



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Economia e Gestione delle Arti e delle Attività Culturali

Comunicare l'antico nel contemporaneo
La mostra Recycling Beauty come caso di studio

Relatore

Prof. Angelo Maria Monaco

Correlatrice

Prof.ssa Cristina Baldacci

Laureanda

Veronica Barile

Matricola 893514

Anno Accademico

2023 / 2024

Indice

Introduzione	3
Capitolo 1: Antico e classico nella storia culturale europea	6
1.1 Età medievale ed età rinascimentale	8
1.2 Tra Seicento e Ottocento	19
1.3 Dal Novecento a oggi.....	26
1.3.1 Citazionismo postmoderno e <i>crossovers</i>	28
1.3.2 Interrogare l'antico tra identità e alterità	34
1.3.3 L'antico nel contemporaneo: situazione presente e prospettive future	36
Capitolo 2: Comunicare l'antico	43
2.1 La comunicazione culturale	45
2.2 Chi comunica?	48
2.2.1 L'archeologo	49
2.2.2 L'architetto-museografo	53
2.3 Il manufatto antico e le sue caratteristiche.....	58
2.3.1 «Far parlare» il manufatto antico.....	60
2.4 A chi si comunica?	67
2.4.1 Il pubblico: caratteristiche e problematiche	69
Capitolo 3: la mostra <i>Recycling Beauty</i> come caso di studio	76
3.1 Genesi della mostra.....	76
3.1.1 Gli attori culturali coinvolti	77
3.1.2 <i>Serial/Portable Classic</i>	81
3.2 <i>Recycling Beauty</i> : tema della mostra e dichiarazioni curatoriali.....	85
3.2.1 <i>Short circuits: when (art) history collapses</i>	87
3.3 <i>Recycling beauty</i> : il progetto allestitivo.....	90
3.3.1 Il <i>Podium</i>	90
3.3.2 La Cisterna.....	97
3.4 Il catalogo	101
3.5 <i>Recycling Beauty</i> : conclusioni	103

Conclusioni.....	106
Immagini	112
Bibliografia.....	137
Sitografia	153

Introduzione

Comunicare l'antico nel contemporaneo: oltre a essere il titolo scelto per il presente elaborato, questa proposizione si presenta dapprima come ambito da esplorare e indagare e verso cui rivolgere il proprio sguardo, per poi trasformarsi in pratica e necessità del presente e per il futuro. Il rapporto con l'antico è una costante in ogni società e in ogni epoca storica: guardare al passato osservando percorsi già tracciati, errori già commessi, azioni già intraprese, era ed è consuetudine finalizzata alla miglior comprensione e alla progressiva determinazione dell'identità (sia individuale sia collettiva), mediante teoria e prassi, pensieri e azioni, costruzione e distruzione.

Questo lavoro di tesi nasce dall'unione tra un ambito di interesse specifico, quello della progettazione e della realizzazione di esposizioni temporanee (e tutto ciò che vi gravita attorno), e un'esigenza (sia personale sia strettamente accademica), ovvero dedicarsi allo studio di qualcosa di attuale, concreto e necessario. Quest'obiettivo e quest'ambizione hanno trovato una valida e stimolante risposta durante la visita (di chi scrive) alla mostra *Recycling Beauty*, realizzata presso la sede milanese di Fondazione Prada tra 2022 e 2023. Una mostra d'arte e d'oggetti antichi all'interno di un contesto prevalentemente dedicato alle arti contemporanee e legato, a livello identitario, alla nota *maison* meneghina: quali le motivazioni alla base di questa scelta? Quali i significati annessi e quali quelli realmente trasmessi? Quali gli impatti all'interno delle società contemporanee e per quelle future? *Recycling Beauty*, scelta come caso di studio del presente elaborato, è stata quindi punto di partenza da cui è scaturita una riflessione sul rapporto tra antico e contemporaneo, nello specifico all'interno di esposizioni museali e temporanee d'arte antica: che valore e che significato ha per noi oggi l'antichità? In che modo essa viene conservata e trasmessa? Quali sono le principali dinamiche che intervengono e condizionano i processi di valorizzazione e fruizione degli oggetti antichi?

A tali (e altre) domande si è cercato di trovare risposta proprio con il presente elaborato.

Il primo capitolo prevede un'introduzione teorica e una contestualizzazione storica. Dall'età medievale a oggi, si ripercorrono le principali tappe che hanno interessato e interessano il rapporto tra antico, memoria e storia culturale europea, evidenziando continuità e discontinuità e le trasformazioni relative a percezione e considerazione del primo. L'obiettivo è quello di comprendere se, tra età medievale e rinascimentale e in seguito tra Seicento e Ottocento, vi siano state delle pratiche o degli schemi costanti che hanno riguardato il rapporto con la cultura e le civiltà antiche e quali siano stati i diversi approcci

adottati per preservarla, reinterpretarla e integrarla nelle epoche storiche successive. Ancora, queste osservazioni sono poi proiettate verso la società europea contemporanea: l'obiettivo è cercare di comprendere quale ruolo svolge l'antico nella costruzione dell'identità culturale di quest'ultima, come l'antichità viene percepita, interpretata e valorizzata oggi, sia all'interno dell'ambito accademico sia della cultura popolare. Si desidera rintracciare, quindi, quelle pratiche e quegli atteggiamenti, con somiglianze e differenze rispetto al passato, che caratterizzano il nostro rapporto con l'antico.

Il secondo capitolo desidera invece indagare, a un livello più generale, che cosa comporta e comprende il processo di comunicazione all'interno di un contesto espositivo e, in particolare, le peculiarità che caratterizzano la comunicazione di un'opera d'arte o di un manufatto antichi. Per questa seconda parte di ricerca è stato adottato un approccio più schematico, volto a individuare e analizzare singolarmente le tre componenti principali del processo comunicativo: l'emittente, il destinatario e il messaggio stesso. L'obiettivo è cercare di comprendere quali sono le caratteristiche che contraddistinguono queste tre parti, tra loro distinte e spesso distanti, ma anche fortemente interrelate e interdipendenti, e in che modo esse possono influire sull'efficacia del processo comunicativo. Una volta delineate tali peculiarità, definendo sostanzialmente una sorta di scenario all'interno del quale avviene la comunicazione, si procede con l'evidenziazione delle principali problematiche che possono presentarsi e influire in maniera negativa, impedendo uno degli obiettivi ultimi e fondamentali delle esposizioni museali e temporanee: la trasmissione della cultura. Infine, in ciascuno dei tre sottoparagrafi si propongono alcuni spunti di riflessione e, quando possibili, *best practices* e soluzioni: l'idea è che tale analisi possa risultare uno strumento concretamente utile e riadattabile anche a contesti e casi studio diversi da quello qui presentato.

Il terzo e ultimo capitolo è dedicato al caso di studio scelto: la mostra *Recycling Beauty*. Essa viene analizzata tenendo parallelamente in considerazione le dichiarazioni e gli intenti curatoriali e i fondamenti teorici delle discipline museologiche e museografiche, cercando di formulare un ponderato giudizio in merito a successi ed eventuali criticità del progetto. Il fine di questa analisi, alla luce dei due capitoli precedenti, è duplice. Da un lato comprendere in che modo *Recycling Beauty* si inserisce all'interno del contesto contemporaneo, qual è il suo impatto reale sulla società e sulla cultura odierne, che valore attribuisce all'antico e quali significati e messaggi desidera trasmettere; dall'altro osservare come le tre componenti del processo comunicativo si presentano e interagiscono tra loro, quali sono i temi che il progetto scientifico desidera mettere in luce e in che modo ciò viene veicolato mediante il progetto

allestitivo. Viene presentato innanzitutto il contesto che ha portato alla genesi della mostra, in particolare degli attori culturali coinvolti e dell'esposizione che, in continuità tematica e metodologica, ha preceduto *Recycling Beauty*; successivamente si procede all'analisi del progetto curatoriale guidato da Salvatore Settis e dello spazio espositivo e dei vari elementi dell'allestimento, opera dell'architetto Rem Koolhaas e del suo studio OMA.

L'intera tesi, più che delineare scenari certi e formulare giudizi fermi, desidera porre degli interrogativi e stimolare riflessioni. Diverse le tematiche evocate: convivenza di diverse temporalità, coesistenza di differenti significati e linguaggi, distanza e dialogo come mezzi per conoscere il passato e costruire la propria identità, sopravvivenza dell'antico attraverso reinterpretazione, attualizzazione, usi. Ancora: capacità di adottare visioni e approcci complessi, propensione all'ascolto di sé stessi e degli altri, necessità di saper osservare e ascoltare per poter comunicare e per poter comprendere. Due gli interrogativi costanti: che cosa significa e come si può comunicare l'antico nel contemporaneo?

Capitolo 1: Antico e classico nella storia culturale europea

Volgersi indietro per guardare al proprio passato è consuetudine in ogni società e in ogni cultura: la necessità di rapportarsi con esso si traduce nell'interrogarsi sulla tematica della memoria, sulla costante minaccia dell'oblio e della decadenza, su come conservare le tracce del passato condizionate dell'inevitabile scorrere del tempo. Ancora, si traduce nel tentativo di collocare le proprie radici e le proprie origini in un Altrove spazio-temporale al fine di definire la propria identità. La storia culturale europea, la cui identità è da lungo tempo caratterizzata dal ricco mosaico di popolazioni e culture che l'hanno composta e che la compongono tutt'oggi, ha riservato una particolare attenzione a una specifica 'porzione' del suo passato: l'antichità classica. In essa, più che in altre, riconosce una sorta di matrice fondante dei propri valori e in cui collocare le proprie radici. Nella tradizione artistica europea in particolare, tra i vari prontuari di temi, schemi e formule trasmessi nel corso dei secoli, il periodico ritorno del classico è stato «il più potente meccanismo di rinnovamento dinamico del repertorio»¹. Ancora, per riprendere le parole di Settis in *Futuro del "classico"*:

il mito di una "classicità" originaria e comune si traduce nella concezione della storia greca come storia universale o, meglio, come un suo snodo essenziale, necessario a intendere il mondo moderno, a partire dalle conseguenze *per noi* (o da quello che decidiamo di prendere per tali)².

Sebbene ogni epoca storica all'interno del contesto europeo abbia avuto un suo caratteristico rapporto con l'antico (non quindi specificamente classico), il ricorso intermittente e periodico a forme e temi del classico è una costante che si presenta ciclicamente, dall'epoca medievale a quella odierna, e si tratta di un carattere storico talmente peculiare che il filologo classico svizzero Ernst Howald in *Die Kultur der Antike* (1948) ha individuato nel ritorno ciclico di "rinascimenti dell'antichità" la forma ritmica (*rhythmische Form*) della storia culturale europea³. Questa visione presuppone l'inserimento della storia culturale europea

¹ S. Settis, *Futuro del "classico"*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 54-55.

² Ivi, p. 13.

Chi scrive desidera specificare, in merito al termine 'storia universale' contenuto nella citazione riportata, che nonostante le diverse espansioni geografiche e temporali, vi è oggi nei confronti dell'antica Roma e dell'antica Grecia (per lungo tempo considerate come due parti di un unico grande 'tutto', l'antichità classica) una percezione parzialmente contraddittoria e distorta in relazione al loro ruolo come "culla dei valori e delle idee occidentali". Infatti, sebbene proprio per la sua estensione geografica e culturale Roma possa aspirare molto di più alla condizione di storia universale, essa è stata spesso ridotta al rango di mediatrice della cultura greca. Al contrario, da molte generazioni le rivendicazioni di universalità e di validità perpetua del classico puntano sull'antica Grecia (più piccola e sicuramente più lacerata da lotte intestine tra le sue *póleis*), anche da parte di società come quella tedesca o britannica dove in realtà la Grecia non arrivò mai davvero (cfr. Settis, *Futuro del "classico"* cit., pp. 11-14).

³ S. Settis, *Rinascimento e decadenza: una simmetria necessaria*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», H. 2, 2014, Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, pp. 139-151: 149.

all'interno di un paradigma biologico-parabolico che la interpreta assimilandone lo sviluppo a quello del *cursus vitae* dell'essere umano⁴. All'interno di questo modello, all'antichità classica è consentito di rinascere o di sopravvivere sulla base di due modelli interpretativi opposti: il primo, basato sulla discontinuità, vede l'antichità classica morire per poi rinascere più volte, mentre il secondo, basato invece sulla continuità, parla di sopravvivenza dell'antico (evidenziando quindi come esso non 'muoia' per poi rinascere ma semplicemente venga evocato e reinterpretato in maniera più o meno pronunciata in ogni epoca, con modalità differenti)⁵. Che si voglia intenderle come rinascite o come sopravvivenze, in ogni evocazione il classico viene riclassificato, ogni volta uguale a sé stesso e ogni volta diverso, in un processo di continua de-significazione e ri-significazione⁶.

È curioso osservare che l'indagine sul passato è sempre stata mossa da intenti tutt'altro che neutri: di volta in volta l'attenzione è stata indirizzata a specifici tipi di oggetti e opere d'arte, generalmente quelli che si presentavano come «atti a far meglio perseguire le finalità generali dell'epoca ed a sostenerne ancor più la *raison d'être*»⁷. A prescindere infatti dai vari cambiamenti di sensibilità, gusto e tradizioni artistiche, l'antico (e, più nello specifico, il classico) è spesso stato utilizzato come un repertorio potenziale di storie, idee, materiali, modelli e valori: ciascuna generazione ha però deciso di estrarre solo la parte di passato che più si accordava con le proprie visioni e idee⁸, a volte consapevolmente, a volte assorbendole indirettamente⁹. Così, l'antichità classica greco-romana è stata decompattata, scomposta in distinte parti e specifici aspetti tali da renderla 'malleabile' e attualizzabile *ad hoc* a seconda delle esigenze del presente.

Peculiarità della storia culturale europea è quindi la costante presenza dell'antico (e ancor di più del classico): le società e le culture antiche vengono da sempre indagate, ricostruite e sottoposte a interpretazioni e usi¹⁰. Meno costante è l'atteggiamento dei – volta per volta –

⁴ Con paradigma biologico-parabolico si fa riferimento a quel modello, perfezionato da Winckelmann ma già utilizzato da Ghiberti, Vasari, Vitruvio e – ancora prima – da Plinio il Vecchio, che segue e riprende le fasi della vita biologica dell'essere umano: infanzia, giovinezza, maturità e senescenza. Mentre la vita dell'uomo si conclude inevitabilmente con la morte, l'evoluzione del classico viene proiettata in una dimensione sovrumana che contempla anche la rinascita, invocando quella ciclicità che si pone come sfondo per diversi ambiti delle società umane.

⁵ Settis, *Futuro del "classico"* cit., pp. 60-61.

⁶ Ivi, pp. 82 e 109.

⁷ M. Greenhalgh, *Ipsa ruina docet: l'uso dell'antico nel Medioevo*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, 3 voll., a cura di S. Settis, Torino, Einaudi, 1984-1986, I. *L'uso dei classici*, 1984, p. 115.

⁸ D. Irwin, *Introduzione*, in *Il bello nell'arte. Scritti sull'arte antica*, a cura di F. Pfister, Torino, Einaudi, 1983, p. XVII.

⁹ L. Russo, *Perché la cultura classica. La risposta di un non classicista*, Milano, Mondadori, 2018, p. 205.

¹⁰ M. Bettini, *Chi ha paura dei Greci e dei Romani? Dialogo e cancel culture*, Torino, Einaudi, 2023, pp. 84-85.

contemporanei nei confronti di queste. In un mondo in cui l'attualità del passato sembra essere un tema sempre vivo, che cosa rappresenta per noi quel passato? In che modo il classico e l'antico determinano la nostra identità? Qual è il rapporto che intercorre tra noi e l'Antico, e più nello specifico quell'antichità classica che per secoli ha plasmato e determinato la nostra memoria artistico-culturale?

1.1 Età medievale ed età rinascimentale

La storiografia moderna, in relazione al rapporto con l'antico, riconosce una frattura tra l'età medievale e quella rinascimentale: il Medioevo collocò sé stesso all'interno della narrazione del proprio passato (in continuità quindi con questo), mentre il Rinascimento percepì 'un'interruzione' fra sé e i tempi antichi (e individuò l'età medievale quale principale responsabile di questa frattura)¹¹. L'acquisizione della distanza storica e il riconoscimento di un'antichità in sé remota e conclusa consentirono di osservare distintamente i 'confini' di quest'ultima e condussero a un cambiamento radicale del rapporto con il mondo antico¹²: da «veloci incursioni notturne dall'accampamento vicino» a un «elaborato e lungo viaggio dello straniero»¹³. Così come mutò la percezione del passato, mutarono anche le modalità e le intenzioni nel rapporto con esso.

Per quanto riguarda l'alto Medioevo, risulta complesso ricostruire con certezza il ruolo e il valore attribuiti all'antico a causa della mancanza di documentazione. Si hanno alcune testimonianze più affidabili dal XII secolo circa in poi, grazie ai materiali antichi riportati alla luce nel corso dell'espansione demografica basso-medievale e alle fonti scritte: tra queste, preziose fonti di informazioni per gli studiosi sono ancora oggi i *mirabilia* e i *notabilia*, descrizioni simili a delle guide di viaggio in cui erano elencati i monumenti più importanti delle città (principalmente di Roma). Vi è, ad esempio, un piccolo manoscritto della fine del Duecento di un certo *Magister Gregorius* di Oxford, intitolato *De mirabilibus urbis Romae* (oggi conservato in un singolo manoscritto del XIII secolo presso il St. Catharine's college di Cambridge): in esso, una volta giunto a Roma, egli esprimeva il suo stupore e il suo fascino nei confronti della città antica, sostenendo che tutto ciò non poteva essere frutto delle capacità e dell'ingegno dell'uomo bensì solo di una 'magia', e rifletteva sull'impossibilità di descrivere a uno a uno i monumenti testimoni della grande Roma antica

¹¹ Greenhalgh, *Ipsa ruina docet* cit., p. 164.

¹² S. Settis, *Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, 3 voll., a cura di S. Settis, Torino, Einaudi, 1984-1986, III. *Dalla tradizione all'archeologia*, 1986, pp. 465-466.

¹³ Ivi, p. 451.

(la scelta dei monumenti da descrivere era in realtà piuttosto arbitraria, spesso condizionata dalle tensioni e dagli avvenimenti politici di allora)¹⁴. Ciò che principalmente traspariva da questi testi era un'ammirazione sconfinata nei confronti di quelle rovine testimoni di un 'imperfettamente ricostruibile' mondo antico, e che si traduceva spesso nella – già espressa da Petrarca – malinconica consapevolezza del distacco tra presente e passato e dell'irraggiungibilità di quest'ultimo¹⁵. Invero, l'idea di Roma all'interno delle opere di Petrarca si presentava da un lato come la percezione di un più ampio, ideale e astratto «concetto d'insieme» non corrispondente a un preciso riferimento o momento storico; dall'altro come il riconoscimento – successivamente trasformato in amara delusione – della circolazione di diverse «mistificazioni pseudoerudite» dei resti monumentali romani, per nulla corrispondenti al reale. Proprio tali consapevolezze permisero al poeta di acquisire coscienza del divario fra l'antica grandezza di Roma e la realtà dei suoi tempi, anticipando quella visione (consolidata poi nel corso del secolo successivo) che iniziò a vedere una netta cesura separante le *historiae antiquae* da quelle *novae*¹⁶.

Apparentemente opposte a quella *magica persuasio*, sorta di filtro che si poneva davanti agli occhi di intellettuali e viaggiatori e segno di un «disagio evidente e non ancora pienamente dominato nei riguardi dell'antico»¹⁷, erano le pratiche del reimpiego e del riuso dei materiali antichi. Queste prassi non devono essere interpretate come una sconsiderata volontà di cancellare le tracce della storia: durante l'età medievale, infatti, l'antico non era concepito come un'entità del passato con un significato da rispettare, bensì come un grande deposito da cui poter attingere, recuperare pezzi 'già pronti' e riutilizzarli in nuovi ambienti e contesti. Il Medioevo si avvale di quel passato sia a livello prettamente materiale sia a livello ideologico: *spolia in se* e *spolia in re*. Con queste due categorie individuate all'inizio degli anni Ottanta da Richard Brilliant, si fa riferimento, nel primo caso al prelievo di un frammento antico dal suo contesto originario e al suo riutilizzo in nuovi contesti e costruzioni, mentre nel secondo alla riconfigurazione e alla trasformazione di quel frammento attraverso un suo riuso ideologico e simbolico¹⁸. Era consuetudine durante l'età medievale, soprattutto dopo l'inizio dell'espansione demografica, il reimpiego di pietre e

¹⁴ C. Frugoni, *L'antichità: dai Mirabilia alla propaganda politica*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, I, *L'uso dei classici* cit., pp. 6-8 e 19.

¹⁵ C. De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, Firenze, Ponte alle Grazie, 2005, p. 17.

¹⁶ L. De Lachenal, *Spolia. Uso e reimpiego dell'antico dal III al XIV secolo*, Milano, Longanesi & C., 1995, pp. 365-366.

¹⁷ Ivi, p. 231.

¹⁸ R. Brilliant, *I piedistalli del giardino di Boboli: spolia in se, spolia in re*, «Prospettiva», 31, 1982, pp. 2-17.

materiali antichi, spesso per necessità dovute alla mancanza di fonti alternative di rifornimento: ciò accadde, ad esempio, con il marmo. Era uno dei materiali edilizi a godere della stima più alta in ragione delle sue caratteristiche fisiche e del suo rapporto con la civiltà greca e quella romana: in Italia, tra la caduta dell'impero e il XII secolo, le estrazioni di marmo furono rare e perciò chiunque ne avesse bisogno doveva necessariamente prelevarlo da edifici preesistenti¹⁹. Un'altra pratica molto diffusa, che comportava una sorta di convalida reciproca, era il riutilizzo di antichi sarcofagi: ai sarcofagi recuperati dalle rovine veniva attribuito un nuovo *status* dalla contemporaneità e, allo stesso tempo, essi stessi trasmettevano metaforicamente l'aura del defunto impero romano al corpo del nuovo 'proprietario'²⁰. Inoltre, l'*auctoritas* dei sarcofagi non era limitata dal fatto che non fossero riconoscibili o note le figure e le vicende narrate su di essi: anzi, si trattava proprio di un invito a dar loro un nuovo senso²¹.

Lo stesso accadeva anche per le statue. Ad esempio, nel tardo XIII secolo diversi ritratti funerari romani furono collocati lungo la facciata del campanile della cattedrale di Benevento: visti dal basso e letti alla luce di un'*interpretatio christiana*²² potevano sembrare una fila di santi ma, contemporaneamente, testimoniavano anche con orgoglio l'antichità della *Beneventum* romana²³ [Fig. 1]. Molte statue vennero modificate con l'aggiunta di parti e dettagli e ricollocate in nuovi contesti e con nuovi significati, spesso per esaltare identità locali attraverso monumenti che potevano richiamare (nella maggior parte dei casi) Roma e la sua importanza passata²⁴. Sin dall'Alto Medioevo nella piazza centrale di Pavia fu collocata una scultura equestre tardoantica (probabilmente raffigurante Teodorico), nota come il *Regisole*, portata via – non a caso – da Ravenna, altra capitale dell'antichità decaduta da tempo²⁵. Per secoli la statua fu oggetto di ammirazione e identificazione per i cittadini pavesi e, proprio in quanto tale, fu oggetto di diversi attacchi da parte degli eserciti nemici: di volta in volta ricostruita e integrata di parti nuove a seconda dell'aspetto più moderno che si voleva ottenere, l'originale è stata poi distrutta alla fine del Settecento dai giacobini

¹⁹ Greenhalgh, *Ipsa ruina docet* cit., pp. 123-126.

²⁰ S. Settis, *Collecting ancient sculpture: the beginnings*, «Studies in the History of Art», 70, 2008, pp. 12-31: 19.

²¹ Idem, *Continuità, distanza, conoscenza* cit., p. 409.

²² La locuzione latina *interpretatio christiana* indica l'interpretazione in chiave cristiana di tradizioni e pratiche culturali, opere d'arte e luoghi. Nella storia dell'arte questo termine assume una connotazione più specifica: identifica un travisamento più o meno intenzionale in virtù del quale un'immagine antica, mantenendo la sua forma originale, viene reinterpretata e investita di un contenuto alternativo che si adatti ai principi e ai simboli del cristianesimo.

²³ Settis, *Collecting ancient sculpture* cit., p. 18.

²⁴ De Lachenal, *Spolia. Uso e reimpiego...* cit., p. 372.

²⁵ *ibidem*

pavesi²⁶. Ancora oggi in Piazza del Duomo a Pavia si può incontrare il *Regisole*, in una versione novecentesca opera dello scultore Francesco Messina, inaugurata nel 1937 (curiosamente) in occasione del bimillenario della fondazione dell'impero di Augusto²⁷ [Fig. 2].

Anche se molti edifici subirono mutazioni e altrettanti oggetti e statue scomparvero, il reimpiego di diversi materiali ed elementi in contesti e con funzioni differenti consentì paradossalmente la loro sopravvivenza e conservazione nei secoli successivi. Parallelamente a ciò, cominciò a delinearsi una nuova sensibilità mossa da un crescente interesse verso una più conscia ripresa dell'antico, preludio di quel prossimo Umanesimo che avrebbe presto indagato un nuovo modo di trovare giustificazione al proprio presente guardando al passato: dalla più vasta e inconsapevole trasmissione della «tradizione» si stava giungendo alla comparsa della più consapevole «memoria»²⁸. Il passaggio da *auctoritas* (basata sul riuso di elementi e norme come modelli, in base al principio di sopravvivenza e continuità) a *vetustas* (in cui i modelli antichi sono concepiti come appartenenti a un mondo concluso, ancora valido come modello, e dove quindi le pratiche di riuso sono orientate in base al principio del *repêchage*) segnò l'avvenuta acquisizione della già menzionata distanza storica²⁹.

Quest'ultima diveniva

parola d'ordine indispensabile a definire un nuovo atteggiamento verso l'antico, che lo vede ormai come un mondo in sé conchiuso, separato ed autonomo, organizzato da proprie regole e da una cultura "altra", che abbisogni - a recuperarla - di pazienza e fatica: non un magazzino sotto casa, donde prelevare, all'occorrenza, questo o quello spoglio, ma un mondo remoto da comprendere nel suo insieme³⁰.

Agli inizi del Quattrocento, quindi, l'uomo moderno maturò un nuovo modo di pensare sé stesso, il mondo in cui viveva e il suo rapporto con il passato, giungendo a stabilire un nuovo rapporto di consapevole discendenza dall'antico. Questo periodo, temporalmente collocato tra i primi del Quattrocento e il secondo ventennio del Cinquecento, è comunemente noto come Rinascimento ed è quel movimento culturale contraddistinto principalmente dalla volontà dell'uomo di affermarsi come artefice del proprio destino e dalla grande rinascita delle arti e delle lettere, sotto l'influenza dei modelli classici. In realtà per molto tempo la 'questione rinascimentale' è stata una delle più dibattute tra gli studiosi di storiografia

²⁶ O. Rossi Pinelli, *Chirurgia della memoria: scultura antica e restauri storici*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, III. *Dalla tradizione...* cit., pp. 191-192.

²⁷ <https://catalogo.beniculturali.it/detail/Lombardia/HistoricOrArtisticProperty/PV300-00022_R03>, ultima consultazione: 22 gennaio 2024.

²⁸ Settis, *Continuità, distanza, conoscenza* cit., p. 417.

²⁹ Ivi, pp. 484-485.

³⁰ Ivi, p. 450.

moderna: ci si interrogava sulla reale esistenza di un Rinascimento con la R maiuscola e sulla legittimità di isolarlo, quale fenomeno singolare e unico, da tutte le altre rinascenze culturali di epoca medievale, come quella carolingia o quella del XII secolo definita proto-Rinascimento³¹. La sostanziale differenza tra l'atteggiamento medievale e quello moderno nei confronti dell'antichità classica è, come anticipato, la distanza fissa da cui il Rinascimento osservò il passato classico: essa permise di adottare una visione razionale e distaccata e di sviluppare un senso di nostalgia nei confronti di quel mondo classico, non rintracciabile in alcuna delle rinascenze medievali³². Il Medioevo, che «non seppe mai di essere medievale»³³, vide l'antichità come una realtà da temere o da utilizzare, sempre in funzione del presente³⁴. Nel Rinascimento si tentò di riportare in vita 'l'anima' della classicità, ancorando al concetto stesso caratteristiche sicuramente più astratte rispetto alla concreta ma distorta visione medievale e, allo stesso tempo, evocando valori come l'immortalità e l'onnipresenza, che resero il Rinascimento permanente e totale e transeunti le rinascenze medievali: «Il Medio Evo aveva lasciato l'Antichità insepolta e di volta in volta ne galvanizzava o esorcizzava il cadavere. Il Rinascimento si fermò a piangere sulla sua tomba e tentò di restituire vita alla sua anima»³⁵.

Dal punto di vista storico-artistico i secoli decimoquinto e decimosesto rivestono un'importanza fondamentale perché si tratta del periodo in cui iniziarono a formarsi quei nuclei di sculture antiche, principalmente collocate a Roma e a Firenze (e dal XIX secolo anche a Parigi), nelle quali per molti secoli sarà riconosciuto il culmine della creatività artistica e che fisseranno i criteri in base ai quali l'arte d'ogni specie sarà valutata per più di trecento anni³⁶. L'aspetto fondamentale che caratterizzava queste raccolte di opere era che solo per il loro esistere e il loro essere associate a una personalità o un'ubicazione specifiche, venivano consacrate a un livello di qualità estremamente elevato; la fama di alcune di queste perdurò per decenni o secoli, di altre meno; alcune divennero famose praticamente in contemporanea alla loro creazione, altre dopo diverso tempo. La temporaneità della fama poteva dipendere dall'apprezzamento da parte di un artista o di un critico, dall'importanza

³¹ E. Panofsky, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Milano, Feltrinelli, 1984 (ed. or. 1960), pp. 21-23.

³² Ivi, pp. 135-136.

³³ W.A. Nitze, *The So-Called Twelfth Century Renaissance*, «Speculum: A Journal of Medieval Studies», 23/3, 1948, Cambridge (MA), Medieval Academy of America, pp. 464-471: 466.

³⁴ Panofsky, *Rinascimento e rinascenze* cit., p. 136.

³⁵ *ibid.*

³⁶ F. Haskell, N. Penny, *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica*, Torino, Einaudi, 1984 (ed. or. 1981), p. 13.

politica dei committenti, dal modo e dal luogo in cui esse erano esposte fino a una scoperta casuale che contribuiva a rendere speciale l'oggetto ritrovato³⁷.

Uno dei luoghi-simbolo della rinascita dell'antico, forse il più importante a Roma, fu il Cortile delle Statue (o del Belvedere) [Fig. 3]. Si trattava appunto di un cortile, progettato da Bramante su incarico di Giulio II, collocato all'interno dello spazio che collegava la villa del Belvedere e il complesso principale del Vaticano; tra le varie decorazioni previste per questo grande spazio, quali un giardino all'italiana, filari d'aranci e fontane, era prevista anche la collocazione di una serie di grandi sculture all'interno di nicchie³⁸. Si trattava delle sculture che pian piano emergevano dai diversi scavi operati a Roma, la quale fu per tutto il Cinquecento (e ancora nel Seicento) un grande cantiere edilizio³⁹. Il rinvenimento che forse suscitò più entusiasmo fu quello del *Laocoonte* (oggi al Museo Pio-Clementino, Città del Vaticano). La vera fama del *Laocoonte* iniziò proprio con la sua riscoperta nel gennaio del 1506, in un vigneto appartenente a un cittadino romano, Felice de Fredis (che poco tempo dopo vendette il gruppo statuario a papa Giulio II)⁴⁰. Anche se le vicende mitiche del sacerdote troiano erano già state narrate da diversi autori greci e latini (tra questi, Virgilio nella sua *Eneide*), solo una era la fonte antica che menzionava la statua: Plinio il Vecchio. L'eco del ritrovamento si diffuse rapidamente in tutta Italia, alimentato dal legame con i due sopracitati celebri autori antichi, e la fama del *Laocoonte* crebbe rapidamente, facendolo divenire soggetto d'interesse di molti artisti ma anche di molti poeti e letterati, che iniziarono a far circolare versi sulla statua⁴¹. Un altro scavo altrettanto importante fu quello concesso tra il 1545 e il 1546 da Paolo III Farnese nell'area su cui un tempo sorgevano le Terme di Caracalla: esso restituì il nucleo più consistente delle prestigiose sculture che arredavano un tempo le terme e che consentirono l'elevazione della collezione Farnese al rango di una delle più importanti raccolte di antichità di Roma⁴². Statue ancora oggi celebri come il *Commodo a mo' d'Ercole*, l'*Ercole e Anteo*, l'*Apollo* e il sopracitato *Laocoonte* entrarono a far parte della raccolta del Belvedere, ufficialmente completata nel 1543 quando papa Paolo III acquistò l'ultima figura, l'allora *Antinoo* (oggi *Ermes Pio-Clementino* o *Hermes del Belvedere*, anch'esso custodito presso il Museo Pio-Clementino, Città del Vaticano),

³⁷ Ivi, p. XIII.

³⁸ Ivi, pp. 12-13.

³⁹ Rossi Pinelli, *Chirurgia della memoria* cit., p. 218.

⁴⁰ R. Volpe, A. Parisi, *Felice de Fredis e il luogo di ritrovamento del Laocoonte*, «Buletino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», 110, 2009, pp. 81-110: 81-82.

⁴¹ S. Maffei, *La fama di Laocoonte nei testi del Cinquecento*, in *Laocoonte. Fama e stile*, a cura di S. Settis, Roma, Donzelli editore, 1999, p. 99.

⁴² Museo Archeologico Nazionale di Napoli, *Le sculture Farnese*, 3 voll., Milano, Electa, 2007-2010, III. *Le sculture delle Terme di Caracalla. Rilievi e varia*, 2010, pp. 14-15.

rinvenuto in un giardino non lontano da Castel Sant'Angelo⁴³. La volontà di dare vita a questo cortile rappresentava per Giulio II una risposta a un precedente e intimo atteggiamento nei confronti delle antichità: l'operato di suo zio Sisto IV e la trasformazione del Campidoglio da luogo politico e della vita attiva dei cittadini a scenografico museo di Roma. Sisto IV aveva proiettato il suo interesse per l'antico in una dimensione ancora più politica decidendo di restituire al popolo romano un importante nucleo di bronzi antichi (collocandoli nel palazzo dei Conservatori sul Campidoglio), mosso dalla consapevolezza dell'importanza storica e allusiva che questi rivestivano per la città che governava⁴⁴. Non si trattava quindi di un interesse specifico nei confronti di pezzi come la *Lupa*, il *Camillo* o lo *Spinario* (tutti e tre oggi collocati presso i Musei Capitolini, Roma): si trattava piuttosto della volontà di conservare tali sculture come «facenti parte dell'inalienabile eredità di quel popolo»⁴⁵ e di sovrapporre e alternare antichi e più recenti significati e simbologie. Quest'azione portò a stimolare diversi collezionisti privati (Giulio II incluso) a raccogliere altrettanti 'capolavori', «strappando al tempo e alle ingiurie degli indifferenti i resti della "veneranda antichità" per riunirli in un unico luogo»⁴⁶. Nacquero così, già nella prima metà del XVI secolo, collezioni private che in poco tempo giunsero a eguagliare, per numero e qualità dei pezzi antichi, quelle pontificie (prima fra tutte ad attrarre l'attenzione quanto la raccolta del Belvedere fu quella della famiglia Farnese)⁴⁷. Si inaugurò così un costume che sopravvisse fino al XVIII secolo, in cui le antichità divennero veicoli di messaggi politici e segni di prestigio sociale per coloro che le possedevano⁴⁸. In Italia, tra le più importanti famiglie di collezionisti c'erano i Della Valle, i Ludovisi, i Maffei, i Barberini e i Medici: proprio le raccolte medicee rappresentarono, per estensione e precise scelte e giudizi estetici, un mutamento sostanziale rispetto al collezionismo di matrice medievale e, più in generale, un caso emblematico all'interno della storia del collezionismo stesso⁴⁹. Analogamente, anche al di fuori dei confini italiani l'interesse per quelle antichità su cui erano calibrati gusto e qualità di artisti e collezionisti cominciò a espandersi: in Francia ad esempio, già agli inizi del Cinquecento re Francesco I aveva dato vita al «primo riconoscimento internazionale [...]

⁴³ W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Alterthümer in Rom, I Band. Die Vatikanische Skulpturensammlung die Kapitolinischen und das Lateranische Museum*, Leipzig, Verlag von Karl Baedeker, 1891, p. 90.

⁴⁴ M. Miglio, *Roma dopo Avignone. La rinascita politica dell'antico*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana, I. L'uso dei classici* cit., p. 94.

⁴⁵ Haskell, Penny, *L'antico nella storia...* cit., p. 14.

⁴⁶ C. Franzoni, «*Rimembranze d'infinito cose*». *Le collezioni rinascimentali d'antichità*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana, I. L'uso dei classici* cit., p. 303.

⁴⁷ Haskell, Penny, *L'antico nella storia...* cit., p. 16.

⁴⁸ Franzoni, «*Rimembranze d'infinito cose*» cit., p. 351.

⁴⁹ De Benedictis, *Per la storia del collezionismo...* cit., p. 27.

di un canone dei valori artistici che s'incarnava non semplicemente in una qualche vaga concezione dell'antichità, bensì in certe determinate opere antiche»⁵⁰, decorando il suo padiglione di caccia di Fontainebleau con le copie delle più famose statue che si trovavano a Roma, prevalentemente nel cortile del Belvedere. Queste collezioni di antichità, depositi di motivi e modelli classici – che venivano diffusi attraverso disegni e oggetti di piccole dimensioni come bronzetti, gemme e medaglie – fungevano da grande stimolo per gli artisti, mossi a nuova sensibilità dalle opere degli antichi. Essi facevano propri alcuni tratti, li inserivano in un nuovo lessico figurativo che si caratterizzava come tale proprio perché ne riproponeva uno antico e che però sembrava far maturare la coscienza della qualità e dell'efficacia dei repertori antichi (e quindi anche della reverenza per essi); più intima era l'assimilazione di quel linguaggio antico da parte di un artista, più quest'ultimo poteva essere definito classico perché incarnava la nobiltà degli Antichi⁵¹. Nel corso del XV e del XVI secolo tali modelli vennero assimilati sempre di più, con modalità diverse a seconda degli scopi e degli oggetti d'interesse prediletti, e stessi temi e pose ricorrevano all'interno di «un lessico perpetuo e universale di formule e gesti»⁵² nelle opere di diversi artisti.

Negli ultimi decenni del Quattrocento, ad esempio, Andrea Mantegna disegnò i cartoni dei *Trionfi di Cesare* [Fig. 4] (oggi a Londra, collezioni reali di Hampton Court) commissionati da Francesco II Gonzaga per celebrare le gesta e le virtù militari della casata. Mantegna, per l'elaborazione del tema, si avvalese di tutte le principali fonti scritte (tra le più importanti l'*Ab urbe condita* di Tito Livio, la cui prima edizione risale al periodo 27 a.C. – 14 d.C., e il trattato quattrocentesco *Roma triumphans* dell'umanista Flavio Biondo) e materiali (gemme, medaglie e monumenti) accessibili all'epoca: in essi era possibile rintracciare una serie di particolari iconografici e di elementi distintivi che generalmente componevano un corteo trionfale romano, così da rendere la tematica della parata militare 'universalmente' riconoscibile⁵³. Se da un lato, la profonda analisi filologica compiuta sulle fonti classiche consentì all'artista di operare una vera e propria 'ricostruzione archeologica'⁵⁴ all'interno della serie rappresentante il trionfo di Giulio Cesare in Gallia, è però complesso stabilire l'effettiva influenza delle fonti antiche disponibili sull'intero ciclo mantegnesco. Pare infatti

⁵⁰ Franzoni, «*Rimembranze d'infinito cose*» cit., p.8.

⁵¹ Settis, *Futuro del "classico"* cit., pp. 55-58.

⁵² Ivi, p. 58.

⁵³ A. Martindale, *Andrea Mantegna. I Trionfi di Cesare nella collezione della regina d'Inghilterra ad Hampton Court*, Milano, Rusconi, 1980, pp. 45 e 53-54.

⁵⁴ A.M. Monaco, *Il corteo trionfale a Galatone dal Triumphus Caesaris di Jacobus Argentoratensis tratto dal Mantegna. Un caso di circolazione mediterranea di un tema iconografico*, in *Ottant'anni di un maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, a cura di F. Abbate, vol. I, Napoli, Paparo edizioni, 2006, p. 268.

che lo schema scelto per i *Trionfi* rappresenti una «semplificazione impressionante» in cui il contributo creativo dell'artista, ben presente, emerge in mancanza di dettagli e informazioni specifiche: così, Mantegna dipinse quasi sempre i soldati romani con un qualche tipo di corazza (ignorando che esse fossero destinate principalmente agli ufficiali poiché molto costose e che quindi fosse poco verosimile che tutto l'esercito romano fosse dotato di quel tipo di armatura) oppure, nel dipingere e identificare l'esercito nemico, cercò di inventare oggetti che fossero abbastanza inconsueti da sembrare «non romani» ma non troppo strani da sembrare «non antichi»⁵⁵.

Diverse furono le fonti a cui attinse, così come diversi furono gli elementi della tradizione classica che Sandro Botticelli riprese all'interno della sua *Primavera* (realizzata nel 1480 circa e oggi custodita a Firenze, presso la Galleria degli Uffizi) [Fig. 5]. Peculiari e ammirate caratteristiche delle opere del pittore fiorentino sono la precisione e l'accuratezza nella riproduzione dei singoli elementi, grazie a quello che Warburg definì «l'occhio attento del "pittore-orefice"»; ancora, quella «bellezza placida» che caratterizza le figure umane all'interno delle sue composizioni, resa ad esempio attraverso il posizionamento della luce viva dell'occhio – nel caso dei visi botticelliani non collocata nella pupilla bensì nell'iride, spesso rischiarata a cerchio – che contribuisce a rendere lo sguardo trasognato, rivolto verso il mondo esterno ma non fisso su un punto esatto⁵⁶. Tra le fonti principali che tra Quattrocento e Cinquecento ispiravano artisti, committenti e consiglieri umanisti (nel caso di Botticelli, il committente fu Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici e il suo consigliere Marsilio Ficino, filosofo e umanista seguace del neoplatonismo), vi erano i testi efrastici, ovvero delle descrizioni – reali o immaginarie – di quadri, a cui si attingeva appunto per estrarre personaggi, attributi e composizioni da inserire poi nei nuovi dipinti⁵⁷: nel caso specifico degli artisti fiorentini del XV secolo, ciò che era ricercato e riprodotto maggiormente erano modi per rappresentare le figure in movimento, «un movimento esternamente intensificato», che in Botticelli si manifestava nelle capigliature, nelle pieghe delle vesti e negli accessori inerti⁵⁸. Diverse le ipotesi in merito alle possibili fonti d'ispirazione per *La Primavera*. Tra le più note, da un lato la *Giostra* del Poliziano, poema colmo di reminiscenze classiche e mitologiche e composto per celebrare un torneo sostenuto

⁵⁵ Martindale, *Andrea Mantegna* cit., pp. 56-59.

⁵⁶ A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, Firenze, La Nuova Italia editrice, 1980 (ed. or. 1966), pp. 56-57.

⁵⁷ E.H. Gombrich, *Immagini simboliche. Studi sull'arte nel Rinascimento*, Milano, Leonardo Arte, 2002 (ed. or. 1972), p. 63.

⁵⁸ Warburg, *La rinascita del paganesimo...* cit., pp. 57-58.

da Giuliano de' Medici nel 1475 in cui viene descritto il 'regno di Venere'⁵⁹; dall'altro, sollevata da Ernst Gombrich, l'ipotesi che vede proprio nella *Primavera* la resa pittorica di una descrizione «di un'insolita concretezza» di Venere, contenuta all'interno dell'*Asino d'Oro* di Apuleio (più specificamente nel contesto di una pantomima del Giudizio di Paride)⁶⁰. Più recente invece è la convincente interpretazione del filosofo Giovanni Reale⁶¹, integrazione e conferma della lettura già suggerita dalla filologa Claudia Villa alla fine degli anni Novanta. *La Primavera* sarebbe una rappresentazione allegorica ispirata a una parte del romanzo enciclopedico *Le nozze di Filologia e Mercurio*⁶² del retore cartaginese del V secolo Marziano Capella: secondo questa visione, nel dipinto botticelliano sarebbe rappresentata la cerimonia in cui Mercurio, dopo una lunga ricerca e consigliato da Apollo, si unisce alla sposa Filologia (quindi non più Venere), con testimoni Retorica (con in mano i fiori, reinterpretata secondo la concezione umanistico-rinascimentale) e *Voluptas*, *Castitas* e *Pulchritudo* (le tre figure femminili a sinistra)⁶³. Quale che sia la lettura corretta, è certo che temi e programmi iconografici non erano pura invenzione degli artisti bensì il frutto di una ricerca, operata con l'aiuto di umanisti eruditi e mecenati, all'interno della letteratura antica; a sua volta, anche la scelta di specifiche forme ed elementi adatti a visualizzare quelle formule descrittive richiedevano una serie di modelli, anch'essi rintracciabili nell'arte antica (nel caso dei drappaggi ondegianti e delle chiome fluenti di Botticelli i modelli furono probabilmente sarcofagi e bassorilievi neoattici)⁶⁴.

È importante sottolineare che fino agli inizi del XIX secolo circa non si parlò mai in maniera stabile di classicità per distinguere i Greci e i Romani dal presente: i termini utilizzati per farvi riferimento erano piuttosto «Antichi» e «moderni». Sia che si parlasse di lingua, di pratica scolastica o di religione, la contrapposizione tra *antiqui* e *moderni* era sempre in riferimento a modelli e progetti strettamente contemporanei⁶⁵. *Antiqui* non era quindi un'etichetta cronologica: anche gli uomini del tempo in cui venivano formulate tali teorie potevano essere ritenuti meritevoli di appartenere alla sopracitata categoria grazie alle

⁵⁹ Panofksy, *Rinascimento e rinascenze* cit., p. 224.

⁶⁰ Gombrich, *Immagini simboliche* cit., pp. 46 e 62.

⁶¹ G. Reale, *Botticelli. La "Primavera" o le "Nozze di Filologia e Mercurio"?* Rilettura di carattere filosofico ed ermeneutico del capolavoro di Botticelli con la presentazione analitica dei personaggi e dei particolari simbolici, Rimini, Idea Libri, 2001.

⁶² Per una traduzione commentata si veda: Marziano Capella. *Le nozze di Filologia e Mercurio*, a cura di I. Ramelli, Milano, Bompiani, 2001.

⁶³ C. Villa, *Per una lettura della «Primavera». Mercurio «retrogrado» e la Retorica nella bottega di Botticelli*, «Strumenti critici», 13/1, 1998, pp. 1-28: 5-28.

⁶⁴ Gombrich, *Immagini simboliche* cit., pp. 56-57.

⁶⁵ Settis, *Rinascimento e decadenza* cit., p. 140.

capacità possedute. Ciò comportava però una sorta di contrapposizione: da un lato vi erano coloro che si potevano definire *moderni* perché avevano superato gli *antiqui*, dall'altro c'erano gli *antiqui* superiori ai *moderni* che però erano uomini del tempo che, usando le parole di Settis, erano in grado di «far rivivere le passioni e le virtù degli Antichi»⁶⁶.

Panofsky in *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, notava che:

Le opere di un grande scultore del Cinquecento apparivano ai contemporanei non meno classiche, se non più classiche, degli originali greci e romani [...]: ovvero, per dirla con altre parole, gli originali greci e romani apparivano non meno moderni, se non più moderni, delle opere di un grande scultore del Cinquecento⁶⁷.

Nelle varie collezioni le giustapposizioni tra scultura antica e moderna erano frequenti, stimolo concreto per un «immediato e verificabile paragone tra classicità ed età contemporanea»⁶⁸. Uno degli ambiti in cui era evidente questo avvicinamento era quello del restauro delle statue antiche, condotto già in maniera sistematica agli inizi del Cinquecento: allora i restauri erano intesi come la ricostruzione di immagini parzialmente perdute, per le quali si cercava un'interpretazione corretta o plausibile delle parti mancanti che dovevano poi essere eseguite in una «“maniera” che fosse in grado di accompagnarsi a quella antica»⁶⁹. Non di rado i restauri venivano considerati un miglioramento degli originali: Vasari, nelle *Vite*⁷⁰, attenendosi alla sua visione ciclico-evoluzionistica della storia dell'arte, riteneva che il raggiungimento dei maestri antichi fosse sempre più vicino e considerava le integrazioni «un contributo al recupero della perfezione della scultura antica»⁷¹. L'attività di restauro, sebbene concepita da alcuni artisti come un'attività mediocre e operata solo per soddisfare i desideri dei committenti, rappresentava quindi un grande banco di prova della capacità di dimostrare di aver raggiunto gli Antichi⁷². Ad esempio, Guglielmo Della Porta, di cui Michelangelo fu maestro, aggiunse le gambe al celeberrimo *Ercole Farnese* poiché al momento del rinvenimento (1546) esso ne risultava privo. Quando le gambe originali vennero ritrovate (poco più di dieci anni dopo) furono messe a confronto con quelle moderne e si dice che Michelangelo consigliò di mantenere le gambe realizzate dal suo allievo perché

⁶⁶ Id., *Futuro del “classico”* cit., p. 62.

⁶⁷ Panofsky, *Rinascimento e rinascenze* cit., p. 59.

⁶⁸ De Benedictis, *Per la storia del collezionismo...* cit., p. 23.

⁶⁹ A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano, Electa, 1988, p. 33.

⁷⁰ *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* di Giorgio Vasari è uno dei primi libri organici di storia dell'arte pervenuto fino ai giorni nostri, nonché una delle principali fonti di notizie biografiche di artisti italiani vissuti tra Medioevo e Rinascimento (così come di opere andate perdute o distrutte). Fu pubblicato per la prima volta nel 1550 da Torrentino e poi, in una sua seconda edizione ampliata e aggiornata, nel 1568 dalla famiglia fiorentina Giunti.

⁷¹ Rossi Pinelli, *Chirurgia della memoria* cit., pp. 198-205.

⁷² *ibid.*

erano valide tanto quanto quelle antiche⁷³ (ad oggi *l'Ercole Farnese*, reintegrato delle gambe originali dall'Albacini solo verso la fine del Settecento, è esposto presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli; accanto ad esso, sono esposte le gambe realizzate da Della Porta nel Cinquecento)⁷⁴ [Figg. 6, 7].

Da un più grande distacco iniziale, pian piano il gradino separante l'antichità classica e la nuova modernità si riduceva progressivamente. Se in età rinascimentale il confronto con gli Antichi era permeato ancora da consapevoli distanze, espressione di rispetto e riverenza nei confronti di questi ultimi, arrivò poi un'epoca in cui l'autorità degli Antichi non fu più così stabile⁷⁵: i «nani», dopo essere saliti sulle spalle dei «giganti» per vedere di più e più lontano, iniziarono pian piano – in nome del presente e del futuro – a rimpicciolirli e a ignorarli⁷⁶.

1.2 Tra Seicento e Ottocento

Nel corso del Seicento i moderni consideravano 'digeriti' gli *antiqui*: aveva inizio così una nuova modernità in cui l'elemento classico rappresentava solo un ingrediente fra tanti⁷⁷. L'antichità cominciò ad essere percepita come una «regola»: da un lato vi erano coloro che ancora manifestavano la tendenza ad attenersi, mantenendo quella sorta di venerazione divina verso di essa. Dall'altro vi erano coloro che volontariamente iniziarono a trasgredirla, forti della sempre più crescente consapevolezza del loro valore e della capacità di poter gareggiare con gli Antichi⁷⁸. Ebbe inizio la cosiddetta *Querelle des Anciens et des Modernes*, polemica che agitò prevalentemente l'ambiente letterario (ma anche quello artistico) francese tra XVII e XVIII secolo, in cui due correnti opposte dibattevano sostanzialmente sull'*auctoritas* degli Antichi nell'ambito della creazione artistico-letteraria. È importante ricordare che proprio nel Cinquecento e nel Seicento il termine «classico»⁷⁹ venne ripreso e

⁷³ S. Howard, *Pulling Herakles' leg. Della Porta, Algardi, and Others*, in *Festschrift Ulrich Middeldorf*, 2 voll., hrsg von A. Kosegarten, P. Tigler, Berlin, Walter De Gruyter, 1968, I, p. 403.

⁷⁴ A. Coppa, *Eracle a riposo*, in *Sussidi del MANN – Collezione Farnese*, a cura dei Servizi educativi e Ricerca del Mann, <<https://mann-napoli.it/wp-content/uploads/2022/04/5.-Eracle-a-riposo.pdf>>, ultima consultazione: 19 novembre 2023.

⁷⁵ Settis, *Futuro del "classico"* cit., p. 65.

⁷⁶ G. Pontiggia, *I contemporanei del futuro. Viaggio nei classici*, Milano, Mondadori, 1998, pp. 38-43.

L'aforisma dei «nani sulle spalle dei giganti», in cui i «nani» sono i moderni e i «giganti» sono gli antichi, è comunemente attribuito a Bernardo di Chartres (citato da Giovanni di Salisbury nel *Metalogicon*). Con quest'espressione egli voleva sottolineare il grande debito che i moderni avevano nei confronti degli antichi e ricordare che, se i primi potevano vedere un maggior numero di cose o più lontano, era perché i secondi avevano permesso loro di elevarsi 'sedendo' più in alto.

⁷⁷ Settis, *Futuro del "classico"* cit., p. 65.

⁷⁸ H. Wölfflin, *Rinascimento e Barocco. Ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, Milano, Abscondita, 2010 (ed. or. 1986), pp. 25-26.

⁷⁹ Il termine latino *classicus* non nacque per definire fenomeni ed epoche della storia culturale, bensì all'interno del linguaggio politico ed economico. Lo scrittore romano Aulo Gellio utilizzò il termine *classicus*, in *Noctes*

tornò in uso con un'accezione ben specifica: principalmente in ambito letterario, identificava un testo (o un'opera), anche moderna, «a cui fosse riconosciuto un valore esemplare»⁸⁰.

"Classico" poteva essere così un modello antico, ma anche uno più recente e appartenente alle varie culture nazionali; e in questo caso poteva meritare la qualifica di "classico" ora perché perfettamente aderente ai modelli greco-romani, ora invece per la ragione opposta, perché quei modelli era riuscito a superare o a ignorare, creando *ex nihilo* una nuova normatività⁸¹.

Così, con riferimento alla *querelle*, da un lato c'erano coloro che sostenevano che l'unica ispirazione dovesse essere necessariamente ricercata negli autori antichi e nella loro perfezione irraggiungibile, e che accusavano la modernità di essere solo «decadenza decrepita e maltruccata»⁸². Dall'altro c'erano invece coloro che sostenevano che i modelli a cui ispirarsi potessero essere trovati non solo nell'antichità greco-romana ma anche altrove, e che la creazione artistica dovesse rinnovarsi. Il Rinascimento andò così dissolvendosi (o degenerando) in quello che per consuetudine è stato definito Barocco⁸³, periodo di cui (come spesso accade nella storia dell'arte) è difficile stabilire confini spazio-temporali e inquadramento. Tralasciando le considerazioni degli storici dell'arte in merito all'appartenenza di diverse personalità artistiche alla categoria 'Barocco', caratterizzanti in maniera profonda l'identità di tale periodo sono la ricerca della novità, la volontà di superare i limiti stimolando sensi, mente e anima di chi osserva e coinvolgendo con forza e immediatezza lo spettatore⁸⁴. In diversi campi la cultura barocca perseguì la liberazione da ogni tipo di norma e precetto, forte della volontà di allontanarsi dal rigore e dai dogmi controriformistici e, ancor di più, dalla «suprema autorità dell'antico» che limitava la prassi, l'autonomia e l'immaginazione degli artisti⁸⁵. La compostezza e l'equilibrio rinascimentali vennero quindi abbandonati e lasciarono spazio a massa, movimento e desiderio di «commuovere e colpire istantaneamente con la potenza della passione»⁸⁶, spezzando le regole della tradizione antica. L'acquisizione della coscienza della distanza con il passato consentì (nuovamente) il cambiamento: la consapevolezza che i grandi maestri del Cinquecento avessero già toccato i vertici produsse sicuramente sconforto tra artisti e

Atticae, per indicare uno scrittore di «prim'ordine» e non «della massa» (*classicus scriptor; non proletarius*), adatto ad essere letto dai classici (ovvero i contribuenti più ricchi) e non dal popolo.

⁸⁰ Settis, *Futuro del "classico"* cit., p. 67.

⁸¹ Ivi, p. 68.

⁸² M. Fumaroli, *Le api e i ragni. La Disputa degli Antichi e dei Moderni*, Milano, Adelphi, 2005 (ed. or. 2001), p. 213.

⁸³ Wölfflin, *Rinascimento e Barocco* cit., p. 13.

⁸⁴ T. Montanari, *Il Barocco*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 17-18.

⁸⁵ C.G. Argan, *Bernini e Roma*, in *Immagini del Barocco. Bernini e la scultura del Seicento*, a cura di M. Fagiolo, G. Spagnesi, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1982, p. 8.

⁸⁶ Wölfflin, *Rinascimento e Barocco* cit., p. 43.

letterati, sconforto che però non si trasformò in decadenza bensì in volontà di ripresa e di riconquista dell'autonomia⁸⁷. Proprio su questo sfondo iniziarono a comparire critiche, motivate dall'evidente accumulo di conoscenze (in grado di garantire quindi la superiorità dei moderni sugli antichi), anche nei confronti di quelle sculture che «passavano un tempo per capolavori», raccolte da Haskell e Penny in *L'antico nella storia del gusto* con l'intento di «metterne in luce la fama»⁸⁸. Così Étienne Falconet, sostenendo che non fosse necessario vedere gli originali per poterli giudicare con esattezza⁸⁹, poté criticare il – fino ad allora modello incontrastato per quanto riguarda i monumenti equestri – *Marco Aurelio* del Campidoglio, la cui testa del cavallo fu definita di forma ignobile e scorretta e senza grazia e finezza⁹⁰ e fu quindi dichiarato sorpassato dal suo monumento a Pietro il Grande a Pietroburgo⁹¹.

Diversi furono i cambiamenti e le novità che attraversarono i secoli XVIII e XIX: la nuova e rigorosa mentalità razionale illuminista e il suo desiderio di rinnovamento politico e morale della società attraverso l'arte così come il suo ripudio verso il *pathos* e gli eccessi di barocco e rococò francese; le nuove scoperte archeologiche di metà Settecento e dell'Ottocento, che contribuirono alla rivalutazione della classicità in termini di autenticità e di dibattito su arte greca e arte romana (il tutto collocato all'interno di un contesto europeo caratterizzato da rivoluzioni e sconvolgimenti politici). Durante il Seicento e il Settecento era in realtà ancora vivo il desiderio delle corti europee e dei collezionisti privati di entrare in possesso delle sculture più famose: uno dei tentativi più spettacolari di riunire tali capolavori fu operato da Luigi XIV nel suo palazzo di Versailles⁹², dove accanto a qualche originale come il *Cincinnato* e il *Germanico*, molto più numerose furono le copie. A volte venivano realizzate in maniera molto fedele rispetto agli originali; più spesso però si trattava di versioni totalmente rimaneggiate, volutamente richieste dai committenti o consapevolmente modificate da parte degli artisti: un esempio è l'aggiunta, da parte di François Barois, di panneggi allo scopo di coprire le natiche di una *Venere callipigia*, oscuranti sostanzialmente la qualità rappresentativa del soggetto raffigurato [Figg. 8, 9]. Tali decisioni furono fortemente influenzate dalla Controriforma che, in particolare dopo il Concilio di Trento

⁸⁷ Argan, *Bernini e Roma* cit., pp. 8-9.

⁸⁸ Haskell, Penny, *L'antico nella storia...* cit., p. XII.

⁸⁹ P. Sénéchal, *Originale e copia. Lo studio comparato delle statue antiche nel pensiero degli antiquari fino al 1770*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, III. *Dalla tradizione...* cit., 1986, p. 156.

⁹⁰ É. Falconet, *Observations sur la statue de Marc-Aurèle*, Amsterdam, Marc-Michel Rey, 1771, p. 11.

«En effet, en quoi peche principalement cette tête, abstraction faite de la forme ignoble, incorrecte, fans cette grace & cette finesse qui caracterisent une belle tête de cheval?»

⁹¹ Settis, *Futuro del "classico"* cit., p. 65.

⁹² Ivi, pp. 46-49.

iniziato nel 1545 e conclusosi nel 1563, impose censure forzate specialmente alle nudità considerate eccessive⁹³.

Accanto alla crescente richiesta e conseguente circolazione di calchi e gessi, andò parallelamente diffondendosi un'altra pratica, ovvero la realizzazione di raccolte di tutte le immagini d'arte antica disponibili: tra le più importanti, *l'Antiquité expliquée et représentée en figures* di Bernard de Montfaucon (Paris, Florentin Delaulne, 1719), il *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, romaines et gauloises* del conte di Caylus (Paris, Chez Duchense, 1752-1767) e il più tardo *Musée de sculpture antique et moderne* del conte de Clarac (Paris, Chez Victor Texier, 1826-1853)⁹⁴. In questi volumi, e anche nella pratica, le analisi critiche e le valutazioni degli studiosi furono per lungo tempo, soprattutto in relazione alla distinzione tra copie e originali, caratterizzate da osservazioni superficiali e frettolose, a loro volta dovute alla poca accuratezza dei disegni, dei calchi e delle incisioni disponibili (realizzati da diversi incisori con diversi stili e tecniche) che gli studiosi si trovavano a confrontare.

Quando durante il Rinascimento si formarono le collezioni di scultura antica più note non si era a conoscenza del fatto che si trattasse prevalentemente di statue realizzate in epoca romana e non di originali greci: solo nel Settecento iniziò a fatica a farsi strada la consapevolezza del fatto che molte delle sculture degli artisti più famosi non potevano essere sopravvissute e che quindi quelle che si ammiravano erano copie, più o meno buone, di originali ormai perduti. Da allora l'interesse verso gli studi di archeologia filologica e la ricostruzione delle grandi opere dei maestri greci fu sempre maggiore. Il contributo che più di tutti rivoluzionò lo studio e la concezione della classicità fu quello di Johann Winckelmann: con la sua *Geschichte der Kunst des Alterthums* (prima edizione risalente al 1764, pubblicata a Dresda, In der Waltherischen Hof-Buchhandlung) – appunto una storia dell'arte dell'antichità, molto lunga ed estremamente dettagliata – guadagnò grande fama presso i contemporanei e una posizione di rilievo e di riferimento per lungo tempo all'interno della storia dell'arte⁹⁵. Dal momento in cui il 'padre' del Neoclassicismo iniziò a scrivere, l'interpretazione della storia dell'arte si fece sempre più complessa: egli individuò alcune

⁹³ G. Sassu, *Le arti tra Riforma e Controriforma*, in *Storia della civiltà europea*, 74 voll., a cura di U. Eco, Milano, EncycloMedia publishers, 2014, 47. *Il Cinquecento – Arti visive*, EPUB2.

⁹⁴ Accanto a essi, si ricorda anche il *Museum Chartaceum* di Cassiano dal Pozzo (1558-1657), raccolta di disegni stampati di autori cinquecenteschi ma anche di artisti allora contemporanei, il cui fine era quello di fornire una documentazione sistematica su ogni antichità conosciuta, in una prospettiva antiquaria ed enciclopedista, e di catalogare le specie animali e le specificità botaniche e minerali. La maggior parte del *corpus*, suddiviso in 23 volumi, oggi è custodito tra la Royal Library di Windsor e la British Library di Londra.

⁹⁵ Irwin, *Introduzione* cit., pp. XII-XIII.

qualità straordinarie proprie dell'arte antica (nobile semplicità e quieta grandezza), riconoscendole ancora necessarie per il confronto con l'arte dei suoi tempi, e sostenne che non fossero però presenti in egual misura all'interno dell'arte antica⁹⁶. All'interno di quel modello biologico-parabolico interpretativo della storia dell'arte da egli perfezionato definì l'arte romana (e quella ellenistica) come una tarda fase dell'arte greca, quella decadente; la scultura greca dell'epoca aurea venne invece collocata all'apice di quella parabola e fu ritenuta da Winckelmann «un prodotto della massima eccellenza, realizzato in circostanze geografiche, politiche e religiose che mai avrebbero potuto ricrearsi»⁹⁷, ovvero in quello che egli considerò uno stato basato su un vero sistema democratico dove l'arte poté affondare le proprie radici in un clima di 'libertà'. Ancora, egli sostenne: «Per noi l'unica via per diventare grandi e, se possibile, inimitabili è l'imitazione degli antichi, e ciò che si disse di Omero, che impara ad ammirarlo chi imparò ad intenderlo, vale anche per le opere degli antichi, particolarmente dei Greci»⁹⁸. Tra i moderni lodò, per essere riusciti ad avvicinarsi agli Antichi, il suo amico Mengs, Raffaello, Poussin e Michelangelo (proprio di quest'ultimo disse che riuscì a raggiungere l'antico, ma solo nelle figure forti e muscolose), e criticò molti altri, compreso il Bernini (che venne definito un «corruttore delle arti») per le sue scelte stilistiche e la sua volontà di allontanarsi dall'imitazione degli Antichi⁹⁹. I grandi passi poetici del Winckelmann ebbero impatti immediati e fondamentali: diedero celebrità subitanea a opere un tempo trascurate o da poco scoperte come il *Genio alato* di villa Borghese, così come contribuirono alla caduta della reputazione di altre statue fino ad allora riconosciute come il *Seneca morente* o il *Toro Farnese*¹⁰⁰. Sostanzialmente Winckelmann riuscì a far sì che gli occhi del Settecento si distogliessero da Roma e si volgessero alla Grecia, in un'Europa che aveva visto proprio Roma, per la prima parte del secolo, come l'ispirazione della letteratura e dell'erudizione classiche e che ora invece osservava il canone classico da due posizioni diverse (puramente greco e rivendicato invece anche ai Romani). Alla fine del XVIII secolo, come conseguenza della mentalità e delle convenzioni (e convinzioni) dell'epoca, la classicità divenne una sorta di repertorio di gesti e soggetti considerati universali e a cui attingere quando necessario. Rappresentazioni frivole di soggetti mitologici come dèi, satiri e fauni non vennero più richieste dai committenti (né tantomeno gli scultori erano più disposti a realizzarle) e venne invece lasciato spazio alla

⁹⁶ O.J. Brendel, *Introduzione all'arte romana*, Torino, Einaudi, 1982 (ed. or. 1980), p. 34.

⁹⁷ Haskell, Penny, *L'antico nella storia...* cit., p. 124.

⁹⁸ J.J. Winckelmann, *Il bello nell'arte. Scritti sull'arte antica*, a cura di F. Pfister, Torino, Einaudi, 1983, p. 11.

⁹⁹ Ivi, pp. 24-25 e 60.

¹⁰⁰ Haskell, Penny, *L'antico nella storia...* cit., p. 120.

ricerca di uno stile più puro e primitivo, incarnato da figure quali quelle di guerrieri, legislatori e grandi filosofi¹⁰¹. Si riteneva che l'arte, assieme alla scienza, avesse il compito di entrare nelle vite dei cittadini e guidarne i comportamenti¹⁰² e che fossero proprio le immagini tratte dalla classicità quelle in grado di plasmare il cittadino evocando nell'intimo idee come la razionalità e l'istinto di libertà¹⁰³. Vi era l'idea, chiaramente destinata a essere smentita, che quel «vocabolario universale di posture e di passioni umane»¹⁰⁴ potesse comunicare in maniera immediata e pregnante, senza mediazioni, a chiunque: l'aneddoto storico che narrava del riconoscimento da parte di un suo soldato del generale Belisario, anziano, cieco e ormai abbandonato da tutti mentre chiede l'elemosina, venne elevato da Jacques-Louis David a tema di significato universale (sebbene non potesse essere noto a tutti) a rappresentare «una intensa lamentazione sulla caducità della gloria umana, la desolazione della vecchiaia, unita a una meditazione sull'eroismo morale nell'avversità»¹⁰⁵ [Fig. 10].

Si stava pian piano consolidando la consapevolezza dell'importanza di ampliare la diffusione della cultura attraverso il coinvolgimento dei cittadini e, di conseguenza, mediante l'apertura alla fruizione di collezioni private e musei dinastici da parte di proprietari, monarchi e poi delle Nazioni. Proprio nel Settecento avvenne il passaggio da quel carattere elitario che per secoli aveva contrassegnato numerose collezioni – celebrazioni del prestigio delle casate nobiliari e accessibili a un ristretto pubblico selezionato – alla gestione pubblica del patrimonio storico-artistico, desiderosa di perseguire una funzione didattico-scientifica al servizio della comunità¹⁰⁶. Consapevoli della loro potenziale e reale rilevanza culturale, i nascenti musei pubblici iniziarono a definire i propri assetti costitutivi e organizzativi, riorganizzando le raccolte secondo principi didattici il più possibile universali e inserendole all'interno di nuovi edifici e gallerie realizzati *ad hoc*. Nacquero così le prime collezioni pubbliche (non solo aperte al pubblico ma *del* pubblico): già nel 1737 Anna de' Medici, l'ultima discendente della casata fiorentina, trasferì alla nuova dinastia dei Lorena (con un atto denominato 'Patto di Famiglia') tutto il patrimonio posseduto con il vincolo che esso

¹⁰¹ H. Honour, *Neoclassicismo*, Torino, Einaudi, 1980 (ed. or. 1968), pp. 28-30.

¹⁰² Gli *idéologues* (eterogeneo gruppo di intellettuali francesi legati alla cultura illuminista) promossero una teoria secondo la quale l'arte, in quanto "tecnologia morale", doveva essere congegnata per fare in modo che l'emotività dell'osservatore venisse catturata e che quindi si instaurasse un meccanismo di formazione dell'iniziativa individuale attraverso l'appello al sentimento e al desiderio dell'osservatore stesso.

¹⁰³ Settis, *Futuro del "classico"* cit., pp. 51-52.

¹⁰⁴ *ibid.*

¹⁰⁵ Honour, *Neoclassicismo* cit., p. 21.

¹⁰⁶ De Benedictis, *Per la storia del collezionismo...* cit., pp. 135-139.

sarebbe rimasto in uso perpetuo della città¹⁰⁷. Nel 1792 nacque il Louvre, prima collezione pubblica nata con decreto del ministro francese Roland, che sancì il passaggio delle collezioni reali d'arte della corona di Francia alla nazione francese: ben presto la semplice volontà di rendere pubbliche le collezioni si trasformò nel desiderio di renderle anche le più importanti, ancora una volta quali dimostrazioni di potere. Ebbero così inizio le corse alle acquisizioni e i trafugamenti: i marmi del Partenone (ormai noti come marmi Elgin) raggiunsero il British Museum, quelli del frontone di Egina la Glyptothek di Monaco e numerose altre opere il Musée Napoleon a seguito delle omonime spoliazioni, trasformando quelle nuove istituzioni in simboli appariscenti del prestigio nazionale e dell'alta borghesia che li dirigeva¹⁰⁸. Una sempre migliore comprensione dell'antichità maturò tra la fine del XVIII e tutto il XIX secolo: di fondamentale importanza furono le scoperte archeologiche di Ercolano, Pompei, Samo, Olimpia e Atene. Esse contribuirono a rendere sempre più acceso il dibattito a proposito della supremazia della civiltà greca rispetto a quella romana e a sviluppare un crescente fascino nei confronti delle rovine, dell'arcaico e della loro autenticità. Il progetto di ricostruzione dell'antico cominciò pian piano a raccogliersi all'interno del mondo accademico, attraverso la nascita di diverse discipline che operavano confronti tra fonti scritte e materiali, tra statue la cui fama era viva già da secoli e statue che venivano riportate alla luce in quell'epoca. Nell'Ottocento, ad esempio, nacque la *Kopienkritik*, una sorta di scienza nella scienza che (ancora oggi) opera secondo il paradigma della critica testuale. Dalla recensione e il confronto di tutte le copie pervenute, procede alla costruzione di uno *stemma codicum* individuando quelli più vicini all'archetipo, con l'obiettivo di restituire quest'ultimo correggendo errori e fraintendimenti dei copisti, eliminando le interpolazioni e integrando per congettura le parti mancanti e corrotte. Molto di ciò che oggi si trova sui manuali di arte antica a proposito di maestri come Policleteo o Prassitele si basa sull'operato della *Kopienkritik*, che si poneva proprio come obiettivo la ricostruzione dell'iconografia e dello stile dei grandi maestri greci attraverso una mentalità però 'romantica', imperniata sul concetto di «originalità»¹⁰⁹. Accanto alla storia dell'arte che per secoli era stata ricostruita sulla base delle fonti scritte e che elencava una serie di nomi di artisti, iniziò a svilupparsi la cosiddetta 'storia dell'arte senza nomi' (*Kunstgeschichte ohne Namen*) che includeva tutti quei mutili torsi, frammenti arcaici e *kouroi* e *korai* realizzati da

¹⁰⁷ Ivi, p. 138.

¹⁰⁸ Ivi, p. 144.

¹⁰⁹ G. Pucci, *Verità della copia nell'estetica antica*, in *SIE: Società Italiana d'Estetica*, <https://www.siestetica.it/documenti/testi/pucci_copia.pdf> (2008), ultima consultazione: 25 ottobre 2023.

anonimi maestri e incarnanti quell'autenticità primitiva che negli anni successivi affascino l'Europa. Si riprende un passo del contributo di Orietta Rossi Pinelli nel terzo tomo di *Memoria dell'antico nell'arte italiana* per descrivere la situazione di cambiamento che avvenne verso la metà dell'Ottocento:

La filologia [...] aveva interrotto il magico rapporto tra il pubblico e la scultura; i musei contribuirono a isolare, estraniare le opere da una quotidianità che le aveva rese presenze familiari in passato. Il collezionismo soprattutto andava diversificando i propri interessi. [...] La scultura classica era al massimo uno dei tanti elementi di arredo che si mescolavano nelle case, la cultura romantica preferiva altri modelli. [...] Solo la mitologia troverà nuova linfa nella psicanalisi, ma le *immagini* dei miti, sotto forma di scultura, vivranno sempre più isolate dal mondo e relegate nelle stanze dei musei o nelle aule universitarie. La identificazione dei soggetti e l'eventuale ricostruzione delle immagini originarie diverranno sempre più oggetto di dotte diatribe tra specialisti che opporranno l'un l'altro calchi in gesso reintegrati in base a sottili ed eruditissime ipotesi ricostruttive, mentre una sorta di furia iconoclastica spazzerà via gli antichi restauri, disperdendo per sempre opere che oramai erano il risultato inscindibile dell'intervento di artisti vissuti in epoche molto distanti tra loro¹¹⁰.

Il secolo decimonono si concluse sostanzialmente con l'inizio di un grande cambiamento di gusti e d'impostazione di pensiero e di nuovi sviluppi artistici, anticipatori del secolo successivo in cui il classico, per alimentare il moderno,

doveva produrre dal suo seno fecondi anticorpi, percorsi alternativi, suggerimenti sperimentali; doveva evocare e legittimare anche il primitivo e l'anticlassico, accogliere in sé non solo il centro, ma i margini, persino le deviazioni dell'arte antica. Doveva, insomma, mettersi in sintonia con le avanguardie¹¹¹.

1.3 Dal Novecento a oggi

Il Novecento si apre presentando una società occidentale in rapido mutamento e sempre più complessa: trasformazioni economiche, sconvolgimenti bellici e politici, altissima velocità di sviluppo tecnologico, frequenti scambi e interferenze culturali caratterizzano una società sempre più liquida¹¹² e una globalità dai confini costantemente in via di definizione. Questi cambiamenti intervengono anche negli ambiti della cultura e delle arti: nuova libertà di espressione, nuovi linguaggi e nuova autonomia degli artisti sono alcune delle più importanti novità del panorama artistico del XX secolo. Gli artisti non lavorano più su committenza così come in passato anche se oggi esistono dei 'mecenati moderni' che influenzano la loro produzione, con modalità e dinamiche diverse rispetto a quelle di casate, papi e collezionisti

¹¹⁰ Rossi Pinelli, *Chirurgia della memoria* cit., p. 247.

¹¹¹ Settis, *Futuro del "classico"* cit., p. 37.

¹¹² Il concetto di «modernità/società liquida» è stato elaborato dal sociologo polacco Zygmunt Bauman alla fine degli anni Novanta nel suo libro *Modernità liquida* (ed. or. 1999) e indica una crisi del concetto di comunità in cui tutti i punti di riferimento e le certezze vengono a mancare (perdendosi in una sorta appunto di "liquidità"), in cui l'unica costante è il cambiamento e l'unica certezza è l'incertezza.

dei secoli scorsi; le discipline si incontrano e si intersecano sempre più di frequente e cambiano temi, soggetti e pubblici; i movimenti artistici unitari lasciano pian piano spazio alle singole personalità e all'esaltazione del valore creativo dell'io¹¹³. Ciò che rimane costante è la presenza dell'antico (e del classico), seppur con modalità e dinamiche diverse rispetto al passato.

L'onda d'urto dell'arte contemporanea, travolgendo regole, abitudini, pratiche consolidate, sembra aver innalzato un'impenetrabile barriera verso l'arte "antica", comunque la si voglia definire. È come se questa drastica rottura con il passato dovesse necessariamente comportare un nuovo inizio, il divorzio definitivo dai tempi lunghi della storia in nome di un presente che sempre si rinnova, ma non sedimenta, non ha memoria, né accetta di farsi esso stesso "passato" con il trascorrere degli anni: o è presente, o non è. Rispecchiando le ansie e i problemi del nostro tempo, l'arte contemporanea subito s'innerva su sensibilità attualissime, vi si riconosce: si tende così a negare che qualcosa di simile possa mai essere avvenuto. O, al contrario, si interpretano fatti e figure del passato, neutralizzandone e anzi esorcizzandone la diversità, appiattendoli sull'unica verità ammissibile, quella del presente. Facendoli, semmai, "anticipatori" o profeti di quel che solo val la pena di frequentare, un perpetuo "oggi" senza "ieri"¹¹⁴.

Ancora,

[...] la produzione artistica contemporanea include, in modo più o meno intenzionale ed esplicito, forme di reazione emotiva o critica all'arte del passato. Questa reazione può manifestarsi anche capovolgendo di segno gli echi dell'arte antica, nascondendone le tracce, provando a ignorarne l'esistenza o a denigrarne qualità ed esiti, o perfino propugnandone la distruzione come facevano i futuristi: immaginando dunque *ex nihilo* un mondo fittizio, *counterfactual*: una *tabula rasa* che davvero possa essere senza storia. Ma ogni artista sa (e lo sa il suo pubblico, anche quando non ne ha coscienza) che l'arte contemporanea non sarebbe pensabile senza il secolare processo che ha creato lo spazio del discorso storico-artistico, ha generato le stesse nozioni di "arte" e di "artista" e ha legittimato pratiche e istituzioni (dal mercato al collezionismo, al museo) indispensabili alla produzione artistica contemporanea¹¹⁵.

Il rapporto tra artisti contemporanei e antico sembra oscillare tra la ricerca da parte dei primi della novità, del diverso, della realizzazione di 'qualcosa di mai visto prima', e la consapevolezza della presenza di quel grande (talvolta ingombrante) passato che non è possibile denigrare o ignorare completamente e da cui si desidera prendere le distanze per affermare la propria piena autonomia. L'antico può essere quindi interrogato, riletto, rielaborato, ma anche decostruito, criticato e nascosto: ciò che rimane costante sono la sua presenza e la sua influenza, che lo rendono una sorta di modello o di riferimento (*classico*,

¹¹³ V. Trione, *A futura memoria*, in *Post-classici. La ripresa dell'antico nell'arte contemporanea*, catalogo della mostra (Roma, Foro romano – Palatino, 22 maggio – 29 settembre 2013), a cura di V. Trione, Milano, Electa, 2013, p. 12.

¹¹⁴ S. Settis, *Incursioni. Arte contemporanea e tradizione*, Milano, Feltrinelli, 2020, p. 9.

¹¹⁵ Ivi, p. 10.

utilizzando il termine nella sua accezione ‘normativa’) verso il quale si possono dirigere molteplici e svariate (re)azioni «in bilico tra rispetto e trasgressione»¹¹⁶.

I precedentemente citati progressi e specializzazioni in campo tecnico-scientifico dell’ultimo secolo hanno consentito l’accrescimento delle conoscenze di studiosi di diverse discipline, contribuendo a mantenere lo studio e la conoscenza dell’antico e della cultura classica vivi, seppur racchiusi all’interno di una cerchia ristretta di specialisti. Tuttavia, nella società si ravvisa una tendenza opposta. Gli studi classici, che fino alla seconda metà dell’Ottocento rappresentavano la base fondamentale soprattutto nella formazione delle future classi dirigenti, oggi stanno pian piano scomparendo dai curricula scolastici. Già nella prima metà del Novecento la conoscenza della cultura classica non viene più considerata imprescindibile per la formazione dei cittadini e molti studiosi giungono al punto di domandarsi quale sia l’utilità e quale funzione possano avere gli studi classici oggi¹¹⁷: alcuni sostengono la loro essenzialità in virtù dell’importante riferimento identitario che incarnano, altri ipotizzano una radicale riforma proponendo una *decolonizzazione dei classici*¹¹⁸. Altri ancora considerano di rivalutare e tarare su nuovi punti di equilibrio le modalità di trasmissione di queste conoscenze senza eliminarle totalmente dai programmi formativi.

1.3.1 Citazionismo postmoderno e *crossovers*

All’interno di questo contesto, che vede declinare l’interesse generale nei confronti della cultura classica, Salvatore Settis individua due possibili visioni del classico:

La prima opzione, tendenzialmente “a-storica” volle vedere nel “classico” un inalterabile e perpetuo sistema di valori universali, senza luogo e senza tempo, che per felice coincidenza null’altro furono se non quelli messi a punto dai Greci, diffusi e trasmessi dai Romani, e giunti debitamente fino a noi¹¹⁹.

Non si può negare che dall’antichità classica sia giunto fino ai giorni odierni un vero e proprio repertorio di temi, citazioni e idee presentati come perpetui proprio in conseguenza della loro innegabile influenza millenaria. Tralasciando tutti i debiti di diverse discipline moderne nei confronti dell’antichità classica (astronomia, diritto, filosofia, arte e letteratura,

¹¹⁶ Trione, *A futura memoria* cit., p. 21.

¹¹⁷ Russo, *Perché la cultura classica* cit., p. 107.

¹¹⁸ In *Chi ha paura dei Greci e dei Romani?* Maurizio Bettini illustra e indaga due tendenze estremamente attuali: i movimenti della *cancel culture* e di *decolonizing classics*. Sostanzialmente essi propongono la rimozione dai programmi educativi e dalla narrazione storico-culturale di tutte quelle porzioni di passato (in questo caso proprio l’antichità classica) che sono talmente differenti dal presente da risultare inaccettabili, specialmente alla luce delle dinamiche etnocentriche e *machiste* che le caratterizzavano.

¹¹⁹ Settis, *Futuro del “classico”* cit., p. 92.

lessici e lingue, affiancati da concetti come democrazia e pensiero politico), si possono riconoscere immagini e immaginari talmente consolidati nella memoria europea che ancora oggi sono di difficile rimozione – o meglio – sono di immediata comprensione. Così una cartolina pubblicitaria del Novecento promuovente l’acquisto dell’Arsicalcina (comprese di sali di calcio e arsenico) riproduceva un *Ercole Farnese* sorretto non più dalla clava ma dall’astuccio del medicinale, veicolando in modo deciso il messaggio desiderato ovvero che quelle compresse avrebbero restituito vigore e forza a chi le avesse assunte¹²⁰ [Fig. 11]. Più di recente, una campagna pubblicitaria dell’azienda di cosmetici *Lancôme* in collaborazione con il Museo del Louvre confronta ‘bellezze moderne’ e ‘bellezze antiche’: sculture celebri come la *Vittoria alata di Samotracia*, la *Venere di Arles* e la *Diana di Gabi* (tutte custodite all’interno del Louvre) vengono messe in dialogo con le ambasciatrici del *brand* francese al fine di «trasportare immagini classiche iconiche e ispiratrici e confrontarle e contrastarle con immagini e canoni contemporanei»¹²¹ [Fig. 12]. I richiami alla classicità, all’interno del mondo della moda, non sono in realtà una novità. Si pensi allo storico *brand* *Versace*, che da circa cinquant’anni, utilizza la *Medusa Rondanini* (scultura di marmo copia tardo-ellenistica di un originale greco) come suo iconico logo: la testa della Medusa, inscritta in una cornice circolare grecata (ovvero decorata con un motivo geometrico creato con una linea interrotta che generalmente percorreva ceramiche, templi e palazzi greci), distingue la *maison* attualmente guidata da Donatella Versace, racchiudendo in sé seduzione e attrazione ma anche significati apotropaici e di buon auspicio¹²².

In casi peggiori, temi e aneddoti sono stati estratti e utilizzati (per lo più) dai totalitarismi per motivare ideologie e azioni e raggiungere risultati nefasti: Sparta divenne modello per la costruzione dell’identità nazista, scelta da Hitler proprio perché sosteneva che fosse comune a entrambe le realtà il fondarsi sul mito della purezza della razza e sull’esaltazione della supremazia dello Stato rispetto al cittadino¹²³.

¹²⁰ S. Foresta, *Rimedi per Ercoli in difficoltà*, «ClassicoContemporaneo», 1, 2015, pp. 18-22: 19-20.

¹²¹ <<https://presse.louvre.fr/lancome-x-louvre-1063000212057/>>, ultima consultazione: 29 gennaio 2024.

«[...] are an opportunity for us to transport iconic and inspiring classical images, and to compare and contrast them with contemporary images and canons».

¹²² B. Curti, *Storia della Medusa di Versace, il simbolo che custodisce il dna del marchio da sempre*, «Harper’s Bazaar», <<https://www.harpersbazaar.com/it/moda/tendenze/a37752240/versace-medusa-storia/>> (29 agosto 2021), ultima consultazione: 25 maggio 2024.

¹²³ P. Sciarri, *Il nazionalsocialismo e il richiamo del passato: Sparta e Platone*, «Rivista di Studi Politici Internazionali», 87/1, 2020, pp. 105-124: 105-106.

Nella quotidianità la presenza del classico si traduce spesso in quello che Settis definisce «citazionismo postmoderno»¹²⁴, ovvero una serie di elementi, citazioni e frammenti della tradizione classica che, decontestualizzati e pertanto pronti al riuso, emergono all'improvviso in contesti vari. Premesso che non si possa parlare, in quest'ultimo secolo, di un ritorno del classico così come accadde con Rinascimento e Neoclassicismo, sottile è il confine tra la «perpetua tensione [tra antico e contemporaneo], che continuamente si riarticola nel fluire dei linguaggi critici e del gusto, nei meccanismi di mercato, nel funzionamento delle istituzioni, nella cultura popolare»¹²⁵, e un più autoreferenziale e sconnesso citazionismo, che tende invece a utilizzare il classico giocosamente, reimpaginandolo e contrapponendolo ad altri stili¹²⁶. Vale allora la pena di interrogarsi sui significati di molti *crossovers*, come li definisce Montanari in *Contro le mostre*¹²⁷, ovvero la giustapposizione di e la contaminazione tra opere contemporanee e opere del passato, nell'ottica di un ripensamento dell'identità tradizionale delle istituzioni culturali. Oggi molti artisti – figli di un tempo contraddittorio in cui è richiesto di saper guardare contemporaneamente tanto a ciò che è stato quanto a ciò che verrà¹²⁸ – tendono a diventare più retrospettivi, cercando un riparo nella e allo stesso tempo un confronto con la tradizione, e proponendo un dialogo con gli spazi (musei e parchi archeologici) e gli oggetti (quadri e sculture) in cui essa ancora (soprav)vive.

L'essere contemporanei, attraverso l'ottica del *crossover*; significa che

[...] non bisogna coincidere con il contesto in cui ci si muove, ma occorre consegnarsi a scarti, a non-coincidenze, a discronie. Smontare l'impalcatura delle cronologie. Mettere in scena relazioni tra epoche lontane. [...] Riuscire a trasformare *questo* tempo, incastrandolo e mettendolo in relazione con altri tempi. Spezzare le vertebre dell'attualità, facendo confluire eventi diversi. Rompere le continuità¹²⁹.

Creatività e produzione artistica contemporanee si manifestano sempre più spesso sotto forma di rielaborazioni, rievocazioni, reinterpretazioni, rispecchiamenti del e nel passato, dove quest'ultimo rappresenta una sorta di 'porto sicuro' a cui ritornare o da cui partire per parlare di o rappresentare la contemporaneità. C'è però il piuttosto diffuso timore che queste pratiche possano portare all'indebolimento sia dell'antico sia del contemporaneo. Da un lato il «narcisistico desiderio»¹³⁰ di alcuni artisti di rapportarsi alla classicità in maniera

¹²⁴ Settis, *Futuro del "classico"* cit., p. 7.

¹²⁵ Id., *Incursioni* cit., p. 11.

¹²⁶ Id., *Futuro del "classico"* cit., p. 23.

¹²⁷ T. Montanari, V. Trione, *Contro le mostre*, Torino, Einaudi, 2017.

¹²⁸ J. Clair, *L'inverno della cultura*, Milano, Skira, 2011 (ed. or. 2011), p. 48.

¹²⁹ Montanari, Trione, *Contro le mostre* cit., p. 111.

¹³⁰ Ivi, p. 115.

evanescente, ponendosi faccia a faccia con l'antico ma non entrandovi davvero in dialogo, rappresenta per diversi critici un sintomo di indebolimento della potenza creatrice della nostra epoca¹³¹. Dall'altro lato, accade che molti musei e parchi archeologici diventino solo uno sfondo e vengano ridotti a *locations* prestigiose in cui ambientare collezioni, che in qualche modo vengono guarite, innalzate e legittimate proprio grazie al loro inserimento all'interno dei sopracitati contesti. Se reiterate e promosse queste pratiche possono portare alla diffusione di quella che lo storico dell'arte e restauratore Giovanni Urbani ha definito l'«estetica del catenaccio», secondo la quale il tanto celebrato dialogo tra antico e contemporaneo si risolve nell'apprezzamento di «un catenaccio arrugginito» (ovvero le opere contemporanee) «messo a mo' di statua contro un muro medievale», in cui sostanzialmente sensibilità, temporalità e significati di opere e sfondi finiscono per essere appiattiti gli uni sugli altri, annullandosi¹³². Che significato ha avuto e cosa ha comunicato, ad esempio, *Par tibi, Roma, nihil*¹³³, esposizione tenutasi presso l'area archeologica del Palatino nel 2016, curata da Raffaella Frascarelli? In tale occasione più di trenta opere di artisti contemporanei – tutte appartenenti alla collezione *Nomas Foundation*¹³⁴ – sono state esposte, più nello specifico, tra le rovine dello Stadio Palatino, della *Domus Augustana* e della *Domus Severiana* (aree riaperte al pubblico in quell'occasione dopo un lungo tempo di chiusura). Gli obiettivi dell'esposizione, come riportato sul sito ufficiale della mostra, erano:

trasformare conservando l'integrità storica del patrimonio storico-artistico e archeologico, favorire la contaminazione di aree specialistiche quali antico e contemporaneo con il proposito di suscitare saperi innovativi, strutturare nuovi modelli di fruizione culturale che orientino il pubblico a un consumo culturale consapevole, critico, aperto¹³⁵.

Animata dal dichiarato intento di far dialogare le opere della collezione con l'identità di Roma, «in bilico tra la suggestione dell'antico e le contraddizioni socio-politiche generate dalla trasmissione e mutazione della sua immagine»¹³⁶, *Par tibi, Roma, nihil* si presenta come un'apparentemente intensa e stimolante narrazione volta a celebrare luoghi e rovine dell'antica Roma attraverso installazioni e *performance*. È però credibile parlare di effettivo

¹³¹ Clair, *L'inverno della cultura* cit., p. 48.

¹³² G. Urbani, *L'estetica del catenaccio*, in *Per una archeologia del presente. Scritti sull'arte contemporanea*, a cura di B. Zanardi, Milano, Skira, 2012, pp. 158-159.

¹³³ *Par Tibi Roma Nihil*, catalogo della mostra (Roma, Foro Romano e Palatino, 23 giugno – 23 ottobre 2016), a cura di R. Frascarelli, Milano, Electa, 2016.

¹³⁴ La *Nomas Foundation* è un centro di ricerca non profit interdisciplinare e transdisciplinare, fondato a Roma nel 2008 dai collezionisti Stefano Sciarretta e Raffaella Frascarelli. La fondazione sostiene la ricerca artistica contemporanea attraverso mostre, seminari e residenze per artisti e curatori e attraverso attività di formazione per scuole e accademie.

¹³⁵ <<https://nomasfoundation.com/mostre/par-tibi-roma-nihil/>>, ultima consultazione: 4 febbraio 2024.

¹³⁶ *ibid.*

dialogo in un contesto in cui solo tre delle opere esposte sono *site-specific* e dove le restanti sono, come già accennato, tutte opere appartenenti a una stessa collezione (la cui fondazione proprietaria è presieduta proprio dalla curatrice della mostra)?

C'è differenza tra l'indagare e sviluppare (in ogni individuale percorso di ricerca artistica) il rapporto con i temi della memoria, del passato e dell'antico, e il realizzare invece opere che si rapportino realmente con un passato specifico, ovvero quello raccolto e custodito all'interno dell'area archeologica palatina. Le rovine sembrano essere state trattate in diversi casi più come *set* prestigiosi o cornici legittimanti, con cui le opere generano forse un grande impatto estetico ma nessuna relazione culturale, formale o simbolica¹³⁷. Ciò non significa che tutti gli interventi abbiano raggiunto lo stesso esito. Tra quelli con i maggiori riscontri positivi si ricorda l'installazione *site-specific* dell'artista francese Daniel Buren, intitolata *La scacchiera arcobaleno ondeggiante* (2016) [Fig. 13]: 35 bandiere quasi totemiche alte circa 9 metri – richiamanti appunto i colori iridei – si stagliano lungo la terrazza superiore della *Domus Severiana*, rievocando volumi e sontuosità del *Septizodium*, facciata del ninfeo monumentale che Settimio Severo fece erigere proprio ai piedi del colle Palatino. Ancora, l'opera in formato video *Le Voeu* (2014) – sottile allegoria del rapporto dei contemporanei con la tradizione classica¹³⁸ – del duo artistico italiano Masbedo: all'interno di un acquario, una mano di donna – trasformata in pietra e circondata da meduse – attende che la mano di un uomo la raggiunga e la stringa saldamente, accettando il rischio del contatto con le creature fluttuanti e pungenti¹³⁹ [Fig. 14].

Un altro esempio interessante da analizzare, in questo caso una mostra differente perché caratterizzata dall'esibizione di capi d'alta moda all'interno di un museo, è *Couture/Sculpture* (2015): in tale occasione diversi abiti realizzati dallo stilista franco-tunisino Azzedine Alaïa sono stati esposti accanto alle opere della collezione Borghese, presso l'omonima galleria a Roma. L'idea alla base di *Couture/Sculpture* era quella di introdurre all'interno delle sale della Galleria «una variante scultorea del tutto inedita, quella della “scultura soffice”», esponendo oltre ottanta abiti ideati dal *couturier* «in coerenza e in dialogo» con le sculture e i quadri della collezione¹⁴⁰. Anche in questo caso è dubbia la reale connessione tra opere e abiti: il dialogo proposto sembra basarsi per lo più su rimandi

¹³⁷ Montanari, Trione, *Contro le mostre* cit., 118.

¹³⁸ T. Montanari, *Arte tra le rovine. Se l'antico diventa un set del contemporaneo*, «La Repubblica», 7 agosto 2016, p. 48.

¹³⁹ La video-opera è visibile al seguente link: <<https://masbedo.org/le-voeu/>>, ultima consultazione: 6 febbraio 2024.

¹⁴⁰ <<https://galleriaborghese.beniculturali.it/exhibition/azzedine-alaia-couture-sculpture/>>, ultima consultazione: 5 febbraio 2024.

cromatici e concettuali (ad esempio, «anche gli abiti sono opere d'arte»), e su giochi di parole quali scultura e «scultura soffice» (ovviamente riferita all'attività dello stilista) o sul – così definito dalla Fondazione dell'artista – «vero contrasto tra forbici e scalpello»¹⁴¹. Quale allora il senso non evanescente e non solo puramente estetico, di collocare corti e lunghi abiti accanto alla *Paolina Borghese* di Canova e al *David* di Bernini [Fig. 15]? Inoltre, è curioso ricordare che pochi anni dopo (nel 2018) è stata proposta a Milano una mostra omonima, realizzata da Vogue Italia e dalla Fondazione Azzedine Alaïa: nuova sede, ovvero il settecentesco Palazzo Clerici; simili intenti, ossia celebrare l'estro creativo e l'abilità dello stilista; tra i pezzi esposti, anche alcuni tra quelli già esposti a Roma nel 2015; a fare letteralmente da cornice questa volta gli affreschi di Giambattista Tiepolo, con cui «i ventuno capolavori [...] finiscono persino a dialogare»¹⁴².

Se in qualche modo descrizioni e spiegazioni fornite da curatori, artisti e istituzioni coinvolte possono anche risultare convincenti e legittimare le idee alla base di alcune di queste esposizioni e installazioni, è comunque lecito chiedersi: è davvero necessario? È davvero necessario portare all'interno di musei e siti già ricchi di storia altri elementi – opere d'arte, abiti o altro ancora – rischiando di dare vita a esposizioni posticce e giustapposizioni irrelate? Necessario è riuscire a distinguere la volontà di dialogare con l'antico dal desiderio di legittimare attraverso esso un nuovo linguaggio, ed è altrettanto importante non confondere l'influenza di rappresentazioni, immagini e aneddoti con una presunta a-storicità di questi¹⁴³: il rischio è quello di portare all'appiattimento del passato sul presente, azzerando le differenze tra i due e costringendoli all'interno di una stessa dimensione spazio-temporale dimenticando che invece si tratta di temporalità ben distinte. L'antico, e il classico nello specifico, non dovrebbero essere solo una «immobile e inattingibile galleria di figure da contemplare e di motivi da replicare in maniera passiva», bensì una ricca riserva da riabitare, da reinterpretare e da allontanare da quella pericolosa stasi che rischia di trasformare classico e antico in *topoi* poco o per nulla dinamici e vivi¹⁴⁴.

¹⁴¹ <<https://fondationazzedinealaia.org/en/expositions/azzedine-alaia-couture-sculpture/>>, ultima consultazione: 5 febbraio 2024.

«[...] a real contrast between scissors and chisels».

¹⁴² <<https://www.vogue.it/news/notizie-del-giorno/2018/09/21/azzedine-alaia-couture-sculpture-mostra-milano-evento-fashion-week>>, ultima consultazione: 5 febbraio 2024.

¹⁴³ Russo, *Perchè la cultura classica* cit., p. 207.

¹⁴⁴ Trione, *A futura memoria* cit., p. 16.

1.3.2 Interrogare l'antico tra identità e alterità

Riprendendo l'indagine di Settis in merito alla duplice considerazione del classico all'interno della società contemporanea, egli spiega che:

L'altra visione si sforzò al contrario di storicizzare il "classico" calandone i vari momenti (e le contraddizioni e segmentazioni interne) non solo nella sequenza degli anni e degli eventi, ma anche nella rete delle relazioni interculturali, vedendolo insomma non come immacolata origine ma come un albero dalle folte radici, dai rami a volte spezzati o nascosti; e per questo provò anche a compararne il ciclico ritorno con simili fenomeni in altre culture¹⁴⁵.

In questo secondo filone di studiosi ci sono coloro che nelle culture classiche «continuarono a cercare non l'identico, ma il diverso»¹⁴⁶. Tra gli apporti più significativi, volti ad indagare quali fossero le dinamiche alla base del continuo riemergere di formule iconografiche nella memoria culturale, ci sono quelli di Aby Warburg e di Hermann Usener. Warburg utilizzò il termine *Nachleben der Antike* (sopravvivenza dell'antico) per definire la ciclica ricomparsa nell'arte – generazione dopo generazione – di gesti, schemi e formule, attraverso le cosiddette *Pathosformeln*. Tale termine – in cui *pathos* rappresenta quella componente istantanea e dinamica contenuta all'interno di una formula fissa (*formel*), che invece si perpetua nel tempo¹⁴⁷ – identifica proprio quel processo in cui simboli, immagini e forme si cristallizzano in «una carica energetica e un'esperienza emotiva che sopravvivono come un'eredità trasmessa dalla memoria sociale», e vengono riattivati ciclicamente, con nuova e non sempre egual forza, dalla «volontà selettiva» degli artisti nelle varie epoche¹⁴⁸. Sostanzialmente, per Warburg la sopravvivenza dell'antico si manifesta proprio in quell'«alternarsi sommamente drammatico di perdita di significato – che corrisponde all'irrigidimento in formule – e di riacquisizione di significato a partire dalle formule che per secoli erano parse inerti e prive di vita»¹⁴⁹. Il lavoro di ricerca di Warburg relativo al concetto di sopravvivenza dell'antico nella memoria culturale – che sarebbe dovuto confluire in un «atlante figurativo che illustra la storia dell'espressione visiva nell'area del Mediterraneo»¹⁵⁰ intitolato *Mnemosyne* (rimasto incompiuto) – può essere interpretato come l'innalzamento a chiave interpretativa della storia culturale europea di un modello che il suo

¹⁴⁵ Settis, *Futuro del "classico"* cit., p. 92.

¹⁴⁶ Ivi, p. 93.

¹⁴⁷ S. Settis, *Pathos ed Ethos, morfologia e funzione*, «Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura», VI, 2, 2004, pp. 23-34: 26.

¹⁴⁸ G. Agamben, *Aby Warburg e la scienza senza nome*, «aut aut», 199-200, 1984, pp. 51-66: 57.

¹⁴⁹ Settis, *Pathos ed Ethos* cit., p. 32.

¹⁵⁰ G. Bing, *Introduzione*, in *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, Firenze, La Nuova Italia editrice, 1980 (ed. or. 1966), p. XVII.

maestro Usener aveva elaborato nel 1896 all'interno dei suoi *Götternamen (I nomi degli dèi)*¹⁵¹. Secondo Usener, così come accade per tutte le parole e i concetti, anche il processo che porta alla definizione dei nomi e alla rappresentazione delle divinità si basa sull'individuazione di quegli «aspetti più eclatanti» e quelle «qualità caratterizzanti» che sembrano rendere più riconoscibili le cose o i soggetti in questione¹⁵²: il *nomen divinum* si presenta quindi come l'espressione più ricca di significato che racchiude al suo interno l'essenza della divinità a cui si riferisce e che la rende comprensibile e identificabile ai più e per questo tramandabile¹⁵³.

La ciclicità che vede alternarsi perdita e riacquisizione di significato prosegue ancora oggi, si inserisce e si conforma alle mutevoli caratteristiche e dinamiche della storia culturale europea. Oggi non ci sono più movimenti unitari come quelli rinascimentali e neoclassici, improntati al rigoroso recupero di elementi e motivi classici e l'imitazione dell'antico, ma piuttosto alcune individualità artistiche collocabili all'interno di quella sorta di movimento che Vincenzo Trione definisce «post-classicismo», in cui il passato viene reinventato, filtrato, smontato, a volte profanato, in cui la bellezza antica non viene replicata mimicamente bensì dissolta e interrogata¹⁵⁴. Temi, simboli e figure antichi vengono quindi ripresi, rimaneggiati e modificati, attraverso contaminazioni, attraverso la rottura della continuità, attraverso nuove attribuzioni di significato e risemantizzazioni. Per comprendere le dinamiche sottese alla trasmissione e alla rinascita di schemi e formule iconografiche e di significati, Warburg e Usener iniziarono a interrogare non solo il proprio passato ma anche quello di altri Paesi e di altre popolazioni, comparando Greci e Romani con altri popoli e il Rinascimento europeo con altri possibili rinascimenti¹⁵⁵. La comparazione con le culture «altre» per comprendere quella classica, già operata nel XVIII secolo, si dimostra ancora fondamentale, soprattutto se indagata non solo in virtù dell'identità ma anche dell'alterità: solo indagando e mettendo in luce legami e confronti, somiglianze e differenze, si può provare a contrastare quell'a-storica classicità precedentemente citata¹⁵⁶. Ed è proprio la diversità culturale, fonte inesauribile di scoperte, di rispecchiamenti e confronti, che ci può consentire di osservare le alterità al fine di mettere a fuoco la nostra identità, estraniare gli

¹⁵¹ Settis, *Futuro del "classico"* cit., p. 95.

¹⁵² H. Usener, *I nomi degli dèi. Saggio di teoria della formazione dei concetti religiosi*, Brescia, Morcelliana, 2008 (ed. or. 1948), pp. 45-46.

¹⁵³ *ibid.*

¹⁵⁴ Trione, *A futura memoria* cit., p. 18.

¹⁵⁵ Settis, *Futuro del "classico"* cit., p. 96.

¹⁵⁶ Ivi, p. 101.

antichi per capire noi all'interno di un «unico sguardo comparativo»¹⁵⁷. È necessario quindi cercare di aprire un vero dialogo con il passato, «costruendo relazioni e non tenendo monologhi in luoghi suggestivi»¹⁵⁸: effettuando quello che Claire Bishop definisce un «balzo di tigre nel passato»¹⁵⁹ saremo in grado di non soccombere al presentismo¹⁶⁰ e renderemo proprio il presente non sterile, bensì capace di comprendere, giudicare e storicizzare sé stesso. Ciò vale ancor di più oggi, soprattutto nell'interrogarsi in merito al valore e alla funzione del classico e dell'antico: quale ruolo hanno essi oggi e che valore assumono alla luce di tutti i cambiamenti che caratterizzano XX e XXI secolo?

1.3.3 L'antico nel contemporaneo: situazione presente e prospettive future

Come anticipato all'inizio del paragrafo, già dagli inizi del secolo scorso la conoscenza della cultura classica non è più considerata essenziale all'interno del percorso educativo dei cittadini e il suo studio sopravvive per lo più all'interno di accademie e università, non senza contraddizioni e conflitti intestini. Naturale conseguenza di questa situazione è che, se da un lato gli studi sul classico e sull'antico si fanno sempre più approfonditi e specializzati (di pari passo con l'avanzare del progresso tecnologico), dall'altro le conoscenze della maggior parte degli individui si fanno inevitabilmente meno solide poiché non coltivate. Nonostante quello che è stato definito un «declino irreversibile delle discipline classiche in Occidente»¹⁶¹, un interesse – diverso da quello prettamente scolastico-accademico – nei confronti delle testimonianze tangibili e materiali dell'antichità (non esclusivamente classica) sembra però essere decisamente vivo. Testimoni di questo interesse sono anzitutto i «numeri», rilevati dall'ufficio competente dell'(attuale) Ministero della Cultura e contenuti, nello specifico, all'interno delle rilevazioni annuali riferite a visite e introiti di musei, monumenti e aree archeologiche statali in Italia. Prendendo come riferimento la lista dei primi trenta istituti a pagamento

¹⁵⁷ M. Bettini, *Estraniare Venere, estraniare gli antichi*, in *Post-classici* cit., p. 44.

¹⁵⁸ Montanari, Trione, *Contro le mostre* cit., p. 132.

¹⁵⁹ C. Bishop, *Museologia radicale. Ovvero, cos'è «contemporaneo» nei musei d'arte contemporanea*, Monza, Johan & Levi, 2017 (ed. or. 2013), p. 68.

¹⁶⁰ Nell'ambito della filosofia del tempo, con presentismo si intende la convinzione che esista solo il presente (che rappresenta l'unica cosa che conta), mentre futuro e passato sono considerati irreali. In *Museologia radicale* (op. cit.) Bishop specifica che il termine fa riferimento alla condizione per cui si eleva il momento attuale a orizzonte e punto d'arrivo del pensiero e che rappresenta uno dei due modelli della contemporaneità (nell'ambito delle istituzioni artistico-culturali di oggi) (cfr. pp. 10-13).

¹⁶¹ A. Piperno, *La crisi infuria, si torna ai classici*, «Corriere della Sera», <<https://archivio.corriere.it/Archivio/interface/view.shtml#!/NDovZXMvaXQvcnNzZGF0aW1ldGhvZGUXL0AyMjgwMjE%3D>> (16 giugno 2012), ultima consultazione: 20 dicembre 2023.

per numero di visitatori nel 2022¹⁶², ben due tra i primi tre istituti sono aree archeologiche: il parco archeologico del Colosseo al primo posto e quello di Pompei al terzo (tra i primi dieci ci sono poi altri istituti custodenti antichità quali la Fondazione del Museo delle Antichità Egizie, Galleria Borghese, Villa Adriana e Villa d'Este). Si tratta inoltre di una tendenza abbastanza costante negli ultimi dieci anni: sempre prendendo come riferimento la sopracitata area di rilevazione, significativa è la presenza di musei e parchi archeologici, i quali rappresentano praticamente sempre più di un terzo degli istituti considerati¹⁶³. Si riconosce che le considerazioni in merito alla significatività di tali dati debbano essere fatte tenendo a mente che essi sono spesso correlati alla crescente possibilità di viaggiare e spostarsi a cui sempre più cittadini (europei e non) possono accedere, e che quantità non sempre equivale a qualità (in questo caso sia delle esperienze di fruizione di tali luoghi, sia delle conoscenze effettive del pubblico prima e in seguito alle visite). Alla luce di queste considerazioni, i risultati devono essere comunque considerati significativi e semmai divenire oggetto di ulteriori approfondimenti (ad esempio, cercando di comprendere quali sono le motivazioni che spingono i visitatori a scegliere determinati luoghi della cultura e perché tra i più visitati ci sono aree e parchi archeologici).

Grande attenzione suscitano, ormai da decenni, le nuove scoperte in campo artistico-archeologico: così come era accaduto per le scoperte di metà e fine Ottocento, anche quelle avvenute in tempi più recenti hanno dato vita a un – talvolta inaspettato – entusiasmo nei loro confronti. Nell'agosto del 1972, ad esempio, il ritrovamento fortuito dei due *Bronzi di Riace* (oggi al Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria) al largo delle coste di Riace Marina: l'esposizione – avvenuta ben otto anni dopo il rinvenimento – generò tanto coinvolgimento da parte del pubblico che gli archeologi si dimostrarono infastiditi da quell'imprevisto successo¹⁶⁴. Quello che Settis definì un «gigantesco happening culturale» si tradusse in due mostre realizzate tra 1980 e 1981 (prima del ritorno dei *Bronzi* in Calabria), prima presso il Museo Archeologico Nazionale di Firenze e poi al Palazzo del Quirinale a Roma [Fig. 16]. Solo il notevole afflusso alle due esposizioni – la prima richiamò circa quattrocentomila visitatori in circa sei mesi, la seconda circa trecentomila in soli dodici giorni – spinse l'allora Ministero dei Beni culturali a riprendere le (fino ad allora interrotte) ricerche subacquee al largo delle coste calabre e a produrre materiali

¹⁶² <http://www.statistica.beniculturali.it/rilevazioni/musei/Anno%202022/MUSEI_TAVOLA8_2022.pdf>, ultima consultazione: 8 febbraio 2024.

¹⁶³ Per ulteriori informazioni e approfondimenti: <<http://www.statistica.beniculturali.it/Rilevazioni.htm>>.

¹⁶⁴ S. Settis, *Introduzione*, in *Utopia del passato. Archeologia e cultura moderna*, Bari, De Donato, 1981 (ed. or. 1976), p. 16.

informativi (che fino ad allora erano stati sostituiti dall'informazione dei *mass media*)¹⁶⁵. Giungendo a tempi più recenti, notevole entusiasmo è stato già generato anche dalla scoperta avvenuta tra 2022 e 2023 di circa venti statue in bronzo in perfetto stato di conservazione e centinaia di offerte votive presso gli scavi al Bagno Grande di San Casciano dei Bagni, a Siena: una scoperta – a detta dell'etruscologo responsabile dello scavo Jacopo Tabolli – ritenuta la più importante da quella dei *Bronzi di Riace* e che «riscriverà la storia», grazie all'eccezionale stato di conservazione delle statue (comprese iscrizioni in etrusco e latino) garantito dalle calde acque termali¹⁶⁶. Dopo una serie di restauri eseguiti in tempi molto più rapidi rispetto a quanto accadde per i *Bronzi*, il patrimonio riportato alla luce a San Casciano è già stato esposto al pubblico: in attesa della realizzazione di un nuovo museo atto a ospitarle (nei pressi del luogo di ritrovamento), alle statue bronzee e ai corredi è stata dedicata una mostra intitolata *Gli Dèi ritornano. I bronzi di San Casciano*, ospitata presso il Palazzo del Quirinale a Roma nell'estate 2023 e da febbraio 2024 invece presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli¹⁶⁷.

Grande *engagement* sembra anche essere generato, più in generale, da mostre ed esposizioni legate all'arte antica e all'archeologia. Per citare un esempio e per riprendere l'influenza di quello che potrebbe essere definito 'fattore scoperta', si ricorda *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* (2017), prima grande mostra personale in Italia dedicata a Damien Hirst, curata da Elena Geuna e ospitata presso le due sedi veneziane della Pinault Collection (Palazzo Grassi e Punta della Dogana). Con 'fattore scoperta' si fa riferimento alla narrazione estremamente dettagliata e accuratamente studiata che Hirst, con il supporto della Fondazione Pinault, ha elaborato per questa mostra e che probabilmente ha giocato un grande ruolo di richiamo: *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* è la storia del prezioso carico di una grande nave naufragata (il cui nome in greco antico era *Apistos*, ovvero *Incredibile*), appartenuto a un liberto noto come Cif Amotan II, le cui operazioni di recupero e restauro sono state partecipate e finanziate da Hirst stesso¹⁶⁸. La questione è che l'intera storia è pura finzione. Non vi è mai stato alcun ritrovamento, così come false sono tutte le immagini girate e condivise da artista e Pinault

¹⁶⁵ Ivi, pp. 15-16.

¹⁶⁶ *San Casciano dei Bagni: 24 statue a... bagnomaria*, «Archeologia Viva», <<https://www.archeologiaviva.it/20425/san-casciano-de-bagni-24-statu-e-a-bagno-maria/>> (8 novembre 2022), ultima consultazione: 6 dicembre 2023.

¹⁶⁷ <<https://cultura.gov.it/gli-dei-ritornano-i-bronzi-di-san-casciano>>, ultima consultazione: 22 febbraio 2024.

¹⁶⁸ E. Geuna, *Il pescatore di coralli*, in *Treasures from the Wreck of the Unbelievable. Damien Hirst*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi e Punta della Dogana, 9 aprile – 3 dicembre 2017), a cura di Palazzo Grassi | Punta della Dogana e Pinault Collection, Venezia, Marsilio, 2017, pp. 10-11.

Collection nei tempi precedenti l'apertura della mostra; lo schiavo liberato non è mai esistito così come il suo patrimonio accumulato (non a caso l'anagramma di Cif Amotan II è *I am a fiction*); tutte le opere esposte sono state realizzate da Hirst stesso utilizzando materiali antichi e contemporanei (come bronzo, marmo di Carrara, acciaio e luci a LED) e mescolando soggetti e oggetti antichi con fisionomie contemporanee (ad esempio, il busto di un faraone 'sconosciuto' somiglia decisamente troppo al cantante e produttore statunitense Pharrell Williams e un busto raffigurante il collezionista ha proprio il volto di Hirst)¹⁶⁹. [Fig. 17] La mostra ha richiamato circa trecentosessantamila visitatori durante gli otto mesi di apertura¹⁷⁰ e molteplici sono i fattori che possono aver contribuito a generare tale successo: l'alone di mistero relativo al progetto e la sua grande portata, i nomi del noto (e all'epoca ritenuto 'in crisi') artista e/o della sede ospitante, o ancora il sopracitato 'fattore scoperta' (nonostante l'inganno volutamente elaborato da artista, curatrice e Fondazione – che prosegue anche all'interno del catalogo della mostra – e l'opulenza del progetto non siano stati particolarmente apprezzati). È curioso è osservare che pochi anni dopo (nel 2021) circa ottanta delle opere già esposte in occasione della doppia mostra veneziana sono state selezionate per divenire oggetto di una nuova mostra, intitolata *Archaeology Now*, presso Galleria Borghese a Roma [Fig. 18]: le creazioni di Hirst vengono contrapposte alle opere della collezione romana, ad esaltare «il desiderio di varietà del fondatore della collezione, il cardinale Scipione Borghese», la cui fantasia – citando il catalogo della mostra – «era stata di superare le categorie, non solo tra le arti, ma anche tra realtà e finzione»¹⁷¹, un po' come le intenzioni di Hirst con il suo progetto. Rispetto alla sopracitata mostra del 2015 dedicata ad Azzedine Alaïa, *Archaeology now* presenta sicuramente analogie più credibili e coerenti nei confronti sia della collezione romana sia dell'omonima galleria e sede espositiva: nonostante il *fil rouge* tematico che lega le opere delle due collezioni, qual è la reale necessità che si cela dietro a questo *crossover*; considerando le due esposizioni veneziane già realizzate all'interno di uno spazio espositivo e con una narrazione ben specifici? Ulteriore perplessità è generata dal fatto che oltre alle opere provenienti da *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* sono

¹⁶⁹ L. Cumming, *Damien Hirst: Treasures from the Wreck of the Unbelievable review – beautiful and monstrous*, «The Guardian», <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/apr/16/damien-hirst-treasures-from-the-wreck-of-the-unbelievable-review-venice>> (16 April 2017), ultima consultazione: 4 dicembre 2023.

¹⁷⁰ *In 360mila per Damien Hirst a Venezia*, «Il Giornale dell'Arte», <<https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/in-360mila-per-damien-hirst-a-venezias/128546.html>> (4 dicembre 2017), ultima consultazione: 4 dicembre 2023.

¹⁷¹ *Damien Hirst. Archaeology now. Galleria Borghese*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 8 giugno – 7 novembre 2021), a cura di A. Coliva, M. Codognato, Venezia, Marsilio, 2021.

stati esposti anche una serie di *spot paintings* (sempre opera di Hirst) tratti dalla serie del 2016 *Colour Space*. Quest'ulteriore aggiunta alle due collezioni, già considerevolmente dense e ricche di rimandi e significati, rende l'intera esposizione bersaglio di critiche e riflessioni: che Galleria Borghese sia stata nuovamente trattata come una prestigiosa *location*, «un luogo aulico da colonizzare»¹⁷², e l'esposizione sia stata un'occasione per far parlare ancora di Hirst e realizzare un «evento *glamour* per tutta la solita Roma dei riccastri cafonali»¹⁷³?

Uno scenario completamente diverso è quello che ha accolto una mostra che ha proposto invece l'ingresso di una collezione di sculture e oggetti antichi all'interno di un'istituzione la cui permanente è composta principalmente da opere d'arte e installazioni contemporanee: si tratta di *Serial/Portable Classic*, doppia mostra realizzata presso le due sedi espositive di Fondazione Prada a Milano (*Serial*) e a Venezia (*Portable*). Filo conduttore che lega le due mostre è l'invito a riflettere «sulla *serialità* dell'arte classica, sulla sua *ripetibilità* in scala 1:1 e in formato ridotto»¹⁷⁴, un invito a mettere in discussione e scardinare quei diffusi pregiudizi secondo i quali l'unicità e l'arte scissa dall'utilità sarebbero caratteristiche distintive e proprie della classicità. Le due mostre (nello specifico, quella milanese dedicata al rapporto tra originali spesso perduti e le multiple copie in scala naturale, e quella veneziana invece alle riproduzioni in scala di sculture antiche) vogliono «ritrarre l'antichità in modo diverso da come siamo soliti pensarla: dove il bianco statuario era colore, l'unicità era molteplice e la paternità condivisa»¹⁷⁵ [Fig. 19]. *Serial/Portable Classic* (che sarà analizzata in maniera più approfondita nell'ultimo capitolo dell'elaborato) amplia il discorso sulla classicità indagando, esplorando e interrogando il passato, e mantenendo contemporaneamente lo sguardo sul presente, analizzando l'impatto delle varie riflessioni proposte su quest'ultimo.

¹⁷² F. Gualdoni, *Hirst è il mercante, la Borghese è il tempio*, «Il Giornale dell'Arte», <<https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/hirst-il-mercante-la-borghese-il-tempio/135382.html>> (6 marzo 2021), ultima consultazione: 4 dicembre 2023.

¹⁷³ D. Del Bufalo, *Con chi dialoga Damien Hirst*, «Il Giornale dell'Arte», <<https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/con-chi-dialoga-damien-hirst/136515.html>> (18 agosto 2021), ultima consultazione: 4 dicembre 2023.

¹⁷⁴ S. Settis, *Sommamente originale. L'arte classica come seriale, iterativa, portatile*, in *Serial/Portable Classic*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Prada, 9 maggio – 24 agosto 2015; Venezia, Fondazione Prada, 9 maggio – 13 settembre 2015), a cura di S. Settis con A. Anguissola, D. Gasparotto, Milano, Fondazione Prada, 2015, p. 273

¹⁷⁵ M. Prada, P. Bertelli, *Introduzione in Serial/Portable Classic* cit., p. 45.

«[...] depict antiquity as being different from how we customarily think of it: whereby statuary white was color, uniqueness was multiple, and authorship shared».

La situazione odierna vede la società contemporanea sostanzialmente ‘costretta’ al continuo contatto con l’antico, principalmente custodito all’interno delle diverse istituzioni culturali, ma anche presente negli spazi aperti, quotidiani e pubblici delle città (soprattutto in Italia). Tale contatto spinge gli individui a interrogarsi sul valore di quelle rovine, di quei manufatti e di quelle opere d’arte e a ricercare nuove modalità con cui rapportarsi con essi: come coordinate-limite ci sono da un lato il declino degli studi classici e antichi, e dall’altro l’ancora vivo e cangiante legame con un passato inevitabilmente percepito come qualcosa che in qualche modo ci appartiene e a cui si appartiene. È ancora credibile parlare di radici comuni della civiltà occidentale in un mondo ormai caratterizzato dall’incontro di più culture, più tradizioni, più passati? Quando si parla di radici della società occidentale, come sottolinea Russo in *Perché la cultura classica*, «bisogna aver chiaro che si tratta di strane radici, non imposte dalla natura ma liberamente scelte»¹⁷⁶: se è indubbia l’influenza che la classicità, e tutto ciò che ne deriva, ha avuto nello sviluppo delle società e del pensiero occidentali, non è altrettanto certo che oggi tutti debbano o possano riconoscersi in essa. Da un lato perché anche se si volesse parlare di discendenza, considerando i riferimenti geografico-territoriali (quindi ipotizzando, ad esempio, la discendenza di romani e greci odierni da romani e greci antichi), sarebbe impensabile presumere un completo rispecchiamento degli uni negli altri solo basandosi sulla collocazione geografica: i modi di pensare il mondo e le due civiltà sono profondamente diversi, così come diverse sono le peculiarità delle società odierne e degli individui che le compongono. Dall’altro lato, l’inneggiare all’universalità di quelle categorie assolute (ad esempio bellezza, perfezione, armonia o sapienza), le cui radici sono da rintracciarsi come tali – per noi – nelle civiltà classiche, non produce altro che separazione e appiattimento delle diversità culturali. Si può ancora presumere che ci siano dei canoni o degli assunti che possano essere condivisi e accettati da tutti gli individui considerando i cambiamenti socio-culturali avvenuti nell’ultimo secolo e l’eterogeneità che caratterizza la composizione delle popolazioni odierne? Vi è inoltre il rischio di andare incontro a una sorta di ‘immobilizzazione’ del classico: l’iconizzare la cultura classica sclerotizzandone il potenziale comunicativo in nome di una sua universalità, a-temporalità e a-storicità porterà a una sua automatica marginalizzazione e alla sua scomparsa dall’orizzonte culturale dei cittadini. Che cosa ne sarà allora di quelle collezioni e di quei *disiecta membra* custoditi all’interno di musei, depositi e archivi? È necessario procedere seguendo quella strada che propone di

¹⁷⁶ Russo, *Perché la cultura classica* cit., p. 92.

interrogarsi davvero sul significato e sul futuro del classico, cercando «la varietà e la complessità dell'esperienza storica»¹⁷⁷ e riadattando la cultura classica al contesto contemporaneo. Il processo di espulsione della cultura classica dagli orizzonti culturali più condivisi può essere arrestato, anziché accentuato e accelerato, solo cessando di evocare in maniera saltuaria e strumentale la classicità stessa¹⁷⁸: sarà necessario evitare l'appiattimento, la banalizzazione e l'utilizzo di quella forte identità passata come legittimazione per il presente, e lasciare spazio invece al confronto tra antichi e contemporanei, tra culture 'altre' e culture 'nostre'. In *Chi ha paura dei Greci e dei Romani?* il filologo classico e antropologo Maurizio Bettini sostiene che «la relazione che ci lega al mondo classico non può che essere contemporaneamente di alterità (per le differenze, anche macroscopiche, che da essa ci separano) e di identità (per i numerosi modelli di pensiero, di visione del mondo, di linguaggio che da esso abbiamo derivato)»¹⁷⁹. Necessario sarà non parlare solo di ispirazione, di modelli e di radici, bensì instaurare un dialogo tra passato e presente, un dialogo in cui dovranno emergere somiglianze e differenze, valori familiari e valori estranei, plurime temporalità e plurime voci. Affinché questo dialogo possa essere vivo e solido e non effimero, necessarie saranno la ricerca e l'esplorazione di nuove modalità di conoscenza e di comunicazione *del e con il* passato; altrettanto fondamentale in questo processo sarà il ruolo di specialisti, studiosi e istituzioni culturali, che avranno il compito di aiutare i contemporanei a sviluppare e raggiungere quanto appena citato. Il fine ultimo sarà imparare a riconoscere la distanza che intercorre tra noi e il passato; poterci allontanare da esso per poi riavvicinarci in maniera più consapevole attraverso il riconoscimento dell'identità e l'accettazione dell'alterità; riuscire a non «vedere il passato come immagine ferma, né come intonsa creatura, ma come scrigno da perlustrare con intelligenza»¹⁸⁰.

¹⁷⁷ Settis, *Futuro del "classico"* cit., p. 115.

¹⁷⁸ Russo, *Perché la cultura classica* cit., p. 16.

¹⁷⁹ Bettini, *Chi ha paura dei Greci e dei Romani?* cit., p. 145.

¹⁸⁰ Trione, *A futura memoria* cit., p. 22.

Capitolo 2: Comunicare l'antico

Anche le statue muoiono. Così si intitolava un cortometraggio francese del 1953 (*Les statues meurent aussi*, diretto da Alain Resnais, Chris Marker e Ghislain Cloquet)¹⁸¹ criticante la violenza della narrazione colonialista europea nei confronti dell'arte africana; in egual modo, in tempi più recenti, è stata intitolata una mostra diffusa (*Anche le statue muoiono. Conflitto e patrimonio tra antico e contemporaneo*)¹⁸², nata dalla riflessione comune di quattro istituzioni torinesi sulla sistematica distruzione del patrimonio storico-artistico che ha interessato le aree di conflitto del Vicino Oriente negli ultimi anni e quindi, parallelamente, sui temi della conservazione e della protezione dello stesso. Le statue 'muoiono' spesso in conseguenza di azioni violente e demolitorie, volte a cancellare le tracce del passato per decostruire, ridefinire o distruggere l'identità culturale di un popolo. Purtroppo, piuttosto note sono le immagini dei fondamentalisti islamici che nel 2015 distruggono a martellate le statue antiche custodite all'interno del Museo di Mosul¹⁸³ e fanno esplodere templi millenari nel sito archeologico di Palmira, tentando di mascherare estremismi e fanatismi dietro a un fallace scudo chiamato 'fede'. Altrettanto noto, inserito in un contesto completamente differente (quello delle avanguardie artistiche) e quindi caratterizzato da intenti e modalità chiaramente differenti, è il discusso e provocatorio *cultural readymade* di Ai Weiwei, *Dropping a Han Dynasty Urn* (1995), durante il quale l'artista lascia cadere a terra, frantumandola, un'urna cerimoniale millenaria della dinastia Han (simbolicamente rappresentante la cultura tradizionale cinese)¹⁸⁴. In questo caso l'atto iconoclasta, che rompe la storia tradizionale e trasgredisce i confini spazio-temporali dell'oggetto antico, è concepito come un «*productive act of countering*» (un atto produttivo di contrasto) che reinscrive in questo caso l'urna all'interno di una storia dell'arte critica, contemporanea e globale, che si interroga sul concetto e sul ruolo della tradizione¹⁸⁵. Seppur di natura e d'intenzioni palesemente diverse, questi atti iconoclasti giungono a uno stesso esito: l'oggetto antico viene materialmente distrutto. Da un lato, quindi, che la distruzione avvenga

¹⁸¹ Il documentario è visibile cliccando sul seguente link: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZzxX5SYU31c>>, ultima consultazione: 26 febbraio 2024.

¹⁸² *Anche le statue muoiono. Conflitto e patrimonio tra antico e contemporaneo*, catalogo della mostra (Torino, Museo Egizio, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Musei Reali di Torino, 8 marzo – 9 settembre 2018), a cura di C. Ciccopiedi, Modena, Franco Cosimo Panini Editore, 2018.

¹⁸³ <<https://www.youtube.com/watch?v=SS9yLgJ4sqo>>, ultima consultazione: 27 febbraio 2024.

¹⁸⁴ J. Jiang, *The Art of Contemporary China (World of art)*, London, Thames&Hudson, 2021, p. 167.

¹⁸⁵ B. Hopfener, *Tradition and transmission: shifting epistemological and (art-)historical grounds of contemporary art's relation to the past*, «Journal of Contemporary Chinese Art», 6, 2-3, 2019, pp. 187-206: 192-193.

per eliminare qualcosa dalla memoria o per stimolare una riflessione su quest'ultima, la 'morte' di statue e manufatti avviene proprio in questo senso, ovvero non esistendo più in forma concreta e tangibile. Ciò non comporta però la scomparsa di questi oggetti dalla memoria culturale collettiva, poiché molto spesso le azioni iconoclaste (si tiene a ribadire, motivate da ideologie e finalità diverse e quindi non tutte ascrivibili alla stessa 'categoria') contribuiscono a rafforzare ancora di più la percezione dell'oggetto presente-assente, che nonostante l'assenza materiale si dimostra ancora – per valori, avvenimenti e significati incarnati – presente. Dall'altro lato c'è un altro tipo di scomparsa, più lenta e silente nel suo manifestarsi: si tratta della progressiva invisibilità che talvolta investe quegli oggetti «esposti ma muti, privi degli strumenti che possano permettere loro di comunicare la storia che portano con sé»¹⁸⁶ (e, ancor di più, quelli 'dimenticati' all'interno di archivi e depositi). In altre parole, il fatto che numerosi reperti, statue e oggetti siano custoditi ed esposti all'interno dei musei o in occasione di mostre temporanee non garantisce la loro viva presenza nella contemporaneità. Può sembrare banale sottolineare che esporre opere d'arte (antica e non), secondo la logica di musei e mostre, non significa soltanto metterli in mostra, offrendoli alla vista o all'attenzione d'altri: esporli significa piuttosto riferirli in forma adeguata e conveniente affinché possano «trasmettere conoscenze e valori, in un particolare contesto e con particolari modalità»¹⁸⁷. Se è la necessità di conservare la memoria ad animare l'operato dei musei¹⁸⁸, va da sé che quest'obiettivo non possa essere perseguito solo custodendo e conservando le collezioni: è altresì necessario riuscire a comunicarle e trasmetterle alla comunità (altrimenti non si parla più di memoria ma di mero interesse di studiosi e appassionati, e il museo stesso perde – o vede modificarsi – la sua ragion d'essere). Nell'ultima definizione di «museo» dell'ICOM del 2022, oltre alle azioni di ricerca, collezione, conservazione, interpretazione ed esposizione che l'istituzione opera, si menziona infatti anche l'offerta di «esperienze diversificate per l'educazione, il piacere, la riflessione e la condivisione di conoscenze»¹⁸⁹: oltre alle funzioni fondamentali di conservazione e tutela, altrettanto fondamentale è che il patrimonio custodito e conservato

¹⁸⁶ E. Christillin, C. Greco, *Le memorie del futuro. Musei e ricerca*, Torino, Einaudi, 2021, p. 23.

¹⁸⁷ F. Antinucci, *Comunicare nel museo*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2014, p. IX.

¹⁸⁸ V. Vercelloni, *Museo e comunicazione culturale*, Milano, Jaca Book, 1994, p. 21.

¹⁸⁹ <<https://icom.museum/en/news/icom-approves-a-new-museum-definition/>>, ultima consultazione: 24 febbraio 2024.

«A museum is a not-for-profit, permanent institution in the service of society that researches, collects, conserves, interprets and exhibits tangible and intangible heritage. Open to the public, accessible and inclusive, museums foster diversity and sustainability. They operate and communicate ethically, professionally and with the participation of communities, offering varied experiences for education, enjoyment, reflection and knowledge sharing».

venga quindi effettivamente comunicato. Verso lo stesso obiettivo dovrebbero tendere anche le mostre temporanee, la cui peculiarità distintiva è proprio la limitata durata dell'effettiva fruibilità. Proprio per questa loro caratteristica intrinseca ad esse viene spesso associato il termine «effimero»: è fondamentale, che questa connotazione si manifesti solo in relazione alla concreta esistenza di questi eventi e non all'impatto che essi generano sui visitatori e sulla comunità, e che le mostre perseguano il loro ambito intento di *docere delectando*, proponendosi come «luoghi (anche) di formazione culturale e di conoscenza, che devono non limitarsi ad assecondare un esteso desiderio di intrattenimento, ma favorire una (possibile) crescita intellettuale»¹⁹⁰. Musei e mostre devono interrogarsi sulla loro missione civile e sul loro effettivo contributo all'interno del contesto socio-culturale in cui si inseriscono: attivare un rapporto dialettico tra passato e presente, tra temporalità, contesti e soggetti diversi, al fine di comunicare in maniera efficace ciò che conservano ed espongono. L'obiettivo è quello di avere «musei (e mostre) non più concepiti per addetti ai lavori, come rassegna acritica (o ipercritica...) di masse di materiali finalizzate all'autocelebrazione dei proponenti», senza però incorrere il rischio di dare vita a «[musei e mostre] per un pubblico frettoloso, attratto con scenari spettacolari e la drastica riduzione a pochi blockbusters»¹⁹¹. Che cosa significa allora comunicare all'interno di mostre e musei, specialmente all'interno di quelli che espongono sculture e oggetti antichi? Quali sono le problematiche che possono impedire una corretta comunicazione di questi? In che modo si può far sì che quel passato non rimanga o non diventi silente?

2.1 La comunicazione culturale

Comunicazione è quando «qualcuno comunica qualcosa a qualcun'altro»¹⁹²: così Francesco Antinucci in *Comunicare nel museo* definisce l'atto di comunicare, sottolineando la crucialità e analizzando il ruolo di quei «qualcuno» e di quel «qualcosa» in tale situazione. «Comunicare» deriva dal latino *communicare* (a sua volta estensione dell'aggettivo *communis*, ovvero comune)¹⁹³: immediato è il richiamo all'idea di rendere comune qualcosa, di farlo conoscere e sapere, di renderlo noto ai più attraverso un processo di condivisione.

¹⁹⁰ Montanari, Trione, *Contro le mostre* cit., p. 31.

¹⁹¹ V. Tinè, *Archeomusei. Musei archeologici in Italia 2001-2011: il punto di vista dell'archeologo*, in *Archeomusei. Musei archeologici in Italia 2001-2011*, atti del convegno (Adria 21-22 giugno 2012), a cura di V. Tinè, L. Zega, Borgo San Lorenzo, All'Insegna del Giglio, 2013, p. 13.

¹⁹² Antinucci, *Comunicare nel museo* cit., p. 14.

¹⁹³ *Comunicare*, in *Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani*, <<https://www.treccani.it/vocabolario/comunicare/>>, ultima consultazione: 20 febbraio 2024.

Alla base di tale concezione, quindi, vi è la volontà da parte di un soggetto che conosce, che sa o che possiede qualcosa di metterlo appunto in comune; allo stesso tempo è fondamentale che coloro verso cui è rivolto l'atto di condivisione – tendenzialmente di conoscenze – siano consapevoli, desiderosi e preparati ad accogliere e comprendere le informazioni in questione. Affinché l'atto comunicativo possa verificarsi è quindi necessaria la presenza di due soggetti, l'emittente che trasmette un messaggio e il destinatario che lo riceve: essi, con riferimento specifico a mostre e musei, non sono dei singoli individui bensì delle pluralità eterogenee di soggetti. Ancora, ritenuti essenziali affinché la comunicazione possa effettivamente avere luogo sono il codice e il contesto, i quali devono essere necessariamente condivisi da emittente e destinatario così che quest'ultimo possa interpretare e comprendere ciò che viene comunicato dal primo¹⁹⁴.

Così concepito, l'atto comunicativo può apparire di semplice attuazione. Attuarlo in maniera efficace può però rivelarsi più complesso. Può accadere infatti che il codice, ovvero l'insieme di regole che le opere sottendono e da cui dipende necessariamente la loro interpretazione, non sia condiviso da tutti: caratteristica fondamentale del codice è proprio l'arbitrarietà, ovvero il fatto che non si tratti di un qualcosa di naturale e autoevidente bensì di un insieme di regole che spesso devono essere acquisite affinché possano essere condivise e dar luogo all'atto comunicativo¹⁹⁵. Banalmente, chi scrive non è in grado di decifrare un'antica iscrizione egizia perché non possiede il codice necessario (ed è quindi necessario che lo si apprenda). Allo stesso modo, all'interno di un museo non tutti i visitatori possiedono i codici necessari per comprendere ciò che viene esposto e non si può dare quindi per scontato, ad esempio, che una rappresentazione del *Sacrificio di Isacco* sia compresa e riconosciuta subito da tutti i visitatori come l'episodio biblico a cui fa riferimento oppure che la visione di un frammento statuario consenta l'immediata e universale riconoscibilità del soggetto rappresentato e di tutta la sua storia.

Con il termine contesto invece non si fa riferimento a quel contesto originario (perduto) in cui gli oggetti e le opere d'arte sono stati creati, bensì al contesto che si presuppone sia condiviso da emittente e destinatario e che può essere declinato in tre tipologie. Il contesto deittico, ovvero l'ambiente fisico in cui si opera la comunicazione (la situazione fisica); il contesto anaforico, ovvero tutto ciò che è stato «linguisticamente scambiato» e da cui dipende gran parte dell'effettiva costruzione dello scambio comunicativo (situazione linguistica); il contesto enciclopedico, la componente più delicata, ovvero quella serie di

¹⁹⁴ Antinucci, *Comunicare nel museo* cit., p. 37.

¹⁹⁵ Ivi, pp. 17 e 29.

conoscenze che non appartengono alla situazione dello scambio in atto e che si presuppone l'interlocutore possieda già (le conoscenze già possedute)¹⁹⁶. Quando uno di questi contesti viene meno, la buona riuscita dell'atto comunicativo è ostacolata.

La situazione comunicativa che avviene all'interno dei musei e in occasione di esposizioni temporanee è inoltre «collettiva e dilazionata»¹⁹⁷. Coloro che emettono il messaggio non dispongono del meccanismo di riscontro e verifica poiché non comunicano direttamente e simultaneamente con i destinatari e non è possibile quindi avere la certezza, se non in un secondo momento, che ciò che si desidera comunicare sia effettivamente recepito da tutti o dai più. Tali caratteristiche non implicano necessariamente una non riuscita dell'azione comunicativa; tuttavia, contribuiscono a renderne più complessa la realizzazione e poi la valutazione e il monitoraggio (più l'*audience* è vasta ed eterogenea, più vi è difficoltà nel formulare un discorso comprensibile alla maggior parte di essa).

L'effettiva riuscita dell'atto comunicativo viene meno nel momento in cui i soggetti emittenti non sono in grado di trasmettere il messaggio e/o il pubblico non è in grado di riceverlo: nei casi peggiori si giunge all'interruzione della comunicazione tra emittente e destinatario, situazione che nei contesti espositivi si traduce nella messa in discussione (o più estremamente, alla scomparsa) della ragion d'essere di collezioni, istituzioni ed esposizioni culturali. È perciò fondamentale (se non si vuole raggiungere lo scenario poc'anzi ipotizzato) interrogarsi su quali siano le problematiche che possono causare una mancata o scorretta comunicazione, così come su quali possano essere le possibili soluzioni migliorative. Nei paragrafi successivi si proseguirà con l'analisi della tematica appena citata, circoscrivendola all'ambito delle esposizioni temporanee di opere d'arte e manufatti antichi. L'obiettivo sarà quello di comprendere quali possono essere appunto le criticità e i fattori che possono impedire una reale comunicazione culturale, ovvero quel

lento processo di comunicazione che partendo da sintesi eloquenti permetta l'approfondimento successivo in qualunque direzione. Il che presuppone un rigore scientifico tale da soddisfare il neofita ma anche lo specialista. Dal punto di vista della tecnica di comunicazione, significa invece avere consapevolezza della necessità di utilizzare tutti gli strumenti di comunicazione possibili, compresi quelli spettacolari e interattivi, per istituire un nuovo rapporto tra didattica e maieutica¹⁹⁸.

¹⁹⁶ Ivi, pp. 30-31.

¹⁹⁷ Ivi, p. 35.

¹⁹⁸ Verzelloni, *Museo e comunicazione culturale* cit., pp. 64-65.

2.2 Chi comunica?

Come già anticipato nel paragrafo precedente, chi comunica all'interno di un contesto espositivo artistico-culturale non è un singolo soggetto bensì un insieme di professionisti: tra i principali vi sono gli artisti, i diversi specialisti e studiosi coinvolti nel progetto scientifico ed espositivo, e l'istituzione culturale committente e/o ospitante. Tutti questi soggetti hanno diversi ruoli e diversi rapporti con la collezione, e il loro obiettivo ultimo dovrebbe essere la realizzazione di un percorso espositivo efficace che comunichi al pubblico a cui desiderano rivolgersi.

Nelle esposizioni di opere e manufatti antichi gli artisti e/o gli artigiani sono assenti (per ovvie motivazioni) così come scarse sono le informazioni da essi lasciate (raramente) in merito a interpretazione, significato e storia delle loro opere; pressoché tutte le informazioni a essi relative derivano da ricostruzioni, studi e analisi di fonti scritte e materiali, non sempre precise e accurate, sulla base delle quali vengono spesso formulate ipotesi più che affermazioni certe. Sia che si tratti di produzione artistico-decorativa sia che si tratti di produzione tecnico-funzionale, a narrare la storia dei manufatti antichi non sono quindi né gli artisti né gli artigiani che li hanno realizzati, bensì coloro che hanno scoperto, studiato e indagato la storia e i significati degli oggetti (aspetto museologico) e coloro che si occupano della progettazione dello spazio espositivo e del legame tra architettura e collezioni (aspetto museografico)¹⁹⁹. Prima di procedere con l'approfondimento dei soggetti coinvolti nelle due sopracitate discipline, si desidera ricordare che assume rilevanza anche il ruolo che riveste l'istituzione ospitante e/o committente. L'identità e i valori promossi dall'istituzione che commissiona (e talvolta co-cura) la mostra o che la ospita all'interno dei suoi spazi svolgono infatti un ruolo fondamentale di guida e di riferimento per il pubblico (anche prima dell'effettiva apertura della mostra): associare un evento temporaneo a una determinata realtà può già comunicare qualcosa al potenziale pubblico. Ad esempio, una mostra d'archeologia realizzata all'interno di un museo o di un parco archeologico può immediatamente richiamare le collezioni già presenti, una continuità tematica che trasmette un senso di coerenza e magari, per coloro che sono già entrati in contatto con l'istituzione ospitante, un senso di fiducia (o di sfiducia) basato sull'esperienza culturale già vissuta. Al contrario, un'esposizione di manufatti antichi all'interno di realtà che si occupano d'arte contemporanea, o che tendenzialmente non hanno a che fare con tali tematiche, possono

¹⁹⁹ L. Cataldo, M. Paraventi, *Il museo oggi. Modelli museologici e museografici nell'era della digital transformation*, Milano, Hoepli, 2023, p. 70.

invece suscitare curiosità (ed essere quindi potenzialmente di richiamo attraverso le tematiche del *crossover* e della contaminazione tra antico e contemporaneo), così come (talvolta) confusione e disorientamento.

Le funzioni principali finalizzate alla realizzazione di un progetto espositivo efficace sono però svolte, come già anticipato, da coloro che conoscono le collezioni (specialisti, studiosi, professionisti e museologi) e da coloro che si occupano di tradurre in un sistema espositivo adeguato i significati e le storie degli oggetti esposti (architetti-museografi)²⁰⁰. Nei sottoparagrafi seguenti si tenterà di indagare le possibili problematiche che tali figure si trovano ad affrontare durante la progettazione di un'esposizione (o di cui possono essere essi stessi la causa) e le possibili soluzioni o *best practices* si possono adottare per cercare di rendere l'atto comunicativo efficace.

2.2.1 L'archeologo

Se quando si parla di museologia si fa riferimento alle ricerche e agli studi storico-scientifici relativi al patrimonio (e, in generale, all'istituzione-museo), nel caso delle esposizioni di manufatti e opere d'arte antichi i soggetti coinvolti sono coloro che, con diverse specializzazioni, lavorano all'interno di quella grande disciplina-ombrello che è l'archeologia e che si occupano quindi di studiare e ricostruire la storia delle civiltà e delle culture dell'antichità²⁰¹. L'obiettivo finale del lavoro degli archeologi, in qualità di mediatori tra passato, presente e futuro, dovrebbe essere il rendere fruibile alla società l'eredità storico-culturale: da un lato, attraverso «la diligente archeologia dello schedario», ovvero quella della ricerca sul campo, degli scavi e delle ricerche filologiche relative alla civiltà materiale; dall'altro mediante «un'archeologia critica», che invece elabori e trasmetta le conoscenze raccolte affinché possano essere comprese e conservate dalla collettività²⁰².

Proprio negli archeologi, Marco Valenti (lui stesso archeologo) individua i primi nemici della corretta comunicazione culturale²⁰³. Quando si tratta di svolgere la seconda parte della professione (sostanzialmente la divulgazione) Valenti rintraccia un atteggiamento piuttosto ostile che consiste nella volontà (o nella consolidata abitudine) di chiudersi in una «torre

²⁰⁰ *ibid.*

²⁰¹ *Archeologia*, in *Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani*, <<https://www.treccani.it/vocabolario/archeologia/>>, ultima consultazione: 20 febbraio 2024.

²⁰² A. Carandini, *Archeologia e cultura materiale*, Bari, De Donato, 1979, p. 38.

²⁰³ M. Valenti, *Archeologia pubblica e comunicazione*, in *Instrumentum Domesticum. Archeologia cristiana, metodologie e cultura materiale della tarda antichità e dell'alto medioevo*, 2 voll., a cura di G. Castiglia e P. Pergola, Roma, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, I, 2020, p. 785.

d'avorio»²⁰⁴, che comporta una sostanziale scarsa capacità di comunicazione e una conseguente mancanza di comprensione da parte della collettività²⁰⁵. A livello pratico, questo atteggiamento si traduce principalmente nell'elaborazione di supporti comunicativo-didattici «logorroicamente muti»²⁰⁶ ad accompagnamento delle collezioni: a volte tali contenuti risultano infatti poco chiari a causa dell'utilizzo di tecnicismi o riferimenti comprensibili solo dagli 'addetti ai lavori' o da un pubblico particolarmente colto. La scelta delle parole da utilizzare è fondamentale perché esse possono sia creare visioni e raccontare realtà 'altre', stimolando e accogliendo i visitatori all'interno di un discorso critico, sia alzare delle barriere impedendo invece l'accesso a tutti coloro che non possiedono i codici per comprenderle²⁰⁷. È giusto riconoscere che ogni specialità possiede i propri registri linguistici e i propri termini specifici: la bravura di un professionista (certamente elitario nei suoi saperi) consiste proprio nel saper tradurre quei saperi a chi non fa parte della propria 'cerchia'. È necessario riuscire ad usare il codice giusto affinché il messaggio si presenti accessibile ai destinatari: così come un medico, che studia e lavora con terminologie specifiche, deve saper tradurre quel linguaggio quando comunica con suoi pazienti, anche un archeologo deve saper fare lo stesso con la collettività a cui desidera rivolgersi. Se ciò non viene fatto, accade che chi è in ascolto non potrà comprendere e sarà probabilmente spinto ad allontanarsi da quella realtà²⁰⁸.

Per un visitatore medio, leggere i termini *skyphos* o *lekythos ariballica* – associati a due vasi, magari simili ed esposti l'uno accanto all'altro all'interno della stessa vetrina – può non voler dire molto: ciò non significa che il termine tecnico debba essere omissso dalla didascalia o dal pannello descrittivo di riferimento, ma che semplicemente sia necessario tradurre quei tecnicismi in termini più concreti. Così facendo probabilmente il visitatore non ricorderà comunque la denominazione 'tecnica' ma, grazie alla 'traduzione' in termini più concreti, potrà comprendere che mentre il primo era una profonda coppa generalmente utilizzata per bere il vino, la seconda veniva invece utilizzata per conservare oli profumati e unguenti, associando quindi le diverse forme e caratteristiche dei due vasi alle rispettive funzioni. Può

²⁰⁴ L'espressione «rinchiudersi in una torre d'avorio», di connotazione peggiorativa, fa riferimento all'isolamento piuttosto sdegnoso di chi rifiuta il contatto con coloro che considera inferiori. In particolare, può essere utilizzato per descrivere l'atteggiamento di quegli intellettuali che si rinchiudono in attività slegate dalla realtà della vita quotidiana e ricercano una sorta di disconnessione volontaria dal mondo rifugiandosi in elitarismi accademici.

²⁰⁵ Valenti, *Archeologia pubblica e comunicazione* cit., p. 783.

²⁰⁶ C. Megale, S. Monti, *Manuale di management per l'archeologia. Processi e procedure per l'archeologia nella società contemporanea*, Milano, McGraw-Hill Education, 2021, p. 159.

²⁰⁷ Ivi, p. 158.

²⁰⁸ Ivi, pp. 159-160.

essere inoltre un errore dare per scontate le contestualizzazioni storico-geografiche e stilistiche, ad esempio ipotizzando che tutti sappiano cosa significa parlare di «periodo ellenistico» o sapere quali siano le caratteristiche dello stile severo rispetto ad altri stili.

Per una buona riuscita del processo cognitivo è ovviamente necessario che anche chi è in ascolto sia ben predisposto (altrimenti, anche il miglior progetto espositivo non può fare molto in merito): spetta però agli archeologi, in quanto minoranza nella comunità, andare verso il pubblico (e non il contrario)²⁰⁹. La divulgazione è ancora considerata da molti archeologi un'attività marginale di livello nettamente inferiore rispetto alla ricerca scientifica e filologica²¹⁰, nei casi più estremi una manifestazione di «esibizionismo narcisistico e presenzialismo mediatico»²¹¹. La realtà è che, sebbene all'interno del termine divulgazione vi sia un chiaro rimando etimologico a *vulgus* (ovvero il volgo, inteso come la parte più numerosa e meno qualificata di una collettività), «divulgazione» significa semplicemente rendere noto a tutti, tradurre qualcosa non a persone poco istruite ma a persone che non hanno le competenze necessarie (anche se molto colte)²¹². Da queste poche righe si evincono l'importanza che quest'attività riveste e il rischio più grande che può verificarsi nel caso in cui essa non venga operata: il vuoto comunicativo. Ulteriore rischio è che quest'ultimo venga colmato da coloro che vengono definiti «fantarcheologi»²¹³, pronti a tutto pur di sollecitare l'interesse del pubblico attraverso elementi avventurosi e misteriosi e visioni un po' romantiche dell'archeologia e dei suoi professionisti. La figura dell'archeologo, nella sua professionalità, deve sapersi quindi guardare all'interno ed esaminare il proprio ruolo sia all'interno della disciplina a cui si dedica, sia all'interno della società in cui vive. Già negli anni Sessanta Ranuccio Bianchi Bandinelli, archeologo e rinnovatore degli studi di archeologia e storia dell'arte antica in Italia, riconobbe l'importanza per uno studioso di sapere riesaminare costantemente la propria posizione e di saper porre la propria cultura a confronto con le esigenze del proprio tempo, affinché il suo peso morale possa essere riconosciuto dalla comunità²¹⁴. Sempre secondo Bianchi Bandinelli, sono due i compiti degli uomini di cultura: «rinnovare conservando [...] e rendere accessibili le conquiste culturali al più gran numero di uomini possibile,

²⁰⁹ Valenti, *Archeologia pubblica e comunicazione* cit., p. 783.

²¹⁰ G. Volpe, *Archeologia pubblica. Metodi, tecniche, esperienze*, Roma, Carrocci Editore, 2020, p. 59.

²¹¹ Ivi, p. 50.

²¹² P. Angela, *Le vie della divulgazione scientifica*, in *Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani*, <[²¹³ G. Volpe, *Patrimonio al futuro. Un manifesto per i beni culturali e il paesaggio*, Milano, Electa, 2015, p. 76.](https://www.treccani.it/enciclopedia/le-vie-della-divulgazione-scientifica_(XXI-Secolo)/>, ultima consultazione: 22 febbraio 2024.</p></div><div data-bbox=)

²¹⁴ R. Bianchi Bandinelli, *Archeologia e cultura*, Milano, Riccardo Ricciardi Editore, 1961, p. 4.

spogliandole di linguaggi astrusi, convenzionali o ricercati e mettendone in luce gli elementi sostanziali»²¹⁵. Parole estremamente attuali, anche quasi sessant'anni dopo.

Che cosa fare allora per perseguire gli obiettivi appena citati? Anzitutto è necessario che la visione dell'atto comunicativo e divulgativo cambi: non più interpretato come una «concessione paternalista fatta dalle vestali della cultura al volgo, ma come un'azione necessaria e del tutto coerente con i principi dell'archeologia pubblica»²¹⁶. Occorre che l'istanza «specificata e tecnica» e l'istanza «universale e formativa» della professione archeologica siano mantenute distinte ma sempre presenti l'un l'altra, facendo sì che la seconda sia il fine ultimo e scopo sostanziale della prima²¹⁷. La comunicazione archeologica deve aprirsi alla comunicazione orizzontale «confezionata con i mezzi ed i metodi della contemporaneità»²¹⁸, ricordando che semplicità e chiarezza non implicano necessariamente una rinuncia alla scientificità dei contenuti. Nel caso in cui risulti difficoltoso riuscire ad uscire dal linguaggio eminentemente tecnico (fatto più che comprensibile considerando l'abitudine consolidata d'utilizzo), di grande aiuto può essere l'intervento di altre figure professionali che magari si occupano specificamente di comunicazione²¹⁹. Ad esempio, dal 2006 al British Museum di Londra (così come in molti altri musei) c'è un *interpretation office*, ovvero un dipartimento che studia il coinvolgimento dei visitatori e si occupa di 'tradurre' i contenuti scientifici sviluppati dai curatori, con l'obiettivo di incoraggiare il pubblico a impegnarsi attivamente nella fruizione del patrimonio, migliorandone l'esperienza di visita²²⁰.

Premesso che la conoscenza e/o un interesse totali sono mete potenziali (e forse utopiche), il principio-guida deve essere quello di rendere il patrimonio il più possibile accessibile, in tutte le diverse declinazioni del termine, attraverso un'azione complessa: tale complessità può essere affrontata mediante l'impiego di molteplici strumenti, dai più tradizionali ai più innovativi. Per quanto riguarda i tradizionali materiali informativi – ovvero didascalie, pannelli informativi e fogli di sala – è importante individuare sempre prima il nucleo principale dell'informazione e poi distribuire di seguito il resto dei contenuti ricercando un ordine logico, procedendo anche in base ai livelli di approfondimento; i paragrafi devono

²¹⁵ Ivi, p. 111.

²¹⁶ Volpe, *Patrimonio al futuro* cit., p. 71.

²¹⁷ Bianchi Bandinelli, *Archeologia e cultura* cit., p. 16.

²¹⁸ P. Miano, *Introduzione*, in *Comunicare i beni archeologici*, atti della rassegna gallaratese di storia e d'arte (2010), a cura di M. Scaltritti, Milano, FrancoAngeli, 2012, p. 13.

²¹⁹ V. Mariotti, E. Franchi, *Dallo scavo al museo: strumenti e metodi per la fruizione dei beni archeologici. Alcune riflessioni*, in *Comunicare i beni archeologici* cit., pp. 56-57.

²²⁰ <<https://www.britishmuseum.org/research/projects/visitor-research-and-evaluation#team>>, ultima consultazione: 2 marzo 2024.

essere brevi e il linguaggio utilizzato deve essere non troppo diverso da quello parlato, con strutture sintattiche non troppo elaborate, forme attive dei verbi e lessico specifico solo se spiegato successivamente²²¹. Accanto ai testi (talvolta in parziale sostituzione di essi) può rivelarsi molto utile – sia ai fini di una reale comprensione sia per non affaticare inutilmente il visitatore – la collocazione di disegni schematici, sagome o ricostruzioni: essi possono essere utilizzati, ad esempio, per identificare in maniera più immediata i soggetti dipinti su un vaso o presenti in un rilievo, oppure per aiutare a comprendere la forma di oggetti lacunosi suggerendo una sorta di ricostruzione visiva sovrapponendo frammento e disegno. Infine, anche l'integrazione delle tecnologie digitali (oggi sempre più frequente) può rivelarsi utile grazie alle opportunità descrittive, interpretative e comunicative molto potenti che esse possono offrire²²². Il digitale non è più solo uno strumento per 'vedere meglio' e «zoomare nel dettaglio, allontanarsi oppure volare attraverso e attorno agli oggetti» ma rivela la sua utilità proponendo ricostruzioni grafiche ed elaborazioni virtuali che permettono al visitatore anche di comprendere meglio²²³. La completezza informativa può essere quindi raggiunta inserendo le conoscenze, rielaborate, all'interno di un sistema informativo complesso e gerarchizzato, in grado di fornire ai visitatori diverse informazioni con diversi livelli di approfondimento utilizzando più tipologie di strumenti e supporti lungo tutto il percorso espositivo²²⁴.

2.2.2 L'architetto-museografo

Accanto a coloro che hanno il compito fondamentale di studiare e trasmettere natura e significati del 'contenuto', ci sono coloro che hanno il compito di garantire la continuità di senso tra patrimonio culturale e pubblico occupandosi del 'contenitore': gli architetti-allestitori o *exhibition designers*²²⁵. L'attenzione riservata al rapporto che intercorre tra i diversi attori partecipanti al progetto museologico e quello museografico è in realtà cosa recente. Fino a poco tempo fa la prassi prevedeva che l'architetto allestitore e l'archeologo

²²¹ C. Da Milano, E. Sciacchitano, *Linee guida per la comunicazione nei musei: segnaletica interna, didascalie e pannelli*, Roma, Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, <<http://musei.beniculturali.it/wp-content/uploads/2017/01/Linee-guida-per-la-comunicazione-nei-musei-segnaletica-interna-didascalie-e-pannelli.-Quaderni-della-valorizzazione-NS1.pdf>> (2015), pp. 49-58, ultima consultazione: 23 aprile 2024.

²²² Volpe, *Archeologia pubblica* cit., p. 66.

²²³ H. Geismar, *Questione di sguardi. Vedere in digitale*, in *Archeologia invisibile*, catalogo della mostra (Torino, Museo Egizio, 12 marzo 2019 – 6 gennaio 2020), a cura di C. Ciccopiedi, Modena, Franco Cosimo Panini Editore, 2019, pp. 22-24.

²²⁴ Da Milano, Sciacchitano, *Linee guida per la comunicazione...* cit., p. 52.

²²⁵ S. Polci, B. Pastor, *Exhibition design, il pubblico piacere*, in *Comunicare la cultura*, a cura di F. Severino, Milano, FrancoAngeli, 2007, p. 36.

responsabile del progetto scientifico operassero separatamente, senza consultarsi e confrontarsi; le due professioni hanno poi progressivamente iniziato ad interagire a livello paritario, collaborando alla progettazione e alla realizzazione del percorso espositivo animati dall'obiettivo comune di dare vita a una narrazione più corretta, unitaria e comprensibile²²⁶. Anche l'allestimento concorre all'ottimizzazione del processo comunicativo: se le informazioni in merito al patrimonio esposto devono essere chiare, ben strutturate e coinvolgenti, anche i supporti, l'illuminazione e il sistema espositivo in generale devono essere adeguati. Quale il senso di avere una collezione accuratamente selezionata e accompagnata da altrettanto curati materiali informativi se poi non è possibile fruirne correttamente a causa di illuminazione scorretta, supporti non adeguati o percorsi espositivi poco chiari?

Parlare del ruolo dell'architetto-museografo oggi significa fare riferimento a una professione che deve saper operare su diversi livelli contemporaneamente. Da un lato c'è il rapporto tra l'edificio e il progetto d'allestimento, in cui si deve cercare di ottenere la massima funzionalità e fruibilità da parte del pubblico, mantenendo più possibile l'armonia con le architetture preesistenti; dall'altro lato, c'è il rapporto tra la collezione e le diverse soluzioni allestitivie adottabili, ovvero la combinazione di una molteplicità di fattori ed elementi che devono poter garantire contemporaneamente la conservazione e l'effettiva fruibilità delle opere e degli oggetti esposti.

A determinare l'esigenza di ogni intervento museografico dovrebbe essere l'esistenza di una raccolta da collocare. Può essere infatti considerato un errore, secondo i principi della museografia, la creazione di uno spazio architettonico al quale subordinare, solo in un secondo momento, la collocazione dei materiali perché ciò che si ottiene è tendenzialmente «un'architettura [del museo] fine a sé stessa» che, seppur attuale nei linguaggi, può allontanarsi dalla sua reale funzione e trasformarsi in una sorta di monumentalismo architettonico²²⁷. L'allestimento è un atto interpretativo²²⁸ che – come già detto – deve essere condotto parallelamente su più livelli e che richiede quindi agli architetti-museografi che se ne occupano di saper individuare quale tipo di interrelazione esiste o si desidera evidenziare tra gli oggetti esposti, lo spazio in cui essi saranno collocati e chi li osserverà²²⁹. Fondamentale, in questo processo interpretativo, è che l'architetto-museografo rispetti

²²⁶ Tinè, *Archeomusei* cit., pp. 12-13.

²²⁷ F. Minissi, *Allestimento e museografia. Un decennio di corso*, in *Allestimento e museografia. Un decennio di corso*, Roma, Università di Roma "La Sapienza"- Facoltà di architettura, 1990, p. 11.

²²⁸ Polci, Pastor, *Exhibition design*, cit., p. 40.

²²⁹ Minissi, *Allestimento e museografia* cit., pp. 9-11.

«l'oggettualità delle cose che espone, la loro forma, il loro colore, la loro positura originale, nell'uso e nel movimento o nella quiete»²³⁰.

Le componenti che un allestimento deve riuscire a far combaciare, in un «equilibrio delicato e sempre minacciato»²³¹, sono due: la funzione conservativa e la funzione conoscitiva. La prima funzione richiama inevitabilmente una delle missioni principali dei musei: una corretta conservazione dei reperti e degli oggetti esposti richiede la valutazione e il corretto utilizzo di una serie di elementi che, se non utilizzati in maniera idonea, possono causare il degrado delle collezioni. Lo svolgimento di questa funzione richiede il coinvolgimento di diverse professionalità (il chimico, il fisico, il biologo, ecc.) che, in accordo con l'architetto-museografo, individuano le migliori soluzioni al fine di garantire un microclima adatto all'interno dei locali espositivi²³²: generalmente, i fattori principali da tenere in considerazione sono la temperatura, l'umidità, l'impatto dell'illuminazione ed eventuali fattori di degrado chimici e biologici²³³. La funzione conoscitiva invece consiste nel realizzare un allestimento didascalico e allo stesso tempo evocativo che «colpisca emotivamente e faccia comprendere razionalmente»²³⁴. Uno degli aspetti caratterizzanti le realtà museali ed espositive è la condizione di decontestualizzazione in cui versano tutti gli oggetti e le opere d'arte custoditi al loro interno, isolati dal mondo a cui appartenevano e in attesa di essere inseriti, attraverso una reinterpretazione e un'attualizzazione dei loro contenuti e dei loro valori, nella contemporaneità²³⁵. Soprattutto in campo archeologico il visitatore deve essere messo nelle condizioni di percepire e intuire quell'ipotetico contesto originario dei singoli (o di un insieme di) reperti a partire proprio dalle modalità di presentazione degli stessi. Tale contesto originario non deve però essere rievocato attraverso una sua reale ricostruzione (che sarebbe comunque poco comprensibile agli occhi del pubblico), bensì attraverso una soluzione espositiva che suggerisca la «ragione d'essere di quelle superstiti testimonianze del passato, esaltandone nel contempo tutte le "qualità" oltre quelle artistiche» e stimoli interrogativi in coloro che osservano²³⁶. Riassumendo, un allestimento è da considerarsi veramente riuscito solo se «alla comprensione il pubblico

²³⁰ T. Dominici, *Comunicare senza parole. Lo spazio fisico dell'opera*, «Nuova museologia», 40, 2019, pp. 25-31: 26.

²³¹ S. Ranellucci, *Metafore per l'insegnamento della museografia*, in *Allestimento e museografia* cit., p. 14.

²³² Cataldo, Paraventi, *Il museo oggi* cit., p. 159.

²³³ Per approfondire le tematiche della conservazione e del degrado nei musei si rimanda a P. Rosanò, *Degrado, diagnostica e conservazione nel museo*, in *Il museo oggi* op. cit., pp. 159-173.

²³⁴ BBPR, *Il fatto espositivo*, «Quadrante», 26, 1935, Milano, Modiano, 1933-1936, p. 32.

²³⁵ Christillin, Greco, *Le memorie del futuro* cit., pp. 89-90.

²³⁶ Minissi, *Allestimento e museografia* cit., p. 10.

assocerà anche il ricordo dei suoi significati, con il conseguente allargamento della conoscenza per coloro che di quella esperienza si sono fatti partecipi»²³⁷.

Ci sono però alcune problematiche che possono pregiudicare un buon progetto d'allestimento. In primo luogo, vi è il rischio che la capacità creativa dell'architetto (spesso accompagnata dalla volontà di cercare riconoscimento e approvazione da parte dei colleghi professionisti) dia vita a soluzioni architettonicamente 'stupefacenti' e scenografiche che possono però sovrastare e sopraffare le opere e gli oggetti esposti, allontanandosi dal risultato globale previsto dall'intervento²³⁸. Così come l'archeologo non deve rinunciare alla scientificità dei suoi contenuti ma riuscire a tradurli affinché siano comprensibili anche ai non specialisti, anche l'architetto non deve rinunciare ad esprimersi, anche con soluzioni ricche di creatività, bensì trovare un compromesso che consenta la conservazione, la visibilità e la fruibilità delle collezioni.

Sia conseguenza di quanto appena descritto, sia conseguenza di un 'semplice' operare scorretto è poi la realizzazione di un allestimento che non riesca a rispondere alle più elementari esigenze di fruizione a causa di errori 'tecnici': ad esempio, un non corretto utilizzo delle fonti luminose può causare il fenomeno dell'abbagliamento (ovvero quando lo sguardo del visitatore viene colpito di rimando dalla luce, con un conseguente impedimento o peggioramento delle condizioni di visione) oppure la collocazione di un reperto o dei pannelli informativi a un'altezza troppo elevata o troppo ribassata può impedire un'agevole lettura (o impedirli del tutto). Inoltre, è importante non trascurare la chiarezza del percorso e dell'ordinamento della collezione in favore dell'estetica: il percorso deve «accompagnare» il visitatore in maniera 'chiara', attraverso segnali più o meno manifesti²³⁹. A prescindere dalla tipologia di percorso scelto (più o meno imposto, uni- o bidirezionale ecc.), è una buona pratica individuare degli elementi che possano costituire un riferimento visivo per il visitatore e quindi aiutarlo a comprendere l'ordinamento (almeno indicativo) della collezione, senza imporre però un percorso troppo rigido.

In sostanza, nessun aspetto dell'allestimento deve essere trascurato se si desidera valorizzare al meglio gli oggetti esposti e se si desidera mettere il visitatore nelle condizioni di «poterli contemplare esteticamente ma anche di comprenderne il significato, il contesto di provenienza e il rapporto con altri contesti e altre temporalità»²⁴⁰. L'allestimento dovrà

²³⁷ Cataldo, Paraventi, *Il museo oggi* cit., p. 97.

²³⁸ Minissi, *Allestimento e museografia* cit., p. 10.

²³⁹ Cataldo, Paraventi, *Il museo oggi* cit., pp. 99-100.

²⁴⁰ Vercelloni, *Museo e comunicazione* cit., p. 53.

tradurre in modo coinvolgente il racconto archeologico, attraverso l'esposizione dei materiali corredati dall'apparato comunicativo-didattico ma anche mediante luci, proiezioni, supporti e soluzioni tecnologiche che possano stimolare una fruizione anche di tipo estetico²⁴¹. Di recente, il 26 e 27 febbraio 2024, si è tenuto a Roma il convegno intitolato *Allestire l'archeologia*: organizzate dalla Direzione Generale Musei, le giornate d'incontro hanno coinvolto circa quaranta istituzioni museali e parchi archeologici italiani che si sono confrontati su esperienze, progetti e idee relative alla gestione del patrimonio archeologico²⁴². In tale occasione, tra le varie tematiche e questioni vive affrontate, sono emerse due parole chiave che bene si prestano anche come conclusione di questo paragrafo: accessibilità e complessità. Il termine accessibilità fa riferimento a un concetto declinabile in molteplici sfumature (accessibilità fisica, economica, cognitiva): esse, per poter essere raggiunte con successo, devono essere affrontate mediante un approccio interdisciplinare coinvolgente tutte le figure professionali partecipanti alla gestione, conservazione e valorizzazione del patrimonio culturale. Laddove l'accessibilità economica e fisica dipendono in larga misura dall'azione dell'istituzione culturale che gestisce la sede museale o che ospita l'esposizione temporanea (poiché è generalmente essa a stabilire l'eventuale contributo d'accesso e a programmare interventi volti a garantire l'abbattimento delle barriere architettoniche), l'accessibilità cognitiva e culturale dipende anche in gran parte dai professionisti che si occupano dello studio, della conservazione e di tutto ciò che concerne la comunicazione delle collezioni. In un contesto culturale peculiare come quello odierno, in cui la conoscenza è sempre più gestita attraverso la complessa logica della globalità, comunicazione e trasmissione della cultura devono essere a loro volta adeguate al divenire della conoscenza stessa²⁴³. Per poter garantire l'accessibilità in tutte le sue accezioni è necessario cercare di comprendere e soddisfare le esigenze di diversi soggetti con diverse caratteristiche, elaborando (possibilmente) più modelli di fruizione attraverso l'utilizzo di tutti gli strumenti a disposizione (tradizionali e più innovativi) e che siano, allo stesso tempo, compatibili con le esigenze di tutela, con la sostenibilità e con le risorse disponibili: questioni

²⁴¹ Minissi, *Allestimento e museografia* cit., p. 10.

²⁴² Non essendo ancora disponibili gli atti del convegno, si riportano i link alle dirette delle due giornate: <https://www.youtube.com/watch?v=tXYIwEtPCUo&ab_channel=MiC_Italia> (26 febbraio 2024), ultima consultazione: 5 marzo 2024.

<https://www.youtube.com/watch?v=MT5Q9kEkrkY&ab_channel=MiC_Italia> (27 febbraio 2024), ultima consultazione: 5 marzo 2024.

²⁴³ S. Massa, P. Melis, *Criteri metodologici e strumenti per comunicare i beni archeologici. Il caso studio del museo di Angera*, in *Comunicare i beni archeologici* cit., pp. 81-82.

e problematiche complesse possono essere affrontate e superate solo mediante un approccio altrettanto complesso.

2.3 Il manufatto antico e le sue caratteristiche

L'obiettivo di un museo e/o di una mostra temporanea è trasmettere conoscenze attraverso il patrimonio che custodiscono, essere «luoghi di storia che parlano attraverso gli oggetti»²⁴⁴. Partendo dal presupposto che l'obiettivo rimane lo stesso anche circoscrivendo il campo d'analisi alle esposizioni di beni archeologici e d'arte antica, è lecito chiedersi (ai fini di una corretta ed efficace comunicazione culturale): quali sono gli oggetti esposti in tali occasioni e quali caratteristiche hanno? Come anticipato, tra le diverse variabili che possono influire sulla buona riuscita del processo comunicativo ci sono quegli attori coinvolti attivamente nel processo di comunicazione e fruizione culturale, ovvero chi progetta e realizza il progetto espositivo e chi ne fruisce. Accanto ad essi, per quanto inanimati, ci sono anche gli oggetti esposti: la loro natura, la loro storia e le loro caratteristiche, solo se correttamente evidenziate, possono acquisire significato agli occhi dei visitatori. Tali oggetti possono avere, richiamando le teorie *dell'Actor-Network Theory*²⁴⁵, un'*agency*, ovvero la «capacità di lasciare una traccia efficace nelle dinamiche sociali»²⁴⁶ definita dalle loro caratteristiche intrinseche e dal modo in cui noi li percepiamo e li immaginiamo.

Riprendendo la domanda poc'anzi citata, ovvero quali sono gli oggetti esposti e quali caratteristiche hanno, si individuano due categorie di oggetti. Da un lato abbiamo gli oggetti comunicativi, ovvero quegli oggetti nati per comunicare qualcosa per volontà di un committente o dell'artista²⁴⁷. Si tratta di tutte quelle che potrebbero essere definite, per semplicità, opere d'arte, che sono appunto state realizzate secondo precisi canoni estetici implicanti specifici significati, e poi collocate in determinati luoghi per essere osservate e fruite da un determinato pubblico. Dall'altro lato ci sono gli oggetti d'uso, che sono invece tutti quegli oggetti in cui la componente funzionale è preponderante rispetto a quella comunicativa²⁴⁸ e che sono quindi più legati alla sfera della cultura materiale in «contesti

²⁴⁴ Christillin, Greco, *Le memorie del futuro* cit., p. 89.

²⁴⁵ La teoria *actor-network* (ANT) è un modello teorico, sviluppato da alcuni sociologi francesi (tra cui Bruno Latour e Michel Callon) e l'antropologo britannico John Law, che sostiene un principio di «simmetria generalizzata», rispetto a natura e società, in cui tutti gli elementi di un *network* – umani e non umani – vanno trattati allo stesso modo dato che le differenze tra di essi sono generate entro il *network* relazionale piuttosto che presupposte a quest'ultimo.

²⁴⁶ P. Volonté, *Il contributo dell'Actor-Network Theory alla discussione sull'agency degli oggetti*, «Politica & Società», 1, 2017, pp. 31-58: 52.

²⁴⁷ Antinucci, *Comunicare nel museo* cit., p. 4.

²⁴⁸ *ibid.*

abitativi, attività lavorative, pratiche religiose e attività produttive»²⁴⁹. La suddivisione appena proposta non è ovviamente assoluta poiché nulla esclude che un oggetto d'uso possa avere anche una componente comunicativa: ad esempio, un vaso utilizzato per conservare determinate sostanze in determinati ambiti del quotidiano può essere caratterizzato anche da motivi decorativi, così come alla funzione funeraria di un sarcofago può affiancarsi una componente decorativa volta a raccontare la storia del defunto. Tendenzialmente, sulla base dei canoni di percezione contemporanei, se il valore di un oggetto d'uso è determinato più dalla sua componente comunicativa rispetto a quella funzionale, si è più predisposti a considerarlo un oggetto d'arte²⁵⁰. Viceversa, anche l'opera d'arte, nel momento in cui smette di svolgere la sua funzione comunicativa «cessa *ipso facto* di esserlo [un'opera d'arte] e passa nella categoria degli oggetti d'uso»²⁵¹. Sia gli oggetti comunicativi sia quelli d'uso possono inoltre presentarsi nella loro interezza oppure, molto più di frequente, in forma frammentaria o incompleta. Così com'è complesso per gli archeologi, di conseguenza anche per il pubblico non è semplice «indagare l'invisibile» o trovarsi davanti a qualcosa che non si presenta nella sua interezza e decontestualizzato²⁵². Nel caso delle opere d'arte la condizione di incompletezza può in realtà rivelarsi una peculiarità distintiva e garantire riconoscibilità, come ad esempio per la *Venere di Milo* priva delle braccia o l'acefala *Nike di Samotracia* (entrambe custodite presso il Museo del Louvre di Parigi): non bisogna però dare per scontata e garantita, solo perché 'famosa', la reale comprensione dell'opera da parte di chi la osserva e la riconosce. Nel caso degli oggetti d'uso invece la frammentarietà rende ancora più difficoltosa la ricomposizione dell'oggetto nella mente del visitatore, e la comprensione del bene nella sua globalità, in termini di forme, funzioni e significati. Le possibili diverse forme e funzioni che caratterizzano una collezione d'arte e d'oggetti antichi richiedono inevitabilmente soluzioni espositive (possibilmente) valutate caso per caso, così come materiali informativi adeguatamente sviluppati al fine di far emergere le peculiarità, la storia e i significati di ogni pezzo.

Se desideriamo che l'oggetto antico non sia percepito come un oggetto passivo e inanimato ma che possa invece «concorrere alla definizione e alla conservazione dell'identità di gruppi sociali appartenenti a tempi remoti»²⁵³, non è sufficiente accompagnarlo solo con la sua 'carta d'identità', ovvero quel sintetico elenco (la didascalia) in cui sono riportate le sue

²⁴⁹ Christillin, Greco, *Le memorie del futuro* cit., p. 88.

²⁵⁰ Antinucci, *Comunicare nel museo* cit., p. 4.

²⁵¹ Ivi, p. 5.

²⁵² A. Augenti, *I predatori del contesto perduto: gli archeologi e l'invisibile*, in *Archeologia invisibile* cit., p. 9.

²⁵³ Christillin, Greco, *Le memorie del futuro* cit., p. 89.

‘generalità’: nome, datazione, dimensioni, materiali, tecnica, luogo del rinvenimento ecc. È necessario che ad esso si aggiunga la sua ‘biografia’, ovvero quella serie di «frammenti di nuove memorie che l’oggetto continua a registrare silenziosamente, via via che [l’oggetto] attraversa il tempo e i mutamenti della storia»²⁵⁴. Si tratta sostanzialmente di quelle informazioni «nascoste» che l’archeologo scopre indagando e studiando i reperti e che, per fatti e motivazioni diverse, caratterizzano la storia dei singoli pezzi²⁵⁵: un peculiare contesto di rinvenimento, una particolare tecnica di produzione, un legame con un personaggio storico o una specifica funzione (o diverse funzioni in base ai diversi reimpieghi del bene) sono solo alcuni esempi. Come far emergere questa biografia e far sì che non si instauri una contrapposizione statica soggetto-oggetto ma una «relazione dialettica in continuo divenire»²⁵⁶?

2.3.1 «Far parlare» il manufatto antico

Condizione di partenza sbagliata e fuorviante è pensare che un reperto, anche quando nasce come opera d’arte comunicativa, possa parlare da sé: «bisogna “far parlare” le opere che in quanto segni non possono che essere predisposte per loro natura a farlo»²⁵⁷. Se la storia, le caratteristiche, i significati sono accertati e noti, fondamentale è fornire loro una sorta di ‘microfono’ che possa consentire al pubblico di fruirne: questo ausilio è composto da tutti gli elementi (materiali e immateriali) che accompagnano gli oggetti esposti e che, a seconda della loro struttura e della loro forma, e soprattutto dell’interazione tra loro stessi, contribuiscono a esplicitare e rendere comprensibile quella ‘biografia’ menzionata precedentemente.

In *Il museo nel mondo contemporaneo*, Maria Vittoria Marini Clarelli evidenzia la possibile suddivisione schematica dell’esposizione in tre livelli: ostensione, esplicazione e implicazione²⁵⁸. I primi due non si trovano su due piani separati perché riguardano la presentazione al pubblico degli oggetti: la sostanziale differenza sta nel fatto che, mentre l’ostensione fa riferimento al «mostrare considerato di per sé» (che comunque già implica un intervento da parte degli operatori museali), l’esplicazione consiste nell’associare agli

²⁵⁴ *Archeologia invisibile* cit., pp. 4-5.

²⁵⁵ C. Greco, *La biografia degli oggetti. Rivoluzione digitale e Umanesimo*, in *Archeologia invisibile* cit., p. 14.

²⁵⁶ Ivi, p. 16.

²⁵⁷ Antinucci, *Comunicare nel museo* cit., p. XII.

²⁵⁸ M.V. Marini Clarelli, *Il museo nel mondo contemporaneo. La teoria e la prassi*, Roma, Carocci editore, 2011, p. 42.

oggetti un apparato informativo, dando avvio a un processo di interpretazione in cui oltre al linguaggio visivo si attivano anche altre forme linguistiche e in cui l'accento si sposta «dagli oggetti alle idee»²⁵⁹. L'implicazione è invece la fase dell'esposizione in cui il visitatore intraprende il processo di fruizione aprendosi verso 'l'altro', relazionandosi con gli oggetti e utilizzando l'apparato esplicativo elaborato dagli operatori museali come una sorta di «mappa di orientamento»²⁶⁰. Sostanzialmente, la mediazione dei professionisti operanti nelle istituzioni culturali è fondamentale perché consente di guidare i visitatori verso la scoperta dei significati, lasciandoli liberi ma non 'abbandonati'; altrettanto fondamentale, per un'esposizione efficace, è che i visitatori siano disponibili ad attivare il processo interpretativo, ponendosi domande in merito agli oggetti esposti e alle informazioni e interpretazioni che li accompagnano.

È importante ricordare la condizione di decontestualizzazione in cui si trova qualsiasi opera od oggetto esposto, sia all'interno di un museo sia in occasione di una mostra: queste due realtà dovrebbero riuscire a ricostruirne il contesto originario, ricordando che ciò non consiste nel riprodurre le esatte condizioni in cui l'opera è stata realizzata (poiché impossibile) ma nella ricerca di ciò che più possibile si avvicina alla «nozione interna all'intenzione comunicativa dell'artista», ovvero ciò che il creatore del messaggio presuppone noto al destinatario del messaggio²⁶¹. La ricostruzione di un'ambientazione, anche se realizzata facendo riferimento a fonti certe e quindi filologicamente accurata, non è una soluzione valida perché non garantisce una comprensione da parte del pubblico, che difficilmente riconoscerà come familiare quella realtà. Al contrario, considerando la già esistente condizione di decontestualizzazione in cui versa l'oggetto esposto, procedere seguendo l'idea dello straniamento può essere importante perché può aiutare il visitatore a recuperare «quella capacità di attenzione e di stupore che lo proietterà nell'intelligenza dell'opera»²⁶².

A seconda della tipologia di bene da esporre si può optare per tre principali soluzioni espositive (che nulla e nessuno vieta di utilizzare simultaneamente in maniera libera, purché in coerenza con allestimento e progetto museologico). La prima è l'isolamento, che consiste appunto nel collocare l'opera d'arte isolata, su uno sfondo distante o piatto, con l'obiettivo di rafforzare il vincolo tra l'oggetto e il visitatore, tra la sua forma e il momento della

²⁵⁹ Ivi, pp. 42-43.

²⁶⁰ Ivi, p. 44.

²⁶¹ Antinucci, *Comunicare nel museo* cit., p. 46.

²⁶² P. Falguières, *L'arte della mostra. Per un'altra genealogia del white cube*, in Carlo Scarpa. *L'arte di esporre*, a cura di P. Duboÿ, Monza, Johan & Levi Editore, 2016, pp. 38-39.

ricezione²⁶³. Questa tipologia espositiva può essere una buona soluzione per quelle opere di grandi dimensioni o di grande impatto scenico poiché corrisponde e richiama l'estraniamento proprio della pratica artistica moderna²⁶⁴, invitando il visitatore ad osservarla (più o meno da vicino a seconda delle dimensioni e dell'altezza a cui si decide di collocarla) e a recepire determinate informazioni in merito alla sua storia. Un possibile esempio può essere la *Pietà Rondanini*, ultima opera incompiuta di Michelangelo Buonarroti conservata presso il Castello Sforzesco a Milano. L'opera, in cui in un unico blocco di marmo sono racchiuse le figure di Cristo e della Vergine fuse in un solo abbraccio, dalla metà del XX secolo a oggi è stata oggetto di due progetti di (ri)allestimento – spesso messi criticamente a confronto – che però hanno sempre previsto l'isolamento della scultura. Il primo allestimento, opera del gruppo BBPR²⁶⁵, è stato realizzato all'interno della Sala degli Scarlioni, a conclusione del percorso museale. La scelta stilistica adottata dal gruppo di architetti propose la collocazione dell'opera nascosta dietro a una nicchia in pietra serena, a sua volta collocata ai piedi di una scalinata. L'idea era quella di creare un allestimento intimo e isolato, in linea con l'unicità dell'opera, che invitasse il visitatore ad avvicinarsi, discendendo, e scoprire l'opera michelangiolesca²⁶⁶ [Fig. 20]. Il secondo allestimento è stato invece progettato dall'architetto Michele De Lucchi nel 2015 (poiché ritenuto obsoleto quello dei BBPR), sempre all'interno del Castello Sforzesco ma nel cinquecentesco Ospedale Spagnolo. De Lucchi ha optato per un allestimento più essenziale in cui la sala si presenta vuota se non per la presenza della scultura e di tre panche per i visitatori, ribaltando sostanzialmente la visione dei BBPR perché (ancora oggi) si prevede che i visitatori vedano prima il retro dell'opera e poi vi girino intorno²⁶⁷ [Fig. 21].

Una seconda opzione espositiva è quella per accumulazione, in cui gli oggetti sono esposti senza un ordine ben preciso, gli uni accanto agli altri, generando una sorta di prima immagine percettiva di totalità che ricerca più il riconoscimento che una trasmissione di informazione in senso stretto²⁶⁸. Questa tipologia è tendenzialmente dedicata a quei reperti per i quali non ci si aspetta o non si prevede l'osservazione minuziosa di ogni singolo pezzo (o frammento) e dei quali si vuole presentare, ad esempio, l'idea di consistenza numerica, magari in

²⁶³ E. Franch, *Il linguaggio espositivo: tre tipologie di base*, «Nuova museologia», 2, 2000, pp. 2-3: 2.

²⁶⁴ *ibid.*

²⁶⁵ I BBPR sono stati un gruppo di architetti italiani, fondato a Milano nel 1932 e costituito da Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti ed Ernesto Nathan Rogers. Tra le varie attività da essi intraprese, negli anni Cinquanta e Sessanta si sono dedicati al riordino dei musei del Castello Sforzesco.

²⁶⁶ P. Rotolo, *La Pietà Rondanini di Michelangelo: due allestimenti a confronto*, «Nuova museologia», 47, 2022, pp. 13-15: 13.

²⁶⁷ Ivi p. 14.

²⁶⁸ Franch, *Il linguaggio espositivo* cit., p. 2.

relazione a un contesto di ritrovamento o di produzione²⁶⁹. Tale opzione è stata adottata per il cosiddetto *Ripostiglio della fonderia di San Francesco*, riallestito nel febbraio 2024 presso il Museo Civico Archeologico di Bologna. Si tratta di circa quindicimila oggetti e frammenti metallici (per il nuovo allestimento ne sono stati selezionati meno della metà) rinvenuti alla fine dell'Ottocento all'interno di un massiccio vaso di terracotta sepolto in una capanna dell'VIII-VII secolo vicino alla basilica di San Francesco a Bologna. Ritenuti una delle testimonianze più preziose dell'attività metallurgica della comunità etrusca di Felsina (l'attuale Bologna), essi sono stati interpretati come una riserva di metallo destinata a una fonderia e comprendono una grande varietà sia di strumenti finiti (asce, fibule, coltelli, rasoi) sia di scarti di lavorazione²⁷⁰ [Fig. 22].

Un'ultima tipologia, che è in realtà trasversale alle due precedenti, è quella che pone in una determinata relazione gli oggetti esposti: in questo caso ogni oggetto selezionato occupa una precisa posizione nell'ordinamento espositivo, che ne evidenzia relazioni e legami scientifici o tematici²⁷¹. Riprendendo il precedente esempio del *Ripostiglio della fonderia*, ciò può significare ad esempio sottolineare la differenza materica dei pezzi esposti raggruppando da una parte i più numerosi pezzi in lega di stagno e rame e dall'altra quelli in ferro, così da evidenziare l'utilizzo più comune o piuttosto raro che si faceva all'epoca di quei materiali. Un altro esempio, legato invece alla tipologia espositiva dell'isolamento, può essere quello realizzato per *Il Pugile in riposo* e la *Vittoria alata* nel 2023 nell'aula del *Capitolium* presso il Parco archeologico di Brescia romana. Da un'idea dell'architetto Juan Navarro Baldeweg, i due bronzi di età ellenistica e romana sono stati resi protagonisti di un discorso visivo e spaziale che presenta il «tema astratto che li lega, nell'assenza e nella personificazione, ovvero quello del successo, di un esito positivo, della vittoria» e che porta lo spettatore a prendere parte «a una narrazione concettuale sui valori assoluti che i due capolavori rappresentano ancora oggi per l'uomo contemporaneo»²⁷² [Fig. 23]. Le tre possibilità non si escludono quindi a vicenda, giacché, in ultima istanza potremmo dire che sono costruzioni ideali e che nella realtà coesistono tutte in ogni presentazione²⁷³.

Valorizzare la cultura materiale significa quindi porre al centro dell'attenzione del visitatore gli oggetti esposti, dare centralità al dato empirico, anche se non stilisticamente bello, o

²⁶⁹ Dominici, *Comunicare senza parole* cit., p. 29.

²⁷⁰ <<http://www.museibologna.it/articoli/49899/offset/0/id/109278>>, ultima consultazione: 3 marzo 2024.

²⁷¹ Franch, *Il linguaggio espositivo* cit., p. 3.

²⁷² <<https://www.bresciamusei.com/evento/il-pugile-e-la-vittoria/>>, ultima consultazione: 3 marzo 2024.

²⁷³ Franch, *Il linguaggio espositivo* cit., p. 3.

almeno non corrispondente alla nostra idea di bellezza²⁷⁴. Per fare ciò è necessario osservare e valutare con attenzione il ruolo che rivestono gli elementi che costituiscono e riempiono lo spazio espositivo e le dinamiche che si instaurano tra essi e gli oggetti stessi.

In primo luogo, ci sono i supporti e i pannelli: essi sono fondamentali perché, oltre a sorreggere e proteggere il bene (nel caso in cui ci siano anche delle vetrine), contribuiscono anche a costruire lo spazio espositivo, guidando il visitatore. Un valido supporto deve consentire una comoda visione del reperto (chiaramente, nel caso delle vetrine, evitando l'effetto di riflessione della luce) e non deve essere così esteticamente significativo da distogliere l'attenzione dalla collezione esposta²⁷⁵. Ciò non significa dover utilizzare necessariamente supporti 'neutri' o materialmente e stilisticamente simili all'opera, bensì optare per soluzioni che consentano di mantenere l'attenzione sugli oggetti esposti e che magari dialoghino, creando omogeneità visiva e ritmo, con l'architettura dello spazio. Inoltre, in alcuni casi i supporti possono assumere grande importanza, quando l'oggetto presentato è frammentato o incompleto, alludendo alla forma originaria o apparendo praticamente invisibile al fine di non disturbarne una sua ricostruzione mentale²⁷⁶: è il caso, ad esempio, dei supporti metallici presi in prestito dal mondo industriale da Carlo Scarpa presso Palazzo Abatellis negli anni Cinquanta e utilizzati per allestire alcuni capitelli e basi, richiamando così la figura della colonna intera [Fig. 24]. I pannelli invece possono operare una mediazione dimensionale e psicologica con gli spazi delle sale e rivelarsi piuttosto utili per richiamare l'attenzione del visitatore, riducendo il cono ottico, su oggetti di piccole dimensioni²⁷⁷. Un altro esempio, citando nuovamente Scarpa, è l'allestimento del *busto di Eleonora d'Aragona* (sempre presso Palazzo Abatellis): l'architetto veneziano ideò una soluzione di impronta metafisica collocando il chiaro profilo femminile su uno sfondo di pannelli verdi, richiamando lo sguardo del visitatore e invitandolo a raggiungere il busto (collocato in una posizione strategica affinché possa essere 'ritagliato' per colpire lo sguardo del visitatore proveniente dalla sala precedente e allo stesso tempo indirizzare verso le tappe successive del percorso museale)²⁷⁸ [Fig. 25].

Un secondo elemento molto importante è l'illuminazione, che rende visibili forme, colori, dimensioni degli oggetti che ci circondano, diventando un vero e proprio mezzo di

²⁷⁴ Christillin, Greco, *Le memorie del futuro* cit., p. 89.

²⁷⁵ Cataldo, Paraventi, *Il museo oggi* cit., p. 102.

²⁷⁶ Dominici, *Comunicare senza parole* cit., p. 29.

²⁷⁷ Cataldo, Paraventi, *Il museo oggi* cit., p. 103.

²⁷⁸ R. Scichilone, *Allestimento di Carlo Scarpa della Galleria Nazionale della Sicilia di Palazzo Abatellis*, «ARKT – space to architecture», <<https://arkt.space/allestimento-di-carlo-scarpa-della-galleria-nazionale-della-sicilia-di-palazzo-abatellis/>> (7 novembre 2022), ultima consultazione: 1 marzo 2024.

comunicazione e veicolo culturale²⁷⁹. Parlare di illuminazione all'interno dei musei significa affrontare, allo stesso tempo, il tema della conservazione e diverse considerazioni di carattere storico-artistico e filologico. Se le problematiche relative alla conservazione rispondono a dei criteri tecnico-scientifici ben definiti²⁸⁰, quelle invece connesse alla visione e alla fruizione estetica degli oggetti esposti possono essere invece oggetto di valutazioni più soggettive. Illuminare una scultura o un oggetto tridimensionale può essere quindi definito un «atto critico e interpretativo»²⁸¹: oltre a una valenza fisica (ovvero permetterne effettivamente la visione), una determinata modulazione della luce può avere un potere emotivo perché può generare sensazioni spaziali con una forte influenza psicologica, conferendo alle opere impostazioni scenografiche e offrendole alla visione secondo traiettorie inedite²⁸². Il criterio fondamentale dell'illuminazione resta comunque quello di «isolare ogni oggetto in ambiente neutro e di limitarsi a sottolineare quelle, fra le condizioni ambientali originarie, che hanno intimamente influito sulla scelta della tecnica e dei mezzi espressivi»²⁸³. Per illuminare correttamente è necessario tenere sempre in considerazione i valori plastici che caratterizzano l'opera: per evitare chiaroscuri ed effetti indesiderati bisogna evitare luci troppo marcate o blande e optare invece per un'illuminazione 'media' e per l'utilizzo di più fonti di luce, direzionate in base alla tipologia del bene e alle caratteristiche dello spazio espositivo²⁸⁴.

Dei supporti, e dello spazio espositivo in generale, sono inoltre fondamentali i colori. In primo luogo, i colori di pareti, pannelli e supporti possono essere utilizzati come una sorta di guida, per distinguere sezioni e suggerire cambiamenti di tematiche. Allo stesso tempo, l'uso del colore è anche suscettibile di influenzare l'emotività del visitatore alla vista dell'oggetto, soprattutto nella sua interazione con la luce (o le luci) utilizzate²⁸⁵. Anche in questo caso è importante tenere in considerazione che, seppur efficace dal punto di vista comunicativo, una determinata scelta di colore non deve creare problemi o disturbi percettivi. Tendenzialmente si opta per dei contrasti quando si vuole indurre un rapido movimento della vista e catturare l'attenzione, mentre la scelta di tonalità di sfondo più simili

²⁷⁹ Cataldo, Paraventi, *Il museo oggi* cit., p. 148.

²⁸⁰ Per approfondire la tematica dell'illuminazione museale si rimanda al capitolo *Il ruolo dell'illuminazione nel museo* in Cataldo, Paraventi, *Il museo oggi* op. cit., pp. 148-156.

²⁸¹ Cataldo, Paraventi, *Il museo oggi* cit., p. 151.

²⁸² S. Di Salvo, *Luce e colori sulle rovine. Strategie museografiche per la comunicazione dell'archeologia*, Roma, Aracne Editrice, 2012, pp. 21-22.

²⁸³ Cataldo, Paraventi, *Il museo oggi* cit., p. 148.

²⁸⁴ Ivi, p. 150.

²⁸⁵ A. Angela, *Musei (e mostre) a misura d'uomo. Come comunicare attraverso gli oggetti*, Roma, Armando Editore, 1988, p. 123.

a quella del reperto determina la volontà di creare un'immagine più armonica²⁸⁶. In entrambi i casi il principio fondamentale che deve essere sempre tenuto a mente è il riuscire a garantire una visione non disturbata e una corretta lettura dell'opera.

Infine, si riprende la trattazione dei già citati supporti informativi (pannelli descrittivo-informativi, didascalie, fogli di sala) che dovrebbero accompagnare la collezione durante tutto il percorso espositivo. Una volta elaborati testi e didascalie in maniera chiara, comprensibile e coinvolgente, è necessario verificare che sussistano le condizioni adeguate affinché essi possano essere effettivamente letti dai visitatori. A rendere difficoltosa (o addirittura impedire) la lettura possono contribuire l'illuminazione scorretta, la collocazione ad un'altezza scomoda e le scelte tipografiche adottate. Come già anticipato nei paragrafi precedenti, una scarsa o insufficiente illuminazione o la collocazione ad un'altezza troppo alta o troppo bassa possono affaticare il visitatore, che probabilmente smetterà di dedicarsi alla lettura dei materiali informativi. Tendenzialmente, un'altezza che può garantire la visione dei pannelli a parete va dai 110 ai 170 cm (dal pavimento), con titoli e sottotitoli in caratteri di dimensioni maggiori, mentre per le didascalie si mantengono circa 140-150 cm (sempre da terra) per consentire la lettura anche ai visitatori in sedia a rotelle o di statura più bassa²⁸⁷. Anche le scelte tipografiche possono condizionare la fruizione: fondamentale è scegliere con attenzione il *font* e il corpo del carattere (non particolare, chiaramente leggibile e abbastanza grande), il rapporto cromatico tra scritta e fondo (contrasto elevato), e prevedere alcuni spazi vuoti tra righe di testo per agevolare la lettura²⁸⁸. Considerando che, in merito alle scelte tipografiche, non vi sono regole 'scientifiche' rigide da seguire, è importante cercare mantenere un'uniformità stilistica e d'impostazione (*font*, dimensioni, altezza ecc.), per facilitare l'orientamento del visitatore che può riconoscerne una sorta di riferimento percettivo omogeneo²⁸⁹; ancora, aspetto da non sottovalutare, è prevedere la collocazione dei vari materiali in posizioni ben visibili (quindi non in angoli ciechi) e in costante rapporto gli uni con gli altri (qualora alcune informazioni fossero date per scontate tra un pannello e l'altro, il visitatore potrebbe sentirsi smarrito e non comprendere)²⁹⁰.

²⁸⁶ Dominici, *Comunicare senza parole* cit., p. 29.

²⁸⁷ Direzione Generale Musei, *Migliorare il racconto museale. Approfondimenti per la redazione di didascalie e pannelli*, <<http://musei.beniculturali.it/wp-content/uploads/2019/07/Approfondimenti-per-la-redazione-di-didascalie-e-pannelli.pdf>> (14 giugno 2009), ultima consultazione: 17 marzo 2024.

²⁸⁸ Da Milano, Sciacchitano, *Linee guida per la comunicazione...* cit., p. 54.

²⁸⁹ Cataldo, Paraventi, *Il museo oggi*. cit., p. 104.

²⁹⁰ C. Dal Maso, *Allestire l'archeologia: vogliamo farlo bene?*, «Archeostorie», <<https://www.archeostorie.it/allestire-larcheologia-bene/>> (5 marzo 2024), ultima consultazione: 25 aprile 2024.

L'utilizzo dei fogli di sala (o di una loro versione digitale, fruibile sui dispositivi personali dei visitatori attraverso la scansione di *qr code*) può consentire al visitatore di aggirarsi liberamente tra le sale senza dover quindi andare alla ricerca dei diversi supporti informativi (oltre alla possibilità di essere realizzati in più lingue senza produrre effetti invasivi, come può accadere invece per didascalie e pannelli a parete). Allo stesso tempo, anche per i fogli di sala la chiarezza deve rimanere valido il principio-guida: essi devono infatti consentire al visitatore di identificare con chiarezza gli oggetti presenti nella sala (magari con mappe stilizzate) in modo da poter selezionare quelli di proprio interesse e associare univocamente l'informazione ad ognuno degli oggetti²⁹¹.

Tutti gli elementi sopracitati, inclusi in diverse soluzioni organizzative e architettoniche che di volta in volta dovrebbero essere adeguate alle esigenze contemporanee, sono fondamentali affinché gli oggetti del passato possano 'parlare' e affinché essi siano conservati, custoditi e tramandati all'interno di un'esperienza di fruizione culturale sempre in evoluzione.

2.4 A chi si comunica?

A chi si vuole comunicare quanto appena discusso? Come già anticipato all'inizio del capitolo la comunicazione culturale all'interno dei luoghi della cultura è rivolta a un pubblico o, meglio, a dei pubblici, che si presentano come un insieme di individui con caratteristiche, bisogni e motivazioni differenti²⁹². Interrogarsi e indagare queste caratteristiche è importante perché è solo comprendendo chi si ha di fronte che si possono elaborare efficaci strategie di selezione e presentazione delle collezioni²⁹³: sostanzialmente bisogna studiare il pubblico²⁹⁴, prassi che nel mondo museale-espositivo si è consolidata davvero solo di recente.

La raccolta e l'analisi di informazioni in merito alle caratteristiche e al comportamento dei visitatori di musei ed esposizioni ha visto il suo avvio già negli anni Sessanta, quando si è iniziato a riconoscerne l'eterogeneità della composizione e le possibili implicazioni a essa connesse²⁹⁵. Da allora il museo si è trasformato progressivamente da «"sistema chiuso", atto alla sola conservazione dei beni» a «"sistema aperto", organizzatore di strumenti di crescita sociale e di servizi mirati alla "restituzione", in termini collettivi, delle risorse impiegate in forma di occasioni capaci di concorrere al miglioramento della qualità sociale del territorio

²⁹¹ Da Milano, Sciacchitano, *Linee guida per la comunicazione...* cit., p. 77.

²⁹² Volpe, *Archeologia pubblica* cit., p. 77.

²⁹³ Tinè, *Archeomusei* cit., p. 13.

²⁹⁴ D'ora in poi nel testo il termine «pubblico» sarà utilizzato nel suo significato di pluralità di soggetti con caratteristiche ed esigenze differenti e quindi facendo riferimento all'eterogeneità della sua composizione.

²⁹⁵ N. Heinrich, *La sociologia dell'arte*, Bologna, Il Mulino, 2004, pp. 67-68.

nel quale risiede»²⁹⁶: interrogarsi per conoscere sé stessi e interrogare per conoscere l'altro si presentano come nuovi imperativi per una reale conoscenza e trasmissione del valore e del significato del patrimonio culturale. Più di recente, la convenzione di Faro²⁹⁷ del 2005 ha contribuito a sottolineare ulteriormente la centralità del ruolo del pubblico, spostando l'attenzione «dal valore in sé dei beni culturali a quello percepito dalle persone, con la rivendicazione del diritto individuale e collettivo di trarre beneficio dal patrimonio»²⁹⁸. Se conservare, interpretare ed esporre sono alcune delle missioni dell'istituzione-museo, per chi si conserva quel patrimonio? A chi sono rivolte queste finalità? Nel cambiamento di paradigma che ha visto e vede i musei (e in generale le istituzioni culturali) cercare di riconquistare un ruolo di centralità, uscendo dalla propria autoreferenzialità, e dare nuova sostanza a quel «contratto sociale» che desiderano stipulare con la collettività, un ruolo cruciale è rivestito proprio dalla ridefinizione del rapporto tra musei e visitatori²⁹⁹. La riformulazione degli obiettivi della fruizione, sempre più orientati a ristabilire il circuito comunicativo delle opere, indirizza gli interessi della ricerca verso i temi quali l'accessibilità del patrimonio culturale, il miglioramento delle modalità di trasmissione delle conoscenze (con grande attenzione nei confronti delle risorse tecnologiche e digitali) e la realizzazione di percorsi espositivi sempre più dinamici e personalizzabili³⁰⁰. Cambia, di conseguenza, anche il ruolo del visitatore, che da destinatario passivo del progetto culturale diventa protagonista attivo dell'esperienza culturale: la necessità di studiarlo e conoscerlo al fine di coinvolgerlo e interessarlo sempre di più in maniera proattiva risulta allora evidente³⁰¹. Nonostante l'indiscutibile rilevanza di tali tematiche, oggi si riscontrano ancora alcuni ostacoli (teorici e pratici) che sono talvolta oggetto di discussione all'interno del mondo della cultura. A livello teorico c'è ancora chi, tra i professionisti di formazione prettamente umanistica, considera negativamente l'ingresso delle discipline economico-manageriali – e

²⁹⁶ M. Turci, *Interrogarsi-interrogare. Qualità e politiche per il pubblico*, in *I pubblici dei musei. Conoscenza e politiche*, a cura di A. Bollo, Milano, FrancoAngeli, 2008, p. 41.

²⁹⁷ La convenzione di Faro (formalmente Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore del patrimonio culturale per la società) è un trattato multilaterale del consiglio d'Europa, basato sull'idea che la conoscenza e l'uso del patrimonio facciano parte del diritto dei cittadini a partecipare alla vita culturale e sulla necessità di mettere la persona e i valori umani al centro di un'idea ampliata e interdisciplinare di eredità culturale. L'atto presenta inoltre il patrimonio sia come risorsa per lo sviluppo umano, la valorizzazione della diversità culturale e la promozione del dialogo interculturale, sia come parte di un modello di sviluppo economico basato sui principi dell'uso sostenibile delle risorse. Di seguito il link alla versione inglese dell'atto della convenzione: <<https://rm.coe.int/1680083746>>, ultima consultazione: 6 marzo 2024.

²⁹⁸ Volpe, *Archeologia pubblica* cit., p. 13.

²⁹⁹ A. Bollo, *Introduzione*, in *I pubblici dei musei* cit., pp. 15-17.

³⁰⁰ C. Frettoloso, *Dal consumo alla fruizione: tecnologie innovative per il patrimonio archeologico*, Firenze, Alinea Editrice, 2010, pp. 12-13.

³⁰¹ Christillin, Greco, *Le memorie del futuro* cit., p. 109.

quindi anche degli studi sul visitatore-consumatore – all’interno delle realtà culturali. La principale motivazione alla base di questo rifiuto sta nella percezione (talvolta errata) dell’apporto che tali discipline possono fornire: l’idea che il visitatore possa essere equiparato a un ‘consumatore’ conduce alcuni individui a pensare automaticamente a una mercificazione e monetizzazione del patrimonio, trasformato così in un «giacimento culturale [...] da sfruttare e spremere fino all’osso»³⁰². Premettendo che può capitare che ciò accada e che, in quel caso, si tratti di un errore che devia completamente il ruolo e il valore che il patrimonio storico-artistico-culturale, le discipline economico-manageriali possono essere in realtà una grande risorsa, se ‘utilizzate’ correttamente e soprattutto se interagenti con altre discipline. A livello pratico invece le difficoltà sono principalmente legate alle concrete complessità relative ai *visitor studies*: gli studi che coinvolgono attivamente il visitatore sono infatti complessi perché chiedendo direttamente a esso di osservarlo o ponendo domande dirette si corre il rischio di ottenere dei risultati alterati e quindi non del tutto spontanei o veritieri³⁰³. Nonostante i diversi aspetti critici, la necessità di studiare e conoscere il pubblico a cui ci si desidera rivolgere si conferma essenziale se si vuole sviluppare una mirata e consapevole politica dell’accoglienza³⁰⁴.

2.4.1 Il pubblico: caratteristiche e problematiche

Alla luce di quanto già analizzato nei paragrafi precedenti, si ricorda che non è raro osservare visitatori aggirarsi spaesati tra opere d’arte e oggetti esposti in preda a un senso di inadeguatezza³⁰⁵. Causa di questo fenomeno è tendenzialmente la condizione di asimmetria informativa in cui spesso si trovano i visitatori stessi che, non possedendo i codici per interpretare ciò che osservano, sono esclusi dalla reale comprensione dei significati. Se – come già anticipato – questa condizione può derivare da una scarsa capacità comunicativa dell’istituzione culturale, bisogna riconoscere che essa può dipendere anche una carenza da parte del pubblico: in altre parole, anche laddove siano forniti adeguati strumenti cognitivi da parte dell’istituzione culturale, possono ugualmente manifestarsi l’asimmetria informativa e la non corrispondenza tra codici comunicativi e quindi la non efficacia della funzione comunicativa³⁰⁶.

³⁰² S. Settis, *Italia S.p.A. L’assalto al patrimonio culturale*, Torino, Einaudi, 2002, p. 40.

³⁰³ Angela, *Musei (e mostre)...* cit., p. 29.

³⁰⁴ Turci, *Interrogarsi-interrogare* cit., p. 42.

³⁰⁵ Volpe, *Patrimonio al futuro* cit., p. 71.

³⁰⁶ Antinucci, *Comunicare nel museo* cit., p. 28.

Doverosa premessa è che per loro natura musei e mostre hanno tra i loro ruoli quello di educare e stimolare la riflessione e la condivisione di conoscenze³⁰⁷: è quindi naturale che una delle motivazioni di gran parte di coloro che decidono di accedervi sia la volontà di comprendere e apprendere qualcosa di nuovo, arricchendo il proprio bagaglio culturale. Nel caso di contesti espositivi di opere e oggetti antichi l'asimmetria tende ad essere molto forte, sulla scia di quella progressiva espulsione degli studi classici (e dell'antico in generale) dai curricula scolastici che comporta una conseguente diminuzione delle conoscenze in merito a tali tematiche; tale dinamica non investe solo i cittadini ma rientra anche in quel più grande circolo vizioso che vede la classe politica occuparsi sempre meno di cultura o dare ad essa sempre meno priorità effettiva quando si parla di azioni concrete³⁰⁸. In questa situazione vi è però un paradosso: il territorio italiano è caratterizzato da una tale densità di patrimonio diffuso «che è praticamente inevitabile per chiunque entrare in rapporto, in maniera più o meno consapevole, con sue manifestazioni di diversa entità e natura»³⁰⁹. Nonostante l'antico sia ancora parte visibile e tangibile del nostro quotidiano (vi ci troviamo spesso di fronte, ad esempio, camminando per le vie e le piazze delle nostre città), esso non è altrettanto radicato in termini 'cognitivi': in parole semplici, vediamo e conviviamo con il passato ma non lo conosciamo e non ne sappiamo altrettanto. All'interno dei contesti espositivi il visitatore si trova quindi, nonostante il contatto quotidiano (e forse inconsapevole) con il passato, lontano da esso ed è per questo che è così importante cercare di comprendere quale sia l'effettiva distanza tra i codici (mediamente) posseduti dai visitatori e i codici che riguarderebbero invece il patrimonio esposto. Riconosciuta nuovamente l'importanza imprescindibile che in questo processo riveste la motivazione, ovvero tutto ciò che «ci spinge a compiere il processo cognitivo di comprensione e ci sostiene nel farlo»³¹⁰, è necessario chiedersi che cosa accade durante l'esperienza di visita. Ci sono dei fattori o delle caratteristiche riconducibili al pubblico che possono disturbare o impedire il processo di fruizione e comprensione del patrimonio culturale?

Nel processo di ricezione e comprensione sono due gli stadi che vengono messi in atto, la lettura e l'interpretazione: la prima è «la corretta apprensione del significante», la seconda invece « il passaggio da esso al significato»³¹¹. La lettura, ad esempio, ci consente di estrarre

³⁰⁷ <<https://icom.museum/en/news/icom-approves-a-new-museum-definition/>>, ultima consultazione: 24 febbraio 2024.

³⁰⁸ Volpe, *Archeologia pubblica* cit., p. 54.

³⁰⁹ M. Scaltritti, *Sulla fruizione difficile dei beni archeologici*, in *Comunicare i beni archeologici* cit., p. 15.

³¹⁰ Antinucci, *Comunicare nel museo* cit., p. 109.

³¹¹ *ibid.*

la parola «colomba» dopo aver osservato i tratti grafici o dopo aver ascoltato i fonemi, mentre l'interpretazione ci consente di associare al termine il suo significato (o i suoi significati, se ve n'è più di uno), 'traducendolo' in un'immagine o un concetto. Anche se separate a livello analitico, le due fasi non sono nettamente distinguibili poiché interconnesse e praticamente simultanee: entrambe sono inoltre possibili solo a una condizione ovvero la sopracitata motivazione (se il visitatore non è predisposto o non desidera realmente comprendere ciò che viene esposto e comunicato, il processo cognitivo non avrà neanche avvio). Un primo ostacolo all'interno di questo processo è rappresentato dalle condizioni della forma significante, che possono rendere più o meno difficoltosa la lettura: come già anticipato, per gli oggetti d'arte e antichi la difficoltà consiste nel trovarsi spesso di fronte a un qualcosa di incompleto in vari modi (frammenti di decorazioni, elementi architettonici isolati e/o deteriorati). Inoltre, passare dalla parola letta al suo significato non è un'azione scontata perché il termine non è mai isolato, bensì sempre incluso all'interno di un insieme: assume quindi un significato «più complesso», i cui procedimenti per ricavarlo costituiscono proprio il codice³¹². Sostanzialmente, può capitare di riuscire ad ascoltare/leggere/osservare ma non riuscire a capire.

Solo una volta avvenute effettivamente lettura e interpretazione si può procedere con l'apprendimento, meccanismo piuttosto delicato il cui esito conclusivo è condizionato sia dagli stimoli che si ricevono durante il processo di fruizione sia dal personale bagaglio di conoscenze³¹³. Il processo di apprendimento è caratterizzato da due componenti: l'apporto cognitivo (intellettuale), relativo all'assimilazione di un'informazione, e l'apporto emotivo, che fa invece leva su ricordi, sentimenti ed esperienze passate. Si tratta di due componenti differenti e operanti su aspetti diversi ma tra loro quasi complementari: l'apporto emotivo, infatti, può aiutare a bloccare una determinata informazione nella nostra mente, intrecciandosi così con la parte cognitiva³¹⁴; l'apporto intellettuale è ciò che invece ci consente superare un puro «approccio estetizzante al bene archeologico» e apprendere anche in merito al suo «rapporto con la cultura materiale che l'ha prodotto, con tutte le implicazioni [...] che lo interessano»³¹⁵. Il compito del museo è ricercare un corretto bilanciamento delle

³¹² Ivi, p. 133.

³¹³ L. Solima, *Il pubblico dei musei. Indagine sulla comunicazione nei musei statali italiani*, Roma, Gangemi Editore, 2000, p. 29.

³¹⁴ Angela, *Musei (e mostre)...* cit., p. 37.

³¹⁵ Scaltritti, *Sulla fruizione difficile...* cit., pp. 25-26.

due dimensioni del processo di fruizione, in modo da evitare (o ridurre) i rischi connessi a un eccessivo sbilanciamento verso una delle due polarità³¹⁶.

Esistono una serie di fattori e situazioni, spesso indipendenti dalla volontà del visitatore (quasi fisiologici), che possono verificarsi durante le fasi di lettura, interpretazione e apprendimento, che possono influire sull'efficacia del processo di fruizione: si tratta sostanzialmente di tutto ciò che può essere riassunto nel concetto di *museum fatigue*. Il termine *museum fatigue* è stato utilizzato per la prima volta nella letteratura negli anni Venti, più precisamente nel 1916, dallo psicologo ed etnomusicologo Benjamin I. Gilman in un saggio pubblicato sulla rivista *The Scientific Monthly*³¹⁷. Fino agli anni Ottanta i diversi studi pubblicati non hanno mai trattato il problema della fatica museale nella sua interezza, bensì hanno analizzato i singoli fenomeni in essa implicati senza porli in relazione. Ad oggi invece, sebbene ancora in corso di approfondimento, gli studi sull'argomento sono aumentati e migliorati e si occupano non solo dell'individuazione degli aspetti critici ma anche della proposta di possibili soluzioni olistiche³¹⁸. Una piuttosto completa definizione di *museum fatigue* può essere la seguente:

un insieme di fenomeni che rappresentano una prevedibile diminuzione dell'interesse e della selettività dei visitatori durante le visite [...]. Tali cambiamenti sono probabilmente attribuibili a una combinazione di fattori relativi ai visitatori (come l'elaborazione cognitiva, la stanchezza fisica e le caratteristiche individuali), fattori relativi all'ambiente espositivo (come l'architettura dell'esposizione e l'ambientazione del museo) e all'interazione tra essi³¹⁹.

Ciò si traduce, a livello pratico, in una naturale oscillazione del livello di attenzione durante la visita. Tendenzialmente concentrazione e attenzione sono elevate e costanti per i primi 30/45 minuti circa: il visitatore quindi cammina lentamente, si ferma e si dedica alla lettura delle didascalie. Successivamente si instaura la fatica da museo, che consiste in un calo dell'attenzione, ora rivolta più verso l'ambiente e che fa proseguire la visita in maniera più veloce e selettiva (anche inconsciamente)³²⁰. La *museum fatigue* può essere caratterizzata e condizionata sia da fattori intrinseci al visitatore, sia dall'allestimento e dalla struttura architettonica.

³¹⁶ Solima, *Il pubblico dei musei* cit., p. 18.

³¹⁷ B. I. Gilman, *Museum fatigue*, «The Scientific Monthly», 2/1, 1916, pp. 62-74.

³¹⁸ B. Rosa, *Nascita e sviluppo degli studi sulla Museum fatigue*, «Nuova museologia», 45, 2021, pp. 7-11: 7.

³¹⁹ G. Davey, *What is Museum Fatigue?*, «Visitors Studies Today», 8/3, 2005, pp. 17-21: 21.

«a collection of phenomena that represent predictable decreases in visitor interest and selectivity either during entire visits [...]. These changes are likely to be attributed to a combination of visitor factors (such as cognitive processing, physical fatigue, and individual characteristics), factors in the environment (such as exhibit architecture and the museum setting), and interaction between them».

³²⁰ Angela, *Musei (e mostre)...* cit., pp. 31-32.

Tra i fattori relativi al visitatore c'è da un lato la stanchezza fisica, un aspetto estremamente soggettivo perché chiaramente ogni visitatore – in base a età e caratteristiche fisiche – ha dei livelli diversi di sopportazione della fatica e della stanchezza. Anche se la stanchezza fisica non corrisponde direttamente a un calo dell'attenzione³²¹ è necessario prestare attenzione a questo aspetto proponendo durante la visita dei momenti di pausa e di sosta per potersi sedere e, magari allo stesso tempo, consentire la fruizione. Dall'altro lato c'è la fatica cognitiva, meno approfondita perché ancora non vi è molta interazione tra psicologia cognitiva e *visitor studies*³²². A prescindere dal fattore motivazionale e dalle conoscenze pregresse del visitatore (che possono quindi determinare già un livello di interesse più o meno alto nei confronti degli oggetti esposti), esistono dei limiti relativi alla quantità di informazioni che le persone possono processare: in sostanza, anche se il grado di interesse è buono e i materiali informativi prodotti sono comprensibili, man mano che la visita procede e il tempo passa, è probabile che si manifestino segnali di sovraccarico cognitivo (*information overload*) e di riduzione della comprensione e dell'apprendimento di informazioni e conoscenze³²³. Una diminuzione dell'attenzione può manifestarsi anche a seguito dell'esposizione o del ripetuto consumo di stimoli omogenei, dando vita a quello che viene definito «*mere-exposure effect*»: se inizialmente può generare un effetto positivo, a lungo andare l'esposizione prolungata e ripetuta a uno stimolo può portare allo 'sfinimento' (*wear out*) del visitatore³²⁴. Ancora, ad accelerare la manifestazione della stanchezza cognitiva possono contribuire l'effetto di competizione tra oggetti (*object competition effect*), che può distrarre il visitatore con la presenza simultanea di più stimoli, così come tutti quegli elementi che durante la visita possono essere causa di *stress* (presenza di rumori molesti di sottofondo, sovraffollamento all'interno delle sale, temperature non adeguate, presenza di fonti di disturbo ecc.)³²⁵. Stanchezza cognitiva e fisica sono fortemente correlate con e dipendenti dalle caratteristiche del *museum environment*: anche se le prime sono, come già anticipato, fattori intrinseci al visitatore, le scelte allestitiva e le modalità espositive possono contribuire in maniera decisiva ad accentuarle o alleviarle. Il percorso deve essere il più chiaro possibile, così che il visitatore possa orientarsi senza troppa fatica: se non adeguatamente guidato, egli – considerando che «è nella natura umana evitare di trovarsi in situazioni spiacevoli» – tenterà di mettere in atto comportamenti che possano minimizzare o prevenire l'insorgere della

³²¹ Davey, *What is Museum Fatigue?* cit., p. 18

³²² *ibid.*

³²³ Angela, *Musei (e mostre)...* cit., p. 121

³²⁴ Davey, *What is Museum Fatigue?* cit., p. 19.

³²⁵ S. Bitgood, *Museum fatigue. A critical review*, «Visitor Studies», 12/2, 2009, pp. 93-111: 95-96.

stanchezza e della fatica (evitando, ad esempio, di ripercorrere tratti già percorsi, anche se ciò comporta tralasciare alcuni oggetti esposti)³²⁶. È quindi fondamentale fornire indicazioni chiare tramite la segnaletica e la collocazione dei materiali informativi in punti strategici e non ciechi, che guidino il visitatore verso il percorso espositivo previsto: meno tempo e sforzo sarà impiegato dai visitatori per orientarsi, più potranno concentrarsi sull'apprendimento e apprezzare la loro esperienza di fruizione³²⁷. Ancora, è importante tenere a mente che la monotonia meccanica dei movimenti e la ripetitività visiva si sommano alla fatica: offrire quindi diversità visiva e soprattutto motoria può garantire al visitatore quelle «interruzioni fisiologiche» di cui ha bisogno e un ritmo dinamico durante la visita³²⁸. A questo punto della trattazione si considerano già affrontate tematiche come la scelta di una corretta illuminazione, la redazione di materiali informativi comprensibili e coinvolgenti e una loro presentazione adeguata, sempre in relazione con gli altri elementi che compongono lo spazio espositivo. Si ribadisce quindi, semplicemente, l'importanza di tutti questi elementi, e delle relazioni che si instaurano tra essi, ai fini di un processo di fruizione culturale di successo.

Il pubblico ha assunto, negli ultimi decenni, un ruolo sempre più centrale e attivo all'interno dell'esperienza culturale, «protagonista partecipe di un percorso di sviluppo museale»³²⁹. Le istituzioni culturali, riconoscendo questo cambiamento e il fatto che anche dal pubblico stesso (e da tutte le sue caratteristiche e azioni) può dipendere un esito positivo dell'atto comunicativo culturale, si stanno quindi dedicando sempre più frequentemente allo studio e all'analisi dello stesso. Il progressivo orientamento delle politiche museali verso una pluralità di interlocutori pone l'accento su modi e forme con cui le realtà culturali devono costruire nuove relazioni con il pubblico: l'obiettivo a breve termine è quello di conoscerlo, comprendere le sue motivazioni, le sue esigenze e i suoi comportamenti, quello finale è la realizzazione di progetti espositivi che comunichino efficacemente il patrimonio.

Ascoltare e osservare il pubblico, nell'eterogeneità della sua composizione, per poterlo conoscere e coinvolgere attivamente; rispondere alle sue molteplici esigenze attraverso molteplici approcci operati mediante l'azione di molteplici figure professionali e il supporto di molteplici strumenti adeguatamente selezionati ed elaborati; considerare il patrimonio

³²⁶ Bitgood, *When is "museum fatigue" not fatigue?*, «Curator», 52/2, 2009, pp. 192-202: 197-199.

³²⁷ Bitgood, *An analysis of visitor circulation: movement patterns and the general value principle*, «Curator», 49/4, 2010, pp. 463-475: 473.

³²⁸ Angela, *Musei (e mostre)*... cit., p. 59

³²⁹ L. Solima, *Visitatore, cliente, utilizzatore: nuovi profili di domanda museale e nuove traiettorie di ricerca*, in *I pubblici dei musei* cit., p. 76

come testimone di un passato concluso ma ancora in grado di 'vivere' nel presente sono gli elementi-chiave che consentiranno di mettere in atto una reale comunicazione culturale.

Capitolo 3: la mostra *Recycling Beauty* come caso di studio

Alla luce di quanto detto finora, comunicare l'antico nel contemporaneo non è cosa semplice: si tratta di un obiettivo complesso, raggiungibile solo attraverso visioni, approcci e azioni complesse e attraverso la collaborazione di più professionisti e discipline diverse.

Per concludere la trattazione in merito a tale tematica si è deciso di analizzare come caso di studio la mostra *Recycling Beauty*³³⁰, ospitata presso la sede milanese di Fondazione Prada dal 17 novembre 2022 al 27 febbraio 2023. La mostra, curata da Salvatore Settis e Anna Anguissola con Denise la Monica e il cui progetto allestitivo è stato ideato da Rem Koolhaas/OMA, è stata descritta proprio da Fondazione Prada come «un'inedita ricognizione interamente dedicata al tema del riuso di antichità greche e romane in contesti post-antichi, dal Medioevo al Barocco»³³¹.

Problematiche e *best practices* nella valorizzazione e comunicazione di un manufatto antico e dei valori di cui esso è intriso; rapporto tra collezione, spazio espositivo e istituzione ospitante; ruolo e influenza dell'allestimento (e del progetto espositivo in generale) sulle condizioni di fruizione; corrispondenza e coerenza tra dichiarazioni curatoriali, fondamenti teorici delle discipline museologiche e museografiche e l'effettiva esposizione messa in scena, sono alcune delle tematiche che saranno affrontate nei paragrafi seguenti.

3.1 Genesi della mostra

Nel nostro Paese si sta diffondendo quel pervasivo fenomeno che Tomaso Montanari, nel suo – piuttosto polemico – *Contro le mostre* (insieme a Vincenzo Trione), chiama «mostrismo»: in poche parole il proliferare di mostre frivole, realizzate frettolosamente, interessate più alla quantità che alla qualità, spesso dedicate ad artisti e temi «universalmente noti o mediaticamente più efficaci»³³². Mostre *all inclusive, blockbuster*. Ciò che caratterizza queste esposizioni, sempre da Montanari impietosamente definite «mediocri, raccogliatrici, addirittura inutili, dannose e diseducative»³³³, è la volontà di concentrarsi su tematiche facili e iperpopolari che possano richiamare il maggior numero di visitatori-clienti possibili, invocando il discutibile fine ultimo della 'democratizzazione della cultura': il risultato che

³³⁰ *Recycling Beauty*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Prada, 17 novembre 2022 – 27 febbraio 2023), a cura di S. Settis, A. Anguissola, Milano, Fondazione Prada, 2022.

³³¹ Fondazione Prada, *Recycling beauty (comunicato stampa)*, Milano, Fondazione Prada, 2022.

³³² Montanari, Trione, *Contro le mostre* cit., pp. 3-5.

³³³ Ivi, p. 5.

spesso si ottiene è però un progressivo indebolimento della missione civile delle mostre e un allontanamento dal voler proporre la trasmissione del patrimonio culturale.

Ciò non significa che tutte le mostre dedicate ai grandi maestri (o, in generale, le mostre dedicate ad artisti o tematiche di grande fama) siano automaticamente etichettabili come di bassa qualità: significa piuttosto interrogarsi sulla loro reale necessità, sulle ricerche e sulla qualità dei progetti scientifici su cui si basano e su ciò che effettivamente trasmettono. Ancora, significa interrogarsi sul reale contributo sociale, civile e culturale di ogni mostra: si comunica qualcosa di nuovo o di rielaborato secondo diversi criteri interpretativi, con l'obiettivo di educare (e allo stesso tempo *delectare*)? Oppure, in quell'*edutainment* che dovrebbe fungere da principio-guida per coloro che si occupano di esposizioni permanenti e temporanee, prevarica e prevale solo l'intrattenimento fine a sé stesso? *Recycling Beauty* rientra nella prima categoria, proponendosi come esito di un lungo e accurato processo di ricerca, frutto della collaborazione e del lavoro degli attori culturali coinvolti. L'obiettivo: rendere il patrimonio antico una chiave di accesso alla molteplicità delle culture del mondo contemporaneo³³⁴.

3.1.1 Gli attori culturali coinvolti

Fondazione Prada nasce come istituzione culturale nel 1993 per volontà di Miuccia Prada, stilista e imprenditrice alla guida dell'omonima casa di moda, e suo marito Patrizio Bertelli (anch'egli imprenditore) con l'obiettivo di dedicarsi a uno dei tre pilastri verso cui tende il 'fare impresa' di Prada: la cultura. Miuccia Prada, parlando della *mission* della Fondazione, dichiara:

fin dall'inizio attraverso le attività della Fondazione ho voluto affrontare l'indagine della cultura umana nella sua varietà e complessità. Nel corso di questi trent'anni mi sono interrogata in varie forme su come la ricerca artistica e intellettuale possa incidere sulla vita delle persone. Cercare risposte sempre più attuali a questa domanda è lo scopo fondamentale della Fondazione³³⁵.

Sin da subito i due coniugi fondatori dichiarano la volontà di non volere «inquinare la Fondazione con la moda»³³⁶, contrari a quella superficialità che può caratterizzare la contaminazione (anche forzata) tra ambiti diversi quando uno dei due avvantaggia l'altro poiché di tendenza e che può

³³⁴ Fondazione Prada, *Recycling beauty (comunicato stampa)* cit.

³³⁵ <<https://www.fondazioneprada.org/mission/>>, ultima consultazione: 7 maggio 2024.

³³⁶ O. Wainwright, *Rem Koolhaas crafts a spectacular 'city of art' for Prada in Milan*, «The Guardian», <<https://www.theguardian.com/artanddesign/architecture-design-blog/2015/may/06/rem-koolhaas-crafts-spectacular-city-of-art-for-prada-milan>> (6 May 2015), ultima consultazione: 10 maggio 2024.

facilmente trasformarsi in una strumentalizzazione dell'arte e degli artisti³³⁷. Ad oggi, la Fondazione è attiva nelle sue tre sedi permanenti, due a Milano e una Venezia, e organizza con regolarità progetti espositivi anche in realtà internazionali quali Shanghai, Tokyo e New York. Oltre a ospitare una prestigiosa permanente d'arte contemporanea nella sede meneghina, si occupa della realizzazione di programmi sperimentali e multidisciplinari, comprendenti mostre d'arte, archeologia e fotografia; progetti musicali, performativi e cinematografici; attività e convegni scientifici. «Ricerca» è una delle parole-chiave che anima, trasversalmente, la progettazione culturale e scientifica dell'istituzione. Solo per citare alcuni esempi in merito, si ricordano il progetto a fasi *Human Brains* (avviato nel 2018) e la mostra *Everybody talks about the weather* (20 maggio – 26 novembre 2023). Il primo è il frutto di un processo di ricerca avviato da Fondazione Prada nel 2018 nell'ambito delle neuroscienze che, con convegni, studi, forum ed esposizioni, si dedica alle importanti tematiche della prevenzione e dell'intervento precoce per le malattie neurodegenerative³³⁸. La seconda invece, realizzata presso la sede veneziana, è un «progetto sperimentale, in equilibrio tra arte e scienza, tra denuncia e studio» che indaga i temi della meteorologia e della storia del clima con l'obiettivo di fornire una maggiore consapevolezza sulla crisi climatica³³⁹. Negli ultimi due anni, sempre parallelamente all'organizzazione di mostre temporanee (tendenzialmente d'arte contemporanea), la Fondazione si è dedicata inoltre anche all'esplorazione dei legami tra immagini in movimento e arti visive, organizzando rassegne e progetti dedicati all'ambito cinematografico proprio nel suo cinema-auditorium (Cinema Godard).

³³⁷ J. Levine, *Inside Miuccia Prada's process*, «Wall Street Journal Magazine», <<https://www.wsj.com/articles/inside-miuccia-pradas-process-1446689350>> (November 4, 2015), ultima consultazione: 10 maggio 2024.

³³⁸ <<https://humanbrains.fondazioneprada.org/it/>>, ultima consultazione: 8 maggio 2024.

Finora sono state realizzate quattro fasi del progetto. La prima è il convegno online *Culture and consciousness* (9 – 13 novembre 2020), in cui sono state realizzate cinque discussioni focalizzate sullo studio della coscienza nell'ambito delle neuroscienze (non solo tra studiosi dell'ambito neurologico ma anche con filosofi, linguisti, antropologi e psicologi). Il secondo capitolo del progetto è stato *Conversations online* (settembre 2021 – aprile 2022), costituito da sette coppie di interventi su temi specifici che hanno coinvolto ricercatori, scienziati e filosofi e con i quali erano previste forme d'interazione con il pubblico remoto. *It begins with an idea* (Venezia, Fondazione Prada, Palazzo Ca' Corner della Regina, 23 aprile – 27 novembre 2022) è la terza fase del progetto: la mostra ha ripercorso la storia dello sviluppo della conoscenza neuroscientifica, caratterizzata da rigore, innovazione e scoperte ma anche da errori e incertezze. Quarta e (per ora) ultima fase di *Human Brains* è *Preserving the brain*, forum sulle malattie neurodegenerative presentato a Milano (Milano, Fondazione Prada, 16 settembre – 10 ottobre 2022) e poi riproposto in una seconda versione a Shanghai (Shanghai, Prada Rong Zhai, 1 marzo – 21 maggio 2023): con una mostra e un convegno sono state affrontate le sfide della ricerca neuroscientifica in merito a cure e trattamenti di malattie neurodegenerative come Alzheimer, Sclerosi multipla e Sclerosi laterale amiotrofica e malattia di Parkinson.

³³⁹ M. Prada, *Prefazione*, in *Everybody talks about the weather*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Prada, Palazzo Ca' Corner della Regina, 20 maggio – 26 novembre 2023), a cura di D. Roelstraete, Milano, Fondazione Prada, 2023.

La prima sede ad essere inaugurata nel 2011 è quella di Venezia, presso il settecentesco palazzo Ca' Corner della Regina. Affacciato sul Canal Grande, Fondazione Prada ne ha promosso il restauro conservativo e ad oggi non ospita una collezione permanente bensì una serie di esposizioni temporanee, su temi sempre differenti. L'apertura della sede milanese (in Largo Isarco, zona sud del centro di Milano) risale invece al 2015, dopo il lungo intervento di recupero di un ex complesso industriale operato dallo studio OMA (guidato da Rem Koolhaas): il progetto ha portato alla realizzazione di un'articolata configurazione architettonica che oggi si estende su una superficie di circa 19.000 mq. Nel 2016 è stato inaugurato, infine, anche l'Osservatorio: all'interno della Galleria Vittorio Emanuele II, a pochi passi dal Duomo di Milano, si tratta di uno spazio dedicato alla «sperimentazione dei linguaggi visivi e alla ricerca di potenziali connessioni tra tecnologia e altre espressioni culturali»³⁴⁰.

Il primo incontro tra Fondazione Prada e Rem Koolhaas (e lo studio OMA) avviene molto prima del 2015. Rem Koolhaas, oggi *archistar*, urbanista, curatore e teorico di origini olandesi, co-fonda nel 1975 OMA (Office for Metropolitan Architecture)³⁴¹, uno degli studi di architettura più noti al mondo. Costante nel corso della sua carriera è l'attività d'investigazione e di teorizzazione, fissata in scritti di riferimento come, ad esempio, *Delirious New York* (1978) sui temi della congestione e della *bigness*³⁴², e *S, M, L, XL* (1995), monumentale antologia, realizzata con la collaborazione del *designer* canadese Bruce Mau, raccogliente scritti e progetti dei suoi primi vent'anni di attività³⁴³. Diversi suoi edifici realizzati negli ultimi vent'anni, sempre con OMA e AMO, sono architetture e spazi dedicati alla fruizione pubblica: biblioteche come la *Seattle Central Library* (2004) e la *Qatar National Library* (2018) e musei e centri d'arte come il *Garage Museum of Contemporary Art* a Mosca (2015), il *Taipei Performing Arts Center* (2022) e, previsti per il 2024, i lavori per la trasformazione del Museo Egizio di Torino³⁴⁴. OMA, nel corso di oltre quindici anni, ha progettato per Prada diversi punti vendita in tutto il mondo denominati *epicenters*, concepiti come «occasioni urbane in cui lo shopping si lascia pervadere da altre

³⁴⁰ <<https://www.fondazioneprada.org/mission/>>, ultima consultazione: 7 maggio 2024.

³⁴¹ Dal 1999 accanto a OMA c'è AMO (*Architecture Media Organization*), una divisione dello studio che si occupa di ricerca e progettazione nei settori della politica, delle energie rinnovabili, della tecnologia, dell'editoria, della moda, dei media e naturalmente dell'architettura.

³⁴² Con il termine *bigness* si fa riferimento a quella soglia (non solo fisica) oltre la quale – sostiene Koolhaas – non si può più parlare di architettura. Egli ritiene che superati una certa scala e un certo dimensionamento dell'edificio, l'architettura assuma le peculiarità della *bigness* e non possa più essere controllata da un singolo gesto architettonico; quest'impossibilità innesca l'autonomia delle sue parti senza però portare a una reale frammentazione poiché le parti restano comunque impegnate nel tutto.

³⁴³ *Rem Koolhaas*, «Domus», <<https://www.domusweb.it/it/progettisti/rem-koolhaas.html>>, ultima consultazione: 10 maggio 2024.

³⁴⁴ <<https://www.oma.com/partners/rem-koolhaas>>, ultima consultazione: 10 maggio 2024.

funzioni culturali e artistiche e la merce per contro rafforza il suo valore estetico»³⁴⁵; tra 2007 e 2009 ha poi realizzato a Seoul anche il *Prada Transformer*, un padiglione temporaneo per eventi culturali che segna un ulteriore passo evolutivo del connubio Prada-Koolhaas nella «sperimentazione delle possibili interazioni tra le arti e lo spazio architettonico nella dimensione effimera e straordinaria dell'evento»³⁴⁶. La realizzazione della sede milanese di Fondazione Prada, inaugurata nel 2015 e completata ufficialmente nel 2018, è quindi solo una delle tappe di questo sodalizio professionale e creativo che da anni lega il noto *brand* di moda e lo studio di architettura.

La sede di Largo Isarco è stata realizzata all'interno di una distilleria dismessa degli inizi del Novecento, su cui Koolhaas/OMA è intervenuto mantenendo come principi-guida dell'intero progetto flessibilità e varietà al fine di consentire una pluralità di esperienze³⁴⁷. Il risultato finale prevede il mantenimento di sette vecchi edifici (laboratori, magazzini e *silos* di fermentazione) e l'inserimento di tre nuovi spazi: il cinema-auditorium, il *Podium* (o *Ideal Museum*) dedicato alle esposizioni temporanee, e la Torre di nove piani di cui sei adibiti a spazio espositivo permanente. È stata proprio quest'ultima a completare ufficialmente la sede: un grande edificio bianco, alto circa sessanta metri, che sovrasta l'intero architettonico svettando nel paesaggio urbano di Porta Romana³⁴⁸. Il risultato ottenuto è, richiamando le parole di Rem Koolhaas,

[...] un insieme di frammenti che non si fondono in un'unica immagine, né permettono a una parte di dominare le altre. Nuovo, vecchio, orizzontale, verticale, largo, stretto, bianco, nero, aperto, chiuso: tutti questi contrasti stabiliscono la gamma di opposizioni che definiscono la nuova Fondazione. Introducendo così tante variabili spaziali, la complessità dell'architettura promuoverà una programmazione instabile e aperta, in cui arte e architettura beneficeranno delle reciproche sfide³⁴⁹.

Fondazione Prada incontra invece l'archeologo e storico dell'arte Salvatore Settis circa nel 2015: in quell'occasione viene affidato proprio a Settis l'incarico di co-curatore (assieme ad Anna Anguissola e Davide Gasparotto)³⁵⁰ di *Serial/Portable Classic*, doppia mostra di scultura classica

³⁴⁵ F. Moschini, L. Pietropaolo, *Rem Koolhaas: storie e progetto per la contemporaneità. Un "punto e a capo"*. *Learning from Italy?*, «Anfione e Zeto», 27, 2017, pp. 79-102: 81.

³⁴⁶ *ibid.*

³⁴⁷ Levine, *Inside Miuccia Prada's process* cit.

³⁴⁸ *La Torre milanese di OMA è finalmente completa*, «Domus», <<https://www.domusweb.it/it/architettura/2018/03/02/la-torre-milanese-di-oma--finalmente-completa.html>>, ultima consultazione: 10 maggio 2024.

³⁴⁹ <<https://www.oma.com/projects/fondazione-prada>>, ultima consultazione: 10 maggio 2024.

³⁵⁰ Anna Anguissola è un'archeologa e professoressa associata di Archeologia classica presso l'Università di Pisa, dove ricopre anche il ruolo di Direttrice della collezione di gessi e antichità. Oltre a dedicarsi all'attività di scavo sul campo (principalmente a Pompei e a Hierapolis, Turchia), le sue principali ricerche sulla cultura visiva materiale e letteraria greco-romana si concentrano sul rapporto tra queste, sulla storia e le tecniche della scultura antica, la ricezione dell'arte classica nelle epoche successive e le tematiche di *spolia* e reimpiego. Davide Gasparotto è uno storico dell'arte, attualmente *Senior curator of paintings* al *Paul Getty Museum* di Los Angeles. Dopo una formazione come archeologo classico, i suoi interessi si sono rivolti in particolar modo

che, in una sfida ambiziosa, avrebbe inaugurato (a Milano) uno spazio prevalentemente dedicato all'arte contemporanea. La carriera di Salvatore Settis è costellata di grandi traguardi accademici e professionali e riconoscimenti: tra i più importanti quello di direttore del *Getty Research Institute* di Los Angeles, dal 1994 al 1999, e di direttore della Scuola Normale Superiore di Pisa, dal 1999 al 2010 (istituto nel quale si è laureato, è stato ordinario di Storia dell'arte e dell'archeologia classica e di cui oggi è professore emerito). I suoi studi accademici e interessi sono da sempre rivolti al patrimonio culturale, letto e indagato non solo in relazione alla disciplina archeologica (quale sua specializzazione) ma costantemente messo in relazione con altri ambiti della sua gestione civile, politica, legislativa e sociale: particolare interesse è riservato al rapporto tra istituzioni pubbliche e private, Costituzione, patrimonio culturale e 'profitti', ma anche al rapporto tra paesaggio e ambiente.

Da diversi anni Settis si dedica però anche a un'altra tematica estremamente attuale che motiva la scelta di Fondazione Prada di coinvolgerlo nella curatela di *Serial/Portable Classic* e poi di *Recycling Beauty*: il rapporto tra passato, presente e futuro e tra antico e contemporaneo. Tappa fondamentale di questa indagine è la pubblicazione, nel 2004, di *Futuro del "classico"*: edito Einaudi, si presenta come un percorso a ritroso nella storia dell'arte e culturale volto a «mostrare come è mutata nei secoli l'idea di "classico", in un serrato confronto fra Antichi e 'moderni' sempre giocato in funzione del presente» e a interrogarsi sull'effettivo ruolo di questo passato, nella sua totalità e varietà, per le generazioni future³⁵¹. Ancora, nel 2020 pubblica *Incursioni. Arte contemporanea e tradizione*, in cui procede ad indagare la contemporaneità dell'antico: in questo caso proprio attraverso le «incursioni» che gli artisti contemporanei operano nel passato con citazioni, parodie, riprese di gesti e immagini ed esplorazioni della memoria³⁵². Uno dei frutti di questa indagine sono proprio *Serial Classic* e *Portable Classic*, messe in scena rispettivamente nella sede di Milano e di Venezia di Fondazione Prada nel 2015.

3.1.2 *Serial/Portable Classic*

La doppia mostra *Serial/Portable Classic* rappresenta quindi la tappa iniziale dell'indagine intrapresa da Fondazione Prada sul ruolo dell'antico e del classico nella contemporaneità: «considerare il classico non solo come un'eredità del passato, ma come elemento vitale in grado

verso la scultura e le arti decorative nel Rinascimento italiano, la tradizione classica nella cultura moderna e la 'riscoperta' del Rinascimento nella civiltà dell'Ottocento italiano ed europeo.

³⁵¹ S. Settis, *Futuro del "classico"* cit.

³⁵² S. Settis, *Incursioni* cit.

di incidere sul nostro presente e futuro»³⁵³ è la necessità che anima e motiva questa ricerca. Tra le diverse complessità da affrontare, forse la più critica è riuscire a raccontare l'arte classica in un contesto caratterizzato da sensibilità, estetica e materiali contemporanei, realizzando un'esposizione accattivante in cui i marmi non siano però mortificati in «accostamenti banali e ammiccanti»³⁵⁴ (come, ad esempio, i precedentemente citati *crossovers* malriusciti). I temi trattati da *Serial/Portable Classic*, ovvero la serialità e il rapporto originale-copia, sono significativi perché consentono di mettere in discussione assunti che animano – così come l'ha definita Settis nel saggio introduttivo al catalogo della mostra – ogni «*accepted wisdom*»³⁵⁵ sull'arte greca e romana: il fine ultimo è quello di scardinare quella mitologia dell'originalità, dell'autenticità e dell'autorialità delle statue antiche (in tutte le loro possibili sfumature), da sempre considerati canoni indiscutibili e modelli irripetibili ed eterni³⁵⁶. In altre parole, il messaggio che la mostra vuole trasmettere è che

il culto del bello, l'arte divorziata da ogni immediata utilità, la bellezza che trascende il tempo, la gratuità e l'immediatezza della creazione artistica sono costruzioni culturali del nostro tempo, che senza fondamento attribuiamo ai greci. Ma se vogliamo capire l'arte classica dobbiamo pensarla utile e non inutile; funzionale e non gratuita; narrativa anziché estetica³⁵⁷.

Serial Classic, realizzata all'interno del *Podium* della sede milanese e co-curata da Salvatore Settis e Anna Anguissola, esplora «il rapporto tra originalità e imitazione nella cultura romana e il suo insistere sulla diffusione di multipli come omaggi all'arte greca»³⁵⁸. Il tema della serialità è affrontato mediante l'esposizione di più di sessanta opere, suddivise in diversi nuclei che sostanzialmente rappresentano le sue diverse sfaccettature e caratteristiche, e che testimoniano come i temi dell'originalità e dell'unicità nell'arte classica non siano affatto distintivi nel modo in cui si è sempre creduto e come la creazione di copie di grandi capolavori del passato greco fosse molto diffusa nella Roma della tarda Repubblica e dell'Impero.

Il primo nucleo è dedicato alla riflessione sugli originali perduti e sulle loro multiple copie. Mediante una scelta allestitiva molto efficace, la perdita degli originali viene evidenziata collocando piedistalli vuoti tra le sculture esposte: l'idea è quella di rendere visibile, attraverso i 'vuoti', l'assenza degli originali bronzei e, accanto ad essi, la presenza di

³⁵³ Fondazione Prada, *Recycling beauty (comunicato stampa)* cit.

³⁵⁴ G. Renzi, *Se l'archeologo (Salvatore Settis) incontra la stilista (Miuccia Prada)*, «Cultweek», <<https://www.cultweek.com/salvatore-settis/>> (20 maggio 2015), ultima consultazione: 10 maggio 2024.

³⁵⁵ S. Settis, *Sommamente originale* cit., p. 273.

³⁵⁶ Renzi, *Se l'archeologo...* cit.

³⁵⁷ Settis, *Sommamente originale* cit., p. 274.

³⁵⁸ Fondazione Prada, *Dal 9 maggio 2015 la Fondazione Prada apre la sede permanente di Milano e presenta a Venezia una nuova mostra (comunicato stampa)*, Milano, Fondazione Prada, 2015.

molteplici copie sopravvissute, molto simili tra loro ma mai identiche. Nonostante un remoto archetipo comune di riferimento, le varie copie presentano delle effettive differenze, ovvero le 'impronte' (più o meno evidenti) dei propri artefici che, per poter riprodurre le opere perdute, dovevano basarsi su descrizioni letterarie (o, quando disponibili, sulle copie): anche all'interno di un contesto seriale l'unicità non è perciò esclusa³⁵⁹. Esemplificativo è il caso del *Discobolo*. L'originale lanciatore di dischi in bronzo attribuito allo scultore greco Mirone (460-450 a.C.) è andato perduto: la statua e le sue caratteristiche principali sono conosciute grazie alle descrizioni ritrovate in diverse fonti greche e romane dei primi secoli dopo Cristo. Sono state proprio queste fonti scritte a rendere possibile l'identificazione di una serie di copie romane, generalmente utilizzate per abbellire case dell'*élite* cittadina e facciate di palazzi pubblici: la copia a grandezza reale che corrisponde perfettamente alle descrizioni degli autori antichi (oggi presso il Museo Pio-Clementino, Città del Vaticano) è esposta, in occasione di *Serial Classic*, accanto ad altri frammenti marmorei di testa e mano con disco e di riproduzioni di dimensioni più piccole³⁶⁰ [Fig. 26].

Altri due nuclei sono dedicati invece alle tematiche dei materiali e dei colori di bronzi e marmi: sempre esposte nello spazio del *Podium*, diverse sculture testimoniano l'utilizzo di diversi materiali per la realizzazione di copie di originali e invitano a riflettere sul valore attribuito a essi dagli antichi e al differente gusto, basato su ciò che si è conservato, che invece si è diffuso nei secoli successivi. Ancora, accanto alla materia, anche la cromia per secoli è stata oggetto di fraintendimenti e stereotipi: il candore dei gessi e dei marmi bianchi è stato per lungo tempo considerato un canone estetico di riferimento che ha plasmato la nostra percezione del passato proiettandola in un immaginario che non corrisponde alla realtà dell'epoca. Una serie di riproduzioni statuarie illustra la vivace policromia che caratterizzava molte statue: l'*Apollo di Kassel* (oggi presso il castello di Wilhelmshöhe, Museumslandschaft Hessen Kassel), da molti interpretato come copia romana dell'*Apollo Parnopios* di Fidia, è stato esposto accanto a due repliche realizzate all'inizio degli anni Novanta, una restitutiva dell'originale in bronzo rivestito di una patina dorata, l'altra (in gesso colorato) della copia marmorea dipinta in età romana³⁶¹ [Fig. 27]. Ancora, in occasione di *Serial Classic*, è stata esibita per la prima volta al pubblico la proposta ricostruttiva del

³⁵⁹ Settis, *Sommamente originale* cit., p. 276.

³⁶⁰ *The Discobolus*, in *Serial/Portable Classic* cit., p. 209.

³⁶¹ G.A. Arca, M. Napolitano, *Serial Classic. Moltiplicare l'arte tra Grecia e Roma*, «Medea», 2/1, 2016, pp. 619-634: 625.

Bronzo di Riace A, realizzata dall'archeologo tedesco Vinzenz Brinkmann nel 2015³⁶²: la scultura in bronzo, rame, argento, oro, bitume, pigmenti e pietre ornamentali propone, oltre alla ricostruzione di alcune parti mancanti (armi e attributi), una veste cromatica del tutto nuova e più prossima alle condizioni dell'originale³⁶³ [Fig. 28].

La mostra procede affrontando i temi delle tecnologie impiegate per la realizzazione delle copie, analizzando sia i metodi di riproduzione contemporanea sia quelli della tecnica antica, e dell'uso archeologico dei calchi in gesso, per concludersi con una sezione dedicata nuovamente al rapporto originale-copia e serialità (ora con protagoniste le *Cariatidi* dell'Eretteo di Atene)³⁶⁴.

Portable Classic ha invece avuto luogo nelle sale di Palazzo Ca' Corner della Regina a Venezia, sempre sotto la curatela di Salvatore Settis affiancato da Davide Gasparotto. Questa seconda mostra, presentando oltre ottanta opere tra piano terra e piano nobile, esplora le «origini delle funzioni delle riproduzioni in miniatura di sculture classiche»³⁶⁵. Prosegue quindi il discorso critico relativo alla riproducibilità seriale delle sculture classiche, seguendo un particolare taglio prospettico che ora si concentra sulla richiesta di riproduzioni – spesso in materiali diversi e in dimensioni ridotte rispetto agli originali – nell'antichità stessa e nell'Europa moderna³⁶⁶. L'allestimento procede per 'studioli' e vetrine che «ricreano stanze nelle stanze», in cui dialogano copie in miniatura di famose sculture come il *Laocoonte* e la *Venere accovacciata*, e dipinti di importanti figure di collezionisti del Cinquecento, ritratti tra le sculture e i calchi in gesso delle loro raccolte³⁶⁷ [Fig. 29]. Forse di maggior impatto, all'interno della mostra, è l'esposizione di nove copie della – già menzionata nel capitolo primo – statua colossale dell'*Ercole Farnese*, una delle sculture più ammirate di Roma e delle più riprodotte nella civiltà occidentale fino alla fine del XVIII secolo³⁶⁸. L'allestimento ne presenta un campione rappresentativo in termini di dimensioni e materiali, disponendo le nove copie selezionate in scala digradante, dalla più grande (317

³⁶² La ricostruzione è stata realizzata effettuando delle stampe 3D dei calchi dell'originale e poi, procedendo con la fusione dei singoli pezzi, la saldatura e la patinatura. L'elmo è stato reso dorato applicando una foglia d'oro, la lacca bituminosa applicata con i pigmenti; gli occhi sono stati ricostruiti con pietre ornamentali, le labbra e i capezzoli mediante un trattamento con zolfo e calore, e i denti invece sono stati realizzati con l'argento.

³⁶³ Arca, Napolitano, *Serial Classic* cit., pp. 625-626.

³⁶⁴ G. Bordignon, F. Lo Piparo, *Serial/Portable Classic. Stanze e percorsi*, «Engramma», 129, 2015, <https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2683>, ultima consultazione: 9 maggio 2024.

³⁶⁵ Fondazione Prada, *Dal 9 maggio 2015...* cit.

³⁶⁶ Bordignon, Lo Piparo, *Serial/Portable Classic. Stanze...* cit.

³⁶⁷ Fondazione Prada, *Dal 9 maggio 2015...* cit.

³⁶⁸ *Scale: the Farnese Hercules*, in *Serial/Portable Classic* cit., p. 232.

cm) alla più piccola (15 cm) [Fig. 30]: in questa sorta di «cannocchiale prospettico»³⁶⁹ emerge la varietà e la grande quantità di repliche realizzate nei secoli passati, testimonianza del prestigio attribuito a un determinato *corpus* di sculture e della volontà, da parte di nobili e intellettuali, di possederne almeno una riproduzione ‘portabile’.

Ciò che fanno le due mostre è presentare l’antichità in maniera diversa rispetto a come siamo soliti pensarla: «dove il bianco statuario era colore, l’unicità era multipla e la paternità condivisa»³⁷⁰. Quei modelli ripetibili e quegli assunti che per secoli sono stati considerati dogmi e canoni di riferimento vengono riletti in *Serial* e *Portable Classic*, evidenziando inaspettati parallelismi tra passato e presente e invitando il contemporaneo a interrogare sé stesso interrogando ‘l’altro’.

3.2 *Recycling Beauty*: tema della mostra e dichiarazioni curatoriali

Recycling Beauty rappresenta il terzo capitolo dell’indagine di Fondazione Prada «sull’arte del passato, sul racconto attraverso il quale la conosciamo e sul grande valore che ha ancora per noi»³⁷¹. Dopo le prime due esposizioni, focalizzate sul tema della serialità e del rapporto originale-copia, la terza si concentra invece su un fenomeno decisamente costante ma non sempre (ri)conosciuto: il reimpiego e il riutilizzo dei materiali del passato in nuovi contesti di luogo e di significato. In particolare, la mostra indaga ed espone il tema del riuso dell’antichità greca e romana in contesti post-antichi (dal Medioevo al Barocco), ampliandone ed espandendone l’analisi e prendendo in considerazione tutti quegli aspetti e quei fenomeni che, come numerose facce di un poliedro, lo costituiscono e lo caratterizzano: «il riuso di opere e materiali, la convivenza di temporalità diverse, la distanza storica e la simultaneità narrativa, l’ispirazione e la rielaborazione delle idee, la transizione dei significati e il dialogo tra culture»³⁷². Il curatore Salvatore Settis, in un video realizzato precedentemente l’apertura della mostra, dichiara:

Questa mostra è una mostra che riguarda il tempo, in particolare il lungo tempo di latenza delle opere, quando [le opere] come un fiume carsico vanno sottoterra, scompaiono per mille anni e poi ricompaiono; riguarda lo spazio perché le opere viaggiano da un luogo all’altro, a volte per migliaia di chilometri; riguarda anche la dialettica tra distruzione e ricreazione³⁷³.

³⁶⁹ Bordignon, Lo Piparo, *Serial/Portable Classic. Stanze...* cit.

³⁷⁰ M. Prada, P. Bertelli, *Prefazione*, in *Serial/Portable Classic* cit., p. 45.

³⁷¹ Id., *Introduzione*, in *Recycling Beauty* cit., p. 488.

³⁷² Fondazione Prada, *Recycling Beauty (opuscolo)*, Milano, Fondazione Prada, 2022, p. 2.

³⁷³ <https://www.youtube.com/watch?v=P-z9MMNdj_s&ab_channel=FondazionePrada>, ultima consultazione: 11 maggio 2024.

La mostra si presenta quindi come un'indagine sugli slittamenti temporali esistenti tra la creazione dei manufatti e il loro utilizzo in epoche posteriori, così come sugli spostamenti spaziali che quasi sempre ne conseguono³⁷⁴: nei due spazi espositivi della Fondazione scelti per ospitare la prestigiosa collezione di opere selezionata dal *team* curatoriale, si illustrano i meccanismi delle reinterpretazioni, dei fraintendimenti, della reinvenzione e della conversione dei materiali antichi che ne hanno causato, allo stesso tempo e in un fragile equilibrio, la distruzione e la conservazione.

Prada e Bertelli, nell'*Introduzione* al catalogo, ricordano la volontà della Fondazione di interrogare e mettere in dialogo diverse temporalità – passato, presente e futuro – consapevoli dell'importanza di pensare l'oggi in relazione a ciò che ci ha formati e alle potenzialità di questa consapevolezza sia per il presente, sia per il futuro³⁷⁵. Ancora, sottolineano che «quello che per definizione ci appare fermo è in realtà in continuo dialogo con noi, che ne decidiamo la distruzione, la conservazione o lo sviluppo in base all'opportunità, al bisogno, all'aspirazione di fare o raccontare qualcosa di nuovo»³⁷⁶.

Il tema del riciclo, decisamente prioritario in diversi ambiti della società contemporanea, è estremamente attuale ma non una novità: «l'utilità strategica del riciclo in relazione alla scarsità delle risorse, la distruzione, il recupero e l'uso a fini personali o politici di materiali, architetture, oggetti e iconografie» hanno caratterizzato diverse epoche passate e caratterizzano anche il nostro mondo³⁷⁷. Infine, sottotraccia è anche il tema della bellezza, «forza di permanenza e strumento di potere» che è altro motivo fondamentale per cui le opere di *Recycling Beauty* sono sopravvissute nel tempo³⁷⁸. «Trattare l'arte antica come se fosse contemporanea» è stato l'invito lanciato da Miuccia Prada e che *Recycling Beauty* si impegna ad accogliere³⁷⁹.

³⁷⁴ A. Premoli, *Riuso, tempo, bellezza. La mostra Recycling Beauty alla Fondazione Prada di Milano*, «Artribune», <<https://www.artribune.com/arti-visive/2022/11/mostra-recycling-beauty-fondazione-prada-milano/>> (26 novembre 2022), ultima consultazione: 14 maggio 2024.

³⁷⁵ Prada, Bertelli, *Introduzione*, cit., p. 488.

³⁷⁶ *ibid.*

³⁷⁷ Fondazione Prada, *Recycling Beauty (opuscolo)* cit., p. 2.

³⁷⁸ Prada, Bertelli, *Introduzione*, cit., p. 488.

³⁷⁹ Premoli, *Riuso, tempo, bellezza* cit.

3.2.1 *Short circuits: when (art) history collapses*

*Short circuits: when (art) history collapses*³⁸⁰ è titolo del saggio con cui Salvatore Settis introduce il catalogo della mostra (riportato, in un estratto adattato, anche all'interno dell'opuscolo distribuito all'ingresso del *Podium*): suddiviso in paragrafi tematici, il saggio illustra in maniera approfondita quali sono le dinamiche e i fattori che concorrono a delineare quel 'corto circuito' di senso, temporale e spaziale che immette il passato nel presente e nel futuro e, allo stesso tempo, il presente e il futuro nel passato. In altre parole, il saggio aiuta a comprendere come le pratiche del reimpiego e del riciclo di antichità siano fortemente distintive di quel passato che da sempre siamo abituati a considerare immutabile e atemporale e come queste tematiche siano e possano essere (ri)lette nell'attualità contemporanea.

«Il reimpiego comporta la convivenza di diverse temporalità, dove distanza storica e simultaneità narrativa ed emotiva s'intrecciano di continuo»³⁸¹. Questo è proprio ciò che accade quando ci si trova dinanzi a un qualcosa che è stato reimpiegato, riusato, riciclato: la nostra temporalità, quella dell'oggi, ovvero quella in cui avviene l'incontro è – ancor prima di quest'incontro – già frutto dell'intreccio di distanze storiche e temporalità altre. Fondamentale è riconoscere questa distanza per poter distinguere le discronie e discontinuità: il fine ultimo non è quello di giungere a un appiattimento su unico piano spazio-temporale ma mettere in tensione le diverse temporalità al fine di poterle, consapevolmente, farle proprie.

«La convivenza di temporalità sovrapposte comporta un disordine con cui siamo costretti a fare i conti»³⁸². Questa sovrapposizione di tempi, biografie, pratiche e valori rende il concetto di tempo più complesso, senza negarne la linearità (il suo inevitabile scorrere): la difficoltà sta proprio nel misurare la convivenza di temporalità divergenti. Nel XX secolo lo storico dell'arte tedesco Wilhelm Pinder coniò l'espressione «la non simultaneità del simultaneo» (*Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen*), riferendosi alla complessa idea secondo cui vi è una coesistenza, in uno stesso tempo, di cose che esprimono o rappresentano tempi diversi o che hanno dinamiche di sviluppo diverse³⁸³. È proprio questo processo a caratterizzare la contemporaneità, in cui non è detto che tutti vivano lo stesso presente, e in cui non è detto che ciò che è coetaneo sia necessariamente contemporaneo e viceversa. È

³⁸⁰ S. Settis, *Short circuits: when (art) history collapses*, in *Recycling Beauty* cit. p. 488-494.

³⁸¹ Settis, *Short circuits: when...* cit., p. 489.

³⁸² *ibid.*

³⁸³ M. Basaure, *Non-simultaneity of the simultaneous*, «Krisis | Journal for contemporary philosophy», 2, 2018, pp. 127-128: 127.

necessario riconoscere che l'esperienza del tempo è determinata da variabili culturali e inclinazioni individuali, costantemente cangianti e coesistenti nella loro diversità.

«È questo forse il caso più estremo di un ricorrente paradosso del reimpiego: esso *danneggia* le opere d'arte antica e i loro contesti, eppure in qualche modo ne assicura la conservazione»³⁸⁴. La pratica del reimpiego, che a un primo sguardo ingenuo e inesperto può essere additato come distruttivo o lesivo dell'autenticità di un bene, molto spesso in realtà rappresenta la sua salvezza. Certamente le caratteristiche originarie dell'oggetto in questione spesso vengono a mancare poiché sostituite, materialmente o ideologicamente, da nuove forme e nuovi significati: ciò non comporta però l'effettiva scomparsa dell'opera, bensì una sorta di stratificazione di usi, valori e narrazioni che ne costituiscono la 'biografia'. Molto spesso il reimpiego, seppur danneggiando, salva i beni dalla distruzione e ne assicura la conservazione.

«La compresenza di temporalità multiple apre uno spazio narrativo che include la *biografia* di ogni oggetto, il *contesto* del suo reimpiego, le *intenzioni* di chi lo ha voluto e la sua *ricezione*»³⁸⁵. La compresenza di temporalità multiple, come anticipato poc'anzi, contribuisce a delineare un'unica e spesso variegata 'biografia' degli oggetti, composta da tutti quei diversi 'capitoli' della storia che essi hanno vissuto e che ancora vivono e che sono proprio ciò che rappresenta parte del loro valore agli occhi della contemporaneità. Dopo secoli, a volte anche millenni, determinati oggetti entrano a far parte di una nuova temporalità, quella del presente, e anch'essa, con le sue interazioni, intenzioni e contesti, si inserirà in quello spazio narrativo sopracitato, contribuendo a scrivere attraverso nuovi sguardi e nuove funzioni, ulteriori pagine di quella 'biografia'.

«Il nuovo contesto assorbe quel che reimpiega, ma deve (*e vuole*) lasciarlo riconoscibile anche mentre (anzi, proprio perché) se ne impadronisce»³⁸⁶. Praticare il reimpiego, per i contemporanei, significa inevitabilmente impadronirsi di un qualcosa che in un certo senso non appartiene *in toto* al proprio orizzonte spazio-temporale e culturale. Praticare il reimpiego significa, come spiega lo storico dell'arte Richard Brilliant, operare una spoliatura, una sorta di «furto d'identità»³⁸⁷. L'originale preso in prestito, in qualsiasi sua forma, viene reintrodotta nel presente in forme e con modalità espressive diverse,

³⁸⁴ Settis, *Short circuits: when...* cit., p. 491.

³⁸⁵ *ibid.*

³⁸⁶ Ivi, p. 492.

³⁸⁷ R. Brilliant, *Authenticity and alienation*, in *Reuse value. Spolia and appropriation in art and architecture from Constantine to Sherrie Levine*, ed. by R. Brilliant, D. Kinney, London, Ashgate publishing/Routledge, 2011, p. 168.

conservando però la sua identità: il ruolo dei contemporanei dev'essere orientato a non oscurare quest'ultima e rendere visibili le tracce della memoria³⁸⁸. Solo così i nuovi elementi avranno una salienza significativa nel presente.

«Antichità irrimediabilmente frammentaria; bisogno di “tenerla in memoria” nel nostro orizzonte culturale; perpetuo interrogarsi sull'uso che ne facciamo e su quello che potremmo fare»³⁸⁹. Sono questi gli assunti e le esigenze che caratterizzano, animano e motivano il rapporto del presente con, appunto, l'antichità e che si intrecciano inevitabilmente con il tema del reimpiego. Inoltre, quella sopracitata necessità di conservare l'antico e di interrogarsi sul suo valore convive (con non poche contraddizioni) con la progressiva 'perdita di terreno' della cultura classica all'interno dei sistemi educativi: sostanzialmente, ci si preoccupa di conservare la materia e la memoria e di che uso farne, senza però dedicarsi al loro studio e alla loro conoscenza. Operare il reimpiego secondo queste premesse può portare a risultati fragili e controversi e, anche se non in senso strettamente materiale, alla perdita di quell'antichità che si necessita di conservare.

«Il reimpiego è un *gesto* ricorrente perché naturale, una pratica socio-culturale di lungo periodo con proprie consuetudini (di solito tacite), che si diffondono di luogo in luogo e di tempo in tempo quasi per contagio, e va “letto” di caso in caso secondo le diverse “congiunture”»³⁹⁰. I temi del reimpiego, del riuso e del riciclo, ora caratterizzati da dinamiche e motivazioni diverse rispetto al passato, sono quindi ancora estremamente attuali. Ciò che muta sono proprio le modalità con cui queste pratiche vengono messe in atto, in che modo coinvolgono il passato, come lo inseriscono nel presente e come lo presentano al futuro.

Il nostro rapporto con l'antico si basa sulla ricerca di un punto di equilibrio tra la volontà di conservare quante più testimonianze del passato possibili nella loro autenticità e la consapevolezza dell'inevitabilità del cambiamento e dello scorrere del tempo. Questa seconda situazione, che comporta in diversi casi perdita, oblio, distruzione, ci pone di fronte anche a delle opzioni alternative: preservare alterando e alterare preservando. «Alterare e preservare sono due facce di una stessa medaglia: la convivenza con l'antichità»³⁹¹.

³⁸⁸ Ivi, pp. 168-169.

³⁸⁹ Settis, *Short circuits: when...* cit., p. 493.

³⁹⁰ Ivi, p. 494.

³⁹¹ Fondazione Prada, *Recycling Beauty (opuscolo)* cit., p. 8.

3.3 *Recycling beauty*: il progetto allestitivo

La mostra è allestita in due degli edifici della Fondazione, il *Podium* e la Cisterna, presentandosi quindi suddivisa in due grandi sezioni, caratterizzate da due tipologie allestitivo differenti. Nella presentazione del progetto d'allestimento per *Recycling Beauty* sul sito ufficiale di OMA, Rem Koolhaas lo introduce così:

Il designer deve creare uno spazio in cui possa svolgersi un'argomentazione intellettuale. [...] Per *Recycling Beauty* abbiamo creato un paesaggio didattico per esplorare come un progetto espositivo possa rallentare, focalizzare l'attenzione e gestire le aspettative, dallo "spettacolo" a un'esperienza più intima [...]. Oltre al rallentamento dovevamo anche accogliere un enorme tratto tra l'oggetto più piccolo, quasi microscopico, e il più grande, la ricostruzione del Colosso alta 11 metri³⁹².

La molteplicità degli spazi della Fondazione e le loro caratteristiche e differenze a livello strutturale hanno – sempre secondo Koolhaas – contribuito al risultato, in cui

[...] il *Podium* è stato riconfigurato come uno spazio simile a un laboratorio, che invita a un esame approfondito. Nel frattempo, le tre sale della Cisterna sono state dotate di condizioni uniche per accogliere le specificità richieste dalle argomentazioni di Settis, da una piattaforma di osservazione elevata a una scatola opaca³⁹³.

3.3.1 Il *Podium*

Nel *Podium*, un ampio spazio vetrato di impronta miesiana, le opere provenienti da musei italiani e internazionali (solo per citarne alcuni, i Musei Capitolini di Roma, il Museo Archeologico Nazionale di Napoli, il Kunsthistorisches Museum di Vienna e la Ny Carlsberg Glyptotek di Copenhagen) sono state disposte in un «montaggio sincronico» in cui non vi è un ordine predefinito³⁹⁴: l'idea è quella di presentare e confrontare tante biografie diverse senza imporre un percorso rigido. All'interno di questo grande spazio in cui non è stato previsto un percorso 'ideale', il visitatore può quindi fruire liberamente della collezione

³⁹² <<https://www.oma.com/projects/recycling-beauty>>, ultima consultazione: 12 maggio 2024.

«The "designer" has to create a space in which an intellectual argument can unfold. [...] For the new show we created a more didactic landscape to explore how an exhibition design can slow down, focus attention and manage expectations, from "spectacle" to a more intimate experience [...]. Apart from slowing down, we needed to also accommodate a huge stretch between the smallest almost microscopic item and the largest, the 11-meter-high reconstruction of the colossus».

³⁹³ OMA, *OMA-designed exhibition "Recycling Beauty" on view at Fondazione Prada in Milan*, <<https://www.oma.com/news/oma-designed-exhibition-recycling-beauty-on-view-at-fondazione-prada-in-milan>> (December 2, 2022), ultima consultazione: 12 maggio 2024.

«[...] the Podium has been reconfigured as a laboratory-like space, inviting extensive scrutiny. Meanwhile, the three rooms of the Cisterna have been equipped with unique conditions to accommodate the specifics that Settis' arguments required, from an elevated observation platform to an opaque box».

³⁹⁴ R. Zancan, *L'eterno ritorno dell'antichità, con lo zampino di Koolhaas: "Recycling Beauty" in Fondazione Prada*, «Domus», <<https://www.domusweb.it/it/arte/gallery/2022/11/25/recycling-beauty-fondazione-prada-koolhaas-oma.html>> (27 novembre 2022), ultima consultazione: 14 maggio 2024.

esposta, zigzagando da un pezzo all'altro a seconda del proprio gusto, istinto o degli stimoli presenti, incoraggiato a una fruizione ravvicinata dei pezzi da molteplici punti di vista [Fig. 31]. Egli può così saltare dal celebre e drammatico gruppo scultoreo del *Leone che azzanna un cavallo* [Fig. 32], datato IV secolo a.C. e legato alla produzione artistica celebrativa della figura di Alessandro Magno ma per lungo tempo collocato in Campidoglio come «potentissima e preziosa allegoria del buon governo civico e dell'avversione verso gli estranei»³⁹⁵, al più elegante *Pavone* di bronzo dorato di età adrianea [Fig. 33], che un tempo faceva parte dell'apparato decorativo del Mausoleo di Adriano come simbolo dell'apoteosi e che fu reimpiegato per decorare la fontana (*cantharos Paradisi*) collocata davanti alla vecchia basilica di San Pietro³⁹⁶. Ancora, osservare il *Rilievo Santacroce* [Fig. 34], nato come scultura funeraria nel I secolo a.C. e trasformato dalla famiglia Santacroce (che lo ribattezzò *Fidei simulacrum*) in un manifesto politico ed etico familiare aggiungendo le iscrizioni *Amor, Veritas, Honor*³⁹⁷, per poi concentrarsi sull'*Oscillum con scena di deposizione* [Fig. 35], disco marmoreo di età romana raffigurante il trasporto di un guerriero morto o ferito che, in epoca imprecisata, fu trasformato in una *Deposizione di Cristo* con l'aggiunta di aureole³⁹⁸.

In realtà le opere sono state raggruppate per insiemi semantici coerenti³⁹⁹, come in occasione di *Serial Classic*. Ad esempio, in una sezione sono esposti oggetti non antichi che per lungo tempo sono stati considerati tali: caso emblematico è la *Testa di cavallo* di Donatello (nota anche come *Testa Carafa*, oggi al Museo Archeologico Nazionale di Napoli), fino a circa vent'anni fa ritenuta di epoca greco-romana [Fig. 36]. Questa rinomata protome⁴⁰⁰, per la sua sorprendente qualità e le dimensioni, è stata per secoli ritenuta un frammento di un antico monumento equestre opera di artigiani greci o romani e che difficilmente un moderno avrebbe potuto realizzare⁴⁰¹. È stato lo storico dell'arte Francesco Caglioti a ristabilire la corretta datazione della testa (circa 1454) e a confermare l'attribuzione a Donatello, al quale era stato affidato l'incarico di realizzare una grande statua equestre «all'antica» (poi incompiuta) per una porta trionfale dedicata ad Alfonso V d'Aragona a Napoli: la protome, dopo circa un decennio nella bottega di Donatello, trovò casa stabile per oltre tre secoli nel

³⁹⁵ C. Parisi Presicce, *Scheda 30*, in *Recycling Beauty* cit., pp. 271-272.

³⁹⁶ C. Valeri, *Scheda 6*, in *Recycling Beauty* cit., p. 121.

³⁹⁷ R. Barbera, *Scheda 33*, in *Recycling Beauty* cit., pp. 279-280.

³⁹⁸ D. La Monica, *Scheda 13*, in *Recycling Beauty* cit., p. 167.

³⁹⁹ Zancan, *L'eterno ritorno dell'antichità* cit.

⁴⁰⁰ Il termine protome è stato introdotto nella nomenclatura artistica del diciannovesimo secolo per indicare un elemento decorativo dipinto, inciso o tridimensionale molto diffuso nell'arte antica, costituito dalla testa (e a volte anche da parte del busto) di una figura umana, animale o fantastica.

⁴⁰¹ S. Settis, *Scheda 38*, in *Recycling Beauty* cit., p. 313.

cortile del Palazzo di Diomede Carafa a Napoli, rappresentando, forse più di altre opere, «l'area di confine (se non di convergenza) tra antico e non antico, o meglio di incarnare [...] il vigore e l'eloquenza di un'arte che già nell'Italia del Quattrocento seppe far rivivere intimamente l'essenza più nascosta della scultura classica [...]»⁴⁰².

Un'altra sezione è invece dedicata a quelle statue in cui sono stati riutilizzati frammenti antichi per creare composizioni moderne: due esempi sono *La Zingarella* e il *Moro Borghese*, entrambi realizzati dallo scultore francese Nicolas Cordier tra 1607 e 1612 ed esposti insieme per diverso tempo all'interno della collezione del cardinale Scipione Borghese⁴⁰³. Le due sculture – oggi custodite rispettivamente presso Galleria Borghese a Roma e il Museo del Louvre a Parigi – sono state riunite per la prima volta dopo più di due secoli proprio in occasione di *Recycling Beauty* e testimoniano l'originale lavoro di Cordier (soprannominato il Franciosino) di integrazione di materiali e frammenti antichi in soggetti e commissioni all'epoca contemporanei. *L'himation* (il mantello) della *Zingarella*, soggetto il cui fascino esotico era di particolare interesse già nel XVI secolo, è composto da un mosaico di almeno dodici frammenti marmorei antichi differenti, principalmente in bigio antico, bigio morato e marmo pentelico⁴⁰⁴ [Fig. 37]. Il *Moro Borghese* invece è composto, per quanto riguarda le parti antiche, da un'antica testa di moro in pietra calcarea nera, da un frammento di torso in marmo nero e da un altro di alabastro, mentre le braccia, le gambe, la parte superiore della tunica e il ceppo d'albero che funge da sostegno sono moderni⁴⁰⁵ [Fig. 38].

Non vi sono indicazioni o segnaletiche che esplicitino i vari raggruppamenti tematici: sicuramente frutto di una consapevole scelta curatoriale, la volontà di non rendere palesi queste informazioni può involontariamente mettere in difficoltà il visitatore. Sebbene la libertà di movimento e la presenza delle didascalie non impediscano al visitatore di comprendere le vicende riguardanti ogni singola opera e le vicissitudini che hanno consentito di conservarla fino ad oggi, il non rendere evidenti quali sono le diverse sezioni tematiche in cui le opere sono raggruppate nello spazio espositivo può contribuire a non rendere chiaro il fenomeno del reimpiego e del riuso nel suo insieme. Sarebbe forse stato più accorto evidenziare (con strumenti e supporti adeguati e coerenti con il resto dell'allestimento) che

⁴⁰² Ivi, pp. 313-314.

⁴⁰³ Dalla didascalia che accompagna la statua del *Moro Borghese*: «A destra c'è un giovane moro [...] che sorride lietamente e pare che inviti a danzare con lui una giovane fanciulla, anch'ella di pelle scura, che però fa la sdegnosa e non vuole ballare».

⁴⁰⁴ M. Minozzi, *Scheda 27*, in *Recycling Beauty* cit., p. 243.

⁴⁰⁵ M. Szewczyk, *Scheda 28*, in *Recycling Beauty* cit., p. 245.

il riuso di sculture antiche può manifestarsi in diversi fenomeni e azioni, quali l'attribuzione di nuove funzioni, la reinterpretazione in chiave cristiana di sculture già esistenti, l'utilizzo di frammenti e materiali in nuove costruzioni, oppure l'erronea identificazione storico-artistica di un oggetto.

Un probabile rischio, conseguenza di quanto appena detto, è quello di impedire al visitatore di entrare davvero all'interno del discorso critico sul reimpiego, costringendolo a rimanere nell'aneddotico (certamente interessante ma poco utile ai fini di una fruizione e comprensione olistiche). Il visitatore, ad esempio, osservando la statua raffigurante *Antonino Pio come San Giuseppe* (oggi presso la Ny Carlsberg Glyptotek di Copenhagen) e leggendo la didascalia associata⁴⁰⁶, può comprendere che la statua dell'imperatore Antonino Pio del II secolo d.C. – già realizzata apponendo il ritratto dell'imperatore sul corpo di un sacerdote romano – fu trasformata in un *San Giuseppe* circa nel XIX secolo con l'aggiunta di un bastone con gigli fioriti (oggi disperso)⁴⁰⁷ [Fig. 39]. Quello che invece è poco probabile che egli riesca ad intuire è che quest'opera, come molte altre nella storia, può essere ricondotta a una specifica pratica chiamata *interpretatio christiana* che ha consentito la sopravvivenza fino ai giorni odierni di diverse statue e manufatti antichi⁴⁰⁸. Con tale locuzione (sostanzialmente una 'cristianizzazione') si fa riferimento al travisamento, più o meno intenzionale, in virtù del quale un'immagine antica viene investita di un contenuto alternativo e generalmente manomessa a livello materiale (con aggiunte ed eliminazioni) per adattarla al nuovo contesto e al nuovo significato attribuitole⁴⁰⁹. Nel caso dell'*Antonino Pio come San Giuseppe*, la testa barbata e riccioluta di Antonino Pio e la veste religiosa romana, non dissimile da un pallio ecclesiastico, sono stati considerati allineati all'iconografia cristiana e quindi ritenuti adatti ad assumere nuove vesti e incarnare San Giuseppe (con l'aggiunta del dettaglio iconografico del bastone fiorito)⁴¹⁰. *L'interpretatio christiana* è uno dei fenomeni specifici in cui il tema del reimpiego e del riuso di manufatti antichi può essere declinato e sarebbe forse stato utile, per garantire una comprensione migliore, esplicitarlo in maniera più chiara al visitatore già nel corso della mostra.

⁴⁰⁶ Si riporta il breve testo contenuto nella didascalia: «Il ritratto dell'imperatore Antonino Pio (138-161 d.C.) fu posto sul corpo di un sacerdote (detto *flamen*) risalente al 150-200 d.C. ca, e la statua fu poi trasformata in un San Giuseppe dotandola di un bastone di gigli fioriti (disperso). L'opera si trovava in un convento non lontano da piazza Navona».

⁴⁰⁷ A. Wirenfeldt Minor, *Scheda 12*, in *Recycling Beauty* cit., p. 165.

⁴⁰⁸ M. Lidova, *Uno sguardo cristiano sulla bellezza antica: interpretatio christiana?*, in *Recycling Beauty* cit., p. 506.

⁴⁰⁹ *ibid.*

⁴¹⁰ Wirenfeldt Minor, *Scheda 12* cit., p. 165.

I materiali informativi forniti durante la visita consistono in due pannelli (collocati all'ingresso del *Podium* e all'ingresso della Cisterna), un piccolo opuscolo contenente una breve presentazione della mostra, un estratto del saggio di Settis presente nel catalogo e una breve sezione dedicata agli esempi di alterazione e conservazione dell'antichità su scala urbana in Italia, e le didascalie collocate accanto (spesso ai piedi) di ogni opera. Le didascalie sono scritte in maniera chiara e ordinata (scritte grigio chiaro su sfondo scuro per le informazioni tecniche dell'opera, grigio scuro su sfondo chiaro per le spiegazioni) e in diversi casi sono collocate a pochi centimetri da terra (forse un'altezza non sufficiente per consentire una lettura comoda e agevole); per quanto riguarda i contenuti, esse riportano in maniera sintetica brevi descrizioni relative alla storia dell'oggetto antico esposto accompagnate da qualche illustrazione esplicativa o da riferimenti fotografici [Fig. 40]. I materiali informativi proposti non risultano forse del tutto sufficienti, soprattutto per coloro che non hanno specifiche conoscenze pregresse, poiché si limitano a raccontare per sommi capi la storia dei singoli oggetti e non consentono di guidare il visitatore fornendo chiavi di lettura e di contestualizzazione⁴¹¹. Non è certamente una soluzione possibile proporre un'eccessiva quantità di nozioni e dati durante la visita, dato il rischio di sovraccaricare le capacità cognitive e di elaborazione dei visitatori: per coloro che desiderando maggiori approfondimenti e informazioni più dettagliate è possibile rivolgersi al catalogo (a cui verrà dedicato un paragrafo successivamente). D'altro canto, è probabile che vi sia anche una parte del pubblico, come in qualsiasi altra esperienza di fruizione, che non abbia interesse a 'saperne di più' e che ritenga quindi sufficienti per la sua visita l'osservare i pezzi esposti e magari leggerne sporadicamente le didascalie. Tuttavia, si desidera riflettere su una possibilità per la quale si sarebbe potuto optare al fine di consentire, a coloro che non padroneggiano pienamente il tema e che desiderano comprenderlo meglio, di farlo con maggiore consapevolezza e chiarezza: si sarebbe potuto integrare, magari all'interno dell'opuscolo messo a disposizione all'ingresso del *Podium*, qualche ulteriore spiegazione in merito alle diverse sezioni tematiche in cui (come indicato all'interno del catalogo) possono essere raggruppate le opere esposte e che avrebbero potuto quindi fornire una panoramica più completa del tema del reimpiego e delle sue diverse implicazioni e declinazioni. Il visitatore avrebbe comunque avuto la libertà di scegliere se consultarlo e a quale grado di approfondimento eventualmente fermarsi.

⁴¹¹ F. Giannini, *Recycling Beauty alla Fondazione Prada: un'occasione persa per parlare di riuso e riciclo*, «Finestre sull'arte», <<https://www.finestresullarte.info/recensioni-mostre/recycling-beauty-fondazione-prada-occasione-persa-per-parlare-di-riuso-e-riciclo>> (15 gennaio 2023), ultima consultazione: 14 maggio 2024.

Riprendendo l'analisi del progetto allestitivo, sempre per quanto riguarda lo spazio del *Podium*, la volontà è stata quella di – usando le parole di Koolhaas – «creare un'esperienza più intima e diretta»⁴¹², richiamando l'attenzione del visitatore e invitandolo a scoprire e a confrontarsi con gli oggetti esposti. Un modo attraverso il quale si è ricercata quest'intimità è la scelta di utilizzare come supporto per alcuni pezzi delle scrivanie, a cui i visitatori possono sedersi e, individualmente, osservare in una sorta di faccia a faccia le opere esposte [Fig. 41]: Settis, in un video realizzato da Fondazione Prada prima dell'apertura della mostra, ha dichiarato che questa scelta avrebbe dovuto incuriosire il visitatore e aiutarlo a porsi delle domande sulle motivazioni alla base di tale scelta⁴¹³. Da molti quest'idea è stata considerata un tentativo di «trasmettere al visitatore l'idea del flusso temporale che investe i lacerti del passato»⁴¹⁴, quasi introducendo una gestualità e un'azione tipica del quotidiano contemporaneo come modalità di interfacciarsi con l'antico, dando vita a una sorta di punto d'incontro comune tra pezzo antico e visitatore contemporaneo. Quasi tutte le altre opere sono invece state esposte su supporti singolari – considerando il piedistallo tradizionalmente utilizzato per le sculture classiche – e coerenti con il tema del riciclo: ora lastre di travertino sollevate su basi acriliche trasparenti (già utilizzate nella mostra *Serial Classic*), ora *pallets* e cuscini per attutire gli urti (che dovrebbero essere gli stessi materiali con cui le opere sono state imballate dai musei che li custodiscono)⁴¹⁵ [Fig. 42]. La scelta di utilizzare questi supporti (risistemati prima di essere reimpiegati nell'esposizione) si rivela estremamente coerente, richiamando in maniera evidente il concetto di riciclo e innestandosi nel senso stesso dell'esposizione⁴¹⁶.

Le fonti di illuminazione del *Podium* sono una delle caratteristiche che rendono unica e riconoscibile la forte identità architettonica e visiva dell'edificio, impattando in maniera considerevole sulla percezione degli spazi e della collezione. Lo spazio del *Podium* è pervaso dalla luce naturale, sempre presente grazie alle ampie vetrate, rafforzata da file di *neon* (a luce fredda) che corrono lungo tutto il soffitto [Fig. 43]: sebbene queste due tipologie di illuminazione garantiscano effettivamente la visione dei pezzi esposti (osservabili da vicino e quasi tutte a trecentosessanta gradi), forse non suggeriscono in maniera immediata quella

⁴¹² P. Aspden, *Recycling Beauty, Prada Foundation – what the Romans did for us and what we did to them*, «Financial Times», <<https://www.ft.com/content/1c1251cf-5feb-430c-9062-37f6b91af5d4>> (December 9, 2022), ultima consultazione: 14 maggio 2024.

⁴¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=P-z9MMNdj_s&ab_channel=FondazionePrada>, ultima consultazione: 11 maggio 2024.

⁴¹⁴ Giannini, *Recycling Beauty alla Fondazione Prada* cit.

⁴¹⁵ OMA, *OMA-designed exhibition "Recycling Beauty"* cit.

⁴¹⁶ F. Perfetti, *Angeli e altri pennuti. Una lettura della mostra Recycling Beauty a cura di Salvatore Settis (novembre 2022/febbraio 2023, Milano, Fondazione Prada)*, «Engramma», 197, 2022, pp. 203-208: 203.

dimensione di intimità desiderata dal *team* curatoriale. Inoltre, l'utilizzo dei *neon* a soffitto è risultato in alcuni casi non compatibile con le teche vetrate utilizzate per proteggere ed esporre alcune opere, generando fenomeni di riflessione: ad esempio, la *Mensa Isiaca*, tavoletta di bronzo decorata con figure egiziane e pseudo-geroglifici intarsiati prodotta a Roma nel I secolo d.C. e probabilmente utilizzata dall'umanista Pietro Bembo nel Cinquecento come ripiano da tavolo⁴¹⁷, è stata posta sotto una teca riflettente le luci del soffitto che ne ha reso difficoltosa una visione e una fruizione senza disturbi [Fig. 44]. Le ampie vetrate hanno garantito, come già detto, la presenza di luce naturale all'interno del *Podium*, così come un costante contatto con l'esterno, in particolare con gli altri spazi di Fondazione Prada e con tutti coloro che vi transitano: l'incontro tra antico e contemporaneo e un ulteriore rimando al tema-guida della mostra si manifestano attraverso il contatto visivo con quegli spazi che sono essi stessi frutto di un reimpiego, da distilleria in disuso a spazio per l'arte e la cultura. I più critici hanno definito l'esperienza di visita all'interno del *Podium* come «parvenza d'essere in un grande acquario»⁴¹⁸, in cui quella ricerca dimensione intima scompare e in cui la presenza di stimoli visivi (e non solo), provenienti anche dall'esterno, possono essere fonte di disturbo e distrazione per il visitatore durante la fruizione. Optare per un oscuramento totale delle vetrate, come avvenuto in occasione della mostra dedicata a Domenico Gnoli nel 2021-2022, risulta complesso e soprattutto possibile oggetto di discussione, in quanto tale decisione andrebbe a modificare in maniera considerevole una delle principali caratteristiche distintive dell'identità architettonica del *Podium*. Altrettanto complesso è però riuscire a garantire, attraverso l'illuminazione e tutte le sue implicazioni, «quell'attenzione di cui ogni pezzo necessita» – così come dichiarato da Koolhaas – e quella fruizione intima proposta (principalmente incoraggiata dalla possibilità di avvicinarsi alle opere, spesso potendole osservare in un *vis-à-vis*).

Il *Podium*, nel promuovere grande libertà di movimento e di fruizione, sembra essersi leggermente allontanato da quell'idea di paesaggio didattico e di laboratorio, per assomigliare più a una *boutique* archeologica, *promenade* in cui poter ammirare una collezione straordinariamente ricca che si lascia scoprire e comprendere soltanto in piccole porzioni.

⁴¹⁷ F. Poole, *Scheda 45*, in *Recycling Beauty* cit., p. 385.

⁴¹⁸ Giannini, *Recycling Beauty alla Fondazione Prada* cit.

3.3.2 La Cisterna

Il percorso espositivo proposto invece nella Cisterna, spazio diviso in tre stanze consecutive con tre «pulpiti» interni (collegati a un balcone esterno)⁴¹⁹, è più lineare. Protagonista principale di questa seconda parte d'esposizione, come una sorta di mostra nella mostra, è la (prima mai tentata) ricostruzione in scala 1:1 della statua colossale di Costantino.

Del grande colosso marmoreo, il cui riuso è (quasi all'unanimità) datato alla fase del breve periodo di permanenza a Roma di Costantino dopo la battaglia di Ponte Milvio (312 d.C.) in cui vinse su Massenzio, si sono conservati pochi frammenti: la testa, una piccola parte del torso, tre frammenti pertinenti agli arti superiori e cinque a quelli inferiori, tutti rinvenuti in un edificio riconosciuto (solo agli inizi dell'Ottocento) come la basilica eretta da Massenzio nel 308 d.C. lungo la via Sacra⁴²⁰. Nel 1486, subito dopo il loro ritrovamento, la maggior parte dei frammenti fu trasferita nel cortile del Palazzo dei Conservatori in Campidoglio, accanto alle altre componenti del prezioso nucleo di bronzi antichi donati al popolo romano da papa Sisto IV⁴²¹. La statua, identificata come Costantino solo nel XIX secolo, raffigurava l'imperatore «secondo una consolidata tradizione pagana nella trasposizione eroica del tipo di Giove assiso»⁴²²: realizzato come un acrolito di ascendenza fidiaca (parti nude in marmo chiaro e panneggio in materiali diversi), seduto in trono con un ginocchio scoperto, i piedi non calzati, il mantello avvolto lungo i fianchi, il torso nudo e con in mano gli attributi del globo e dello scettro ad asta lunga⁴²³. L'ipotesi proposta è che il colosso riadoperato da Costantino fosse proprio la statua di culto di Giove Ottimo Massimo Capitolino, collocata alla fine del I secolo d.C. nell'omonimo tempio in Campidoglio (poi andato distrutto), e reinterpretata, con alcuni adattamenti, da «*maiestas* divina» a «statua imperiale volta a suscitare maggiore fiducia verso la *virtus* del personaggio raffigurato e la sua capacità di pacificazione»⁴²⁴. La ricostruzione è il risultato della collaborazione tra i Musei Capitolini, Fondazione Prada e *Factum Foundation for digital technology in preservation*⁴²⁵, uniti in

⁴¹⁹ <<https://www.oma.com/projects/fondazione-prada>>, ultima consultazione: 10 maggio 2024.

⁴²⁰ Musei Capitolini, *Approfondimento: le vicende dei frammenti*,

<https://www.museicapitolini.org/sites/default/files/f_file/3.%20Approfondimento_Le%20vicende%20dei%20frammenti.pdf>, ultima consultazione: 19 maggio 2024.

⁴²¹ *ibid.*

⁴²² C. Parisi Presicce, *Da Giove a Costantino. Un colosso di marmo riusato, smembrato, "ricostruito"*, in *Recycling Beauty* cit., p. 552.

⁴²³ Ivi, p. 554.

⁴²⁴ Ivi, p. 550.

⁴²⁵ *Factum Foundation for digital technology in preservation* è un'organizzazione no-profit fondata a Madrid nel 2009 da Adam Lowe e lavora insieme alla sua consociata *Factum Arte*, un laboratorio multidisciplinare dedicato alla mediazione digitale nell'arte contemporanea e nella riproduzione di opere. La Fondazione sostiene l'importanza di documentare, studiare, tutelare e diffondere il patrimonio artistico attraverso lo sviluppo e l'utilizzo di tecniche di scansione non invasive.

«un'operazione [...] che non è di mera ricostruzione archeologica ma anche di sfida tecnologica e conoscitiva per chi lo ha fatto»⁴²⁶. Nel saggio dedicato alla ricostruzione del *Colosso*⁴²⁷ all'interno del catalogo, il fondatore della *Factum Foundation* Adam Lowe racconta la grande sfida che le diverse competenze storiche, estetiche e intellettuali coinvolte nel progetto, supportate dalle potenti tecnologie a disposizione, hanno affrontato: continui confronti sui materiali da utilizzare e le aggiunte da realizzare (o da eliminare), normative a cui attenersi e integrità strutturale da garantire, riadattamenti e ricalcoli delle proporzioni basate sugli altri modelli simili ancora esistenti⁴²⁸, dubbi sulla precisa ubicazione di ogni frammento e sui dettagli iconografici⁴²⁹. Tra le questioni più dibattute, l'approccio da adottare nei confronti delle aggiunte rinascimentali al collo e della parte occipitale del capo (che nell'originale non sembra essere mai stata curata considerando la previsione di quasi accostarlo alla parete di fondo dell'abside della basilica); l'irrisolto dettaglio del bastone (che si è ipotizzato potesse terminare con una croce che poi però non è stata realizzata) e della sfera; le problematiche relative alla realizzazione del perduto drappeggio⁴³⁰. Il risultato finale è un imponente colosso alto circa undici metri in cui come struttura interna di sostegno è stata utilizzata una torre in alluminio, mentre l'antico marmo pario del corpo e il bronzo dorato del drappeggio sono stati resi attraverso lunghe lavorazioni e trasformazioni di forme di resina e materiale poliuretano⁴³¹. La statua è stata inserita all'interno di uno dei tre spazi della Cisterna, quasi racchiusa: l'allestimento genera stupore, evidenzia le dimensioni appunto colossali della statua, ne celebra la grandezza. La vista è consentita da una doppia visuale: dal basso, con l'obiettivo di simulare il punto di vista che si doveva avere in passato, e dalla balconata che affaccia quasi sul volto della statua, offrendo così un punto di vista inedito [Figg. 45, 46]. I più critici hanno paragonato l'allestimento del *Colosso di Costantino*, compresa la scelta di potersi affacciare dal balconcino, a un «effetto *luna park*»⁴³². In realtà, questa ambiziosa e ingombrante ricostruzione trova nell'allestimento

⁴²⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=P-z9MMNdj_s&ab_channel=FondazionePrada>, ultima consultazione: 11 maggio 2024.

⁴²⁷ Di seguito il link che rimanda al video della ricostruzione digitale del *Colosso di Costantino*, proiettato anche in occasione della mostra: <<https://vimeo.com/768529729>>, ultima consultazione: 10 maggio 2024.

⁴²⁸ Si ritiene che la statua di Giove del I secolo d.C., oggi all'Ermitage di San Pietroburgo, sia la più simile a quella del *Colosso*: Salvatore Settis e Claudio Parisi Presicce hanno cercato di realizzare una scansione ad alta risoluzione della statua conservata per utilizzarla come modello per le parti mancanti. I lavori sono stati poi interrotti a causa dell'inizio della guerra in Ucraina, rendendone impossibile la continuazione: si è allora deciso di utilizzare un calco in gesso del XX secolo della statua dell'imperatore Claudio nelle vesti di Giove realizzato a partire dai frammenti scavati a Leptis Magna (Libia) nel 1932.

⁴²⁹ A. Lowe, *Scheda 47*, in *Recycling Beauty* cit., p. 411-412.

⁴³⁰ Ivi, p. 413.

⁴³¹ *ibid.*

⁴³² Giannini, *Recycling Beauty alla Fondazione Prada* cit.

realizzate all'interno della Cisterna la possibilità di essere osservata e riletta sotto una luce contemporanea: lo sguardo dell'imperatore che «sembra allontanarsi serenamente verso orizzonti illimitati [...] e attraversa lo spazio nel quale si trovano i suoi sudditi, in una sorta di atarassia, di assenza di affanni»⁴³³ è in realtà bloccato dalle vicine pareti grigie che lo racchiudono, suggerendo, in qualche modo, che quel tempo e quel potere sono ormai conclusi. Allo stesso tempo, sempre quello sguardo «divergente rispetto alla direzione della testa e che dà la sensazione di non poter essere mai incontrato dallo sguardo degli astanti»⁴³⁴ può essere invece avvicinato e incrociato grazie alla possibilità di affacciarsi dal 'pulpito', quasi cercando di riportare su uno stesso piano condiviso passato e presente.

Accanto alla statua sono esposti due grandi frammenti originali, la mano destra e il piede sinistro (oggi a Roma, Musei Capitolini) [Fig. 47]. A causa dell'ingombrante presenza della ricostruzione colossale i due frammenti originali risultano forse un po' messi in ombra e, anche in questo caso, non particolarmente approfonditi. Sarebbe stato interessante sottolineare, ad esempio, che il dito indice della mano destra rivolto verso l'alto è in realtà un'integrazione di metà Seicento⁴³⁵ e che quindi il celebre frammento antico è stato (ed è) da secoli osservato e apprezzato con la presenza di un intervento restaurativo che non rispecchia la posizione originaria del dito (che invece è stata accuratamente ricostruita nel *Colosso*). Nella sala adiacente, pannelli e video illustrano la storia e gli omaggi d'artista ricevuti dai frammenti nel corso della storia: da quelli di Francisco de Hollanda (XVI secolo) a quelli di Stefano Della Bella (XVII secolo), dal celeberrimo disegno di Johann Heinrich Füssli *La disperazione dell'artista al cospetto della grandezza dei frammenti antichi* (XVIII secolo) [Fig. 48] fino alla fotografia scattata a Cy Twombly accanto alla mano destra della statua da Robert Rauschenberg (1952) [Fig. 49].

In un ambiente più piccolo e buio, non particolarmente in evidenza, è esposto uno dei pezzi più preziosi del Museo Archeologico Nazionale di Napoli e uno dei più noti tra quelli esposti in occasione di *Recycling Beauty*: la *Tazza Farnese* [Fig. 50]. La *Tazza (o Coppa) Farnese* è un grande piatto da libagione realizzato in agata sardonica e il più grande cammeo in pietra dura giunto fino a noi dall'antichità. La sua unicità riguarda sia la sua figurazione, particolarmente ricca e sviluppata sia sulla superficie interna sia su quella esterna⁴³⁶, ma

⁴³³ Parisi Presicce, *Da Giove a Costantino* cit., p. 552.

⁴³⁴ *ibid.*

⁴³⁵ C. Parisi Presicce, *Scheda 46*, in *Recycling Beauty* cit., p. 407.

⁴³⁶ Sulla faccia esterna è rappresentata la testa ricoperta di serpenti di Medusa, la creatura che aveva il potere di trasformare in pietra chiunque incrociasse il suo sguardo e che fu uccisa da Perseo. La scena all'interno della coppa, in cui sono presenti diverse figure, ha dato luogo invece a numerose interpretazioni, associate al mondo della natura ma rappresentanti anche la profonda integrazione culturale avvenuta tra Greci ed Egizi nel periodo

soprattutto i numerosi trasferimenti da corte a corte da essa subiti nel corso della sua storia⁴³⁷. La *Coppa*, la cui creazione è da collocarsi alla corte dei Tolomei (in Egitto) tra III e I secolo a.C., è infatti sopravvissuta nei secoli passando dalla corte della Roma augustea a Costantinopoli, tornando nuovamente in Europa nella collezione di Federico II di Svevia (circa XIII secolo) per poi ricomparire in Persia due secoli dopo, fino al ritorno in Italia e al suo ingresso, dopo ulteriori passaggi di proprietà che comprendono anche la corte di Lorenzo il Magnifico, nella collezione Farnese⁴³⁸. Se straordinaria può essere definita la sua ‘biografia’, altrettanto non può essere detto per la scelta allestitiva ad essa destinata. La *Coppa* è infatti stata inserita all’interno di un oblò che ne consente la visione, sicuramente ravvicinata e protetta, ma in due momenti distinti: l’esterno può essere osservato nel piccolo e buio atrio che precede la sala in cui è esposto il Colosso, mentre per osservare l’interno del cammeo è necessario attraversare due sale della Cisterna. Per quanto la scelta dell’oblò permetta una visione per un certo verso ‘intima’, consentendo al visitatore di concentrarsi solo su di essa, perché prevedere due momenti di visione distinti? Un visitatore inesperto difficilmente ne comprenderà la motivazione e soprattutto difficilmente comprenderà che quel piccolo oblò presente alla fine del percorso (questa volta non immerso in un’atmosfera buia e raccolta) è proprio l’interno della *Tazza Farnese*. Una scelta allestitiva di certo studiata e fondata, forse però non adatta a essere compresa al meglio da tutti.

Il percorso della Cisterna si conclude con l’esposizione dei *troni di Ravenna*, frammenti marmorei che facevano probabilmente parte di un unico monumento collocato nel ravennate di cui sono le uniche testimonianze materiali rimaste: in essi, sono rappresentati dei troni vuoti in attesa che vi si siedano le divinità dell’Olimpo, i cui attributi sono mostrati da putti. Disperse fin dal Medioevo in tutta Italia, le lastre (di cui oggi si conservano più che altro frammenti, tranne un’unica lastra sopravvissuta intatta, custodita al Louvre) sono riunite per la prima volta in occasione di *Recycling Beauty* (nove originali e quattro calchi)⁴³⁹. Sopra di essi, sulla balconata che affaccia sulla sala, è stato collocato il grande fregio con i delfini

ellenistico. È probabile che la figura maschile seduta a sinistra sia Osiride (o Ade) mentre la figura femminile al centro con in mano le spighe di grano sia Iside. Le due figure maschili in volo potrebbero essere divinità dei Venti mentre le due figure femminili sedute in basso a destra sono state interpretate come le personificazioni delle due stagioni egiziane dei diluvi e del raccolto. Infine, la giovane figura maschile con in mano un aratro e un piccolo sacco presenta un attributo (un particolare tipo di capigliatura chiamata *anastole*) che riconduce ad Alessandro Magno.

⁴³⁷ D. La Monica, *Scheda 43*, in *Recycling Beauty* cit., p. 379.

⁴³⁸ Ivi, p. 380.

⁴³⁹ C. Franceschini, *Schede 15-25*, in *Recycling Beauty* cit., pp. 193-194.

proveniente dalla basilica di Nettuno a Roma e successivamente collocato nel Duomo di Pisa dopo essere stato rilavorato sul retro nel XII secolo⁴⁴⁰ [Fig. 51].

La Cisterna, con i suoi spazi più raccolti, si propone di raccontare le straordinarie ‘biografie’ di tre importanti oggetti (e nuclei di oggetti) attraverso soluzioni allestitivo realizzate *ad hoc*: non tutte, forse, riuscite al meglio.

3.4 Il catalogo

In occasione di *Recycling Beauty* è stato realizzato un ampio catalogo, vero e proprio ‘documento scientifico’ della mostra che ne illustra e ne approfondisce contenuti teorici e approcci metodologici e in cui i temi del riuso e del reimpiego vengono ulteriormente indagati e osservati da diverse prospettive. Nello specifico, all’interno dell’ampio volume di 560 pagine, sono contenuti: il (già menzionato) saggio introduttivo di Settis; quindici testi critici raggruppati per sezioni tematiche e intervallati dalle schede delle opere esposte; quattro approfondimenti specifici dedicati al riuso in culture extra-europee; una sezione (che apre e chiude il catalogo) dedicata alla conservazione e al reimpiego di antichità su scala urbana.

Inutile sottolineare che tutto ciò che è compreso all’interno di un catalogo non può essere riportato in mostra: da un lato perché, come già detto nel capitolo secondo, la quantità di informazioni che l’essere umano può assimilare in un determinato periodo di tempo è limitata; dall’altro perché il ruolo del catalogo è proprio quello di essere un’estensione e di consentire un approfondimento dei contenuti della mostra, che il visitatore è libero di consultare in un momento successivo. Forse il limite principale del catalogo consiste proprio nel rendere poco accessibile questa seconda opzione. Il catalogo è in vendita al prezzo di 90€: un prezzo coerentemente giustificato dalla qualità e dalla quantità dei contributi e delle immagini al suo interno, ma per molti poco accessibile. Se è vero che vi è, per coloro che desiderano o necessitano ulteriori approfondimenti, la possibilità di consultarlo al termine della visita, altrettanto vero è si tratta di una possibilità con dei limiti di verosimiglianza data la già citata mole di informazioni contenute e le tempistiche a disposizione per farlo. Inoltre, il volume è stato interamente redatto in lingua inglese, con versione in italiano dei soli saggi (e non quindi delle schede) al termine del volume. È lecito domandarsi il motivo di questa scelta redazionale considerando che la maggior parte dei contributi è di autori di nazionalità

⁴⁴⁰ G. Tedeschi Grisanti, *Scheda 5*, in *Recycling Beauty* cit., pp. 101-102.

italiana e che nella lettura dei testi in italiano si perde purtroppo il rapporto con le immagini associate⁴⁴¹.

Come anticipato poc'anzi, all'interno del catalogo i diversi saggi e le schede di ogni opera sono stati suddivisi in sezioni tematiche: utilità vs ostentazione, distruzione vs interpretazione, dispersione vs concentrazione, forma vs significato, politica vs estetica, reale vs virtuale, pratiche vs concetti. Si tratta di quelle sezioni tematiche che non appaiono evidenziate negli spazi espositivi del *Podium* e della Cisterna: se esplicitate, sarebbero sicuramente state utili per guidare con maggior chiarezza il visitatore all'interno della mostra. Ad esempio, sarebbe risultato più chiaro, che esiste un reimpiego di tipo utilitaristico motivato da ragioni di ordine pratico (come illustra il saggio di Anna Anguissola intitolato *Useful Debris: the practice and economy of spolia*) ma anche un riuso motivato da ragioni più complesse in cui si procede a una consapevole ostensione dei materiali antichi (come spiega invece il saggio *Conspicuous reuse and its ethics* di Giandomenico Spinola). Oppure, sarebbe stato possibile comunicare che oggetti come i (già citati) *Leone che azzanna il cavallo* e il *Rilievo Santacroce*, assieme al *Seggio di latrina*, il *Trono di Virgilio* e il *Gruppo funerario dei Gratidii* (noto come "Catone e Porzia"), possono tutti essere ricondotti all'interno di quella grande categoria che vede fronteggiarsi e intersecarsi politica ed estetica (*politics vs aesthetics*).

Il catalogo si apre e si conclude con due interessanti sezioni realizzate da Alessandro Poggio con la collaborazione del *team* curatoriale, intitolate *Living with Antiquities: a journey across Italy (part I e part II)*: diverse fotografie accompagnate da brevi didascalie illustrano una serie di luoghi in Italia in cui l'antico è ancora parte visibile e tangibile nella pratica architettonica urbana. Questi luoghi sono sinteticamente riportati anche all'interno dell'opuscolo disponibile in mostra, proponendosi come «un'estensione [della mostra] e suggerimento, non esaustivo, per un viaggio di ricerca sulla convivenza con l'antico»⁴⁴². Risulta naturale chiedersi se, per quanto interessanti e curiose, queste informazioni fossero davvero le più indicate ad essere inserite all'interno dell'opuscolo: quell'estensione che viene suggerita, a livello pratico e reale (a breve termine), si limita all'unica architettura indicata presente a Milano (le *Colonne di San Lorenzo*, *Archi di Porta Nuova*) e scade invece (nuovamente) nell'aneddotico per gli altri luoghi e architetture indicati.

⁴⁴¹ Giannini, *Recycling Beauty alla Fondazione Prada* cit.

⁴⁴² Fondazione Prada, *Recycling Beauty (opuscolo)* cit., p. 10.

Il catalogo si presenta quindi come estensione della mostra, consentendone la sopravvivenza nel futuro anche quando essa sarà giunta al termine, e come chiara, approfondita e concreta testimonianza dell'autorevole ed elaborato progetto scientifico su cui essa si basa.

3.5 *Recycling Beauty*: conclusioni

Recycling Beauty, nonostante alcune problematiche, può essere considerata una mostra ben riuscita. Anzitutto, è una mostra necessaria. È il frutto di un lavoro di ricerca (durato diversi anni) di diversi studiosi e professionisti che sono riusciti, collaborando, ad elaborare un progetto scientifico solido e a operare un'accurata selezione delle opere da esporre. È il risultato di una collaborazione sinergica tra i diversi attori culturali che ne hanno consentito la realizzazione, che hanno dialogato cercando di trovare quel delicato punto di equilibrio tra richieste della committenza, progetto museologico e progettazione dello spazio espositivo. Ancora, è la prova che grandi esposizioni possono scaturire dal lavoro di un *team* curatoriale estremamente qualificato, da un progetto d'allestimento che si è dedicato allo studio e alla comprensione della collezione da esporre (e che solo in minima parte ne ha pregiudicato la fruizione) e, soprattutto, da una grande disponibilità finanziaria che ha consentito la realizzazione dello spazio (in passato) e la possibilità di riunire una collezione di altissimo livello qualitativo come quella esposta. È una mostra che nasce per comunicare qualcosa di nuovo alla collettività, animata dal desiderio di insegnare ed educare senza tralasciare l'aspetto emotivo e l'intrattenimento. Oltre all'esposizione di pezzi già di per sé straordinari in virtù delle molteplici identità e temporalità in essi racchiuse, particolare attenzione è stata dedicata a proporre associazioni e ricomposizioni non inedite ma da lungo tempo negate (come *La Zingarella* e il *Moro Borghese* o i *Troni di Ravenna*) o ipotesi di ricostruzione mai tentate prima (il *Colosso di Costantino*).

Recycling Beauty non ha nulla a che vedere con le – precedentemente menzionate – «mediocri, raccoglittiche, inutili, dannose e diseducative»⁴⁴³ mostre criticate da Montanari e Trione: negli spazi milanesi di Fondazione Prada è stata messa in scena una rassegna critica che ha il pregio di mostrarci la storia dell'arte, problematizzandola e illustrandone trame e processi, e di consentire al presente di indagare sé stesso attraverso un'indagine del e nel passato. L'aspetto che forse ha pregiudicato in qualche modo la sua effettiva riuscita è l'aver sopravvalutato il pubblico in merito alle conoscenze pregresse. *Recycling Beauty* è proprio una di quelle mostre in cui la lettura è fondamentale perché ciò che si vede nasconde una

⁴⁴³ Montanari, Trione, *Contro le mostre* cit. p. 5.

serie di informazioni, di dinamiche e di narrazioni che devono essere esplicitate: seppur chiari e comprensibili il *fil rouge* dell'esposizione e le didascalie associate ad ogni opera, sarebbe forse stato necessario introdurre ed evidenziare anche in mostra i diversi fenomeni e le diverse sfumature caratterizzanti il tema del reimpiego, al fine di garantire una comprensione più consapevole.

Il tema del riciclo, come già detto, è estremamente attuale: dato il suo essere all'ordine del giorno nell'odierna società dei consumi, il rischio era quello di vederlo utilizzato solo come *slogan* per richiamare l'attenzione del pubblico e della critica, scadendo facilmente in una sorta di *'recycle-washing'*; inoltre, il fatto che sia stato proprio un marchio del lusso come Prada a parlarne ha contribuito ulteriormente a porre sotto i riflettori il rapporto tra consumo, sostenibilità e riciclo e al modo in cui esso sarebbe stato affrontato dal *brand*. In *Recycling Beauty* il riciclo è davvero presente e costante: in primo luogo, caratterizza già l'edificio che ospita la mostra, ovvero l'ex distilleria nella zona sud del centro di Milano su cui Rem Koolhaas/OMA è intervenuto nel 2015, riqualificandola. In questo caso, si può parlare di vero e proprio *upcycling*⁴⁴⁴. Ancora, il riciclo è stato mantenuto come principio-guida nel progetto allestitivo mediante la scelta di riutilizzare come supporti quelli utilizzati nelle mostre precedenti o gli imballaggi con cui le opere sono state consegnate. Infine, ovviamente, il riciclo è parte integrante e caratterizzante della 'biografia' di tutte le opere esposte: esse, grazie e a causa del loro riutilizzo e del loro reimpiego, si sono conservate fino ad oggi. Il tema del riuso prosegue poi anche a mostra conclusa: in particolare, con l'enorme ricostruzione del *Colosso di Costantino*. Sarebbe stato ovviamente impensabile demolire e scartare il risultato di quel costoso e faticoso lavoro che ha portato alla ricostruzione della statua (anche se non sono rari, anche in tempi recenti, i casi in cui dispendiose costruzioni realizzate ex-novo vengono poi abbandonate dopo un solo utilizzo). Il *Colosso* ha trovato nuova casa da febbraio 2024 (fino, almeno, al 31 dicembre 2025): si tratta del giardino di Villa Caffarelli a Roma che, non a caso, insiste in parte sull'area occupata dal tempio di Giove Ottimo Massimo, che un tempo probabilmente ospitava la statua di Giove, modello di derivazione per quella di Costantino⁴⁴⁵.

⁴⁴⁴ La categoria del *recycling* è stata segmentata, distinguendo l'*upcycling* e il *downcycling*: il primo è il processo di trasformazione di sottoprodotti, rifiuti, scarti e materiali altrimenti inutili in un prodotto di maggior valore o qualità mentre il secondo è l'esatto opposto, ovvero la trasformazione in un qualcosa di qualità o funzionalità inferiore all'originale.

⁴⁴⁵ <<https://www.museicapitolini.org/it/mostra-evento/statua-colossale-di-costantino>>, ultima consultazione: 19 maggio 2024.

«Cuore e stimolo del gesto del reimpiego è spesso, o forse sempre, inserire il passato nel futuro»⁴⁴⁶. Perché prelevare un oggetto, un frammento, una statua e trasferirli in un nuovo contesto, attribuendo loro nuove funzioni e significati? *Recycling Beauty*, forse in maniera più esplicita all'interno del catalogo che nei i materiali informativi forniti durante l'esposizione, illustra le diverse motivazioni che possono guidare tali scelte e dimostra come il reimpiego possa essere attuato per esigenze materiali e utilitaristiche o per volontà ostentativa, per conservarne le forme e cambiarne il significato o viceversa, per trasmettere significati politici o pure contemplazioni estetiche; ancora, evidenzia come il reimpiego possa, allo stesso tempo, comportare distruzione e ricostruzione, dispersione e conservazione. Invece di celebrare caratteristiche come l'unicità e l'eternità, annuncia che non ci sono significati fissi⁴⁴⁷: invita ad interrogare la realtà passata e poi a rivolgersi alla realtà contemporanea in cui si vive. Forse la contemporaneità dell'arte antica risiede, oltre che nella meraviglia e nella soggezione che il valore estetico delle opere origina in coloro che le osservano, ancor di più nelle loro 'biografie': più di quanto si immagini, esse si intrecciano con le nostre e si inseriscono nel presente, rendendosi contemporanee. *Recycling Beauty*, con la sua indagine sul riuso delle antichità, tenta di «perlustrare con intelligenza lo scrigno [del passato]»⁴⁴⁸ e di stimolare una riflessione su continuità e discontinuità tra realtà passate e realtà contemporanee; su oblio, memoria, ritorno e rinascita; su riconoscimento dell'identità e accettazione dell'alterità al fine di poter comprendere il passato, il presente e il futuro.

⁴⁴⁶ Settis, *Short circuits: when... cit.*, p. 492.

⁴⁴⁷ Aspden, *Recycling Beauty*, Prada Foundation cit.

⁴⁴⁸ Trione, *A futura memoria cit.*, p. 22.

Conclusioni

Concludere è probabilmente uno degli aspetti più difficoltosi e critici di un lavoro di ricerca perché non sempre si riescono a trovare risposte certe alle domande che ci si è posti, e perché sempre dietro l'angolo è il rischio di tirare le fila del discorso solo elaborando uno sterile riassunto. Non è raro rendersi conto, al termine di un'indagine, di aver trovato delle risposte ad alcune questioni e, allo stesso tempo, di averne aperte altre: ciò non è sinonimo di un processo di studio e di ricerca errato, ma significa piuttosto aver raggiunto dei punti d'arrivo che saranno punti di partenza per ulteriori riflessioni e sviluppi.

La prima parte di questo percorso è stata dedicata all'analisi dell'antico e del classico nella storia culturale europea. Assunto di base sul quale sono state fondate le successive osservazioni è la consapevolezza della costante necessità che anima ogni società di rapportarsi con il passato, al fine di rendere più solide le proprie radici e la propria identità ed interrogarsi su questioni da sempre vive nelle società umane come la memoria, l'oblio e la decadenza. Ripercorrendo le diverse epoche storiche europee, dall'età medievale all'Ottocento, e le principali dinamiche, pratiche e gusti che hanno condizionato – di volta in volta – il rapporto con l'antichità, due sono state le principali conclusioni emerse. Ogni epoca, con le sue peculiarità, ha avuto un suo caratteristico rapporto con l'antico e una costante, che si è presentata ciclicamente, è proprio la rinascita e la sopravvivenza di forme e temi del classico e dell'antico: la storia culturale europea è stata quindi caratterizzata da periodici 'rinascimenti dell'antichità' e dalla ripresa di forme, modelli e temi classici continuamente de-significati e ri-significati. Ancora, si è compreso che l'attenzione nei confronti del passato è sempre stata indirizzata verso quella parte specifica, quelle caratteristiche e quei valori che meglio si adattavano alle finalità generali dell'epoca in questione: ogni società, quindi, ha evocato ed estratto solo la parte del passato che più si accordava con le proprie visioni e le proprie idee e, assorbendole o negandole, ne ha consentito la sopravvivenza e la rinascita. Più o meno consapevoli di tali dinamiche, si è giunti al XX secolo e poi ai giorni d'oggi, ancora ad interrogarci sul rapporto con il nostro passato e con l'antico nello specifico: esso, all'interno del complesso e costantemente cangiante scenario contemporaneo, si presenta in una duplice condizione. Da un lato nella sua progressiva scomparsa dai programmi formativi e dagli orizzonti culturali della collettività, nonostante la loro presenza nella quotidianità degli spazi pubblici e cittadini; dall'altra, nella sua costante permanenza come ambito di interesse all'interno di ristretti ambiti accademici e di studio e come oggetto di rielaborazioni, reinterpretazioni ma anche

profanazioni nelle pratiche artistiche. In questo contesto, in cui si riafferma e conferma la presenza dell'antico, esso viene spesso utilizzato come vero e proprio repertorio di temi, citazioni, soggetti, idee e valori considerati universali: una sorta di autoreferenziale «citazionismo postmoderno»⁴⁴⁹ in cui, secondo dinamiche non nuove, il passato si presenta pronto al riuso a seconda delle esigenze del presente. Ancora, si ravvisa la tendenza a operare dei (talvolta rischiosi) «*crossovers*»⁴⁵⁰ in cui antico e contemporaneo vengono messi in dialogo nell'ottica di un ripensamento dell'identità culturale, tra rispecchiamenti, rievocazioni, manipolazioni e tra azioni e tentativi di dialogo «in bilico tra rispetto e trasgressione»⁴⁵¹: il rischio principale è che queste pratiche conducano a un indebolimento di una o di entrambe le parti, che finiscono per annullarsi e appiattirsi l'una sull'altra. Rischio ulteriore è quello di 'immobilizzare', in nome di una sua presunta universalità temporale e storica, l'antico (e il classico) causandone la progressiva marginalizzazione e scomparsa dall'orizzonte culturale dei cittadini. È in questo scenario, che emerge una seconda alternativa di visione dell'antico e del rapporto con esso: l'antico dev'essere fatto scendere da quell'irraggiungibile piedistallo che lo eleva a immacolata e universale culla delle origini ed essere invece compreso, storicizzato e indagato in virtù sia della sua identità sia della sua alterità. L'idea, che qui ben si presenta sia come punto d'arrivo della riflessione sul ruolo e la percezione dell'antico nel contemporaneo sia come punto di partenza per una serie di spunti e sviluppi futuri, è comprendere perché ancora oggi si manifestino quelle perdite e quelle riacquisizioni di significato, non solo interrogando il proprio passato ma anche quello di culture 'altre'. Cercare «la varietà e la complessità dell'esperienza storica», riconoscendo la coesistenza di plurime temporalità e identità all'interno sia del passato sia del presente, è il primo passo per poter riconoscere la distanza che intercorre tra questi e per consentire di riavvicinarci in maniera più consapevole all'antico riconoscendone le identità e accettandone le alterità. (Ri)conoscere l'antico è la chiave per comprenderlo, mantenerlo vivo e comunicarlo nel contemporaneo.

Nel secondo capitolo ci si è concentrati, all'interno di quell'ampio e variegato ambito che è la comunicazione dell'antico, su un più specifico 'sentiero', ovvero la comunicazione delle opere d'arte e dei manufatti antichi in occasione di esposizioni museali e temporanee. Tali luoghi della cultura, che nel contesto odierno rappresentano uno dei due contesti in cui l'antico sopravvive (l'altro sono il tessuto urbano e cittadino, i nostri palazzi, le nostre

⁴⁴⁹ Settis, *Futuro del "classico"* cit., p. 7.

⁴⁵⁰ Montanari, Trione, *Contro le mostre* cit., p. 111.

⁴⁵¹ Trione, *A futura memoria* cit., p. 21.

strade), nascono per conservare e trasmettere il patrimonio: primo passo fondamentale per la prosecuzione del lavoro di ricerca è stato riconoscere che esporre non significa automaticamente comunicare e che, seppur concretamente presente e tangibile, il patrimonio culturale può anche risultare muto, progressivamente investito da un mantello di invisibilità che ne impedisce la comunicazione alla collettività. Il processo comunicativo culturale, che deve consentire la trasmissione di conoscenze e saperi da parte di coloro che conoscono le collezioni a coloro che desiderano apprenderle, è fortemente influenzato dalle caratteristiche, dai comportamenti e dalle interazioni che si instaurano fra essi e il patrimonio. Fondamentali sono la collaborazione tra professionalità e la capacità di far convergere competenze, conoscenze, interessi e obiettivi di coloro che conoscono le collezioni (generalmente gli archeologi) e di coloro che si occupano di tradurne significati e storie mediante un progetto espositivo e d'allestimento adeguato (architetti-museografi). Comunicare l'antico significa riuscire a 'far parlare' le opere e i pezzi esposti, raccontando le loro 'biografie' e rendendoli non oggetti passivi e inanimati ma vive testimonianze del passato pronte a continuare a registrare, silenziosamente, frammenti di nuove memorie in loro stessi.

Si è visto come l'asimmetria informativa sia una delle condizioni che possono ostacolare o impedire il processo comunicativo: essa può dipendere sia da un'ineducazione dei visitatori, che nella loro quotidianità – come già detto – si stanno allontanando sempre più dallo studio e quindi dalla conoscenza dell'antichità; sia da un atteggiamento ostile da parte degli archeologi, che non di rado utilizzano linguaggi non comprensibili ai pubblici (intesi come una pluralità di individui con caratteristiche, bisogni e motivazioni differenti) a cui si rivolgono. Sostanzialmente, materiali informativi troppo complessi rivolti solo agli 'addetti ai lavori' possono ostacolare il processo di comprensione e costringere i visitatori, che non possiedono i codici necessari per comprenderli, a interrompere l'esperienza di visita o a concluderla senza un effettivo apprendimento. Si aggiungono a questa condizione ulteriori fattori spesso non controllabili dal visitatore stesso (come, ad esempio, tutto ciò che concerne il fenomeno della *museum fatigue*) che possono condizionare l'esperienza di fruizione culturale e che non devono essere sottovalutati o ignorati. Un'altra azione fondamentale da intraprendere, quindi, se si desidera dare vita a un'esposizione di successo è studiare, ascoltare e comprendere il più possibile i pubblici a cui ci si desidera rivolgere: ciò non nell'ottica di sottomettersi alle logiche o alle richieste di mercato, bensì di progettare un'offerta culturale che sia effettivamente accessibile non solo dal punto di vista fisico ed economico ma anche culturale e cognitivo. Affinché quest'accessibilità sia garantita è necessario trovare un equilibrio tra le istanze e le specificità delle diverse professioni

coinvolte nella progettazione culturale e le esigenze contemporanee di conservazione, di valorizzazione e di fruizione. In altre parole, per rendere il patrimonio il più accessibile è necessario dare vita ad un sistema informativo complesso, basato su diversi livelli di approfondimento e che sia chiaro e comprensibile senza però implicare una rinuncia alla scientificità dei contenuti. Ancora, è fondamentale supportare le collezioni e le loro 'biografie' mediante l'utilizzo di una molteplicità di strumenti e di soluzioni espositive, dai più tradizionali ai più innovativi: l'idea è quella di proporre diversi modelli di fruizione che, stimolando anche la componente emotiva mediante la contemplazione estetica, consentano l'apprendimento e la comprensione di ciò che è esposto e comunicato.

All'interno del terzo capitolo è stata esaminata la mostra *Recycling Beauty*, scelta come caso di studio e come esempio attuale e concreto di comunicazione dell'antico nel contemporaneo. La mostra, dedicata al tema del riuso di antichità greche e romane in contesti post-antichi, si inserisce all'interno di una più ampia indagine sul ruolo dell'antico nella contemporaneità avviata circa dieci anni fa dall'istituzione ospitante-committente, Fondazione Prada: sin dal suo inizio, tale indagine ha coinvolto Salvatore Settis, archeologo curatore di *Recycling Beauty* (e della mostra precedente, *Serial/Portable Classic*) e l'architetto Rem Koolhaas, incaricato invece della progettazione dell'allestimento (e già alla guida dei lavori di realizzazione della sede espositiva milanese della Fondazione). La mostra *Serial/Portable Classic*, realizzata nel 2015 e dedicata ai temi della serialità e del rapporto originale-copia, è stata una prima parziale risposta all'invito dell'istituzione committente di considerare il passato come un elemento vitale in grado di inserirsi nella contemporaneità, in particolare cercando di scardinare quelle convinzioni e quegli assunti inamovibili da sempre attribuiti alle culture e alle civiltà classiche. Il sodalizio professionale e creativo che da tempo unisce i tre attori culturali sopracitati e la continuità, tematica e metodologica, che lega le due mostre testimoniano la credibilità, la coerenza e la solidità su cui si basa il progetto scientifico che ha dato vita a *Recycling Beauty*.

Il tema di quest'esposizione, il reimpiego e il riuso di materiali antichi, è un tema costante nella storia culturale europea anche se non sempre (ri)conosciuto; ancora, il tema del riciclo è più attuale che mai, soprattutto all'interno del contesto contemporaneo in cui è spesso affiancato a una crescente attenzione nei confronti di temi come scarsità di risorse, distruzione e recupero. Uno degli inviti della mostra è proprio quello di rileggere in ottica contemporanea una pratica che è sempre rimasta viva nel corso dei secoli e che è stata realizzata con modalità, intenti e azioni spesso decisamente distanti rispetto a quanto siamo abituati a concepire e attuare ai giorni d'oggi. La collezione riunita per testimoniare e

illustrare questa tematica, così come tutti i temi che ne derivano e che emergono progressivamente all'interno del saggio del curatore e del catalogo (in maniera meno evidente invece in mostra), è prestigiosa: essa è esito di un accurato processo di selezione, che ha portato all'esposizione di opere di grande valore e notorietà, e di scelte mirate volte, ad esempio, a rendere la mostra un'occasione per riunire alcune sculture che per lungo tempo sono state separate ma che in passato erano parte di un unico complesso o che erano custodite insieme. *Climax* dell'intera esposizione è la ricostruzione in scala 1:1 del *Colosso di Costantino*, frutto del lavoro di ricerca di anni e di una complessa ed elaborata sfida affrontata da diversi professionisti, per la prima volta esposta al pubblico sempre in occasione di *Recycling Beauty*.

Gli ampi e luminosi spazi del *Podium* e i più racchiusi spazi della *Cisterna* hanno accolto le opere, esponendole all'interno di un percorso (volutamente pensato) piuttosto libero e che ne ha garantito (quasi in tutti i casi) la visione e la fruibilità. Ciò che forse è stato ostacolato maggiormente è stato tuttavia l'apprendimento: nonostante la presenza di didascalie (non particolarmente approfondite), è stata rilevata la mancanza di un apparato informativo che consentisse una comprensione più consapevole e approfondita del tema della mostra. Seppur con la certezza che tutte le scelte adottate siano state frutto di ragionamenti e volontà curatoriali, la mostra si è dimostrata ancora in parte tarata su un pubblico di 'addetti ai lavori'.

Nel complesso *Recycling Beauty* si inserisce nel contesto contemporaneo con coerenza, credibilità e grande attualità: invita a ragionare su una pratica del passato, ricercandone aspetti simili ma anche differenze, per poi trasportare quest'indagine nel presente e suggerendo possibili riflessioni e spunti per il futuro. Una maggiore chiarezza e un maggiore approfondimento dei diversi filoni tematici che hanno guidato l'esposizione (esplicitati solo all'interno del catalogo) avrebbero consentito ai visitatori di comprendere e interrogarsi in maniera più completa e consapevole e di concretizzare le importanti e ambiziose dichiarazioni curatoriali. Non resta che chiedersi quale sarà la prossima rassegna dedicata all'antico che realizzerà Fondazione Prada e quali saranno i temi, tanto antichi quanto attuali, su cui ci inviterà a riflettere.

Come è stato anticipato, questo lavoro di tesi ha proposto diverse risposte ad alcuni interrogativi e problematiche ma, ancor di più, ha desiderato stimolare ulteriori riflessioni aprendo nuove questioni. Comunicare l'antico nel contemporaneo è un obiettivo necessario e concreto e un insieme di azioni che richiede di saper osservare la realtà attraverso della lente della complessità, in cui ascolto, collaborazione, dialogo e accessibilità sono solo

alcune delle parole-guida che devono essere costantemente essere tenute in considerazione. Soprattutto, comunicare l'antico nel contemporaneo significa interrogare per poter comprendere e trasmettere: interrogare sé stessi e gli altri per poter riconoscere ciò che si è stati e che si è, così come ciò che non si è stati e non si è; comprendere per comprendersi e per poter riconoscere quella distanza che ci consente di riavvicinarci con consapevolezza a ciò che, solo in parte, è da noi distante e farlo, solo in parte, nostro.

Immagini

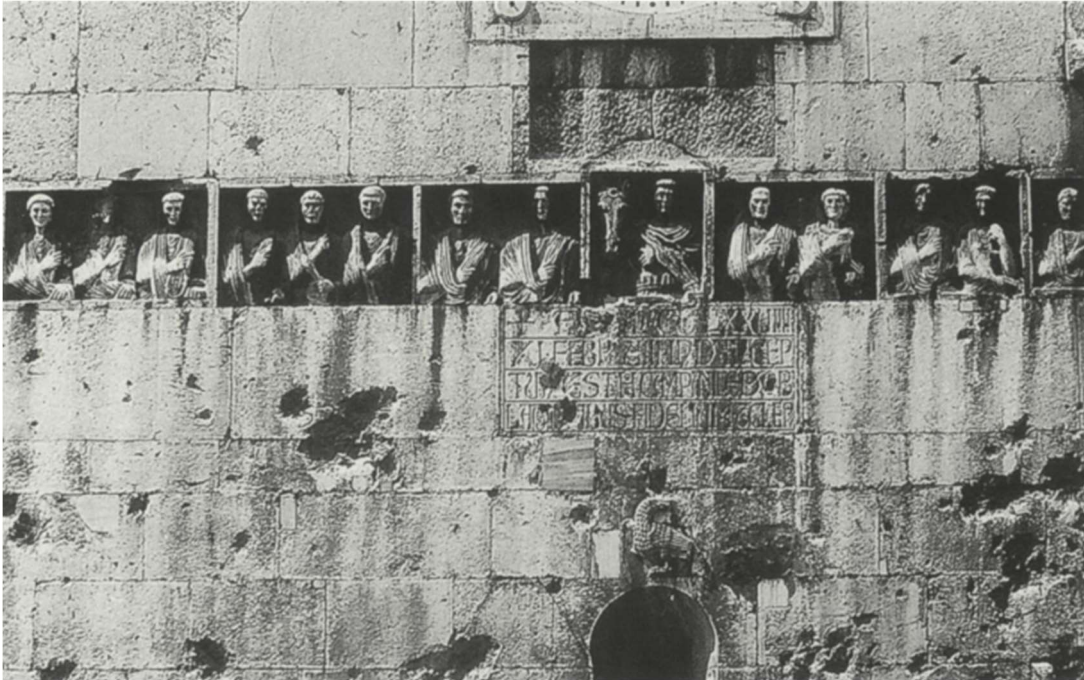


Figura 1: Statue romane riutilizzate nel campanile della cattedrale di Benevento nel XIII secolo.
© SNS Photographic Archive, Pisa.



Figura 2: Francesco Messina, *Regiole*, 1937, Pavia, Piazza del Duomo, bronzo e marmo.



Figura 3: Hendrick van Cleve, *Gezicht op het Cortile del Belvedere*, 1585, Amsterdam, Rijksmuseum, stampa, cm 24,8 x 17,5. © Rijksmuseum.



Figura 4: Andrea Mantegna, *The Triumphs of Caesar: 1. The Trumpeters*, 1485-1506 ca, tempera su tela, cm 280,7 x 270,3, London, Hampton Court. © Royal Collection Trust.



Figura 5: Sandro Botticelli, *La Primavera*, 1480 ca, tempera grassa su tavola, cm 319 x 207, Firenze, Gallerie degli Uffizi. © Gallerie degli Uffizi.



Figura 6: Glicone di Atene, *Ercole Farnese o Eracle a riposo*, II-III secolo d.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale, marmo bianco, cm 317. © MANN.



Figura 7: Guglielmo Della Porta, *Gambe dell'Ercole Farnese*, 1546-1547 ca, Napoli, Museo Archeologico Nazionale. © MANN.



Figura 8: *Venere callipygia*, II secolo d.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale, marmo, cm 152.



Figura 9: François Barois, *La Venere callipygia (copia)*, Parigi, Louvre, marmo.



Figura 10: Jacques-Louis David, *Bélisaire demandant l'aumône*, 1781, Lille, Palais des Beaux-Arts, olio su tela, cm 312 x 288. © Palais des Beaux-Arts de Lille.



Figura 11: Cartolina pubblicitaria dell'Arsicalcina con immagine derivata dall'*Ercole Farnese*.



Figura 12: Campagna pubblicitaria Lancôme x Louvre: Zendaya e la *Vittoria alata di Samotracia*.
© Louvre Museum.



Figura 13: Daniel Buren, *La scacchiera arcobaleno ondeggiante*, 2016, Roma, Palatino. © DB-ADAGP Paris. Photo Lorenzo Fiaschi. GALLERIA CONTINUA, San Gimignano/Beijing/Les Moulins/La Habana.



Figura 14: Masbedo, *Le Voëu*, 2014, HD single-channel video, 16:9, 4'32". © Collezione Beatrice Bulgari.



Figura 15: Gli abiti dello stilista Azzedine Alaïa accanto al *David* di Gian Lorenzo Bernini in occasione della mostra *Couture/Sculpture* nel 2015. © ANSA.



Figura 16: I *Bronzi di Riace* esposti presso il Palazzo del Quirinale a Roma nel 1981. © Portale storico della Presidenza della Repubblica.



Figura 17: *Bust of the Collector* (Hirst's self-portrait), bronzo, cm 81 x 65 x 36,5. © Damien Hirst and Science Ltd.



Figura 18: *Archaeology Now* presso Galleria Borghese a Roma nel 2021. © Galleria Borghese – Ministero della Cultura © Damien Hirst and Science Ltd.



Figura 19: *Serial Classic* presso Fondazione Prada, Milano, 2015. © Fondazione Prada.



Figura 20: allestimento della *Pietà Rondanini* a opera del gruppo BBPR (1959-63), Sala degli Scarlioni, Castello Sforzesco, Milano. © Fotogramma - Paolo Monti.



Figura 21: allestimento della *Pietà Rondanini* a opera di Michele De Lucchi (2015), Ospedale Spagnolo, Castello Sforzesco, Milano. © Luca Rotondo.



Figura 22: allestimento del *Ripostiglio della fonderia di San Francesco* (2024), Museo Civico Archeologico di Bologna, Bologna. © Giorgio Bianchi – Comune di Bologna.



Figura 23: allestimento del *Pugile in riposo* e della *Vittoria alata* curato da Juan Navarro Baldeweg (2023), *Capitolium*, Parco archeologico di Brescia romana, Brescia. © Alessandra Chemollo.



Figura 24: allestimento di base e capitello con trave metallica a opera di Carlo Scarpa (1953-54), Palazzo Abatellis (Galleria Regionale della Sicilia), Palermo. © DIVISARE (via pinterest).



Figura 25: allestimento *del busto di Eleonora d'Aragona* a opera di Carlo Scarpa, (1953-54), Palazzo Abatellis (Galleria Regionale della Sicilia), Palermo.



Figura 26: Copie e frammenti del *Discobolo* esposti in occasione di *Serial Classic*, Milano, Fondazione Prada, 2015. Foto: Attilio Maranzano. © Fondazione Prada.



Figura 27: Tre versioni dell' *Apollo di Kassel* esposte in occasione di *Serial Classic*, Milano, Fondazione Prada, 2015. Foto: Attilio Maranzano. © Fondazione Prada.



Figura 28: Ricostruzione sperimentale del *Bronzo di Riace A* esposta in occasione di *Serial Classic*, Milano, Fondazione Prada, 2015. © engramma.



Figura 29: Veduta della mostra, *Portable Classic*, Venezia, Fondazione Prada, 2015. Foto: Attilio Maranzano. © Fondazione Prada.



Figura 30: Copie dell'*Ercole Farnese* esposte in occasione di *Portable Classic*, Venezia, Fondazione Prada, 2015. Foto: Attilio Maranzano. © Fondazione Prada.



Figura 31: Veduta della mostra, *Recycling Beauty*, Milano, Fondazione Prada, 2022.
Foto: Roberto Marossi. © Fondazione Prada.



Figura 32: *Leone che azzanna un cavallo*, IV secolo a.C., Roma, Musei Capitolini, marmo pentelico, cm 150 x 249 x 131. © Musei Capitolini.



Figura 33: *Pavone*, 130-140 d.C., Città del Vaticano, Musei Vaticani, bronzo dorato, cm 103 x 164 x 47. © Musei Vaticani.



Figura 34: *Rilievo Santacroce*, fine del I secolo a.C., iscrizioni del XV secolo, Città del Vaticano, Musei Vaticani, marmo pentelico (qui a Milano, Fondazione Prada, 2022), cm 74 x 96 x 22. Foto dell'autrice.



Figura 35: *Oscillum con scena di deposizione*, età romana con rielaborazioni del XVI secolo, Velletri, Museo Civico Archeologico Oreste Nardini (qui a Milano, Fondazione Prada, 2022), marmo, cm 51,5 x 51,5 x 4. Foto dell'autrice.



Figura 36: Donatello, *Testa di cavallo (Testa Carafa)*, post 1454, Napoli, Museo Archeologico Nazionale, bronzo, cm 187 x 185 x 80. © Ministero della Cultura – MANN.

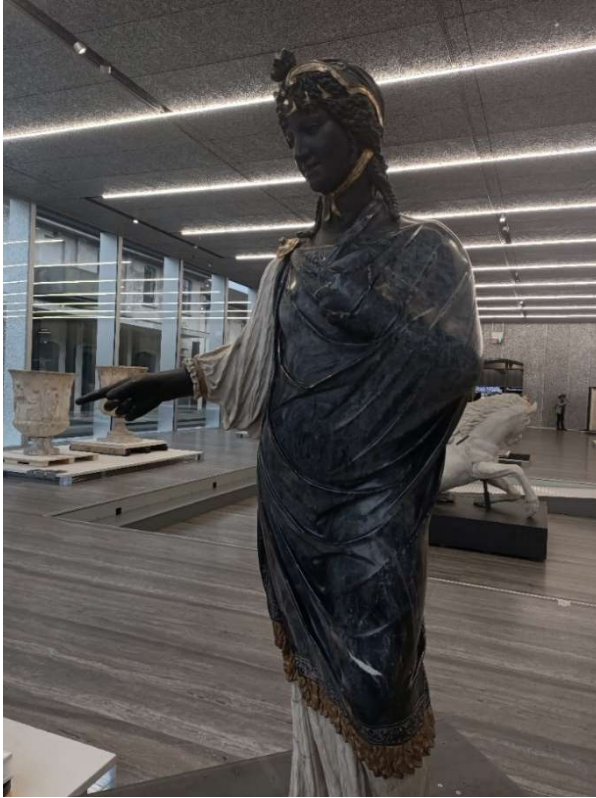


Figura 37: Nicolas Cordier, *La Zingarella*, 1607-1612, Roma, Galleria Borghese (qui a Milano, Fondazione Prada, 2022), marmo, bronzo, cm 144 x 48 x 63. Foto dell'autrice.



Figura 38: Nicolas Cordier, *Moro Borghese*, 1607-1612, Parigi, Museo del Louvre, (qui a Milano, Fondazione Prada, 2022), calcite, calcite, marmo, alabastro, cm 188 x 100 x 55. Foto dell'autrice.



Figura 39: *Antonino Pio come San Giuseppe*, metà del II secolo d.C., Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek (qui a Milano, Fondazione Prada, 2022), marmo bianco a grana grossa con patina gialla, cm 255 x 97,5 x 80,5. Foto dell'autrice.

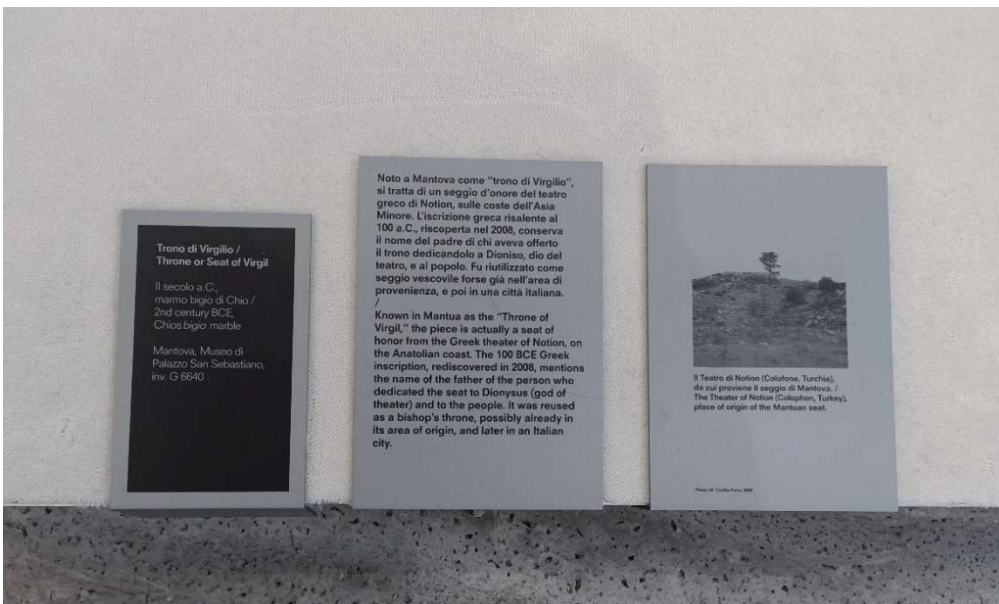


Figura 40: Esempio di didascalia realizzata in occasione di *Recycling Beauty*, Milano, Fondazione Prada, 2022. Foto dell'autrice.



Figura 41: Scrivanie utilizzate come supporto in occasione di *Recycling Beauty*, Milano, Fondazione Prada, 2022. Foto: Roberto Marossi. © Fondazione Prada.



Figura 42: *Pallets* e cuscinetti di gomma utilizzati come supporti in occasione di *Recycling Beauty*, Milano, Fondazione Prada, 2022. Foto dell'autrice.



Figura 43: Veduta della mostra all'interno del *Podium, Recycling Beauty*, Milano, Fondazione Prada, 2022. Foto: Roberto Marossi. © Fondazione Prada.



Figura 44: Effetto di riflessione sulla teca protettiva della *Mensa Isiaca, Recycling Beauty*, Milano, Fondazione Prada, 2022. Foto dell'autrice.



Figura 45: Ricostruzione in scala 1:1 del *Colosso di Costantino* allestita nella Cisterna (vista dal basso), *Recycling Beauty*, Milano, Fondazione Prada, 2022. Foto dell'autrice.



Figura 46: Ricostruzione in scala 1:1 del *Colosso di Costantino* allestita nella Cisterna (vista dalla balconata), *Recycling Beauty*, Fondazione Prada, 2022. Foto: Roberto Marossi. © Fondazione Prada.



Figura 47: Frammenti originali della mano destra e del piede sinistro del *Colosso di Costantino* allestiti di fronte alla sua ricostruzione all'interno della Cisterna, *Recycling Beauty*, Milano, Fondazione Prada, 2022. Foto: Roberto Marossi. © Fondazione Prada.



Figura 48: Johann Heinrich Füssli, *La disperazione dell'artista di fronte alla grandezza delle rovine antiche*, 1778-1780, Zurigo, Kunsthhaus, seppia e sanguigna su carta, cm 35,5 x 41, 5. © Kunsthhaus Zuerich.



Figura 49: Robert Rauschenberg, *Cy + relics*, Rome, 1952, stampa ai sali d'argento, cm 38,1 x 38,1. © Robert Rauschenberg Foundation.



Figura 50: *Tazza Farnese*, II-I secolo a.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale, cammeo in agata sardonica, cm 20 x 8. © MANN.



Figura 51: Allestimento dei *Troni di Ravenna* e del *Fregio con delfini e conchiglie* nell'ultima sala della Cisterna, *Recycling Beauty*, Milano, Fondazione Prada, 2022. Foto: Roberto Marossi. © Fondazione Prada.

Bibliografia

Anche le statue muoiono. Conflitto e patrimonio tra antico e contemporaneo, catalogo della mostra a cura di C. Ciccopiedi (Torino, Museo Egizio, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Musei Reali di Torino, 8 marzo – 9 settembre 2018), Modena, Franco Cosimo Panini Editore, 2018.

Antico, in *Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani*, <<https://www.treccani.it/vocabolario/antico/>>, ultima consultazione: 12 ottobre 2023.

Archeologia, in *Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani*, <<https://www.treccani.it/vocabolario/archeologia/>>, ultima consultazione: 20 febbraio 2024.

Archeologia invisibile, catalogo della mostra a cura di C. Ciccopiedi (Torino, Museo Egizio, 12 marzo 2019 – 6 gennaio 2020), Modena, Franco Cosimo Panini Editore, 2019.

Archeologia pubblica, atti del congresso a cura di M. Nucciotti, C. Bonacchi, C. Molducci (Firenze 29-30 ottobre 2012), Firenze, Firenze University Press, 2019.

Archeomusei. Musei archeologici in Italia 2001-2011, atti del convegno a cura di . Tiné, L. Zega (Adria 21-22 giugno 2012), Borgo San Lorenzo, All’Insegna del Giglio, 2013.

Botticelli nel suo tempo, a cura di C. Acidini, Milano, Electa, 2009.

Classico, in *Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani*, <<https://www.treccani.it/vocabolario/classico/>>, ultima consultazione: 12 ottobre 2023.

Comunicare, in *Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani*, <<https://www.treccani.it/vocabolario/comunicare/>>, ultima consultazione: 20 febbraio 2024.

Comunicare i beni archeologici, atti della rassegna gallaratese di storia e d’arte a cura di M. Scaltritti (2010), Milano, FrancoAngeli, 2012.

Damien Hirst. Archaeology now. Galleria Borghese, catalogo della mostra a cura di A. Coliva, M. Codognato (Roma, Galleria Borghese, 8 giugno – 7 novembre 2021), Venezia, Marsilio, 2021.

Everybody talks about the weather, catalogo della mostra a cura di D. Roelstraete (Venezia, Fondazione Prada, Palazzo Ca' Corner della Regina, 20 maggio – 26 novembre 2023), Milano, Fondazione Prada, 2023.

Fondazione Prada, «Domus», <https://www.domusweb.it/it/citta/milano/2018/07/24/fondazione-prada.html?_gl=1*_yg3p5j*_up*MQ..*_ga*MTYzODU5MzMwOC4xNzE1MjYyNzM5*_ga_1B6D1YS5ZT*MTcxNTI2Mjc5OC4xLjEuMTcxNTI2Mjc5OC4wLjAuMA..>, ultima consultazione: 10 maggio 2024.

In 360mila per Damien Hirst a Venezia, «Il Giornale dell'Arte», <<https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/in-360mila-per-damien-hirst-a-venezias/128546.html>> (4 dicembre 2017), ultima consultazione: 4 dicembre 2023.

La Torre milanese di OMA è finalmente completata, «Domus», <<https://www.domusweb.it/it/architettura/2018/03/02/la-torre-milanese-di-oma--finalmente-completa.html>>, ultima consultazione: 10 maggio 2024.

Marziano Capella. Le nozze di Filologia e Mercurio, a cura di I. Ramelli, Milano, Bompiani, 2001.

Recycling Beauty, catalogo della mostra a cura di S. Settis, A. Anguissola (Milano, Fondazione Prada, 17 novembre 2022 – 27 febbraio 2023), Milano, Fondazione Prada, 2022.

Rem Koolhaas, «Domus», <<https://www.domusweb.it/it/progettisti/rem-koolhaas.html>>, ultima consultazione: 10 maggio 2024.

Serial/Portable Classic, catalogo della mostra a cura di S. Settis con A. Anguissola, D. Gasparotto (Milano, Fondazione Prada, 9 maggio – 24 agosto 2015; Venezia, Fondazione Prada, 9 maggio – 13 settembre 2015), Milano, Fondazione Prada, 2015.

Treasures from the Wreck of the Unbelievable. Damien Hirst, catalogo della mostra a cura di Palazzo Grassi | Punta della Dogana e Pinault Collection (Venezia, Palazzo Grassi e Punta della Dogana, 9 aprile – 3 dicembre 2017), Venezia, Marsilio, 2017.

San Casciano dei Bagni: 24 statue a... bagnomaria, «Archeologia Viva», <<https://www.archeologiaviva.it/20425/san-casciano-de-bagni-24-statue-a-bagno-maria/>> (8 novembre 2022), ultima consultazione: 6 dicembre 2023.

Agamben, Giorgio, *Aby Warburg e la scienza senza nome*, «aut aut», 199-200, 1984, pp. 51-66.

Amselle, Jean-Loup, *Il museo in scena. L'alterità culturale e la sua rappresentazione negli spazi espositivi*, Milano, Meltemi, 2017 (ed. or. 2016).

Angela, Alberto, *Musei (e mostre) a misura d'uomo. Come comunicare attraverso gli oggetti*, Roma, Armando Editore, 1988.

Angela, Piero, *Le vie della divulgazione scientifica*, in *Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani*, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/le-vie-della-divulgazione-scientifica_\(XXI-Secolo\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/le-vie-della-divulgazione-scientifica_(XXI-Secolo)/>), ultima consultazione: 22 febbraio 2024.

Antinucci, Francesco, *Comunicare nel museo*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2014.

Arca, Giulio Alberto, Napolitano, Miriam, *Serial Classic. Moltiplicare l'arte tra Grecia e Roma*, «Medea», 2/1, 2016, pp. 619-634.

Argan, Carlo Giulio, *Bernini e Roma*, in *Immagini del Barocco. Bernini e la scultura del Seicento*, a cura di M. Fagiolo, G. Spagnesi, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1982, pp. 7-18.

Aspden, Peter, *Recycling Beauty, Prada Foundation – what the Romans did for us and what we did to them*, «Financial Times», <<https://www.ft.com/content/1c1251cf-5feb-430c-9062-37f6b91af5d4>> (December 9, 2022), ultima consultazione: 14 maggio 2024.

Basaure, Mauro, *Non-simultaneity of the simultaneous*, «Krisis | Journal for contemporary philosophy», 2, 2018, pp. 127-128.

Basualdo, Carlos, *Un tempo spettacolare? Una nuova temporalità per gli allestimenti delle collezioni museali*, in *La vita delle mostre*, atti del convegno *Fare storia 5 - La vita delle mostre* (Venezia 14-16 dicembre 2006), a cura di A. Aymonino, I. Tolic, Torino, Mondadori, 2007, pp. 115-119.

BBPR, *Il fatto esposizione*, «Quadrante», 26, 1935, Milano, Modiano, 1933-1936, p. 32.

Bennes, Crystal, *'Recycling Beauty' at Prada Foundation, Milan*, «The Penitent Review», <<https://thepenitentreview.com/2023/01/17/review-of-recycling-beauty-at-prada-foundation-milan/>> (January 17, 2023), ultima consultazione: 14 maggio 2024.

Bergamo, Maria, Centanni, Monica, De Laude, Silvia, *Editoriale di Engramma. In occasione del finissage delle mostre Serial/Portable Classic. Fondazione Prada, Milano e Venezia 2015*, «Engramma», 129, 2015, pp. 5-10.

Bettini, Maurizio, *Chi ha paura dei Greci e dei Romani? Dialogo e cancel culture*, Torino, Einaudi, 2023.

Bettini, Maurizio, *Estraniare Venere, estraniare gli antichi*, in *Post-classici. La ripresa dell'antico nell'arte contemporanea*, catalogo della mostra a cura di V. Trione (Roma, Foro romano – Palatino, 22 maggio – 29 settembre 2013), Milano, Electa, 2013, pp. 40-47.

Bianchi Bandinelli, Ranuccio, *Archeologia e cultura*, Milano, Riccardo Ricciardi Editore, 1961.

Bishop, Claire, *Museologia radicale. Ovvero, cos'è «contemporaneo» nei musei d'arte contemporanea?*, Monza, Johan & Levi Editore, 2017 (ed. or. 2013).

Bitgood, Stephen, *An analysis of visitor circulation: movement patterns and the general value principle*, «Curator», 49/4, 2010, pp. 463-475.

Bitgood, Stephen, *Museum fatigue. A critical review*, «Visitor Studies», 12/2, 2009, pp. 93-111.

Bitgood, Stephen, *When is "museum fatigue" not fatigue?*, «Curator», 52/2, 2009, pp. 192-202.

Bollo, Alessandro, *Introduzione*, in *I pubblici dei musei. Conoscenza e politiche*, a cura di A. Bollo, Milano, FrancoAngeli, 2008, pp. 15-19.

Bordignon, Giulia, Lo Piparo, Fabio, *Serial/Portable Classic. Stanze e percorsi*, «Engramma», 129, 2015 <https://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2683>, ultima consultazione: 9 maggio 2024.

- Brendel, Otto Johannes, *Introduzione all'arte romana*, Torino, Einaudi, 1982 (ed. or. 1980).
- Brilliant, Richard, *Authenticity and alienation*, in *Reuse value. Spolia and appropriation in art and architecture from Constantine to Sherrie Levine*, ed. by R. Brilliant, D. Kinney, London, Ashgate publishing/Routledge, 2011, pp. 167-177.
- Brilliant, Richard, *I piedistalli del giardino di Boboli: spolia in se, spolia in re*, «Prospettiva», 31, 1982, pp. 2-17.
- Brummer, Hans Henrik, *The statue court in the Vatican Belvedere*, Stockholm, Almqvist&Wiskell, 1970.
- Burström, Mats, *Cultural diversity in the home ground. How archaeology can make the world a better place*, «Current Swedish Archaeology», 7/1, 1999, pp. 21-26.
- Carandini, Andrea, *Archeologia e cultura materiale*, Bari, De Donato, 1979.
- Cataldo, Lucia, Paraventi, Marta, *Il museo oggi. Modelli museologici e museografici nell'era della digital transformation*, Milano, Hoepli, 2023.
- Catenacci, Carmine, *I classici e noi (G. Pontiggia, I contemporanei del futuro. Viaggio nei classici)*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 64/1, 2000, pp. 129-141.
- Cavallo, Arianna, *La nuova esagerata mostra di Damien Hirst*, «Il Post», <<https://www.ilpost.it/2017/04/08/damien-hirst-venezia-treasures-from-the-wreck-of-the-unbelievable/>> (8 aprile 2017), ultima consultazione: 4 dicembre 2023.
- Celio, Gaspare, *Memoria delli nomi dell'artefici delle pitture che sono in alcune chiese, facciate, e palazzi di Roma*, Milano, Electa, 1967.
- Chiodi, Stefano, *Una mostra d'arte contemporanea a Roma / Esercitare il classico: «Partibi, Roma, nihil»*, «Doppiozero», <<https://www.doppiozero.com/esercitare-il-classico-partibi-roma-nihil>> (8 luglio 2016), ultima consultazione: 10 dicembre 2023.
- Christillin, Evelina, Greco, Christian, *Le memorie del futuro. Musei e ricerca*, Torino, Einaudi, 2021.
- Clair, Jean, *L'inverno della cultura*, Milano, Skira, 2011 (ed. or. 2011).

Conti, Alessandro, *La storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano, Electa, 1988.

Coppa, Antonio, *Eracle a riposo*, in *Sussidi del MANN – Collezione Farnese*, a cura dei Servizi educativi e Ricerca del Mann, <<https://mann-napoli.it/wp-content/uploads/2022/04/5.-Eracle-a-riposo.pdf>>, ultima consultazione: 19 novembre 2023.

Cumming, Laura, *Damien Hirst: Treasures from the Wreck of the Unbelievable review – beautiful and monstrous*, «The Guardian», <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/apr/16/damien-hirst-treasures-from-the-wreck-of-the-unbelievable-review-venice>> (6 May 2017), ultima consultazione: 4 dicembre 2023.

Curti, Benedetta, *Storia della Medusa di Versace, il simbolo che custodisce il dna del marchio da sempre*, «Harper's Bazaar», <<https://www.harpersbazaar.com/it/moda/tendenze/a37752240/versace-medusa-storia/>> (29 agosto 2021), ultima consultazione: 25 maggio 2024.

Da Milano, Cristina, Sciacchitano, Erminia, *Linee guida per la comunicazione nei musei: segnaletica interna, didascalie e pannelli*, Roma, Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, <<http://musei.beniculturali.it/wp-content/uploads/2017/01/Linee-guida-per-la-comunicazione-nei-musei-segnaletica-interna-didascalie-e-pannelli.-Quaderni-della-valorizzazione-NS1.pdf>> (2015), ultima consultazione: 23 aprile 2024.

Dal Lago, Alessandro, *L'arcaico e il suo doppio. Aby Warburg e l'antropologia*, «aut aut», 199-200, 1984, pp. 67-91.

Dal Maso, Cinzia, *Allestire l'archeologia: vogliamo farlo bene?*, «Archeostorie», <<https://www.archeostorie.it/allestire-larcheologia-bene/>> (5 marzo 2024), ultima consultazione: 25 aprile 2024.

Davey, Gareth, *What is Museum Fatigue?*, «Visitors Studies Today», 8/3, 2005, pp. 17-21.

De Benedictis, Cristina, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, Firenze, Ponte alle Grazie, 2005.

De Lachenal, Lucilla, *Spolia. Uso e reimpiego dell'antico dal III al XIV secolo*, Milano, Longanesi & C., 1995.

Del Bufalo, Dario, *Con chi dialoga Damien Hirst*, «Il Giornale dell'Arte», <<https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/con-chi-dialoga-damien-hirst/136515.html>> (18 agosto 2021), ultima consultazione: 4 dicembre 2023.

Di Salvo, Santina, *Luce e colori sulle rovine. Strategie museografiche per la comunicazione dell'archeologia*, Roma, Aracne Editrice, 2012.

Dinisi, Maria Grazia, *Studi per una ridefinizione del concetto di classico*, tesi di dottorato, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, a.a. 2010-2011, coordinatore S. Vitale.

Direzione Generale Musei, *Migliorare il racconto museale. Approfondimenti per la redazione di didascalie e pannelli*, <<http://musei.beniculturali.it/wp-content/uploads/2019/07/Approfondimenti-per-la-redazione-di-didascalie-e-pannelli.pdf>> (14 giugno 2009), ultima consultazione: 17 marzo 2024.

Dominici, Tamara, *Comunicare senza parole. Lo spazio fisico dell'opera*, «Nuova museologia», 40, 2019, pp. 25-31.

Falconet, Étienne, *Observations sur la statue de Marc-Aurèle. Et fur d'autres objets relatifs aux Beaux-Arts*, Amsterdam, Marc-Michel Rey, 1771.

Falguières, Patricia, *L'arte della mostra. Per un'altra genealogia del white cube*, in Carlo Scarpa. *L'arte di esporre*, a cura di P. Duboÿ, Monza, Johan & Levi Editore, 2016 (ed. or. 2014), pp. 15-49.

Fondazione Prada, *Recycling beauty (comunicato stampa)*, Milano, Fondazione Prada, 2022.

Fondazione Prada, *Recycling beauty (opuscolo)*, Milano, Fondazione Prada, 2022.

Fondazione Prada, *Dal 9 maggio 2015 la Fondazione Prada apre la sede permanente di Milano e presenta a Venezia una nuova mostra (comunicato stampa)*, Milano, Fondazione Prada, 2015.

Foresta, Simone, *Rimedi per Ercoli in difficoltà*, «ClassicoContemporaneo», 1, 2015, pp. 18-22.

Franch, Enric, *Il linguaggio espositivo: tre tipologie di base*, «Nuova museologia», 2, 2000, pp. 2-3.

Franzoni, Claudio, «*Rimembranze d'infinito cose*». *Le collezioni rinascimentali d'antichità*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, 3 voll., a cura di S. Settis, Torino, Einaudi, 1984-1986, I. *L'uso dei classici*, 1984, pp. 301-260.

Frettoloso, Caterina, *Dal consumo alla fruizione: tecnologie innovative per il patrimonio archeologico*, Firenze, Alinea Editrice, 2010.

Frugoni, Chiara, *L'antichità: dai Mirabilia alla propaganda politica*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, 3 voll., a cura di S. Settis, Torino, Einaudi, 1984-1986, I. *L'uso dei classici*, 1984, pp. 5-70.

Fumaroli, Marc, *Le api e i ragni. La Disputa degli Antichi e dei Moderni*, Milano, Adelphi, 2005 (ed. or. 2001).

Giannini, Federico, *Recycling Beauty alla Fondazione Prada: un'occasione persa per parlare di riuso e riciclo*, «Finestre sull'arte», <<https://www.finestresullarte.info/recensioni-mostre/recycling-beauty-fondazione-prada-occasione-persa-per-parlare-di-riuso-e-riciclo>> (15 gennaio 2023), ultima consultazione: 14 maggio 2024.

Giannini, Federico, *Nobile semplicità e quieta grandezza: Winckelmann e le basi del Neoclassicismo*, «Finestre sull'arte», <<https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/nobile-semplicita-e-quieta-grandezza-winckelmann-neoclassicismo>> (28 luglio 2014), ultima consultazione: 15 novembre 2023.

Gilman, Benjamin Ives, *Museum fatigue*, «The Scientific Monthly», 2/1, 1916, pp. 62-74.

Gombrich, Ernst Hans, *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento*, Milano, Leonardo Arte, 2002 (ed. or. 1972).

Gombrich, Ernst Hans, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Milano, Feltrinelli, 1983 (ed. or. 1970).

Grafton, Anthony, Most, Glenn Warren, Settis, Salvatore, *The classical tradition*, Cambridge (Massachusetts)-London, The Belknap Press of Harvard University Press, 2010.

Greenhalgh, Michael, *Ipsa ruina docet: l'uso dell'antico nel Medioevo*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, 3 voll., a cura di S. Settis, Torino, Einaudi, 1984-1986, I. *L'uso dei classici*, 1984, pp. 115-167.

Gualdoni, Flaminio, *Hirst è il mercante, la Borghese è il tempio*, «Il Giornale dell'Arte», <<https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/hirst-il-mercante-la-borghese-il-tempio/135382.html>> (6 marzo 2021), ultima consultazione: 4 dicembre 2023.

Haskell, Francis, Penny, Nicholas, *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica 1500-1900*, Torino, Einaudi, 1984 (ed. or. 1981).

Heinich, Natalie, *La sociologia dell'arte*, Bologna, Il Mulino, 2004.

Helbig, Wolfgang, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassistischer Alterthümer in Rom, I Band. Die Vatikanische Skulpturensammlung die Kapitolinischen und das Lateranische Museum*, Leipzig, Verlag von Karl Baedeker, 1891.

Himmelmann, Nikolaus, *Utopia del passato. Archeologia e cultura moderna*, Bari, De Donato, 1981 (ed. or. 1976).

Honour, Hugh, *Neoclassicismo*, Torino, Einaudi, 1980 (ed. or. 1968).

Hopfener, Birgit, *Tradition and transmission: shifting epistemological and (art-)historical grounds of contemporary art's relation to the past*, «Journal of Contemporary Chinese Art», 6/2-3, 2019, pp. 187-206.

Howald, Ernst, *La cultura dell'età antica*, Milano, Garzanti, 1967 (ed. or. 1948).

Howard, Seymour, *Pulling Herakles' leg. Della Porta, Algardi, and Others*, in *Festschrift Ulrich Middeldorf*, 2 voll., hrsg von A. Kosegarten, P. Tigler, Berlin, Walter De Gruyter, 1968, I, pp. 402-407.

Hristova, Valentina, *Michelangelo e l'antico. Considerazioni sulla Crocifissione di san Pietro nella Cappella Paolina*, «Rivista d'arte. Periodico internazionale di storia dell'arte medievale e moderna», s. V, IX, 2019, pp. 55-75.

Jiang, Jiehong, *The Art of Contemporary China (World of art)*, London, Thames&Hudson, 2021, pp. 167-168.

Konstan, David, *The West rides again*, «History and Theory», 48/1, 2009, Middletown (CT), Wiley for Wesleyan University, pp. 140-146.

La Malfa, Claudia, *Firenze e l'allegoria dell'eloquenza: una nuova interpretazione della Primavera di Botticelli*, «Storia dell'arte», 97, 1999, pp. 249-293.

Levine, Joshua, *Inside Miuccia Prada's process*, «Wall Street Journal Magazine», <<https://www.wsj.com/articles/inside-miuccia-pradas-process-1446689350>> (November 4, 2015), ultima consultazione: 10 maggio 2024.

Marini Clarelli, Maria Vittoria, *Il museo nel mondo contemporaneo. La teoria e la prassi*, Roma, Carocci editore, 2011, pp. 42-45.

Martindale, Andrew, *Andrea Mantegna. I Trionfi di Cesare nella collezione della regina d'Inghilterra ad Hampton Court*, Milano, Rusconi, 1980 (ed. or. 1979).

Masoero, Ada, *Alla Fondazione Prada l'antico è un ready made*, «Il Giornale dell'arte», <<https://ilgiornaledellarte.com/Mostre/Alla-Fondazione-Prada-lantico-%C3%A8-un-ready-made>> (14 novembre 2022), ultima consultazione: 14 maggio 2024.

Megale, Carolina, Monti, Stefano, *Manuale di management per l'archeologia. Processi e procedure per l'archeologia nella società contemporanea*, Milano, McGraw-Hill Education, 2021.

Miglio, Massimo, *Roma dopo Avignone. La rinascita politica dell'antico*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, 3 voll., a cura di S. Settis, Torino, Einaudi, 1984-1986, I. *L'uso dei classici*, 1984, pp. 77-111.

Minissi, Franco, Ranellucci, Sandro, *Allestimento e museografia. Un decennio di corso*, Roma, Università di Roma "La Sapienza"- Facoltà di architettura, 1990.

Monaco, Angelo Maria, *Il corteo trionfale a Galatone dal Triumphus Caesaris di Jacobus Argentoratensis tratto dal Mantegna. Un caso di circolazione mediterranea di un tema iconografico*, in *Ottant'anni di un maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, 2 voll., a cura di F. Abbate, Napoli, Paparo edizioni, 2006, I, pp. 263-276.

Montanari, Tomaso, *Arte tra le rovine. Se l'antico diventa un set del contemporaneo*, «La Repubblica», 7 agosto 2016, p. 48.

Montanari, Tomaso, *Il Barocco*, Torino, Einaudi, 2012.

Montanari, Tomaso, Trione, Vincenzo, *Contro le mostre*, Torino, Einaudi, 2017.

Moschini, Francesco, Pietropaolo, Lorenzo, *Rem Koolhaas: storie e progetto per la contemporaneità. Un "punto e a capo". Learning from Italy?*, «Anfione e Zeto», 27, 2017, pp. 79-102.

Musei Capitolini, *Approfondimento: le vicende dei frammenti*, <https://www.museicapitolini.org/sites/default/files/f_file/3.%20Approfondimento_Le%20vicende%20dei%20frammenti.pdf>, ultima consultazione: 19 maggio 2024.

Museo Archeologico Nazionale di Napoli, *Le sculture Farnese*, 3 voll., Milano, Electa, 2007-2010, III. *Le sculture delle Terme di Caracalla. Rilievi e varia*, 2010.

Nicolai, Roberto, *Antico vs classico*, in *Antico e contemporaneo. Sguardi, prospettive, riflessioni interdisciplinari alla fine della modernità*, a cura di F. Gallo, M.C. Storini, Roma, Sapienza Università Editrice, 2018, pp. 5-10.

Nitze, William Albert, *The So-Called Twelfth Century Reinassance*, «Speculum: A Journal of Medieval Studies», 23/3, 1948, Cambridge (MA), Medieval Academy of America, pp. 464-471.

OMA, *OMA-designed exhibition "Recycling Beauty" on view at Fondazione Prada in Milan*, <<https://www.oma.com/news/oma-designed-exhibition-recycling-beauty-on-view-at-fondazione-prada-in-milan>> (December 2, 2022), ultima consultazione: 10 maggio 2024.

Pagano, Giuseppe, *Parliamo un po' di esposizioni*, «Casabella», 159-160 (marzo-aprile), 1941.

Panofksy, Erwin, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Milano, Feltrinelli, 1984 (ed. or. 1960).

Perfetti, Filippo, *Angeli e altri pennuti. Una lettura della mostra Recycling Beauty a cura di Salvatore Settis (novembre 2022/febbraio 2023, Milano, Fondazione Prada)*, «Engramma», 197, 2022, pp. 203-208.

Piperno, Alessandro, *La vita interiore dell'umanità*, in *Post-classici. La ripresa dell'antico nell'arte contemporanea*, catalogo della mostra (Roma, Foro romano – Palatino, 22 maggio – 29 settembre 2013), a cura di V. Trione, Milano, Electa, 2013, pp. 50-55.

Piperno, Alessandro, *La crisi infuria, si torna ai classici*, «Corriere della Sera», <<https://archivio.corriere.it/Archivio/interface/view.shtml#!/NDovZXMvaXQvcnNzZGF0aW1ldGhvZGUxL0AyMjgwMjE%3D>> (16 giugno 2012), ultima consultazione: 20 dicembre 2023.

Polci, Sandro, Pastor, Barbara, *Exhibition design, il pubblico piacere*, in *Comunicare la cultura*, a cura di F. Severino, Milano, FrancoAngeli, 2007, pp. 35-48.

Pontiggia, Giuseppe, *I contemporanei del futuro. Viaggio nei classici*, Milano, Mondadori, 1998.

Premoli, Aldo, *Riuso, tempo, bellezza. La mostra Recycling Beauty alla Fondazione Prada di Milano*, «Atribune», <<https://www.atribune.com/arti-visive/2022/11/mostra-recycling-beauty-fondazione-prada-milano/>> (26 novembre 2022), ultima consultazione: 14 maggio 2024.

Pucci, Giuseppe, *Verità della copia nell'estetica antica*, in *SIE: Società Italiana d'Estetica*, <https://www.siestetica.it/documenti/testi/pucci_copia.pdf> (2008), ultima consultazione: 25 ottobre 2023.

Reale, Giovanni, *Botticelli. La "Primavera" o le "Nozze di Filologia e Mercurio"?* Rilettura di carattere filosofico ed ermeneutico del capolavoro di Botticelli con la presentazione analitica dei personaggi e dei particolari simbolici, Rimini, Idea Libri, 2001.

Renzi, Giovanni, *Se l'archeologo (Salvatore Settis) incontra la stilista (Miuccia Prada)*, «Cultweek», <<https://www.cultweek.com/salvatore-settis/>> (20 maggio 2015), ultima consultazione: 10 maggio 2024.

Ripanti, Francesco, *Raccontare storie di archeologia al museo*, in *Racconti da museo. Storytelling d'autore per il museo 4.0*, a cura di C. Dal Maso, Bari, Edipuglia, 2018, pp. 53-67.

Rosa, Beatrice, *Nascita e sviluppo degli studi sulla Museum fatigue*, «Nuova museologia», 45, 2021, pp. 7-11.

Rossi Pinelli, Orietta, *Chirurgia della memoria: scultura antica e restauri storici*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, 3 voll., a cura di S. Settis, Torino, Einaudi, 1984-1986, III. *Dalla tradizione all'archeologia*, 1986, pp. 183-249.

Rotolo, Pietro, *La Pietà Rondanini di Michelangelo: due allestimenti a confronto*, «Nuova museologia», 47, 2022, pp. 13-15.

Russo, Lucio, *Perchè la cultura classica. La risposta di un non classicista*, Milano, Mondadori, 2018.

Sassu, Giovanni, *Le arti tra Riforma e Controriforma*, in *Storia della civiltà europea*, 74 voll., a cura di U. Eco, Milano, EncycloMedia publishers, 2014, 47. *Il Cinquecento – Arti visive*, EPUB2.

Sciarri, Paolo, *Il nazionalsocialismo e il richiamo del passato: Sparta e Platone*, «Rivista di Studi Politici Internazionali», 87/1, 2020, pp. 105-124.

Scichilone, Roberto, *Allestimento di Carlo Scarpa della Galleria Nazionale della Sicilia di Palazzo Abatellis*, «ARKT – space to architecture», <<https://arkt.space/allestimento-di-carlo-scarpa-della-galleria-nazionale-della-sicilia-di-palazzo-abatellis/>> (7 novembre 2022), ultima consultazione: 1 marzo 2024.

Sénéchal, Philippe, *Originale e copia. Lo studio comparato delle statue antiche nel pensiero degli antiquari fino al 1770*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, 3 voll., a cura di S. Settis, Torino, Einaudi, 1984-1986, III. *Dalla tradizione all'archeologia*, 1986, pp. 149-180.

Settis, Salvatore, *Incursioni. Arte contemporanea e tradizione*, Milano, Feltrinelli, 2020.

Settis, Salvatore, *Rinascimento e decadenza: una simmetria necessaria*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», H. 2, 2014, Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, pp. 139-151.

Settis, Salvatore, *Collecting ancient sculpture: the beginnings*, «Studies in the History of Art», 70, 2008 pp. 12-31.

Settis, Salvatore, *Futuro del "classico"*, Torino, Einaudi, 2004.

Settis, Salvatore, *Pathos ed Ethos, morfologia e funzione*, «Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura», VI, 2, 2004, pp. 23-34.

Settis, Salvatore, *Italia S.p.A. L'assalto al patrimonio culturale*, Torino, Einaudi, 2002.

Settis, Salvatore, *Laocoonte. Fama e stile*, Roma, Donzelli editore, 1999.

Settis, Salvatore, *Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, 3 voll., a cura di S. Settis, Torino, Einaudi, 1984-1986, III. *Dalla tradizione all'archeologia*, 1986, pp. 373-486.

Solima, Ludovico, *Il pubblico dei musei. Indagine sulla comunicazione nei musei statali italiani*, Roma, Gangemi Editore, 2000.

Tanni, Valentina, *Il falso documentario di Damien Hirst sbarca su Netflix. Le reazioni del pubblico*, «Artribune», <<https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2018/01/il-falso-documentario-di-damien-hirst/>> (12 gennaio 2018), ultima consultazione: 4 dicembre 2023.

Tolic, Ines, *Rappresentare! Collezionare! Mostrare!*, in *La vita delle mostre*, atti del convegno *Fare storia 5 - La vita delle mostre* (Venezia 14-16 dicembre 2006), a cura di A. Aymonino, I. Tolic, Torino, Mondadori, 2007, pp. XI-XIII.

Tondini, Raffaele, *La quarta guerra punica: analogie storiche nei dibattiti europei al termine della Prima guerra mondiale*, «FuturoClassico», 5, 2019, pp. 282-304.

Trione, Vincenzo, *A futura memoria*, in *Post-classici. La ripresa dell'antico nell'arte contemporanea*, catalogo della mostra (Roma, Foro romano – Palatino, 22 maggio – 29 settembre 2013), a cura di V. Trione, Milano, Electa, 2013, pp. 12-25.

Turci, Mario, *Interrogarsi-interrogare. Qualità e politiche per il pubblico*, in *I pubblici dei musei. Conoscenza e politiche*, a cura di A. Bollo, Milano, FrancoAngeli, 2008, pp. 41-63.

Urbani, Giovanni, *L'estetica del catenaccio*, in *Per una archeologia del presente. Scritti sull'arte contemporanea*, a cura di B. Zanardi, Milano, Skira, 2012, pp. 157-160.

Usener, Hermann, *I nomi degli dèi. Saggio di teoria della formazione dei concetti religiosi*, Brescia, Morcelliana, 2008 (ed. or. 1948).

Vaglio, Mariangela Galatea, *Lo storytelling per i beni culturali: il racconto*, in *Racconti da museo. Storytelling d'autore per il museo 4.0*, a cura di C. Dal Maso, Bari, Edipuglia, 2018, pp. 27-51.

Valenti, Marco, *Archeologia pubblica e comunicazione*, in *Instrumentum Domesticum. Archeologia cristiana, metodologie e cultura materiale della tarda antichità e dell'alto medioevo*, 2 voll., a cura di G. Castiglia e P. Pergola, Roma, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, I, 2020, pp. 769-789.

Vercelloni, Virgilio, *Museo e comunicazione culturale*, Milano, Jaca Book, 1994.

Villa, Claudia, *Per una lettura della «Primavera». Mercurio «retrogrado» e la Retorica nella bottega di Botticelli*, «Strumenti critici», 13/1, 1998, pp. 1-28.

Vogel, Carol, *Damien Hirst is back with underwater fantasy. Will collectors care?*, «The New York Times», <<https://www.nytimes.com/2017/04/06/arts/design/damien-hirst-francois-pinault-palazzo-grassi.html>> (April 6, 2017), ultima consultazione: 4 dicembre 2023.

Volonté, Paolo, *Il contributo dell'Actor-Network Theory alla discussione sull'agency degli oggetti*, «Politica & Società», 1, 2017, pp. 31-58.

Volpe, Giuliano, *Archeologia pubblica. Metodi, tecniche, esperienze*, Roma, Carrocci Editore, 2020.

Volpe, Giuliano, *Patrimonio al futuro. Un manifesto per i beni culturali e il paesaggio*, Milano, Electa, 2015.

Volpe, Giuliano, De Felice Giuliano, *Comunicazione e progetto culturale, archeologia e società*, «European journal of postclassicalarchaeologies», 4, 2014, pp. 401-420.

Volpe, Rita, Parisi, Antonella, *Felice de Fredis e il luogo di ritrovamento del Laocoonte*, «Bulettno della commissione archeologica comunale di Roma», 110, 2009, pp. 81-110.

Wainwright, Oliver, *Rem Koolhaas crafts a spectacular 'city of art' for Prada in Milan*, «The Guardian», <<https://www.theguardian.com/artanddesign/architecture-design-blog/2015/may/06/rem-koolhaas-crafts-spectacular-city-of-art-for-prada-milan>> (6 May 2015), ultima consultazione: 10 maggio 2024.

Warburg, Aby, *Botticelli*, Milano, Abscondita, 2003.

Warburg, Aby, *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, Firenze, La Nuova Italia editrice, 1980 (ed. or. 1966).

Wessel, Leonie, *Architekt Rem Koolhaas. "Ich finde es peinlich, dass wir Europäer uns als Ideal betrachten"*, «Monopol», <<https://www.monopol-magazin.de/interview-rem-koolhaas-recycling-beauty-fondazione-prada>> (23. November 2022), ultima consultazione: 10 maggio 2024.

Winckelmann, Johann Joachim, *Il bello nell'arte. Scritti sull'arte antica*, a cura di F. Pfister, Torino, Einaudi, 1983.

Wölfflin, Heinrich, *Rinascimento e Barocco. Ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, Milano, Abscondita, 2010 (ed. or. 1986).

Wölfflin, Heinrich, *L'arte classica. Introduzione al Rinascimento italiano*, Milano, Abscondita, 2007 (ed. or. 1984).

Zancan, Roberto, *L'eterno ritorno dell'antichità, con lo zampino di Koolhaas: "Recycling Beauty" in Fondazione Prada*, «Domus», <<https://www.domusweb.it/it/arte/gallery/2022/11/25/recycling-beauty-fondazione-prada-koolhaas-oma.html>> (27 novembre 2022), ultima consultazione: 14 maggio 2024.

Sitografia

<https://www.bresciamusei.com/evento/il-pugile-e-la-vittoria/>, ultima consultazione: 3 marzo 2024.

<https://www.britishmuseum.org/research/projects/visitor-research-and-evaluation#team>, ultima consultazione: 2 marzo 2024.

<https://www.bronziriace.it/la-storia/>, ultima consultazione: 15 febbraio 2024.

https://catalogo.beniculturali.it/detail/Lombardia/HistoricOrArtisticProperty/PV300-00022_R03, ultima consultazione: 22 gennaio 2024.

<https://cultura.gov.it/gli-dei-ritornano-i-bronzi-di-san-casciano>, ultima consultazione: 22 febbraio 2024.

<https://fondazionezedinealaia.org/en/expositions/azzedine-alaia-couture-sculpture/>, ultima consultazione: 5 febbraio 2024.

<https://www.fondazioneprada.org/>, ultima consultazione: 20 maggio 2024.

<https://www.fondazioneprada.org/project/everybody-talks-about-the-weather/>, ultima consultazione: 15 maggio 2024.

<https://www.fondazioneprada.org/project/portable-classic/>, ultima consultazione: 14 maggio 2024.

<https://www.fondazioneprada.org/project/serial-classic/>, ultima consultazione: 14 maggio 2024.

<https://galleriaborghese.beniculturali.it/azzedine-alaia-couture-sculpture/>, ultima consultazione: 5 febbraio 2024.

<https://galleriaborghese.beniculturali.it/exhibition/azzedine-alaia-couture-sculpture/>, ultima consultazione: 5 febbraio 2024.

<https://galleriaborghese.beniculturali.it/exhibition/damien-hirst/>, ultima consultazione: 15 dicembre 2023.

<https://www.galleriacontinua.com/artists/daniel-buren-11>, ultima consultazione: 17 gennaio 2024.

<https://www.geometriefluide.com/it/900/>, ultima consultazione: 27 ottobre 2023.

<https://humanbrains.fondazioneprada.org/it/>, ultima consultazione: 7 maggio 2024.

<https://icom.museum/en/news/icom-approves-a-new-museum-definition/>, ultima consultazione: 24 febbraio 2024.

<https://masbedo.org/le-voeu/>, ultima consultazione: 6 febbraio 2024.

<https://museoarcheologiconazionaledifirenze.wordpress.com/2013/12/15/15121980-i-bronzi-di-riace-esposti-a-firenze/>, ultima consultazione: 15 febbraio 2024.

<https://museoegizio.it/esplora/mostre/anche-le-statue-muoiono/>, ultima consultazione: 25 febbraio 2024.

<http://www.museibologna.it/articoli/49899/offset/0/id/109278>, ultima consultazione: 3 marzo 2024.

<https://www.museicapitolini.org/it/mostra-evento/statua-colossale-di-costantino>, ultima consultazione: 19 maggio 2024.

<https://nomasfoundation.com/mostre/par-tibi-roma-nihil/>, ultima consultazione: 4 febbraio 2024.

<https://www.oma.com/>, ultima consultazione: 12 maggio 2024.

<https://pba.lille.fr/Collections/Chefs-d-OEuvre/Peintures-XVI-sup-e-sup-XXI-sup-e-sup-siecles/Belisaire-demandant-l-aumone>, ultima consultazione: 10 novembre 2023.

<https://www.pinaultcollection.com/palazzograssi/it/treasures-wreck-unbelievable>, ultima consultazione: 4 dicembre 2023.

<https://presse.louvre.fr/lancome-x-louvre-1063000212057/>, ultima consultazione: 29 gennaio 2024.

<https://rm.coe.int/1680083746>, ultima consultazione: 6 marzo 2024.

<http://www.statistica.beniculturali.it/Rilevazioni.htm>, ultima consultazione: 8 febbraio 2024.

http://www.statistica.beniculturali.it/rilevazioni/musei/Anno%202022/MUSEI_TAVOLA8_2022.pdf, ultima consultazione: 8 febbraio 2024.

<https://www.uffizi.it/opere/botticelli-primavera>, ultima consultazione: 2 dicembre 2023.

<https://www.vogue.it/news/notizie-del-giorno/2018/09/21/azzedine-alaia-couture-sculpture-mostra-milano-evento-fashion-week>, ultima consultazione: 5 febbraio 2024.

https://www.youtube.com/watch?v=P-z9MMNdj_s&ab_channel=FondazionePrada, ultima consultazione: 11 maggio 2024.

https://www.youtube.com/watch?v=tXYIwEtPCUo&ab_channel=MiC_Italia, ultima consultazione: 5 marzo 2024.

https://www.youtube.com/watch?v=MT5Q9kEkrkY&ab_channel=MiC_Italia, ultima consultazione: 5 marzo 2024.

<https://www.youtube.com/watch?v=SS9yLgJ4sqo>, ultima consultazione: 27 febbraio 2024.

<https://www.youtube.com/watch?v=ZzxX5SYU31c>, ultima consultazione: 26 febbraio 2024.

<https://www.youtube.com/watch?v=ZzxX5SYU31c>, ultima consultazione: 25 febbraio 2024.

https://youtube.com/watch?v=rJEaWeBX9sg&ab_channel=PartibiRomanihil, ultima consultazione: 4 febbraio 2024.

