionali, ma con ancor maggior effetto ha orientato la ricerca di piccoli musei fuori dai grandi circuiti che ne hanno fatto uno strumento per coniugare ricerca e coinvolgimento del pubblico.

Certamente tra i primi musei d'archeologia italiani ad andare in questa direzione è da segnalare il Museo Archeologico Nazionale di Napoli, dove l'incontro con l'arte contemporanea risale al 1994 con un progetto – non comune per l'epoca – dall'affilato profilo didattico, il cui intento è stato quello di «arricchire l'offerta culturale proponendo al pubblico ulteriori messaggi e stimolando riflessioni, poi quello di documentare importanza e complessità, contenuti e modalità di un fenomeno – il rapporto con l'antichità – che nell'arte contemporanea è di non trascurabile valore»⁴⁴. Un programma ventennale, la cui impronta plurale ed eterogenea ha portato nel corso del tempo ad una graduale apertura delle sale del prestigioso museo ai linguaggi artistici contemporanei. Nelle varie stagioni che hanno scandito la rassegna, gli artisti invitati hanno ogni volta individuato singoli segmenti delle collezioni per costruire la loro narrazione, come nel caso di Luca Pignatelli che nel 2007 con la grande installazione *Schermi* – composta da oltre cento tele –, dedicata al tema della caccia, ha dialogato con l'iconografia delle pitture pompeiane, o di Giulio Paolini che con l'installazione *L'ora X. Né prima né dopo* (2009) ha riflettuto sul Tempo e la memoria scegliendo come palinsesto la grande Sala della Meridiana. Mimmo Jodice, invece, ha interpretato i miti dell'antichità mediterranea con le geometrie della sua fotografia e, più di recente, Ashley Bickerton, Luigi Ontani e Filippo Sciascia con la mostra “Bali Bulè” (2013) hanno posto le loro opere in relazione con lo straordinario patrimonio archeologico del museo, interrogando le categorie di antico e lontano. Se le rassegne del museo napoletano sono diluite nel tempo e formano una galassia di esposizioni monografiche di difficile interpretazione organica per la varietà di espressioni, restano certamente un punto di riferimento per il processo di valorizzazione e un modello che molti altri musei hanno seguito.

Alla declinazione del concetto di tempo contrassegnato da una simultaneità ingannevole che elegge il museo a crocevia di riflessioni teoriche, di verifiche e di sperimentazioni linguistiche, è stata dedicata la rassegna “Tempo imperfetto. Sguardi sul Museo Archeologico Provinciale di Salerno” curata da Antonello Tolve e Stefania Zuliani⁴⁵. Negli spazi del Museo Archeologico Provinciale di Salerno, disegnati dall'architetto Ezio de Felice negli anni Sessanta, lungo tutto il 2014 sono stati invitati dai curatori a dialogare con le collezioni del museo con opere *site-specific* artisti della nuova generazione: Fabrizio Cotognini, Giulia

⁴⁴ De Gemmis 2018, p. 74.

⁴⁵ Cfr. Tolve, Zuliani 2015.

Palombini, Elena Bellantoni, Gian Maria Tosatti e Ivan Troisi. Operando con sguardi e angolazioni differenti – modulando il rapporto con le raccolte d'epoca etrusca e romana con lavori di natura ibrida – ciò che emerge con chiarezza, nelle cinque scansioni espositive, è la potenza del corpo a corpo intrapreso con le stratificazioni e le frammentazioni temporali di cui il dispositivo museale è portatore. Quanto emerge dagli interventi *site-specific* è una narrazione inquieta che frantuma il racconto storico punteggiando la scrittura espositiva delle collezioni museali con opere che producano tagli temporali.

Una differente declinazione dell'immaginario archeologico si è manifestata nella coniugazione dell'idea di rovine, al centro di numerose esposizioni che in anni recenti hanno incrociato le suggestioni e il fascino delle rovine antiche con le macerie fisiche e simboliche del tempo presente. Tra queste, la straordinaria esposizione “La forza delle rovine” costruita da Marcello Barbanera e Alessandra Capodiferro nel 2015 negli spazi del Museo Nazionale Romano di Palazzo Altemps. Un affresco affascinante dominato dal confronto tra le collezioni d'antichità del museo e le numerose opere di artisti contemporanei, legate dal motivo delle rovine la cui caratteristica – spiegano i curatori – è la natura ambivalente:

[le rovine] sono sentinelle al confine del tempo che le ha investite e modellate, riducendole a muro crollato, fantasmi di un edificio un tempo integro; dall'altro lato, proprio questa resistenza caparbia al trascorrere inesorabile del tempo, testimoniata dalla presenza fisica della costruzione, conferisce alle rovine senso della durata rendendole un'ancora per la memoria⁴⁶.

Una riflessione proteiforme scandita in varie sezioni che pongono accanto alle rovine dell'antichità di Roma, di Pompei e di Atene, le macerie di catastrofi e guerre del presente, mettendo in relazione opere portatrici di tempi e linguaggi diversi. In tal modo il percorso espositivo conferisce alle rovine una potenza metastorica facendone un dispositivo d'analisi, ma anche un elemento vitale ed una rigenerante premessa di ri-costruzione per il futuro. Il confronto tra antico e contemporaneo suggerisce delle luminose e sorprendenti traiettorie di dialogo tra opere archeologiche delle collezioni museali ed i lavori, per citare qualche nome, di Giovan Battista Piranesi, Angelica Kauffmann, ma anche di Federico Fellini e Billy Wilder, Alberto Burri e Renato Guttuso, Gabriele Basilico e Robert Mapplethorpe.

Nel 2019 il tema delle rovine è stato affrontato in altre due esposizioni dall'impostazione differente, ma accomunate dalla mescolanza tra opere di ogni tempo. Negli spazi classici del veneziano Palazzo Fortuny è stata ospitata l'esposizione “Futuruins”⁴⁷, panoramica ad ampio raggio, che ha

⁴⁶ Barbanera, Capodiferro 2015, p. 11.

⁴⁷ L'esposizione, ideata da Daniela Ferretti e Dimitri Ozerko, ha presentato accanto ad opere provenienti dalla collezione del Museo Statale Ermitage di San Pietroburgo, i lavori di numerosi

unito in un prismatico atlante di rimandi i resti architettonici e scultorei delle civiltà antiche con le opere, in alcuni casi *site-specific*, d'artisti contemporanei. In questo modo i curatori hanno costruito una partitura corale che prospetta attraverso un provocatorio, ma nutriente, paradosso un futuro per le rovine, facendo eco al monito dello straordinario artista tedesco Anselm Kiefer – tra gli artisti presenti in mostra – che ha tracciato un futuro per l'arte oltre le rovine⁴⁸. Invece nelle sale della rinnovata Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, riscritta anch'essa con affascinanti criteri storici⁴⁹, è andata in scena la mostra “Il mondo infine: vivere tra le rovine”⁵⁰ progettata da Ilaria Bussoni, che con criteri di sperimentazione più radicali ha interrogato, sempre nella collisione tra antico e presente, il significato della vita nell'era dell'antropocene, tra il collasso ambientale e l'esaurimento delle risorse. Un preciso segno dell'immaginario archeologico è suggerito nel catalogo-saggio dell'esposizione romana dall'artista Christoph Keller – presente in mostra con una ricerca fotografica sull'architettura e la statuaria dell'antica Grecia – che ha riflettuto sull'archeologia come condizione epistemologica del presente⁵¹.

Ma forse l'esposizione italiana che con maggiore efficacia ha analizzato i rapporti tra archeologia e arte contemporanea, suggerendo un possibile paradigma d'orientamento, è stata “Pompei@Madre. Materia archeologica: le collezioni”⁵² a cura di Massimo Osanna, Direttore del Parco Archeologico di Pompei e di Andrea Villani, direttore del Madre, Museo d'arte contemporanea Donnaregina di Napoli. Straordinario racconto visivo dove sono confluite archeologia, arte antica e contemporanea, l'esposizione – esito della collaborazione fra il Parco Archeologico di Pompei e il museo d'arte contemporanea di Napoli – ha costruito un potente cortocircuito temporale affrontando la straordinaria eredità archeologica di Pompei utilizzando materiali poco conosciuti – sculture, pitture parietali, mosaici, manufatti d'uso comune –, ma anche testi di intellettuali moderni e contemporanei che hanno nutrito questa eredità, come Johann Joachim Winckelmann e Johann Wolfgang Goethe. Un'esposizione, condotta quasi come una “campagna di scavo” intellettuale tra le stratificazioni di tempo che compongono il presente, che ha intersecato al suo interno la collezione del museo, le opere di artisti della galassia postmoderna – Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Mark Dion, Jimmie Durham, Allan McCollum, Betty Woodman,

artisti contemporanei, tra questi: Lawrence Carroll, Giulia Cenci, Giacomo Costa, Luigi Ghirri, John Gossage, Thomas Hirschhorn, Anselm Kiefer, Francesco Jodice, Wolfgang Laib, Jonatah Manno, Steve McCurry, Claudio Parmiggiani, Lorenzo Passi, Fabrizio Prevedello, Dmitri Prigov, Anri Sala ed Elisa Sighicelli.

⁴⁸ Cfr. Kiefer 2018.

⁴⁹ Cfr. Collu, Maiorino 2019.

⁵⁰ In mostra erano presenti opere di: Emanuele Becheri, Chiara Bertazzi, Gigi Cifali, Virginia Colwell, Rosetta Elkin, Christoph Keller, Jiri Kolár, Fiamma Montezemolo, MP5, Pietro Ruffo, Gian Maria Tosatti, Massimiliano Turco, Franco Zagari.

⁵¹ Cfr. Keller 2018.

⁵² Cfr. Osanna, Villani 2017.

Victor Burgin, Luigi Ghirri, Mimmo Jodice, Trisha Donnelly, Haris Epaminonda, Iman Issa, Goshka Macuga, Laure Prouvost, Wade Guyton, Roberto Cuoghi, Mike Nelson, Christodoulos Panayiotou e Adrián Villar Rojas – con le antichità pompeiane.

Se la mostra del Madre è il segno evidente di un sistema conoscitivo che ha sottratto le opere al nastro trasportatore della storia ed ha indotto «a rivedere l'ordinamento delle opere e la loro disposizione, abbandonando il modulo tradizionale di tipo cronologico»⁵³, la caleidoscopica triangolazione tra antico, moderno e contemporaneo, che trae ispirazione dalla “materia archeologica” pompeiana, racconta dell'appuntamento segreto tra tempi differenti che fa capolinea nella contemporaneità.

4. *Oltre il museo*

Se attraverso esposizioni temporanee e allestimenti permanenti orientati dalle traiettorie dell'arte contemporanea l'archeologia pubblica ha ripensato al proprio statuto e al rapporto con la comunità, un osservatorio privilegiato di questo indirizzo sono le intersezioni tra questi due campi del sapere avvenuti nei parchi archeologici. Questa declinazione che rende ancora più evidenti i tratti che marcano questo incrocio – ponendo in relazione i concetti di archeologia pubblica e di arte pubblica che anche cronologicamente hanno avuto uno sviluppo parallelo – ha avuto ovviamente in Italia, per le stratificazioni storico-artistiche che la contraddistinguono, uno sviluppo maggiore che in altri paesi. Nell'ultimo decennio, di pari passo con le mostre svoltesi nei contesti museali, c'è stata una proliferazione di rassegne nei siti archeologici, intersezioni che indubbiamente hanno favorito la promozione e la valorizzazione dei contesti archeologici attraverso l'arte contemporanea.

Palinsesti naturali di civiltà antiche, spazi di rovine e meraviglia, luoghi di contaminazione e di incontro, i parchi archeologici per la loro stessa connotazione sono luoghi di vitali anacronismi che come fenditure spazio-temporali segnano il presente.

Nella variegata galassia espositiva andata in scena nei contesti archeologici Francesca Gallo ha fatto un preciso distinguo osservando che accanto alle forme di «buona ospitalità», in cui i monumenti e gli spazi archeologici sono stati intesi come «sognate scenografie» di opere che potrebbero benissimo essere state esposte altrove, risulta invece

meno comune, ma più convincente l'adozione di una prospettiva *site-specific* che, partendo dall'unicità del contesto, sviluppa un progetto – artistico e curatoriale – che dialoga con

⁵³ Ribaldi 2005, p. 35.

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 suggestioni⁵⁴.

Dunque le installazioni *site-specific*, l'uso di reperti archeologici nell'opera, le forme di mimetismo, le reinterpretazioni, sono aspetti che caratterizzano quelle forme di *historiographical* e *temporal turn*⁵⁵ d'inizio millennio e una mappatura non può tener conto che solo di alcuni modelli esemplificativi di un movimento di così vasta portata.

In questo quadro mobile ed articolato di “discorso all'aperto”, certamente il caso del Parco Archeologico di Pompei è esemplare per le dimensioni e per il rilievo internazionale del luogo. Negli ultimi anni, e in particolare con la direzione di Massimo Osanna che ha proposto Pompei come luogo del contemporaneo, la città sepolta ha conosciuto l'intensificarsi della presenza di artisti divenendo un laboratorio di sperimentazione. Nel 2016 l'affascinante esposizione dello scultore polacco Igor Mitoraj ha punteggiato gli spazi del parco archeologico con trenta statue monumentali in bronzo ispirate a figure della mitologia, creando un sorprendente itinerario che si snodava tra il Foro di Pompei, lungo via dell'Abbondanza, nel giardino delle Terme Stabiane e nella grande area aperta alle spalle del Teatro Grande. Nel 2018 è stata la volta del progetto di Angelo Casciello – emblematico già dal titolo – “Pompei e il contemporaneo”, curato da Massimo Bignardi. Dodici sculture in acciaio realizzate *site-specific* che hanno segnato il paesaggio del sito archeologico creando una vivace sovrapposizione temporale tra i modelli classici dell'architettura pompeiana e le forme mediterranee, dall'energica presenza arcaica, dell'artista campano. Recentissima la performance-installazione dell'artista cinese Cai Guong-Qiang *In the Volcano* (2019) che ha costruito un'esplosione artistica al centro dell'arena dell'anfiteatro pompeiano a cui ha fatto seguito un suggestivo “scavo” di opere precedentemente disseminate nello spazio circostante, una ricerca che ha fatto rivivere, al contempo, il dramma dell'eruzione e il fascino della scoperta archeologica.

Un'altra straordinaria sede archeologica che ha aperto alle sperimentazioni del contemporaneo è stata quella di Ostia Antica, dove da circa quindici anni va in scena la biennale di arte contemporanea “Arteinmemoria”, calibratissima ed intelligente rassegna curata da Adachiara Zevi⁵⁶. Inaugurata nel 2002 e ospitata tra le rovine della sinagoga di Ostia Antica, la biennale ha presentato – nel corso delle dieci edizioni andate in scena finora – opere di grandi artisti internazionali, come Sol LeWitt, Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Enrico Castellani, Hidetoshi Nagasawa, Giuseppe Penone, Richard Long, Daniel Buren, Giovanni Anselmo, Eliseo Mattiacci.

⁵⁴ Gallo 2018, p. 45.

⁵⁵ Cfr. Ross 2012.

⁵⁶ Per un'accurata documentazione della rassegna “Arteinmemoria” si cfr. <<http://www.arteinmemoria.it>>, 15.05.2019.

Una rassegna dal robusto tessuto teorico che, spiega Zevi, non

chiede di creare un'opera in memoria di qualcuno o di qualcosa ma di interagire, ognuno con il proprio linguaggio, con un luogo millenario la cui storia s'interseca e intreccia con quella della cultura occidentale. E nello scambio biunivoco risiede il significato e il successo dell'iniziativa: se il lavoro assume dalla sinagoga un nuovo commento, la sinagoga, condannata allo stato di rovina, torna a vivere grazie all'arte e rinnova così la sua vocazione all'ospitalità, allo studio, al dialogo, al confronto tra linguaggi diversi e dissonanti⁵⁷.

Restando nel contesto romano, ma spostando l'obiettivo sullo spazio della città, tra gli appuntamenti che nel tempo hanno aperto numerosi luoghi dello straordinario patrimonio archeologico cittadino, l'esposizione "Post Classici. La ripresa dell'antico nell'arte contemporanea italiana"⁵⁸, curata da Vincenzo Trione nel 2013, è certamente uno degli esiti più interessanti. Dislocata tra il Foro Romano e il Palatino, la mostra ha chiamato una squadra di artisti italiani di varie generazioni – tra i quali, Jannis Kounellis, Michelangelo Pistoletto, Giulio Paolini, Mimmo Paladino, Claudio Parmiggiani, Nino Longobardi, Marisa Albanese, Vanessa Beecroft, Mimmo Jodice, Antonio Biasiucci, Gregorio Botta, Andrea Aquilanti – che con diverse strategie linguistiche hanno riflettuto sull'identità classica dell'arte italiana, sulla memoria e sul patrimonio archeologico come perimetro vitale di sperimentazione per il contemporaneo. Artisti il cui codice genetico esprime un'identità italiana fatta di appropriazioni e citazioni, riscritture e reinvenzioni, che rappresenta nel disegno del curatore la vera tendenza dell'arte italiana del nostro tempo.

La città di Roma nel 2016 ha anche ospitato l'esposizione "Par tibi, Roma, nihil" a cura di Raffaella Frascarelli, che con maggiore radicalità ha convocato un'eterogena galassia di artisti dell'ultima generazione⁵⁹, insieme con maestri affermati, ad un suggestivo confronto con le "rovine" conservate negli spazi della Domus Severiana, dello Stadio Palatino e del peristilio inferiore della Domus Augustana. Una mostra rinvigorita dalla presenza di tre grandi opere *site-specific*, rispettivamente di Sislej Xhafa, di Daniel Buren e di Kader Attia, che testimonia, ancora una volta, la vitalità di un incontro che negli ultimi anni con sempre maggiore frequenza abita il confine evanescente tra archeologia e arte contemporanea.

Sempre a Roma, nel 2017 nell'area archeologica del Palatino, si è tenuta l'esposizione "Da Duchamp a Cattelan. Arte contemporanea sul Palatino" che,

⁵⁷ Zevi 2018, p. 97.

⁵⁸ Cfr. Trione 2013.

⁵⁹ Gli artisti in mostra: Giorgio Andreotta Calò, Meris Angioletti, Francesco Arena, Kader Attia, Elisabetta Benassi, Daniel Buren, Loris Cecchini, Chen Zhen, Isabelle Cornaro, Michael Dean, Tomaso De Luca, Giulio Delvé, Maria Adele Del Vecchio, Gabriele De Santis, Flavio Favelli, Piero Golia, Petrit Halilaj, David Horvitz, Kapwani Kiwanga, Jannis Kounellis, Marko Lulić, Emiliano Maggi, Masbedo, Rosalind Nashashibi, Alessandro Piangiamore, Gianni Politi, Valerio Rocco Orlando, Michal Rovner, Marinella Senatore, Sissi, Pascale Marthine Tayou, Adrian Tranquilli, Guido van der Werfe, Nico Vascellari, Tris Vonna Michell, Sislej Xhafa.

curata da Alberto Fiz, è stata l'occasione per un inquadramento ad ampio raggio delle traiettorie archeologiche che hanno dominato l'arte internazionale nel corso del Novecento.

Ma al di là degli esempi che hanno caratterizzato alcuni luoghi simbolo del tessuto archeologico italiano – come Roma, Pompei, Ostia Antica –, in questo quadro minimo che ha contraddistinto il paesaggio espositivo in Italia, ulteriori prove dell'efficacia del connubio tra antico e contemporaneo sono giunte da contesti “periferici” che hanno intessuto, in accordo con gli orientamenti dell'archeologia pubblica del nuovo millennio, un'oculata programmazione di apertura all'arte come strategia di valorizzazione.

Un caso interessante è certamente quello del Parco Archeologico di Scolacium a Roccelletta di Borgia che ha ospitato, tra le meravigliose rovine della città greca, la rassegna “Intersezioni” a cura di Alberto Fiz. Dal 2005 fino al 2012 nell'antica colonia di Minervia Scolacium, tra la Basilica Normanna, il Foro, il Teatro Romano, artisti del calibro di Tony Cragg, Wim Delvoye, Jan Fabre, Antony Gormley, Dennis Oppenheim, Mimmo Paladino, Michelangelo Pistoletto, hanno portato

un'azione rigeneratrice destinata a creare un cambiamento profondo nella percezione dello spazio, non più ambiente spettrale abitato dai fantasmi del passato, bensì luogo di una rinnovata rappresentazione dove le opere plastiche vanno a interferire e condizionare l'ambiente, evitando qualunque separazione⁶⁰.

Nel corso delle edizioni di “Intersezioni”⁶¹, la prima svoltasi nel 2005 coincidente con l'inaugurazione dell'area archeologica, gli artisti con opere *site-specific* hanno attivato un virtuoso processo formativo dove lo scenario archeologico è diventato lo spazio costruttivo di una diversa condizione temporale, fatta di contaminazioni e stratificazioni, ma anche un felice laboratorio di verifica della potenza rigeneratrice dell'arte contemporanea all'interno di aree archeologiche distanti dai circuiti tradizionali.

Un'ultima interessante e fresca testimonianza è offerta dal progetto “Underneath the Arches”, curato da Alessandra Troncone e Chiara Pirozzi, che ha portato ad operare nel sito archeologico di recente scoperta (2011) dell'Acquedotto Augusteo del Serino, al di sotto dello storico Palazzo Peschici Maresca nel quartiere Sanità a Napoli, alcuni giovani artisti internazionali. Un programma che, seguendo il modello intelligente del *site-specific* come forma pensata di relazione con lo spazio preesistente, è stato inaugurato dall'intervento dell'artista turca Hera Büyükaçıyan nel 2018, a cui ha fatto seguito il messicano

⁶⁰ Fiz 2005, p. 19.

⁶¹ La rassegna “Intersezioni” ha conosciuto sette edizioni che hanno visto la presenza di: Tony Cragg, Jan Fabre e Mimmo Paladino (2005), Antony Gormley (2006), Stephen Balkenhol, Wim Delvoye e MarcQuinn (2007), Dennis Oppenheim (2009), Michelangelo Pistoletto (2010), Mauro Staccioli (2011), Daniel Buren (2012).

Arturo Hernández Alcázar nel 2019⁶². Un progetto che, seguendo l'affascinante percorso dell'antico acquedotto romano, persegue la duplice finalità di valorizzare un'area archeologica "minore", di riflettere sul rapporto dei linguaggi artistici contemporanei con il patrimonio storico, e al contempo indica, come strada sempre più efficace di orientamento nell'instabile presente, il dialogo tra archeologia e arte contemporanea.

Riferimenti bibliografici / References

- Agamben G. (2017), *Creazione e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalista*, Venezia: Neri Pozza.
- Barbanera M. (2018), *Forme del classico e pratiche archeologiche nell'arte contemporanea*, in *Antico e contemporaneo. Sguardi, prospettive, riflessioni interdisciplinari alla fine della modernità*, a cura di F. Gallo, C. Storini, Roma: University Press, pp. 23-32.
- Barbanera M., Capodiferro A. (2015), *La forza delle rovine*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale Romano, 8 ottobre 2015 – 31 gennaio 2016), Milano: Electa.
- Belting H. (1990), *Das Ende der Kunstgeschichte?*, München: Deutscher Kunstverlag, 1983; trad. it. *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, Torino: Einaudi.
- Bonacchi C. (2009), *Archeologia pubblica in Italia. Origini e prospettive di un 'nuovo' settore disciplinare*, «Ricerche Storiche», n. 2-3, pp. 329-350.
- Buchloh B. (1999), *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions*, «October», n. 55, pp. 105-143.
- Calvino I. (1980), *Una pietra sopra*, Torino: Einaudi.
- Cameron D.F. (2005), *The museum, a temple or the forum*, «Curator», 1971; trad. it. *Il museo: tempio o forum*, in *Il nuovo museo. Origini e percorsi*, a cura di C. Ribaldi, Milano: Il Saggiatore, pp. 45-63.
- Chiodi S. (2013), *L'enciclopedia interminabile*, «Doppiozero», 10 giugno, <<https://www.doppiozero.com/materiali/biennale-di-venezial/l'enciclopedia-interminabile>>, 10.05.2019.
- Clifford J. (1999), *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, London: Harvard University Press, 1997; trad. it. *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*, Torino: Bollati Boringhieri Editore.

⁶² L'opera di Hera Büyüktaçyan *From There We came out and Saw the Stars* è stata ospitata negli spazi dell'Acquedotto Augusteo del Serino dal 2 dicembre al 10 marzo 2019, mentre *Blind Horizon* dell'artista Arturo Hernández Alcázar è stata aperta al pubblico dal 24 marzo al 13 maggio 2019.

- Collu C., Maiorino M. (2019), *The Time is out of joint ovvero come è stata riallestita la Galleria Nazionale nel tempo del senza tempo*, «Ricerche di S/ confine», Dossier n. 4, Esposizioni, Atti del convegno internazionale (Parma, 27-28 gennaio 2018), a cura di F. Castellani, F. Gallo, V. Strukelij, F. Zannella, S. Zuliani, pp. 527-536.
- Danto A.C. (1964), *The Artworld*, «Journal of Philosophy», 61, n. 19, pp. 571-584.
- De Gemmis M. (2018), *Artisti e antico nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, in *Antico e contemporaneo. Sguardi, prospettive, riflessioni interdisciplinari alla fine della modernità*, a cura di F. Gallo, C. Storini, Roma: University Press, pp. 73-82.
- Deleuze G. (2010), *Le cerveau, c'est l'écran*, «Cahiers du Cinéma», n. 380, 1986; trad. it. *Il cervello è lo schermo*, in *Due regimi di folli ed altri scritti. Testi e interviste 1975-1995*, Torino: Einaudi, pp. 230-236.
- Desvallées A. (1992), *Vagues. Une antologie de la nouvelle muséologie. Textes choisis et présentés par André Desvallées*, Macon-Savigny-le-Temple: Editions W-MNES.
- Fiz A. (2005), *La continuità mutante delle forme*, in *Intersezioni. Cragg, Fabre, Paladino al Parco archeologico di Scolacium*, catalogo della mostra (Roccellette di Borgia, Parco Archeologico di Scolacium, 18 giugno – 5 ottobre 2005), a cura di A. Fiz, Milano: Electa, pp. 18-41.
- Foucault M. (1980), *L'Archéologie du savoir*, Paris: Gallimard, 1969; trad. it. *L'archeologia del sapere*, Milano: Rizzoli.
- Gallo F. (2018), *Forme del classico e pratiche contestuali nell'arte recente: di fronte al reperto archeologico, a Roma*, in *Antico e contemporaneo. Sguardi, prospettive, riflessioni interdisciplinari alla fine della modernità*, a cura di F. Gallo, C. Storini, Roma: University Press, pp. 41-54.
- Gioni M. (2013), *È tutto nella mia testa?*, in *Il Palazzo Enciclopedico*, catalogo della mostra (Venezia, 55° Esposizione Internazionale d'Arte de La Biennale, 1 giugno – 4 novembre 2013), a cura di M. Gioni, N. Bell, Venezia: Marsilio, pp. 23-28.
- Groys B. (2008), *The Topology of Contemporary Art*, Durham: Duke University Press.
- Keller C. (2018), *Anarcheology Museum*, in *Il mondo infine: vivere tra le rovine*, catalogo della mostra a cura di I. Bussoni (Roma, La Galleria Nazionale, 13 dicembre 2018 – 23 gennaio 2019), Roma: La Galleria Nazionale, p. 7.
- Kiefer A. (2018), *L'arte sopravvivrà alle sue rovine*, Milano: Feltrinelli.
- Kubler G. (2002), *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, New York: Yale University Press, 1962; trad. it. *La forma del tempo: la storia dell'arte e la storia delle cose*, Torino: Einaudi.
- Liotard J.F. (1981), *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris: éditions de Minuit, 1979; trad. it. *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere*, Milano: Feltrinelli.

- Messina M.G. (2009), *Il concetto di serie di George Kubler alla prova della contemporaneità*, «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 2, pp. 5-10.
- McGimsey C. (1972), *Public Archeology*, London-New York: Seminar Press.
- Moshenska G. (2017), *Key Concepts in Public Archaeology*, London: UCL Press.
- Osanna M., Viliani A. (2017), *Pompei@Madre materia archeologica*, catalogo della mostra (Napoli, Madre – Museo d'arte contemporanea Donnaregina, 19 novembre 2017 – 30 aprile 2018), Milano: Electa.
- Perniola, M. (2015), *L'arte espansa*, Torino: Einaudi.
- Pratesi L. (2018), *La lunga estate di Manifesta Palermo. La recensione*, «Artribune», 25 giugno; anche in <<https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2018/06/manifesta-palermo-recensione/>>, 06.05.2019.
- Previtali G. (1976), *Nota*, in G. Kubler (2002), *La forma del tempo: la storia dell'arte e la storia delle cose*, Torino: Einaudi, pp. 155-182.
- Renfrew C. (2003), *Figuring It Out: the Parallel Visions of Artists and Archaeologists*, Londres: Thames & Hudson.
- Ribaldi C. (2005), *Introduzione*, in *Il nuovo museo. Origini e percorsi*, a cura di C. Ribaldi, Milano: Il Saggiatore, pp. 25-44.
- Roelstraete D. (2009), *The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art*, «e-flux Journal», n. 4, march, <<https://www.e-flux.com/journal/04/68582/the-way-of-the-shovel-on-the-archeological-imaginary-in-art/>>, 19.04.2019.
- Roelstraete D. (2013), *The Way of the Shovel: Art as Archaeology*, catalogo della mostra (Chicago, Museum of Contemporary Art, 9 novembre 2013 – 9 marzo 2014), Chicago: The University of Chicago Press.
- Ross C. (2012), *The Past is the Present; it's the Future too. The Temporal Turn in Contemporary Art*, New York: Bloomsbury.
- Schadla-Hall T. (2006), *Public Archaeology in the Twenty-First Century*, in *A future for Archaeology: The Past in the Present*, a cura di R. Layton, S. Shennan, P. Stone, London: UCL Press, pp. 75-82.
- Tolve A., Zuliani S. (2015), *Tempo imperfetto. Sguardi sul Museo Archeologico Provinciale di Salerno*, catalogo della mostra (Salerno, Museo Archeologico Provinciale, primavera-autunno 2014), Salerno: Edizioni Fondazione Filiberto Menna.
- Trione V. (2013), *Post-classici. La ripresa dell'antico nell'arte contemporanea*, catalogo della mostra (Roma, Foro Romano, 22 maggio – 29 settembre 2013), Milano: Electa.
- Ucko P. (1987), *Academic Freedom and Apartheid. The Story of the World Archaeological Congress*, London: Duckworth.
- Vergo P. (1989), *The New Museology*, London: Reaktion Books.
- Zevi A. (2018), *Arte in Memoria a Ostia Antica*, in *Antico e contemporaneo. Sguardi, prospettive, riflessioni interdisciplinari alla fine della modernità*, a cura di F. Gallo, C. Storini, Roma: University Press, pp. 95-105.
- Zuliani S. (2015), *Senza cornice. Spazi e tempi dell'installazione/Without a frame. Space and time of installation*, Roma: Arshake.

JOURNAL OF THE DIVISION OF CULTURAL HERITAGE
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor in-chief
Pietro Petrarola

Texts by

Francesca Amirante, Nadia Barrella, Kristin M. Barry,
Gian Pietro Brogiolo, Jean-Michel Bruffaerts,
Giuliana Calcani, Mara Cerquetti, Alexandra Chavarría Arnau,
Sandra Costa, Lara Delgado Anés, Caterina De Vivo,
Patrizia Dragoni, Raffaella Fontanarossa, Elisabetta Giorgi,
Luca Luppino, Massimo Maiorino, Samanta Mariotti,
Nina Marotta, José María Martín Civantos, Carolina Megale,
Lucia Molino, Stefano Monti, Maria Luigia Pagliani, Caterina Paparello,
Chiara Piva, Francesco Ripanti, Federica Maria Chiara Santagati,
Ludovico Solima, Emanuela Stortoni, Giuliano Volpe, Enrico Zanini

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

eum edizioni università di macerata



ISSN 2039-2362
ISBN 978-88-6056-622-5

Euro 25,00