

---

# ARTE E MEMORIA DELL'ARTE

a cura di  
Maria Ida Catalano, Patrizia Mania

Gli  
òri

## ARTE E MEMORIA DELL'ARTE

a cura di Maria Ida Catalano e Patrizia Mania

Atti del convegno

1-2 luglio 2009

Scuola di Specializzazione in Tutela

e Valorizzazione dei Beni Storico-Artistici

Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali

Università degli Studi della Tuscia

*Volume realizzato con il contributo di*



### *Si ringraziano*

Marco Mancini, Rettore dell'Università degli Studi della Tuscia

Maria Andalaro, Preside della Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali

Diego Vaiano, Direttore della Scuola di Specializzazione in Tutela e Valorizzazione dei Beni Storico-Artistici

### *gli autori dei saggi*

Giuliana Altea, Fiora Bellini, Marco Cardinali,

Marcello Carriero, Silvia Cecchini,

Angela Cerasuolo, Stefano Chiodi,

Elisabetta Cristallini, Daniela De Dominicis,

Beatrice De Ruggieri, Veronica Gaia Di Orio,

Simonetta Lux, Maria Teresa Marsilia,

Giovanna Martellotti, Lucilla Meloni,

Augusto Pieroni, Orietta Rossi Pinelli,

Elena Pontiggia, Gabriella Prisco,

Simona Rinaldi, Domenico Scudero,

Alessandra Troncone, Marco Trulli,

Maria Giovanna Tumino, Francesca Valentini,

Daniela Voso, Claudio Zecchi,

Stefania Zuliani

### *e inoltre*

Elena Gradini, Anna Leonardi,

Anna Mattioli, Antonella Pesola,

Ulderico Santamaria, Roberto Velardi

L'editore rimane a disposizione degli aventi diritto per eventuali fonti iconografiche non identificate

### *Realizzazione del volume*

Gli Ori, Pistoia

### *Impaginazione, editing e redazione*

Gli Ori Redazione

### *Impianti*

CTP Firenze, Calenzano

### *Stampa*

Grafica Lito, Calenzano

Finito di stampare nel mese di maggio 2011

© Copyright 2011

per l'edizione, Gli Ori, Pistoia

per i testi e le foto, gli autori

ISBN 978-88-7336-440-5

Tutti i diritti riservati

[www.gliori.it](http://www.gliori.it)

[info@gliori.it](mailto:info@gliori.it)

## SOMMARIO

Presentazione MARCO MANCINI	5
Introduzione MARIA IDA CATALANO, PATRIZIA MANIA	9
PARTE PRIMA <i>La memoria e la sua cancellazione nelle pratiche artistiche contemporanee</i> a cura di Patrizia Mania	15
PATRIZIA MANIA LA MEMORIA E LE SUE "DIASPORE" NELL'ARTE CONTEMPORANEA	17
SIMONETTA LUX MEMORIE, TRACCE, DEPOSITI: CONTESTI E SOGGETTI IPERCONTEMPORANEI DELL'ARTE	25
ELISABETTA CRISTALLINI LA MEMORIA DEI LUOGHI NELLE OPERE D'ARTE AMBIENTALE	45
GIULIANA ALTEA MURI PARLANTI POLLOCK, LE CORBUSIER, NIVOLA E LA MEMORIA DELL'ORIGINE	53
DANIELA VOSO ESPERIENZE COLLETTIVE ITALIANE NEGLI ANNI SETTANTA: UNA STORIA DA RECUPERARE	69
MARCO TRULLI, CLAUDIO ZECCHI BUTOBA MT5_REGISTRARE IL RIMOSSO	79
STEFANO CHIODI PRATICHE D'ARCHIVIO. NOTE SULL'USO DELL'ALLEGORIA NELL'ARTE CONTEMPORANEA	93
MARCELLO CARRIERO GIOVANNI BATTISTA ALMADIANI: UMANISTA E COMMITTENTE DELLA CHIESA DI SAN GIOVANNI BATTISTA, IL RELITTO SUADENTE	101
MARIA GIOVANNA TUMINO L'OPERA DI DANIEL BUREN NELLA CHIESA DI SAN GIOVANNI DEGLI ALMADIANI POSSIBILITÀ DI VALORIZZAZIONE: RICOSTRUZIONE STORICA	109
VERONICA GAIA DI ORIO ET IN ARCADIA EGO: GLI ARTISTI INGLESI CONTEMPORANEI E L'ESTETIZZAZIONE DELLA MEMORIA	117
ALESSANDRA TRONCONE L'ÉPREUVE DE LA MÉMOIRE: L'OPERA DI NATACHA NISIC	125
DANIELA DE DOMINICIS BERLINO: UNA CITTÀ PALINSESTO LA MEMORIA NEGATA	135
LUCILLA MELONI L'ARTE CINETICA E PROGRAMMATA ITALIANA: UN CASO DI RIMOZIONE?	143
AUGUSTO PIERONI RIMOZIONI-IMMAGINI FOTOGRAFICHE E CANCELLAZIONI DELLA MEMORIA	151
DOMENICO SCUDERO CANCELLAZIONE DELLA CRITICA COME STRATEGIA DI POTERE	159

PARTE SECONDA

*Forme e itinerari della trasmissione nel Novecento*

a cura di Maria Ida Catalano

	165
ORINETTA ROSSI PINELLI	
FRAMMENTO E RELIQUIA TRA OTTO E NOVECENTO	167
ELENA PONTIGGIA	
L'ANTICO E NOI. IL RAPPORTO COL PASSATO NELLE DICHIARAZIONI DEGLI ARTISTI DEL RITORNO ALL'ORDINE	175
STEFANIA ZULIANI	
L'IMPOSSIBILE MONUMENTO SCULTURA E MEMORIA NEL DIBATTITO CRITICO DEL NOVECENTO	183
SIMONA RINALDI	
LA MEMORIA DELLA TEMPERA DEI PRIMITIVI NELLE TESTIMONIANZE TECNICHE DEL NOVECENTO	195
MARIA TERESA MARSILIA	
PERSISTENZE E CANCELLAZIONI: IL PAESAGGIO MEDIOEVALE DI VITERBO E IL FASCISMO	201
GABRIELLA PRISCO	
TRA IDEOLOGIA E REMINISCENZE STORICHE: IL DIBATTITO SULLA TECNICA ESECUTIVA DELLA PITTURA MURALE ROMANA AI TEMPI DEL DUCE	211
SILVIA CECCHINI	
L'“APERTURA SUL FUTURO” DELLA <i>TEORIA DEL RESTAURO</i> . LA LEZIONE DI BRANDI LETTA DA GIOVANNI URBANI	235
GIOVANNA MARTELOTTI	
LA MEMORIA NELL'OPERA E LA MEMORIA NELL'ARCHIVIO. PROVE DI DIALOGO	249
ANGELA CERASUOLO	
«PER QUESTA CONFUSIONE DI SEGNI...» LA GENESI DEI PICCOLI DIPINTI DI POLIDORO DA CARAVAGGIO	253
FIORA BELLINI, MARCO CARDINALI, MARIA BEATRICE DE RUGGIERI	
PER <i>IL BAGNO</i> DI DOSSO DOSSI: IMMAGINI SOGGIACENTI	267
FRANCESCA VALENTINI	
PREVENZIONE DELL'ARTE CONTEMPORANEA: L'ARCHIVIO IN ATTO	281
MARIA IDA CATALANO	
MEMORIA DELLA MATERIA NEL 'PICCOLO DIARIO' DI LEONCILLO	297
POSTFAZIONE	
MARIA ANDALORO	
L'ARTE E LA MEMORIA DELL'ARTE. PENSIERI SUL TEMA	309
INDICE DEI NOMI	315

## PRESENTAZIONE

Il presente volume raccoglie gli atti di due intense giornate di riflessione sulle questioni legate all'arte e alla memoria dell'arte svoltesi presso la Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali dell'Università della Tuscia nel luglio del 2009. Si è trattato di un evento per molti versi emblematico per i Colleghi che da anni si occupano delle tematiche storico-artistiche nel nostro Ateneo. Due circostanze hanno concorso a sottolineare questa emblematicità del Convegno.

In primo luogo la larga partecipazione di studiosi provenienti da tutta Italia che, come giustamente scrivono nella loro *Introduzione* le due curatrici Maria Ida Catalano e Patrizia Mania, hanno provato a «intercettare una materia magmatica e incandescente» e hanno visto intrecciarsi numerosissime prospettive non solo sul piano teorico ma anche sul piano delle stesse strumentazioni artistiche, dalla pittura alla scultura, alla fotografia, alle tecniche più raffinate della diagnostica applicata ai beni culturali.

In secondo luogo – voglio rammentarlo – la presenza tra il pubblico di molti studenti e giovani studiosi a conferma della vitalità di una proposta formativa quale quella delle scienze rivolte ai beni culturali che tanto più appassiona quanto più si conserta con le specifiche tematiche della ricerca nei laboratori della produzione artistica. Analogo successo *pour cause* hanno avuto altri incontri che nel nostro Ateneo sono stati dedicati agli studi archeologici o a quelli archivistici. La materialità dell'oggetto e la prossimità che impronta i 'cantieri' di studio caratterizzano questa Facoltà e costituiscono indubbiamente un aspetto particolarmente attraente per gli studenti che intendano approfondire un simile tipo di studi. Tutto ciò dovrebbe valere ancor di più nel prossimo futuro quando, a quel che sembra, gli organismi interministeriali vareranno una riforma dei percorsi strettamente connessa con le esigenze plurime e complesse del mondo dei beni culturali nel nostro Paese. Più che una speranza questa è un forte auspicio.

Il risultato tangibile dei diversi interventi succedutisi nei due giorni del Convegno è un testo fatto di molti testi, testi che si intersecano, si rinviano reciprocamente e rifrangono in mille modi differenti l'immagine che domina la riflessione centrale, quella di una fatica della memoria che guarda e seleziona gli oggetti, prova a definirne una nuova possibile 'classicità' in un'epoca che, viceversa, della memoria lineare e della rivisitazione critica

sembrerebbe voler fare definitivamente a meno. Una riflessione che, rischiosamente, si confronta con il contemporaneo, con il dato tecnologico, con la multimedialità.

Un vero paradosso è il pensiero sulla memoria nella prospettiva artistica. In effetti anche l'arte – o, meglio, la percezione dell'arte che è l'inizio della sua memoria – appare oggi consegnata all'effimero e al transeunte, desementizzata nell'infinita ripetizione delle immagini e delle descrizioni, delle mediazioni elettroniche, visive, tridimensionali, aurali, nella infinita clonazione che tutto rende presente e, in quanto privo di contesto solido, contemporaneamente assente.

Un paradosso che pare cancellare in modo definitivo quel rapporto originario tra valore artistico e ricordo che era ben noto agli albori della riflessione estetica quando gli antichi poeti invocavano le Muse: «queste nella Pieria generò *Mnemosune* [la Memoria], signora dei colli di Eleutere, essendosi unita al padre Cronide, perché fossero l'oblio dei mali ed il sollievo degli affanni» come cantava Esiodo nell'esordio della *Teogonia* (vv. 53-55). Lo stesso nome delle Muse in greco parrebbe, secondo alcuni, riconnettersi al “sapere”, al “ricordare” (gr. *mémōna* “io ritengo”, lat. *memini* “io ricordo”, cfr. gr. *mimnésko* “io ricordo”, *mnéme* “ricordo”, *mnemosúne* “memoria”) e la tradizione poetica classica, anche quando fu prevalentemente o esclusivamente scritta, continuò a fare appello alla trasmissione del sapere per via orale e, dunque, attraverso la memoria che seleziona e, insieme, fonda l'opera: «ora le cause tu, Musa, ricordami» canta infatti Virgilio (*Eneide* 1, 8).

Da una tale angolatura privilegiata i saggi contenuti in questo volume esplorano la condizione di possibilità di questa memoria in un'epoca senza memoria. Del resto qualunque ricerca storiografica e critica, come scriveva Marc Bloch, è una «conoscenza per tracce» (*Apologia della storia*, Torino 2009 p. 44), tracce del vivere e del riprodurre di forme simboliche usate dagli uomini nelle diverse società. Questa cognizione storica, che è studio delle tracce vicinissime come avviene nel contemporaneo, o remote come avviene nella storia antica e antichissima, discende da quel fondamento strutturale di ciascuna società che è la memoria.

Al di là oramai dei residui finalistici e sistematici ereditati dall'Ottocento, la storia degli storici attuali è intrinsecamente una disciplina debole: è un 'rendersi conto' come in Huizinga o un 'comprendere' come in Gadamer. Non è più una scienza sistematica e razionale; non vuole tanto spiegare quanto vuole, appunto, comprendere. E questo è il compito di ogni storia: da quella documentale (che include la storiografia tradizionale e quella linguistica, ad esempio) a quella monumentale (che è soprattutto storia della

produzione artistica). Il comprendere è un lavoro sulla memoria istituzionale, sulla memoria delle forme simboliche trasmesse.

Questa intrinseca umanità della riflessione storica (e del connesso sapere critico) si riflette nel concetto stesso di memoria così come lo ha definito Jan Assmann in un importante libro del 1992 dedicato all'impatto delle tecnologie scritte nel sorgere della memoria collettiva.

Da un canto c'è la “memoria culturale” che è una «mnemotecnica istituzionalizzata» (*La memoria culturale*, Torino 1997, p. 26) cioè un complesso di tradizioni che, volontariamente o involontariamente, si trasmettono linearmente nel tempo di una società, un complesso di cui si può fare e si fa storia: «tale memoria è culturale perché può essere realizzata solo istituzionalmente, artificialmente; ed è memoria perché, in rapporto alla comunicazione sociale, essa funziona esattamente come la memoria individuale in rapporto alla coscienza» (*ibid.*, p. XIX). Dall'altro c'è la “memoria comunicativa” che comprende i ricordi «che un essere umano condivide coi suoi contemporanei» (*ibid.*, p. 25). L'arte, produzione culturale per eccellenza, appartiene alla memoria culturale e, in quanto tale, è oggetto di riflessione all'interno degli spazi analitici e omologanti che di volta in volta più si confanno ai diversi oggetti. L'arte è, dunque, memoria dell'arte.

Questo libro è un tentativo di circoscrivere questi spazi analitici, anche in ambiti dove l'impresa può apparire difficile se non impossibile, di riaffermare la dignità della memoria dell'arte e della tradizione delle sue istituzioni nel quadro delle discipline storiche. Un lavoro sanamente inattuale al pari del lavoro di tutti coloro che osano ancora sfidare la civiltà dell'oblio studiando il ricordo e la rammemorazione.

Marco Mancini  
Rettore dell'Università degli studi della Tuscia

---

## INTRODUZIONE

MARIA IDA CATALANO, PATRIZIA MANIA

Convergenze attese ed inaspettate, aperture, inevitabili vuoti emergono dalla lettura dell'insieme dei contributi presentati al convegno *Arte e Memoria dell'Arte* che si è svolto nei giorni 1 e 2 luglio 2009 presso la Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali dell'Università della Tuscia, nell'ambito dei corsi della Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte e Tutela dei Beni storico-artistici. Il filo conduttore delle due giornate si è articolato come in un duplex, per sezioni distinte dove, lungo il tessuto tematico della memoria, si sono coniugati una molteplicità di pensieri tra gli universi delle pratiche artistiche, della critica, delle problematiche storiche, della diagnostica e del restauro. I lavori erano stati disposti sapendo di muoversi entro confini sfuggenti, quelli della cultura della memoria, indomabili ed ipertrofici per la proliferazione di studi apparsi fin dagli ultimi decenni del Novecento<sup>1</sup>. L'operazione critica proposta ha avuto, tra gli altri obbiettivi, quello di collegare prospettive più ampie e meno frequentate con filoni di studio specialistici come la diagnostica ed il restauro che, re-interrogati nell'angolazione delle tematiche della memoria, offrono risposte inconsuete, aprendosi a nuove opportunità di integrazione disciplinare. Inoltre, l'impegno a far dialogare un Novecento storico con esperienze artistiche più recenti, ha inteso proporre, non tanto una sintesi organica che resta impraticabile, quanto piuttosto spunti di riflessione sulle radici del presente per segnalare trasformazioni ancora in atto. D'altra parte, nominare tutte quelle vicende artistiche contemporanee che hanno incontrato lungo il cammino il tema della memoria resta un itinerario impercorribile. In ragione dell'eccesso di informazioni, nell'epoca della superfetazione delle memorie, della spasmodica raccolta di dati ma anche di incalzanti fenomeni di azzeramento e dissipazione si rischia al contrario il paradosso dell'oblio, complice la disattenzione indifferenziata ad alimentare la quale non è estranea l'attuale, pervasiva dimensione tecnologica affidata alla memoria dei nostri computers. Non c'è dubbio poi che alcuni momenti cruciali del dibattito più recente siano stati consegnati all'analisi storica con ritardo e che si debba pure prendere atto di un processo di dispersione critica in cui sono stati messi a fuoco solo taluni fenomeni oscurandone altri, intenzio-

---

1. *Memorie e Saperi*, a cura di E. Agazzi, V. Fortunati, Meltemi, Roma 2007.

nalmente o meno, così da ritenere lecito parlare in questi casi di una vera e propria “diaspora” della memoria.

La pluralità delle prospettive in gioco nelle due giornate ha intercettato, quindi, una materia magmatica ed incandescente, che ha visto alternarsi interventi specifici e riflessioni dai più ampi orizzonti ermeneutici, momenti di coagulo ed avventure di percorsi ancora incompiuti. Cercare di rifondere i molteplici significati è il tentativo di questa introduzione, tesa a valorizzare i possibili intrecci o gli impliciti rimandi in questione. Ma lo scarto con il contemporaneo dell’arte non resta sempre risolvibile: sguardi “in presa diretta” di situazioni “vive”, talvolta sorprese tra le incertezze di sviluppi critici o artistici asintotici, ed attitudini riflessive già testate dai rigori di una storiografia sedimentata hanno prodotto numerose aporie. Aporie che, proprio passando per i territori dell’arte, possono contribuire alla definizione di cultura contemporanea, quasi a configurarne il suo coefficiente critico in atto. Ed è quanto affiora scorrendo i saggi qui raccolti dove trova conferma la tensione ad inscrivere nella storia dell’arte il presente stesso della memoria, pur nella consapevolezza che una prospettiva più organica resta ancora da costruire. Ricorrenti allora, alcune domande. Da un lato, quale apporto ha fornito la tematica della memoria alla ricerca artistica contemporanea e quanto della “memoria storica” non sia stato invece inglobato o rimosso; dall’altro, emerge tra le pagine, il quesito sull’incidenza, ai fini della trasmissione, dell’inintelligibilità che connota alcune opere contemporanee. Nella considerazione di ciò che resta delle memorie, dei “dépôts” nei contesti e nei soggetti definiti “ipercontemporanei” si constata un superamento di quella “crisi della memoria” generatasi dal secondo dopoguerra in poi come antidoto all’insostenibile senso di colpa maturato dalla catastrofe epocale dell’ultima guerra (Lux). *L’épreuve de la mémoire* sembra allora aver testato il secolo. È il caso di Natacha Nisic che, con la profondità del suo sguardo implacabile, espone una vera e propria ricognizione analitica sulla necessità\complessità dell’impossibile racconto dell’Olocausto (Troncone). Di contro si è assistito, sulla scia del pensiero postmoderno, a prassi estreme di “estetizzazione”, che è quanto emerge indagando gli esiti di alcuni artisti inglesi contemporanei (Di Orio). La “prova della memoria” appare poi tematica eclatante nelle nuove forme di architettura di una città come Berlino (De Dominicis), oppure diviene un componente della verifica storiografica nei casi di ambivalenza o di adombramento, rimozione, quando non addirittura di totale cancellazione di interi fenomeni artistici. Si pensi all’arte cinetica e programmata italiana, solo di recente riesumata dall’oblio (Meloni) e, restando sempre in ambito italiano, alla ‘invisibilità’ delle esperienze dei collettivi d’arte degli anni Settanta, veicolata dall’inintelligibilità

di alcune pratiche artistiche, pure eterodosse rispetto al contestuale sistema economico, sociale, istituzionale (Voso).

A fronte di persistenti o periodici silenzi, sul versante della critica storica, il secolo breve, che ha condensato trasformazioni, derive e rotture epocali, con la consunzione di ogni sguardo meramente retrospettivo, emerge mostrando anche tutti i suoi recuperi, le sue tenaci aspirazioni di continuità e di assoluto, nella tensione a “fare mondi”, nel desiderio onnivoro di trasmettere, documentare ed archiviare, nella consapevolezza di preservare interpretando, rendendo materiale l’immateriale, produttivi gli scarti e i residui. Trova spazio una dimensione di complessità e si strutturano le condizioni per transitare verso forme di letture alternative di fenomeni culturali storicamente sedimentati che, già negli arditi sperimentalismi delle avanguardie, vedono affiorare, tra l’altro, la continuità del rapporto con la tradizione e con l’antico. Quando non diventa oggetto ideologico delle politiche della memoria – si pensi al dibattito sulla tecnica esecutiva della pittura murale romana nell’Italia del regime (Prisco) – l’antico, per tutta la prima metà del Novecento, è stato anche avvertito come apertura verso il futuro, sia nella produzione figurativa che nella saggistica o negli scritti d’artista. Il classicismo moderno, teso a cogliere l’attimo, si è mostrato allora pronto ad immergere le cose in una dimensione immobile ed immemore di ogni scansione temporale: ha esplorato l’eterno ritorno della notte dove, nell’ora più profonda del riposo, il sogno restituisce il passato simile al futuro, così come scriveva nel 1916 De Chirico in una lettera ad Apollinaire (Pontiggia). Le notti del Novecento, perse tutte le più codificate certezze, pullulano di inquietudini, offrendo ampio materiale di riflessione ad una dimensione a-logica. Sono dolorosa presenza, reminiscenza destata in prossimità del nulla per dare significato e forma, nel caso del *Piccolo diario* dello scultore Leoncillo Leonardi, a “carte d’artista” che, in sintonia con le neoavanguardie degli anni Sessanta, dilatano l’universo percettivo, pensano la materia, prolungano la memoria sensoriale del fare (Catalano).

L’ansia del secolo di abbracciare l’intero amplifica e prolunga poi la passione per il “frammento”, così che, già nelle mani di *La Cathédrale* di Rodin (1908), in una traslazione di significati, si mostra la parte per il tutto di un monumento\reliquia (Rossi Pinelli) dove il Novecento non rinuncia ad inaugurare la sua laica sacralità memoriale. L’aspirazione a raccogliere la pluralità stratificata delle memorie, che la ricerca di una nuova nozione di monumento produce, appare al contrario ribaltata nelle ideologie di regime, quando il monumento diviene oggetto di ibride contaminazioni, entro un tessuto urbano che, nel caso viterbese, è riconfigurato secondo una volontà di semplificazione ed esemplificazione, per un’ottica igienista ed ordinatrice del tempo (Marsilia). E, restando nel territorio viterbese, si è

preso in esame anche un intervento artistico specifico, realizzato dal gruppo A12 nel 2009. Un intervento che ha consentito di riportare alla fruizione le memorie sotterranee della città attraverso un dispositivo autoalimentato, che riproduce in superficie il suono perduto delle acque sommerse del fiume Urcionio (Trulli-Zecchi). Si tratta di un'installazione permanente situata nello spazio antistante l'ex chiesa di Giovanni Battista degli Almadiani, luogo dalle memorie storiche "cancellate", vero "oltraggio alla memoria" – e qui si pensi all'anonima scialbatura che cela l'intervento di Daniel Buren sull'attuale facciata dell'edificio (Tumino) – le cui vicende, accanto alla figura del suo committente, sono state ora ripercorse (Carriero).

Nella pluralità delle risposte che i testi presentati mettono in campo, corre sottotraccia la funzione coagulante dell'arte nei confronti del tema della memoria, e la storiografia critica, quando non si è profilata, a partire dai narcisismi degli anni Ottanta, come una "critica acritica", "cancellata" dalle strategie di potere (Scudero), ha mostrato di averne assimilato e rifunzionalizzato contenuti e metodi, esplorando i silenzi del discorso storico o quantomeno sottolineandone i limiti (Mania). Dall'opera contemporanea che iscrive in se la memoria o ne segnala i valori, ai luoghi – i luoghi fisici del paesaggio, della città – gli interventi di arte ambientale, riaprendo un dialogo critico con il contesto, sono stati ripercorsi attraverso l'analisi di alcune recenti installazioni (Cristallini). Qui il "monumento", perduta ogni capacità assertiva del rappresentare canonico, rivela – ed è un processo che percorre l'intero corso del XX secolo – i suoi confini porosi: si apre al divenire, trasformandosi in un dispositivo che instaura significati, crea luoghi di transito o di incontro, nella prospettiva di offrire\attivare condizioni collettive, dinamiche e molteplici (Zuliani).

Ossessionato dall'inclinazione ad interrogarsi e ridefinirsi, come dall'esigenza di sorprendere la globalità dei fenomeni con metodi e forme volte all'utopia di una trasmissione 'esaustiva', il Novecento, ormai entrato nel terzo millennio, è insieme il secolo del rinvio al vuoto e dell'accettazione della contingenza che, assunti quali componenti produttive dalle pratiche creative, hanno contribuito a liquidare le più consuete letture deterministiche, per aprire sempre nuovi varchi al 'fare storia'. L'archivio, non più deposito inerte, ha scoperto la sua centralità, la sua funzione attiva, la sua vocazione a condensare, che impone però la selezione\ricreazione di contenuti giunti dalla tradizione, mentre si profila quale possibile risposta alle insidie della vaporizzazione dell'arte contemporanea, nella ricerca di stabilizzare l'effimero, rendere materiale l'immateriale, cogliere quanto dell'invisibile racchiude il visibile (Valentini). La nozione di archivio trova inoltre una sua dimensione nella metafora dell'allegoria, metafora intesa come componente necessaria di alcune opere d'arte contemporanee che consente loro di "esporre il carattere intrattabile, 'dissenziante' dell'opera,

la sua inadattabilità a ogni ratio storica, il suo proporsi come processo riflessivo di ritorno all'indietro virtualmente infinito, che riassume il movimento di un'intera cultura" (Chiodi). Le problematiche della trasmissione sono state esplorate quindi non solo in relazione al tema cruciale ed in perenne trasformazione della nozione di archivio, ma anche nell'esame di altre prospettive, come ad esempio le alterne fortune della trattatistica tecnica, stimolo per una varietà di sperimentazioni e recuperi (Rinaldi) o nelle dinamiche di singoli percorsi intellettuali, vagliando il punto di vista della comunicazione testuale, ed è il caso presentato di Giovanni Urbani che riattraversa, con la soggettività del suo sguardo, la *Teoria del restauro* di Cesare Brandi (Cecchini).

Entro l'ampiezza delle questioni messe in campo si è inoltre valutata, attraverso la nozione di documento e di fonte, l'impatto tecnologico della dimensione attuale. Per la fotografia, l'indagine ha focalizzato le strategie della rimozione e della cancellazione: occultamenti, reticenze, ritagli, omissioni, mascherature, strappi, distorsioni, alterazioni elettroniche etc. problematizzano il compito dello storico, rendendo indispensabile la sua finezza ermeneutica nel ritenere anche le fonti "apocriefe" come primarie di modi e moventi (Pieroni). Eppure, nella sua "equivoca" grammatica visiva, oscillante tra una pseudopresenza e l'indicazione di un'assenza – secondo le note parole di Susan Sontag – proprio la fotografia mostra l'altro versante, costituendosi in occasione, fonte *sui generis* per una specifica avventura ermeneutica, qui spostata tra l'intimità delle mura domestiche, dove un luogo suggestivo, la casa dello scultore Costantino Nivola a Springs, offre l'opportunità di leggere alcuni modi diversi di guardare alla memoria dell'origine e alla sua visualizzazione nel mito, attraverso le "mura parlanti" di un insolito, ma non fortuito, crocevia figurativo (Altea).

Ed è anche lungo questo tracciato problematico ed ambivalente della nozione di fonte, che è stata inquadrata l'analisi di alcune opere del passato. Giunta a noi attraverso il succedersi selettivo della trasmissione, l'opera antica, presente nelle forme di un palinsesto matericamente "riscritto", si offre allo sguardo attuale come un vero e proprio archivio di se stessa (Martellotti). L'occhio di nuove forme di conoscitori, diversamente addestrato a letture incrociate e sostenuto dalle moderne metodiche della diagnostica artistica, procede con una rinnovata coscienza di sé per esplorare il divenire del processo creativo, cogliere i segni magmatici della sua genesi, entrare nella profondità di strati sommersi (Bellini-Cardinali-De Ruggieri, Cerasuolo). Sono dimensioni 'altre', che hanno aperto nel corso del XX secolo le porte dell'invisibile, giungendo fino al terzo millennio. Sono prospettive che incalzano i tracciati tradizionali ed offrono nuovi paradigmi interpretativi, rinnovate possibilità di lavoro, orizzonti ermeneutici insospettabili, capaci di interrogare e di interrogarci ancora.