DOPPIOZERO

La catastrofe che incombe

Aurelio Andrighetto

19 Gennaio 2019

L’imperatore Settimio Severo aveva la pelle scura e parlava latino con forte accento punico. Come molti dei migranti odierni, proveniva dalla Libia. La mostra *Roma Universalis. L’impero e la dinastia venuta dall’Africa* (Colosseo, Foro Romano e Palatino, fino al 25 agosto 2019) ricostruisce la storia della dinastia imperiale dei Severi (dal 193 al 235 d.C.). La loro dominazione coincise con una stagione di riforme fra le quali la *Constitutio Antoniniana* proclamata nel 212-213 d.C. da Antonino Caracalla che concesse la cittadinanza romana ai figli delle coppie miste, agli schiavi liberati e agli abitanti delle regioni più periferiche dell’impero.

Che ne è della legge italiana sulla cittadinanza per nascita (*ius soli*), approvata dalla Camera il 13 ottobre 2015 e da allora in attesa di essere esaminata dal Senato?



Ritratti della dinastia dei Severi con Antonino Caracalla che volge lo sguardo corrucciato verso il visitatore. Forse sta pensando alla seduta del nostro Senato del 23 dicembre 2017, nel corso della quale si doveva votare lo ius soli, disertata da M5S, da tutta la destra e anche da una parte del centrosinistra.

Possiamo rispecchiarci nella politica sociale dei Severi come nel ritratto del dittatore romano Lucio Cornelio Silla. L'imperfetta coincidenza fra la copia in gesso e la proiezione del nostro viso su quello di Silla porta alla luce un nuovo carattere, un'identità più complessa, invitandoci a riflettere sulle nostre politiche sociali. L'identità di un gruppo sociale non è definita una volta per tutte ma è un processo in divenire che comporta innesti e ibridazioni (James Clifford, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Bollati Boringhieri,

Torino 1999).



Proiezione di un volto su una copia in gesso del Ritratto di Silla, I secolo a.C.

L’immagine mostra due visi con tratti somatici diversi, ma anche due visi che appartengono a due epoche diverse. La coincidenza imperfetta richiama sia il tema dell’identità sia quello del rapporto che il nostro tempo ha con altri tempi.

Nella lezione inaugurale del corso di Filosofia Teoretica 2006-2007 presso la Facoltà di Arti e Design dello IUAV di Venezia, pubblicata da Nottetempo con il titolo *Che cos’è il contemporane*o? (Roma 2008), Giorgio Agamben spiega che chi coincide troppo pienamente col proprio tempo non è davvero contemporaneo: “Coloro che coincidono troppo pienamente con l’epoca, che combaciano in ogni punto perfettamente con essa, non sono contemporanei perché, proprio per questo, non riescono a vederla, non possono tenere fisso lo sguardo su di essa” (p. 10). Il riferimento di Agamben sono le *Considerazioni inattuali* (1874) di Friedrich Nietzsche, con le quali il filosofo tedesco situa la sua pretesa di attualità

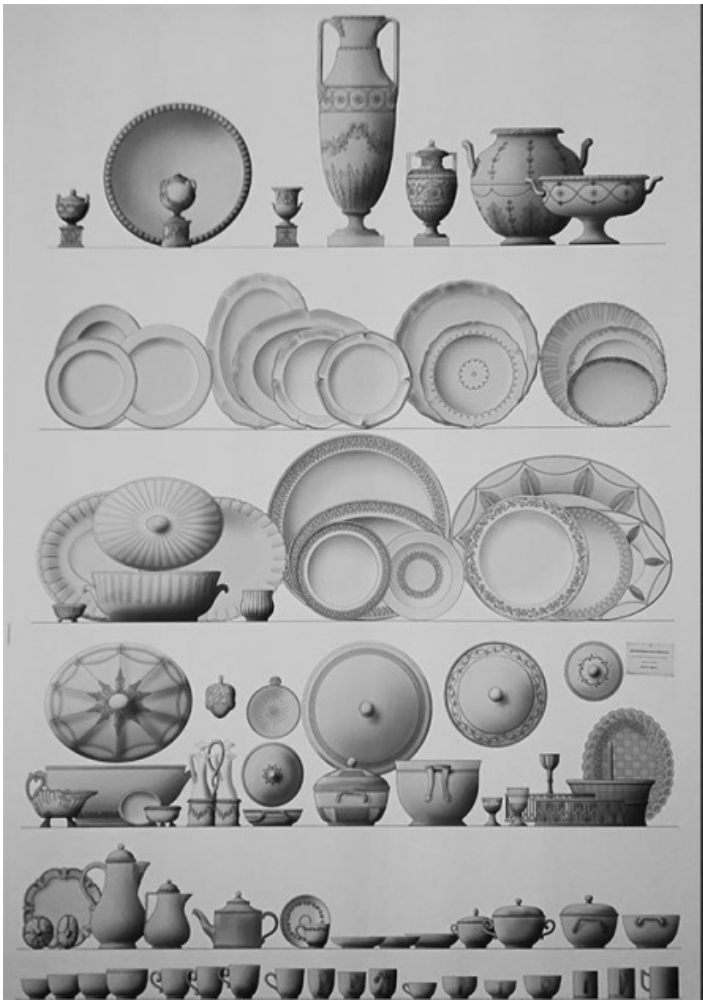
rispetto al presente in una sconnessione. Essere contemporanei significa aderire al proprio tempo attraverso una sfasatura, come quella fra il nostro viso e quello di Silla.



Anfiteatro Flavio. / Giovan Battista Piranesi, Veduta ideale del bivio tra la via Appia e Ardeatina tratta da Le Antichità Romane, 1756.

Mi aggiro per il corridoio curvo al piano superiore (Secondo Ordine) dell'anfiteatro Flavio, dove è allestita la mostra, soffermandomi ogni tanto a guardare attraverso le arcate dirute un cielo fortemente chiaroscurato. L'immagine è suggestiva. Richiama alla mente le incisioni di Giovan Battista Piranesi e il suo progetto di costruire una nuova Roma sulla base delle *parlanti ruine*. L'idea di un tempo che non scorre in modo uniforme dal passato verso il futuro ma in modo discontinuo è diventata una questione centrale anche per la critica dell'arte. La lezione inaugurale di Agamben si conclude infatti con un richiamo alle riflessioni di Walter Benjamin sulle immagini del passato che giungono alla leggibilità solo in un determinato momento della loro storia. Il fluire della storia non è continuo, evolutivo e lineare ma discontinuo e intermittente. Questa mancanza di conseguenza, questa assenza di successione che Benjamin riferisce alla storia pone una serie d'interrogativi alla critica dell'arte. "La storia dell'arte non può essere che anacronistica" sostiene infatti Georges Didi-Huberman in *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini* (Bollati Boringhieri, Torino 2007). Il contemporaneo è l'inattuale, spiega Marco Belpoliti in un articolo di qualche anno fa sull'arte contemporanea, aggiungendo che "l'artista contemporaneo divide e

interpola il proprio tempo, lo mette in relazione con altri tempi, scava nel passato per giungere nel futuro”.





Catalogo della manifattura Volpato. / Officina Volpato, Ares Ludovisi. Bisquit cm 26 x 11 x 17. Roma musei Capitolini.

Sull’innesto di un tempo nell’altro, sull’*inattualità* del classico nel Settecento e nell’Ottocento è in corso la mostra *Il Classico si fa Pop. Di scavi, copie e altri pasticci* (Roma, Museo Nazionale romano di Palazzo Massimo e Crypta Balbi, fino al 7 aprile 2019). La mostra nasce dal ritrovamento nel 2010 dell’atelier romano di Giovanni Trevisan detto Volpato che a Roma intraprese un’attività di scavo, restauro e commercio dei marmi antichi, dal 1785 affiancata da una vasta produzione in bisquit di copie richieste come souvenir e di altre suppellettili prodotte dalla sua manifattura di ceramica ubicata in via Urbana 152.



Giovanni Volpato, Dessert di Bacco e Arianna, centrotavola composto da 115 pezzi, presentato come installazione multimediale. Bassano del Grappa, Musei Biblioteca Archivio.

La serialità della Pop Art è assunta da Mirella Serlorenzi, archeologa e ideatrice della mostra, come originale chiave di lettura della produzione artistica di Volpato, che rese popolare l'arte classica con una vasta e variegata traduzione delle opere in dimensioni, materiali e supporti diversi. Statuette ma anche tazze, piatti, portauova, calamai, dessert, candelabri… oggetti vari sui quali figure e motivi decorativi tratti dall'iconografia del mondo classico migrarono spostandosi da uno all'altro con trasferimenti di supporto e salti di scala. Sia la fiorentina Doccia-Ginori che la Real Fabbrica napoletana avevano avviato ancor prima di Volpato la riproduzione seriale in scala ridotta della scultura classica inaugurando l'epoca dei souvenir in porcellana, ma la manifattura romana portò la produzione a un livello qualitativo superiore. Capolavori dell'arte classica rimpiccioliti e tradotti in porcellana non verniciata per restituire la diafana luminosità e il supposto candore dei marmi classici, che invece erano in origine colorati,

trasformazioni iconografiche e trasferimenti da un supporto all’altro: oltre al tema della copia e della serialità qui emerge anche quello della *traduzione*.



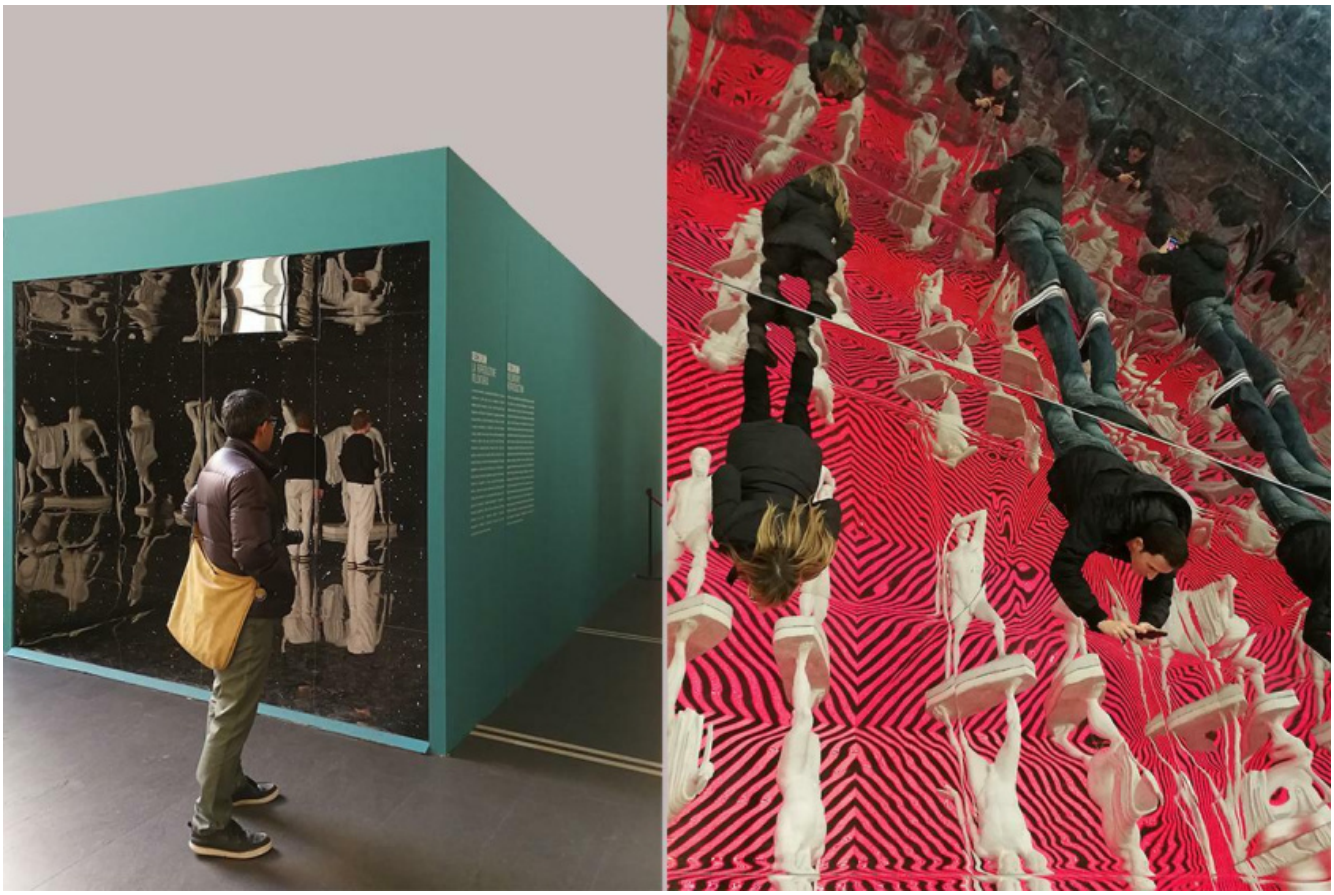
Fornasetti, piatto della serie Le Muse, anni cinquanta-sessanta del secolo scorso. Milano, Archivio Fornasetti. / Piatto in vendita al book shop degli Uffizi, con riproduzione del Tondo Doni di Michelangelo Buonarroti. Esempi di trasferimento dell’immagine dal campo delle arti figurative a quello del decoro e della produzione di souvenir.

Volendo restare al gioco delle categorie della cultura del presente attraverso le quali guardiamo il passato ricostruendolo ad ogni nuovo sguardo, può essere utile la lettura del saggio di Nicolas Buorriaud *Il radicante* (Postmedia Books, Milano 2014). Il critico d’arte francese porta l’attenzione sugli innesti, sui collegamenti, sui passaggi da un codice all’altro, in breve sulla *traduzione* che a suo parere ha sostituito la serialità Pop-Minimal degli anni Sessanta e le frammentazioni degli anni Ottanta. Riferendosi alle opere degli artisti contemporanei Seth Price, Kelley Walker e Wade Guyton Bourriaud scrive: “[la loro] opera somiglia a una chiavetta USB connettibile a qualunque supporto e possibile di infinite metamorfosi”. Non

sono diversi anche i formati, i supporti e i materiali impiegati da Volpato? Spingo fin qui il gioco del mettere in rapporto ambiti culturali, sociali e produttivi diversi per evidenziare il fatto che “il discorso esige cautela”.

Nel saggio in catalogo *L’opera d’arte (antica) all’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Paolo Liverani attribuisce a Volpato il merito di aver “democratizzato” in senso borghese il fenomeno del collezionismo di antichità, mettendo in discussione l’idea di unicità dell’arte greca. Liverani richiama la sottrazione di “aura” al modello classico operata da Volpato per portare l’attenzione sul fatto che nelle botteghe greche si lavorava in serie e che nella Roma della tarda Repubblica e dell’Impero la riproduzione di opere del passato era pratica diffusa. In catalogo sono pubblicati anche altri saggi interessanti sull’attività nelle botteghe del mondo antico: *Estetica e pratica dell’emulazione: copie e repliche nel mondo romano* di Anna Anguissola, *Anatomia di un volto* di Vinzenz e Ulrike Kok-Brinkmann, *La tecnica del bronzo in Grecia e l’idea degli “originali”* di Carol Mattusch. In tutti questi studi s’insiste sul concetto di copia e produzione seriale, in alcuni casi, come nel saggio di Marcello Barbanera *La sostituzione dell’assente. La figura dell’artista greco nella cultura occidentale*, spostando l’analisi delle opere dal campo dalla storia dell'arte a quello degli studi di cultura visuale. Sulle tecniche di produzione seriale in uso nelle botteghe del mondo antico si regge il confronto, proposto dal progetto espositivo, sia con la manifattura di Volpato che con la Pop Art “focalizzata sul multiplo e il seriale”. Tuttavia lo stesso Liverani mette in guardia: “Il discorso esige cautela perché sovrapponendo concetti e contesti sociali e produttivi antichi, settecenteschi e contemporanei, si corre il rischio di qualche cortocircuito anacronistico” (p.153).

La questione scotta.



Sezione Decorum: la riproduzione volontaria. Vista dall’esterno e dall’interno.

Per questa ragione la coraggiosa se non spericolata mostra scuote gli addetti ai lavori e incuriosisce molto i non addetti. La sezione *Decorum: la riproduzione volontaria*, più spregiudicatamente pop di altre, è composta da un grande parallelepipedo cavo internamente ricoperto da superfici specchianti, che moltiplicano una copia del *Gruppo dei Tirannicidi Armodio e Aristogitone* creando un effetto psichedelico anni Sessanta: una sorta di luna pop-park che mette in scena il tema proposto dalla mostra con grande successo di pubblico. Sia le sale allestite a Palazzo Massimo che quelle allestite alla Crypta Balbi sono piuttosto fantasmagoriche.



Veduta della sezione Ritorno all’antico con grazia e ironia a Palazzo Massimo. Da sinistra: Apollo del Belvedere, prima metà II secolo d.C. da un originale del IV secolo a.C. Roma, Musei Vaticani; Francesco Vezzoli, Self-portrait as Apollo del Belvedere’s lover, 2011. Milano, Fondazione Prada; Antonio Canova, Perseo trionfante, 1798. Possagno, Museo Canova.



Veduta della sezione Ad ognuno il suo Discobolo. Da sinistra: la fotografia di Robert Mapplethorpe, Il modello Von Hackendahl nella posa del Discobolo, 1995. Firenze Galleria dell'Accademia e il Torso di Discobolo restaurato come guerriero ferito, I secolo d.C. (il torso), 1658-1733 (restauro moderno). Roma Musei Capitolini. / Veduta della sezione Ritorno all'antico con grazia e ironia. In primo piano: Antonio Canova, Ninfa dormiente, 1822. Possagno, Museo Canova e in secondo piano: Francesco Vezzoli, La nuova Dolce Vita (from the triumph Paolina Borghese to Eva Mendes, 2009. Proprietà dell'artista.

L'allestimento della mostra, realizzato da NONE Collective, slitta verso l'installazione multimediale, nella quale opere classiche, copie, dipinti moderni, oggetti, fotografie, opere di artisti contemporanei, assemblaggi di epoca moderna si combinano fra loro in un loop temporale. Una sorta di *pastiche* che anziché svilupparsi nello spazio, come quelli composti da Piranesi assemblando vari elementi scultorei e architettonici, si sviluppa nel tempo di una narrazione visiva e sonora. L'utopia di Volpato è la stessa di Piranesi: progettare il futuro assemblando le rovine del passato. La rovina, la catastrofe sembra essere il motore del progetto di un futuro ideale da cercare in un tempo che non è quello cronologico. Anche noi cerchiamo in una sfasatura del presente il nostro futuro,

ma senza chinarci sulle rovine con un’idea, come suggerisce la figura, incisa da Piranesi, che tasta un elemento architettonico caduto a terra per misurarlo. Ci aggiriamo invece spaesati e confusi tra le macerie lasciate sul campo da codici e linguaggi in crash tra loro e tra loro e la realtà, non solo assunta in senso postmoderno come segno e quindi come mezzo di significazione (questo sembra suggerire l’immersione in *Decorum: la riproduzione volontaria*), ma anche come punto d’impatto e fine corsa.



Giovan Battista Piranesi, Particolare di veduta. / Sezione Decorum: la riproduzione volontaria.

Al piano terra della Crypta Balbi è esposta l’opera *Split stone (7:34)* dell’artista contemporanea Sarah Sze, alla quale la galleria d’arte Gagosian di Roma ha dedicato una personale (fino al 27 gennaio 2019). L’opera, che non ha un rapporto con la mostra ideata da Serlorenzi, fissa la fugacità di un tramonto in un masso di granito mettendo in evidenza come ogni immagine stampata, proiettata o dipinta sia composta da particelle d‘inchiostro e luce, che migrano dallo

schermo alla tela e poi alla scultura e all’architettura. Queste particelle si trasferiscono da un linguaggio all’altro cambiando supporti e materiali, come i temi figurativi e decorativi del mondo classico nella produzione di Volpato. Involontariamente un’altra opera d’arte contemporanea entra a far parte del *pastiche*, nel segno della *traduzione* anziché della serialità e della catastrofe che incombe.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

