

Tra noi e gli antichi

L'istante e l'eternità

Roma,
Terme di Diocleziano
04.05 – 30.07.2023

Il percorso della mostra

“Tra noi e gli antichi”, recita il sottotitolo di questa mostra. In quella piccola preposizione “tra” si annida tutta la complessità di un rapporto che ha preso, nei secoli, forme assai diverse. Un rapporto fatto di molte diverse storie, sguardi, contesti, terre e mari; fatto di recuperi, oblii, riscoperte, reinvenzioni, manipolazioni, fratture, reinterpretazioni, appelli alla distruzione, opposizioni, richiami alla continuità. Tra gli antichi e noi ci sono secoli di trasmissione parziale, discontinua e carsica della letteratura greca e latina attraverso diverse vie mediterranee, europee ed oltre; secoli di conservazione, di ricostruzione e di restauro degli edifici antichi; secoli di sguardi artistici che hanno ora riusato ora avversato ora manipolato ora ignorato le forme e le invenzioni formali e stilistiche antiche; secoli di erudizione, antiquaria, ricerca storica, ricerca filologica e collezionismo; secoli di esplorazione archeologica delle città e dei territori, di ricostituzione scientifica delle culture e delle società del passato.

L'antichità classica appartiene alle nostre vite, per gran parte del continente europeo, del bacino del Mediterraneo e oltre. Le tracce del passato si trovano ovunque nei nostri paesaggi urbani e rurali, sotto forma sia di vestigia riconoscibili sia di tracce indirette, come ad esempio le citazioni più o meno esplicite nelle costruzioni e nelle opere medievali, moderne e contemporanee. Gli antichi sono presenti nel linguaggio che utilizziamo, in molti alfabeti, nei libri che leggiamo, nella musica che ascoltiamo, nelle immagini che ci circondano, nei modi di comportarci in società, negli ideali politici ed educativi, nei valori sportivi, o anche nell'intimità della famiglia e nelle nostre rappresentazioni mentali. Tutti i musei, anche i più contemporanei, ci mettono di fronte a questo rapporto complesso che ci lega irrimediabilmente all'antichità, nonostante le guerre, la distruzione degli imperi, le rivoluzioni, le catastrofi naturali o antropiche e nonostante l'usura del tempo che ne hanno indebolito la memoria. E nonostante i momenti nei quali avanguardie o movimenti artistici hanno deliberatamente cercato di dimenticare, distruggere o ignorare l'antichità classica percepita come nemica irriducibile della modernità.

Non è possibile ripercorrere in una mostra tutta la complessità e le sfumature della relazione che ci lega agli antichi, né tutte le diverse espressioni, assai varie in termini cronologici, geografici e culturali, delle società e delle culture che raggruppiamo sotto l'etichetta di Antichità Classica. Si possono invece tracciare alcune direzioni interpretative, proponendo un percorso concettuale che passa per una selezione ragionata di opere che risalgono agli ultimi cinque millenni, dalla Preistoria all'epoca attuale attraverso le culture classiche del Mediterraneo. Più di trecento oggetti accompagnano il visitatore in un cammino affascinante che rivela, sala dopo sala, alcune delle sfaccettature del nostro rapporto con l'antichità. Al riguardo un'osservazione semplice può fungere da filo conduttore alla visita: il nostro rapporto con gli antichi è almeno doppio. Da una parte, si è costruito attraverso un lungo processo storico di trasmissione intellettuale e artistica, che ha plasmato la nostra cultura fra continuità, fratture e manipolazioni. Dall'altra parte, è caratterizzato da un fenomeno di immedesimazione che abbiamo sviluppato con persone che sono vissute molto tempo fa ma che, come noi, hanno affrontato tutte le circostanze della vita, dalle più gioiose alle più drammatiche e che a quelle circostanze, gioie, dolori, ideali e valori hanno dato voci e forme che sono giunte fino a noi. Per questo, ci sembrano allo stesso tempo lontani e vicini.

La mostra si apre con un oggetto straordinario, che evoca appunto questo doppio rapporto: il calco in resina di due vittime anonime dell'eruzione del Vesuvio nel 79 d.C., ritrovate di recente nello scavo della villa di Civita Giuliana presso Pompei (I.3), il cui corpo prima di dissolversi ha lasciato la sua impronta nelle ceneri dell'eruzione vulcanica. Quell'istante, quel dramma sommuovono la nostra immedesimazione come esseri umani. La pratica archeologica contemporanea, frutto di un lungo processo di scoperte e invenzioni anche tecnologiche, ha riempito artificialmente quel vuoto nelle ceneri vulcaniche. Ha così reso perenne e offerto ai nostri occhi quello che fu il dramma umano di un istante.

Da una parte un'antichità che ha attraversato il corso della storia, come fosse salita sulla

barca del tempo raffigurata su un orologio di manifattura parigina dell'inizio dell'Ottocento (I.36): sono barche ideate, costruite e volute da ogni attore che di volta in volta, in tempi e luoghi diversi, ha riuscito o fatto appello all'antichità. Dall'altra una vicenda umana che si presenta come il punto indicato da Urania sulla sfera temporale di un altro orologio della manifattura Lepaute della seconda metà del Settecento (I.39). Da una parte il trionfo del passato, che si ripropone apparentemente sempre uguale nelle sue rappresentazioni monumentali, fino ai rilievi raffiguranti il trionfo di Lucio Emilio Paolo sul re Perseo di Pelagio Palagi e Giuseppe Gaggina della metà dell'Ottocento (I.23-28); dall'altra parte la sua progressiva decomposizione (ma allo stesso tempo resilienza), resa concreta dai corpi risuscitati di Pompei.

La mostra quindi si snoda in due itinerari paralleli e complementari. Il primo evoca le modalità- complesse, mai scontate e automatiche, sempre sorprendenti - della trasmissione dell'antichità attraverso i cicli mitici e le concezioni, misurazioni e rappresentazioni del tempo e dello spazio che hanno costruito la tradizione classica, talvolta erudita, sulla quale si è via via formato il nostro rapporto intellettuale con gli antichi. Il secondo mostra come, contemporaneamente, si può innescare il processo di immedesimazione che ci rende simili e vicini agli antichi, malgrado la distanza temporale, culturale e, spesso, geografica.

Nel primo percorso, il visitatore è accolto dalle nove muse rappresentate sul sarcofago dell'Isola sacra a Ostia (I.29) e su quello, incompiuto, di Tor de' Schiavi a Roma (I.32), ideale inizio di una visita introdotta dalle divinità preposte per antonomasia alla tutela delle Arti e alla conservazione della memoria. Il vicino ritratto di Omero (II.7) introduce invece il tema della complessa e variegata trasmissione dei miti del ciclo troiano nel mondo greco, etrusco e romano e della sua eredità moderna e contemporanea. In un percorso che segue la sequenza del racconto, dal giudizio di Paride fino al ritorno di Ulisse in patria, sono state riunite testimonianze originali della diffusione di uno dei miti più celebri nell'antichità quanto nel mondo moderno, in un itinerario che si snoda dal VII secolo a.C. al II secolo d.C. Si possono così apprezzare le diverse forme di rappresentazione dello stesso racconto e al contempo i fenomeni di continuità; è possibile al contempo percepire il costruirsi del potente strumento della codificazione delle forme; ammirare le rappresentazioni greche più antiche del giudizio di Paride sull'anfora cicladica di Paro (II.8), dei duelli tra Achei e Troiani sul bacino cerimoniale dell'Incoronata di Metaponto (II.9), o ancora dell'accecamento del ciclope Polifemo su una giara etrusca da Cerveteri (II.17), la più antica raffigurazione etrusca conosciuta di questo episodio mitico. Lo sguardo può continuare a seguirne le vicende nel corso del IV sec. a.C., sul vaso etrusco a figure rosse scoperto a Norchia nel 2022 (II.12), il quale riporta una versione del racconto molto vicina alla tradizione greca ma con nomi di eroi e di Troia sistematicamente tradotti in lingua etrusca. L'episodio del ratto del palladio, rappresentato dallo spettacolare gruppo scultoreo di Sperlonga (II.13-15), è lì a ricordarci - grazie ad un altro contesto relativo al mito troiano - tutti gli altri casi in cui storie e miti greci furono adattati, manipolati e mantenuti vivi, in questo caso riallacciandolo al mito delle origini di Roma. Mentre la commovente scena del ritorno di Ulisse a Itaca e del suo riconoscimento da parte della nutrice attraversa immutata i secoli, dal vaso attico a figure rosse da Chiusi (II.19), nel V sec. a.C., alla lastra architettonica in terracotta di età augustea (II.20).

Alle origini del ciclo troiano si pone il giudizio di Paride e l'inconfrontabile bellezza del corpo divino di Afrodite e umano di Elena: due temi che hanno avuto una particolare fortuna fin dall'antichità, dalle versioni miniaturistiche romane della celeberrima Afrodite di Cnido (II.31-33), ai gruppi di terracotta rinascimentali e neoclassici (II.4-5), fino alle ultime opere di Katerina Jebb (II.47-51).

Non tutti i miti greci hanno avuto la stessa fortuna, pervasività e persistenza di memoria, pur nel diverso grado di variabilità di forme e versioni, del ciclo troiano. Alcuni miti sono caduti nell'oblio e il loro riconoscimento e ricostruzione sono il frutto di sguardi colti, esegesi erudite o scientifiche. Alcuni straordinari corredi funerari, come quello della cosiddetta tomba del Pittore di Policoro di Eraclea di Lucania (II.27), si presentano come vere e proprie raccolte di vasi destinati a presentare miti, anche rari, ma pregnanti per i vari contesti locali: ritroviamo così episodi spesso per noi difficili da capire senza una solida cultura classica (Polinice ed Erifile, Pelope e Ippodamia, Zeus e Ganimede, Poseidone e

Amimone, Medea infanticida, Dirce punita).

Un ruolo particolare assume il mito di Leda, del suo accoppiamento con Zeus trasformatosi in cigno e della conseguente nascita di Elena dall'uovo. Da un lato questa vicenda si pone come antefatto e origine del ciclo troiano: il ratto, o meglio, la seduzione da parte di Paride di Elena, la più bella delle donne, fu infatti la ragione della mobilitazione dell'esercito acheo contro Troia. Dall'altro lato, la storia della nascita di Elena generò, oltre a versioni dell'episodio mitico (tra le quali quella dell'unione di Zeus con la dea Nemese, che avrebbe generato l'uovo), alcune delle quali riscoperte in epoca rinascimentale (II.39), un filone filosofico di impronta orfica che collegava l'uovo di Elena con alcune concezioni cosmogoniche nella quali l'universo stesso nasce da un uovo primordiale. Esiste una spettacolare testimonianza archeologica e storico-artistica di questo legame tra il mito della nascita di Elena e il racconto cosmogonico delle origini del mondo: si tratta della piccola scultura in calcare proveniente da una tomba del V sec. a.C. di Metaponto in Magna Grecia (II.44).

All'antichità risalgono diverse forme di rappresentazione dell'universo e delle sue parti, e questa mostra ne presenta naturalmente solo alcune cercando tuttavia di dare un'idea dei diversi livelli nei quali si colloca la rappresentazione dell'universo. Alcuni esseri ibridi per esempio, spesso associati a un racconto mitico, rappresentano il chaos primordiale, altri i limiti estremi del mondo o il passaggio verso l'aldilà. Sono esseri liminali e contro di loro gli eroi devono combattere per proteggere o ristabilire l'equilibrio del mondo: sono esseri come le gorgoni (II. 21), le sirene (II.28), Scilla (II.30), il minotauro (II.23), i centauri (II.22). Alcuni personaggi del mito, collegati da un punto di vista onomastico a parti del mondo come Europa (III.13-14), hanno talvolta lasciato il posto a personificazioni geografiche. Sulla Tabula Chigi (III.16), un eccezionale rilievo di marmo probabilmente di epoca augustea, due donne che indossano una corona turrita, caratteristica della *tyche* delle città (III.15), sono identificate dalla didascalìa in greco come l'Europa e l'Asia. Sorreggono un grande scudo circolare (un clipeo) sul quale è raffigurata la battaglia di Gaugamela o Arbela, che vide la vittoria definitiva di Alessandro Magno contro l'esercito persiano di Dario nel 331 a.C. Altre didascalie in greco presentano sinteticamente la figura di Alessandro, le sue origini, i suoi attributi. L'immaginario delle personificazioni è assai ricco e variegato: possono, come nel caso della Tabula Chigi, rappresentare aree geografiche, ma anche città o valori (come l'armonia, la democrazia, la pace), o elementi che scandiscono il ritmo del tempo e della natura, come le stagioni: è il caso di quelle che, associate a Dioniso, decorano un sarcofago del Museo Nazionale Romano (III.7).

L'ordine dell'universo – il *kosmos* – prende anche la forma di entità divine, che si apparentano a Zeus (III.2), a Osiride Chronocrator (III.3), ad Aion – l'Eternità – uscito dall'uovo primordiale (III.6) e circondato dallo zodiaco. L'immensità del mondo può riassumersi anche in alcune forme geometriche semplici, come l'*omphalos* di Delfi (presente nella mostra attraverso una sua rappresentazione marmorea proveniente da Amarnthos in Eubea: III.9) o la sfera dell'orologio solare di Matelica (III.12), le sfere armillari antiche di Stabiae (III.8) e di Philippi (III.10), i cui cerchi intrecciati si ritrovano sulle Teoretiche dei Pianeti di Antonio Lupicini nel Cinquecento (III.11).

Il visitatore è accolto nel secondo percorso dall'altare ossario dell'oculista romano C. Terentius Pistus (I.38), che per ottantasette anni, cinque mesi, ventiquattro giorni e dieci ore registrò il tempo della sua lunga vita. Come quando si è di fronte ai corpi delle vittime dell'eruzione del Vesuvio, si innesca, leggendo questa singolare iscrizione funeraria, un meccanismo di immedesimazione che rende attuale il modo di stare al mondo di questo antico Romano, e del suo misurare il tempo. Di fronte, si trova invece un calendario agrario (il *Menologium rusticum colotianum*) (I.40) che associa lo zodiaco, i mesi dell'anno e il calcolo delle ore del giorno e della notte per i diversi periodi dell'anno, alle feste religiose da rispettare e alle attività agricole da compiere. Più che nelle gesta degli eroi dell'*Iliade* e all'*Odissea* di Omero, che percorrono l'immensità del mondo e ne affrontano i pericoli, ci troviamo in questo secondo percorso nell'universo quotidiano de *Le opere e i giorni* di Esiodo. Un mondo che ha come punti di riferimento lo spazio della casa, quello della città e del suo territorio, quello della terra e delle sue attività.

La casa è evocata, in questa mostra, dalle decorazioni architettoniche in terracotta e in

bronzo del palazzo arcaico di Torre di Satriano in Basilicata (IV.30) e da una ricca serie di raffigurazioni miniaturistiche, dalle urne cinerarie protostoriche del Lazio (IV.29), al modellino di abitazione con vasi miniaturistici di Santorini (IV.4-24) alle varie raffigurazioni di portici, torri e templi di epoca ellenistica (IV.26-28). La casa è lo spazio che custodisce il patrimonio della famiglia (IV.38); è lo spazio della maggior parte delle attività e delle fasi della vita femminili, scandite dal calendario dei riti, delle festività (IV.36-37) e delle cerimonie religiose (IV.32-33). Spicca in questo contesto l'eccezionale carro cerimoniale scoperto di recente a Civita Giuliana presso Pompei: appena restaurato e ricostruito grazie a uno straordinario lavoro di ricerca, conservazione e restauro, viene presentato per la prima volta al pubblico di questa mostra (IV.48).

Della città si richiama, attraverso un'importante serie di manufatti greci e romani, l'inesauribile serie di attività che la caratterizza: una città sempre in costruzione (IV.42bis), dove si attivano artigiani e mercanti (IV.44, 46,-47, 50); il luogo che accoglie ogni tipo di divertimento, dai giochi atletici ai combattimenti dei gladiatori nel circo (IV.54-55). E' dalla città che nasce la pianificazione urbana e le sue rappresentazioni grafiche, come quella della *Forma Urbis Marmorea* di Roma (IV.43); e, ancora, la cultura della scrittura, di cui si presentano alcune manifestazioni, dalle più antiche (la brocca dell'VIII sec. a.C. di Atene – IV.49 – una delle più precoci testimonianze note dell'avvenuta invenzione e dell'uso dell'alfabeto in Grecia) fino alle più sofisticate, nel mondo degli scribi della Roma imperiale (IV.45). È infine, e soprattutto, il luogo della politica, nel quale si sperimentarono ed elaborarono le forme dei rapporti sociali, delle nozioni di spazio pubblico in rapporto a quello privato, dell'esercizio del potere, della rappresentazione e dell'autorappresentazione, dei modi di governare e delle legislazioni, in diversi modi all'origine dei nostri (IV.58-59). Mentre il primo percorso si concludeva con la raffigurazione dell'eternità – *Aion* – e dell'ordine immutabile dell'universo – il *kosmos* –, al centro del secondo si trova la rappresentazione dell'istante propizio – il *kairos* – in un rilievo romano (IV.62) che riproduce la celebre statua dello scultore greco Lisippo del IV sec. a.C.: un fanciullo che, come il momento propizio, è difficile da afferrare, reca nella mano sinistra un rasoio sul quale è posta in equilibrio una bilancia, resa instabile dalla mano destra che sbilancia il piattello più basso, a indicare come la decisione sia influenzata dalla sua iniziativa. La figura ha le ali ai piedi perché sempre in rapido movimento e un lungo ciuffo di capelli sul davanti e la nuca liscia, perché una volta che il Kairos è passato nessuno può più afferrarlo, esattamente come l'occasione propizia.

Il *kairos* funge da ideale *trait d'union* tra lo spazio della vita quotidiana, delle iniziative individuali e collettive – nella casa e nella città – e il momento della morte, che apre verso altri lidi, quelli di un aldilà auspicabilmente beato. L'ultima sezione della mostra è dedicata a questo delicato passaggio durante il quale l'individuo spera di potersi confrontare con il mondo divino per finalmente accedervi al termine di un lungo e pericoloso viaggio iniziatico. L'ultimo viaggio è un itinerario scandito da rituali che segnano le tappe della cerimonia funararia. Inizia con i primi lamenti dei familiari, al momento dell'annuncio del decesso, secondo un modello antico (V.76-77) cui si ispirano alcune forme moderne del lutto (V.84). Segue il trattamento del corpo del defunto, la presentazione pubblica della salma (V.83) e il suo trasporto fino al luogo della sepoltura (V.78-80). Chiude la sequenza il banchetto funebre (V.65-66, 69) e l'interruzione del digiuno dopo il lutto, ultima liberazione per i familiari.

Durante il funerale, e poi nella tomba, il defunto o la defunta, accompagnati dagli oggetti più significativi della loro vita, ripercorre un'ultima volta le varie circostanze della sua esistenza sociale. Nella grande tomba aristocratica 35 di Baragiano (V.71), agli elementi del vestito e alla panoplia personale di un uomo di alto rango, si aggiungono la bardatura dei cavalli, gli elementi del carro e le spoglie prese ai nemici, mentre tutto l'imponente servizio da banchetto composto da vasi greci, etruschi e locali, rimanda all'alto valore del consumo collettivo del vino. La vita sociale, ma anche il rango del personaggio, è evocata dai

numerosi manufatti di importazione e da tutto lo strumentario destinato all'organizzazione di sontuosi ricevimenti. La diversa provenienza degli oggetti riuniti nella tomba indica l'ampiezza della rete di contatti, il grado di incorporazione di usi stranieri e l'adozione di segni di status elaborati in Grecia, che caratterizzano la posizione del personaggio nel mondo complesso e variegato delle comunità indigene dell'Italia del Sud in età arcaica. Gli antichi – come alcuni moderni – immaginano per analogia col mondo terreno un percorso del morto, scandito da specifiche regole e rituali, attraverso lo spazio intermedio che lo separa dalla sua definitiva condizione ultraterrena. Tra le evocazioni delle credenze dionisiache antiche e le concezioni paleocristiane e medievali del rapporto dell'uomo con la divinità, il percorso della mostra si conclude con una laminetta d'oro di ispirazione orfica proveniente da una tomba monumentale di Thurii in Magna Grecia (V.85). Vi sono incisi una "dichiarazione di purezza", da pronunciare all'ingresso dell'Ade, al cospetto di Persefone e altre divinità, riferimenti alla morte fisica causata da Zeus e dalla Moira (il "destino"), al ciclo della reincarnazione e, infine, un'allusione a un nuovo inizio.

Al termine ultimo del viaggio, la figura umana prende forma divina. L'antichità ha tramandato un'inesauribile varietà di modi di rappresentare l'individuo, dalle potenti statue stele neolitiche alle raffinate composizioni classiche ed ellenistiche. La figura umana può essere genericamente composta da pochi elementi anatomici, geometrici o da attributi che ne indicano il genere, l'età, lo statuto, l'origine geografica. Oppure è colta in un atteggiamento che rispecchia uno stato d'animo, una precisa circostanza della vita o, più spesso, il rispetto delle rigide regole di un adeguato comportamento sociale.

In questa mostra, la presentazione non segue un percorso cronologico o stilistico:

come avveniva nei santuari greci o nei giardini romani, la riunione delle diverse forme di rappresentazione del corpo umano crea l'immagine di un'umanità variegata, che da tanti punti di vista – estetico, sociale, morale – risulta di grande attualità e modernità.

Gli ex voto anatomici dei santuari salutaris del Lazio repubblicano (III-II sec. a.C.) e della Grecia (V.3-17) restituiscono, come alcuni luoghi di culto moderni, una maniera originale di rappresentare il corpo umano come costituito da pezzi separati. Le collezioni del Museo Nazionale Romano conservano migliaia di questi reperti che provengono dalle discariche di votivi ritrovate a Roma nel Tevere e in vari santuari del Lazio. Il corpo è variamente diviso in grandi parti anatomiche – la testa, il tronco, arti superiori e inferiori – o in parti più piccole, come gli occhi, le orecchie, la lingua, i seni, gli organi genitali, i piedi, le mani, ecc. La testa può essere divisa in due parti, destra e sinistra. Anche gli organi interni sono oggetto di rappresentazione, come l'utero o gli organi della digestione.

In alcuni casi, come su una stele di Salonicco (V.59) e sul sarcofago romano imperiale del Museo Nazionale Romano (IV.61), il viso del defunto è sostituito o affiancato da una maschera teatrale, la *persona*, che ne definisce le caratteristiche salienti.

Il volto e il corpo, strumenti umani per mostrarsi, per ostentare status e potere, per affidare ai posteri e ai sopravvissuti la memoria di sé, per comunicare con gli dèi, anche chiedendo una guarigione o ringraziando per averla ricevuta, per mantenere vivo l'exemplum degli antenati. Strumenti non solo umani, però: in questa galleria di "ritratti" di tutti i tempi, le statue monumentali tendono a cancellare il limite tra umani glorificati (come l'arringatore di Firenze: V.55), antenati divinizzati (come le stele della Lunigiana: V.21-22) e divinità antropomorfe (come la Sekhmet egizia: V.26). In quale di queste categorie sceglieremo di inserire l'imponente kore di Santorini (V.28), presentata per la prima volta al pubblico in questa mostra?

Massimo Osanna, Stéphane Verger,
Maria Luisa Catoni, Demetrios Athanasoulis
Curatori della mostra