

RECYCLING BEAUTY

RECYCLING BEAUTY

“Recycling Beauty”, a cura di Salvatore Settis con Anna Anguissola e Denise La Monica, mette in scena, nel Podium e nella Cisterna di Fondazione Prada, il riuso di sculture greche e romane in contesti post-antichi, dal Medioevo al Barocco.

La mostra invita a considerare il passato come un fenomeno instabile in costante evoluzione e a capire quanto il contesto e il momento siano stati significanti anche per opere d’arte, oggetti e collezioni. Il percorso espositivo è attraversato da molteplici temi: 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; ma anche l’importanza storica e contemporanea del riciclo in relazione alla scarsità di risorse, e la distruzione, il recupero e l’uso a fini personali o politici di materiali, architetture, oggetti e iconografie, che caratterizza anche il nostro mondo.

Il progetto espositivo, concepito da Rem Koolhaas/OMA, si sviluppa nel Podium e nella Cisterna in un percorso di analisi storica, scoperta e immaginazione. Nell’allestimento ogni opera esposta è accompagnata da una didascalia scientifica, da un testo didattico e da un pannello di infografica, che forniscono informazioni di contesto o esplicitano la relazione tra l’oggetto e il tema della mostra.

LA MOSTRA

REM KOOLHAAS

Le mostre curate da Salvatore Settis si fondano su una tesi, ma sono anche fonte di discussione. Il “designer” deve creare uno spazio in cui un dibattito intellettuale possa prendere forma.

L’antichità diventa uno strumento per ragionare intorno alla condizione contemporanea. Se “Serial Classic” (la mostra inaugurale di Fondazione Prada tenutasi nella primavera del 2015) ha rimarcato in modo puntuale l’irrelevanza di un’eccessiva individualità, questa mostra racconta come l’antichità è in grado di ritornare, riciclata, in epoche successive grazie alla sua “estrema chiarezza”.

Nel caso della prima mostra dovevamo “equalizzare” le sculture in modo da farle interagire in modo diretto tra loro e con il pubblico senza il fardello del piedistallo; per questa nuova esposizione – centrata sul riuso di elementi dell’antichità presso culture successive – abbiamo creato un paesaggio più didattico per esplorare il modo in cui il design espositivo può attivare una fruizione rallentata, concentrando l’attenzione e misurando le aspettative, trasformando la mostra da “spettacolo” a esperienza più intima, come suggerito dalla più ampia complessità della seconda tesi di Settis.

Oltre a rallentare, era necessario anche ospitare una grande varietà di oggetti, dai più piccoli – quasi minuscoli – al più grande: la ricostruzione del Colosso di Costantino, alta 11 metri.

La molteplicità di spazi della Fondazione ha contribuito al risultato. Se nel Podium l’allestimento ricorda quasi un laboratorio e invita a una profonda analisi, nei tre ambienti della

Cisterna abbiamo creato condizioni uniche per accogliere la specificità dei temi sviluppati da Settis.

L'osservazione su due livelli resa possibile nella Cisterna è qui sfruttata al massimo per dare vita a un'esperienza storica unica: guardare il Colosso negli occhi.

SHORT CIRCUITS. WHEN (ART) HISTORY COLLAPSES

SALVATORE SETTIS

Il reimpiego di sculture antiche, tema di "Recycling Beauty", comporta la convivenza di diverse temporalità, dove distanza storica e simultaneità narrativa ed emotiva s'intrecciano di continuo. I marmi antichi appartengono allo stesso orizzonte culturale di chi li riusa, e dunque appropriarsene è sentito come naturale. Ma la dimensione-tempo sfugge alla sequenza calendariale; è instabile, può essere manipolata e piegata complicando il tempo, riattivando prestigiosi antenati, paragonando eventi di epoche diverse, fabbricando ricordi. È così che il riciclo genera senso. Aggregando segmenti di temporalità diverse e mettendole in tensione fra loro, il gesto del riuso crea una rete intertestuale o interoggettuale, che contiene le sue componenti ma non coincide con nessuna di esse. Non parla al passato, ma al futuro.

L'inesorabile sequenza calendariale, che può apparirci un dato di natura, non lo è affatto. In una prospettiva di storia globale possiamo porre la fine dell'Impero romano d'Oriente (1453) in sincronia non solo con gli Ottomani che ne presero il posto a Costantinopoli, ma anche con eventi di quell'anno in Cina, in Messico, in Etiopia. Ma per gran parte della storia umana fu difficile armonizzare perfino il calendario di due città vicine. Nell'antica Grecia anche i nomi dei mesi cambiavano da Atene a Corinto; e l'anno si indicava col nome di un funzionario, diverso da città a città, mentre il calcolo per le Olimpiadi non diventò mai di uso generale. Il calendario "giuliano" (fissato da Cesare nel 46 a.C.), riformato da Gregorio XIII nel 1582 e perciò detto "gregoriano", è oggi dominante, ma s'impose lentamente, e anche l'idea di contare gli anni dalla (supposta) nascita di Cristo si fece strada tardi e quasi per caso. Anche oggi sopravvivono computi alternativi del tempo, come in Iran, dove coesistono tre diversi calendari. La compresenza di temporalità eterogenee non nega il percorso lineare del tempo, ma lo rende più complesso e sfuggente; mostra che l'esperienza del tempo è determinata non solo da inclinazioni individuali, ma ancor più da variabili culturali.

Non meno significativo è il bivio fra la misura *quantitativa* del tempo (come nel ritmo uniforme del calendario) e la sua percezione *qualitativa*. Quest'ultima può includere sia l'intensificazione del tempo, sia la coesistenza di velocità diverse: un tempo accelerato e un tempo lento o stagnante. Per la prima di queste due alternative un libro illuminante di François Hartog offre uno strumento concettuale essenziale, la tensione fra il "tempo che passa e si misura" (in greco *chrónos*) e il "tempo che apre sull'istante e sull'inatteso, sull'occasione da afferrare, sul momento favorevole, sull'istante decisivo", che i Greci chiamano *kairós* (occasione, *chance*). La temporalità puntuale del tempo-*kairós* segmenta la linearità del tempo-*chrónos*, concentra su un istante un fascio di

luce più intensa: così è quando Alessandro Magno taglia con un colpo di spada il nodo di Gordio, così è quando un artista cattura il movimento in un'opera di speciale intensità, come Mirone nel suo *Discobolo*.

La seconda alternativa *qualitativa*, il tempo a velocità variabile, oppone all'uniformità del calendario una percezione del tempo orientata dal giudizio del narratore e dalle attese del pubblico, per esempio secondo veri o supposti ritmi di sviluppo delle civiltà umane. È quel che accadde dopo il 1492, quando le culture delle Americhe appena "scoperte" – che erano cronologicamente simultanee ai *conquistadores* – apparvero in Europa non solo estranee ma anche "arretrate". La distanza *spaziale* prendeva così un aspetto *temporale*.

Un giudizio di *qualità*, determinato dall'idea di progresso, regola anche la storia dell'arte, tant'è vero che Leonardo, nato nel 1452, può apparirci più "moderno" di Cranach il Giovane, nato nel 1515. È la "non contemporaneità del contemporaneo", su cui insisteva quasi cent'anni fa Wilhelm Pinder. Lo storico dell'arte tedesco distingue nettamente *gleichzeitig* (contemporaneo) da *gleichaltrig* (coetaneo), e confrontava una scultura di Niclaus Gerhaert con una di un "maestro Erhart": la prima è "avanzata", la seconda è "antiquata", eppure i documenti le datano entrambe al 1464. Sono contemporanee secondo il calendario, ma non "coetanee" in un armonico sviluppo degli stili.

Il tempo procede dunque secondo ritmi discordanti: contro il basso continuo di una immutabile sequenza calendariale *quantitativa* si stagliano altre temporalità, di natura *qualitativa*, che contemplan intensificazioni o rallentamenti dell'esperienza. Fra queste, la doppia velocità di civiltà tra loro lontane o di artisti vicini nel tempo ma diversi per ingegno e per esiti; o, al polo opposto, la nervosa accelerazione di qualche "attimo fuggente", determinato dal *kairós* che, come nelle parole di Faust, condensa il bello senza riuscire a trattenerlo.

La convivenza di temporalità sovrapposte comporta un disordine con cui siamo costretti a fare i conti. Sopravvissero solo opere particolarmente preziose. Qualche esempio tra le opere in mostra: il rarissimo pavone di bronzo dorato arredò il Mausoleo di Adriano (è dunque del 130-140 d.C.), ma ebbe un posto di assai maggior spicco nella Basilica di San Pietro (nell'VIII o forse XI secolo), e approdò più tardi nei Musei Vaticani. L'urna milanese "di Walperto" nasce nel II secolo d.C. come base di colonna e viene poi riusata prima come vaschetta per lavori artigianali, poi (nel X secolo) come urna funeraria, infine come acquasantiera. La *Santa Ifigenia* di Vicenza ammette almeno cinque cronologie: il corpo si data al I secolo d.C., la testa e l'iscrizione al 1501 circa; nel 1856 la statua, in quanto "pagana", fu allontanata dalla chiesa, e nel 1954 si decise di separare il corpo dalla testa, relegando l'iscrizione in magazzino; nel 2022, infine, questa mostra ripropone la stretta pertinenza dei tre pezzi.

In casi come questi, come misurare la convivenza di temporalità divergenti? Come contemperare la griglia calendariale con un tempo flessibile come lo richiedono l'esperienza e le attese di osservatori della Roma antica e di quella medievale, della Vicenza del primo Cinquecento, della museografia del XIX o del XX secolo? Da dove partire per intendere il significato del reimpiego di sculture "classiche"?

Nel Mediterraneo di età "classica" un certo ordine delle cose e una corrispondente gerarchia dei valori presero

forma nel lungo corso di secoli, per identificarsi infine con l'Impero di Roma. Alla morte di Costantino (337 d.C.), con la libertà di culto concessa ai cristiani e la creazione di una Nuova Roma sul Bosforo – Costantinopoli (oggi Istanbul) – un tal ordine delle cose sembrò consolidarsi, ma presto accadde il contrario, anche perché la suddivisione (o moltiplicazione) dell'Impero in due parti, Oriente e Occidente, ne segmentò la forza e il destino. La sopravvivenza, e poi l'agonia, dell'Impero d'Oriente fu assai più lunga che in Occidente, ma la catastrofe del mondo antico condusse a morte enormi biblioteche, giganteschi archivi, sterminate iscrizioni, con un ritmo desultorio ma incessante che la crisi demografica, economica e sociale impediva di controllare. Perirono antiche istituzioni, la religione degli antichi dèi e i loro templi, le scuole e gli eserciti, gli acquedotti e le città; e s'instaurò dappertutto un paesaggio di abbandono e di rovine.

Il ruolo degli oggetti d'arte cambiò di segno nel giro di poche generazioni. Cessò quasi di colpo il culto dei grandi artisti greci, condiviso dai Romani e attestato nei più antichi scritti di "storia dell'arte" della storia europea (dal III secolo a.C. fino a Plinio il Vecchio, I secolo d.C.). I bronzi di Policletto e di Prassitele, i dipinti di Parrasio e di Apelle, che erano stati il vanto delle più ricche città greche e poi di Roma, vennero trascurati o distrutti. Fondendo il bronzo di opere d'arte se ne potevano più utilmente fare armi, recipienti, monete, utensili; i marmi dei templi, degli archi, delle statue conveniva ridurli in calce o farli a pezzi per riempire un fossato o costruire una stalla. Le necessità elementari del vivere avevano capovolto le antiche gerarchie dei valori. Si salvarono solo oggetti particolarmente preziosi, come – tra quelli in mostra – la Tazza Farnese, che dal Duecento in poi vagò fra sovrani e collezionisti di rango; o un dittico d'avorio del 487, oggi a Brescia, che fu riusato a scopo liturgico qualche secolo dopo.

Le immense rovine di Roma (ma anche di cento altre città spopolate) si ridussero nel giro di poche generazioni a passive cave di materiali da costruzione, dando luogo a un'economia di estrazione destinata a durare fino al pieno Cinquecento. Ma la progressiva riduzione del *corpus* decorativo dell'antichità spingeva a tesaurizzare quel che ne restava, i suoi *residui*. Ogni capitello, ogni architrave, ogni colonna poteva occasionalmente essere intesa come *pars pro toto*, quasi una materializzazione della figura retorica della sineddoche, capace di condensare in sé anche quanto era andato distrutto. E anche se l'irrimediabile disfarsi del mondo, devastando l'ordine delle cose e riducendolo a caos, aveva scompaginato le gerarchie di valori, restava pur sempre in vita, o in latenza, la consapevolezza che una qualche gerarchia dovesse pur esserci, o ci fosse già stata; e dai potenti relitti di anfiteatri e terme di cui non si conoscevano più lo scopo e l'uso, da templi incustoditi, da città deserte erompeva un'autorità indecifrabile.

Ogni residuo di quel mondo defunto aveva in sé un alto potenziale evocativo, ma anche associativo e sintetico: la sua funzione di testimone di un impero in frantumi ne intensificava la presenza e il senso. Anche le tessere di marmi colorati (come il porfido e il serpentino) che ricorrono nelle decorazioni "cosmatesche" come le sette lastre da Anagni esposte in mostra, in quanto ritagliati da sontuose e abbandonate architetture di Roma, avevano il potere di evocare e riassumere la gloria della città imperiale e papale.

L'ordine estetico, giuridico ed economico dei marmi pregiati importati nella Roma imperiale per farne arredi di prestigio prevedeva la conservazione in perpetuo della loro forma e funzione originaria. Riducendoli in frantumi con cui comporre le decorazioni "cosmatesche" si obliterava senza rimedio il contesto d'origine, ma si intensificava il senso di ogni tessera, la sua pertinenza a Roma. 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: se la Colonna Traiana è ancora in piedi è anche perché nel Medioevo servì da campanile a una piccola chiesa, e non senza subire qualche danno. Se il grande *oscillum* di Velletri (in mostra) si è conservato così bene è anche perché impropriamente travestito da *Deposizione di Cristo* con l'aggiunta di alcune aureole. Trasformazione e tradizione (alterare e preservare) sono le due facce di una stessa medaglia: la convivenza con l'antichità.

Brano tratto e adattato dal saggio di Salvatore Settis *Short Circuits: When (Art) History Collapses*, in *Recycling Beauty*, Fondazione Prada, Milano, p. 488.

ARCHITETTURA

In Italia il riuso di interi edifici o di singoli elementi antichi in epoca post-antica è un fenomeno largamente diffuso. Dalla scala cittadina a quella architettonica, nel dettaglio di costruzione o come decorazione, varie tipologie di appropriazione, interpretazione e reimpiego dell'antico caratterizzano i nostri centri urbani e il paesaggio.

Come estensione della mostra e suggerimento, non esaustivo, per un viaggio di ricerca sulla convivenza con l'antico, il team curatoriale insieme ad Alessandro Poggio ha selezionato i seguenti luoghi, architetture e sculture come esempi di alterazione e conservazione dell'antichità egizia, etrusca, greca e romana su scala urbana:

Piemonte

- Cherasco: Chiesa di San Pietro
- Pollenzo: Area dell'antico anfiteatro

Lombardia

- Milano: Colonne di San Lorenzo, Archi di Porta Nuova

Veneto

- Murano: Basilica dei Santi Maria e Donato
- Padova: Arca di Rolando da Piazzola presso la Basilica di Sant'Antonio, Palazzo Vescovile
- Venezia: Campanile di San Vidal, Palazzo Mastelli, Ponte dei Preti, Sior Antonio Rioba, Tetrarchi della Basilica di San Marco

Emilia-Romagna

- Modena: Cattedrale di Santa Maria Assunta e San Geminiano
- Rimini: Ponte di Tiberio

Toscana

- **Lucca: Basilica di San Frediano, Chiesa di Santa Maria Forisportam, Piazza Anfiteatro**
- **Montepulciano: Palazzo Bucelli**
- **Pisa: Cattedrale di Santa Maria Assunta, Chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno, Chiesa di San Zeno, Via San Martino e Via la Pera, Via San Martino**
- **Volterra: Porta all'Arco**

Umbria

- **Assisi: Chiesa di Santa Maria sopra Minerva**
- **Perugia: Archi di Augusto, Porta Marzia**
- **Spello: Collegiata di Santa Maria Maggiore, Porta Venere**
- **Spoleto: Campanile della Cattedrale di Santa Maria Assunta, Chiesa di San Ponziano, Piazza del Duomo**

Lazio

- **Anagni: Cattedrale di Santa Maria Annunziata, Mura antiche**
- **Roma: Arco di Dolabella e Silano, Basilica di Santa Cecilia in Trastevere, Campanile della Basilica dei SS Giovanni e Paolo, Chiesa di San Nicola in Carcere, Cordonata capitolina, Via Florida e Largo Arenula, Casa di Lorenzo Manlio, Casa dei Crescenzi, Madama Lucrezia, Pantheon, Parapetto del Campidoglio, Pasquino, Piazza del Quirinale, Piazza della Rotonda, Piazza di Pietra, Piè di Marmo, Pons Fabricius, Teatro di Marcello, Via Appia**
- **Palestrina: Palazzo Barberini, Piazza Regina Margherita**
- **Terracina: Piazza del Municipio, tratto urbano della Via Appia**
- **Tivoli: Ponte Lucano**

Campania

- **Benevento: Campanile della Cattedrale di Santa Maria de Episcopo, Chiesa di Santa Sofia e chiostro, Piazza Papiniano, Rocca dei Rettori, Via Bartolomeo Camerario, Vico Volpe**
- **Minuta di Scala: Chiesa della SS Annunziata**
- **Napoli: Basilica di San Paolo Maggiore, Basilica di Santa Restituta, Campanile della Pietrasanta, Cattedrale di Santa Maria Assunta, Via San Biagio dei Librai e Vico Figurari, Via San Gregorio Armeno**
- **Pozzuoli: Cattedrale di San Procolo Martire**
- **Ravello: Basilica di Santa Maria Assunta e San Pantaleone, Chiesa di Santa Maria a Gradillo**
- **Sessa Aurunca: Cattedrale dei SS Pietro e Paolo**

Puglia

- **Barletta: Colosso**

Calabria

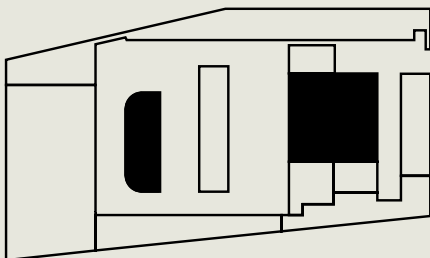
- **Gerace: Cattedrale di Santa Maria Assunta**

Sicilia

- **Siracusa: Cattedrale della Natività di Maria Santissima**

FONDAZIONE PRADA
Largo Isarco 2, 20139 Milano

Per informazioni e visite guidate
T +390256662612
visit.milano@fondazioneprada.org



RECYCLING BEAUTY
PODIUM, CISTERNA
17.11.2022–27.2.2023