

P Nicolas Martino: *Res gestae*
Romeo Castellucci / Andrea Mastrovito

paesaggio

26/01 – 17/03/2024
Museo di Roma

P Nicolas Martino: *Res gestae*
Romeo Castellucci / Andrea Mastrovito

paesaggio

26/01 – 17/03/2024
Museo di Roma

Res gestae

Il sentimento tragico della storia nell'arte italiana del XXI secolo

Nicolas Martino

«Y el hombre. Pobre ¡Pobre! Vuelve los ojos, como cuando por sobre el hombro nos llama una palmada; vuelve los ojos locos, y todo lo vivido se empoza, como charco de culpa, en la mirada».

César Vallejo, *Los heraldos negros*, 1917¹

Se è vero che la Tragedia, nella Grecia del V secolo a.C., rappresenta il fondamento estetico e politico della cultura occidentale, ovvero è ciò che lega indissolubilmente le sorti del nostro mondo alla dimensione pubblica della città, è interessante notare come proprio questa forma rappresentativa, e questo 'sentimento' filosofico particolare, riemerge sempre di più nel momento in cui ci troviamo a muoverci, più o meno smarriti, tra le rovine di quella che fino a non molto tempo fa, con una certa arroganza gravida di conseguenze, abbiamo chiamato 'Storia' con l'iniziale maiuscola. È, insomma, quando si dileguano, per cause di forza maggiore, tutte le illusioni sulle «magnifiche sorti e progressive» — non si insisterà mai abbastanza sulla grandezza di Giacomo Leopardi, non tanto come semplice poeta, tutt'altro che pessimista, ma piuttosto come uno dei più importanti filosofi europei del XIX secolo, rivoluzionario e materialista fino in fondo² —, quando ogni ottimistica, o meglio euforica, filosofia della storia progressivamente e rivoluzionariamente orientata alla liberazione totale dell'uomo dalle sua condizione di fragilità economica, politica e umana, si scontra con il trauma del suo fallimento storico, che il dispositivo tragico torna a esprimere tutta la sua potenza estetica e politica, quindi intrinsecamente artistica e filosofica.

Se la svolta a cui alludiamo attraversa tutto il mondo occidentale a partire dagli ultimi trent'anni del XX secolo, in Italia, in particolare, l'onda provocata dallo smottamento tellurico della vicenda Moro, che chiude la lunga stagione dei movimenti (1968-1978), porta sulle spiagge della nostra cultura, in rapida successione, una serie di interventi che segnano un cambio di paradigma a livello internazionale³. Nel 1978 Giorgio Agamben pubblica su «Paragone» — lo storico mensile di arte figurativa e letteratura fondato da Roberto Longhi —, un famoso saggio sulla *Comedia* di Dante che, indagando la concezione della colpa tragica e della colpa comica, e quindi l'opposizione tragedia/commedia, sosterrà una sorta di fedeltà antitragica della cultura del nostro Paese all'interno di una ricerca più complessiva sulle categorie della cultura letteraria italiana che diventerà un punto di riferimento imprescindibile per gli studi estetologici⁴. Un anno dopo, nel 1979, sarà Gianni Carchia — una delle voci più originali e interessanti che la filosofia italiana abbia espresso nella seconda metà del Novecento, purtroppo prematuramente scomparsa —, a insistere su temi simili, opponendo però un'alternativa 'orfica', anti-cittadina e quindi anti-statuale, alla tragedia, ovvero a quello che secondo lui sarebbe stato una sorta di 'compromesso' che avrebbe permesso lo sviluppo della nostra civiltà arrivata ormai al capolinea. In consonanza con gli sviluppi della critica radicale di autori come Jacques Camatte e Giorgio Cesarano⁵, Carchia proponeva insomma un radicale salto di paradigma a livello antropologico, una fuoriuscita dall'Occidente dentro l'Occidente, che oggi trova un certo seguito nel dibattito intorno all'Antropocene e alle sue contraddizioni, insistendo comunque sulla centralità della categoria del tragico come origine della nostra dimensione politica⁶.

In ambito critico-artistico, sarà invece Achille Bonito Oliva, nella costruzione del suo discorso sulla transavanguardia come ultima e paradossale avanguardia possibile, a riproporre la dicotomia tragico/comico in un articolo pubblicato su «Flash Art» nel 1980 e che subito dopo sarebbe confluito nel libro-manifesto pubblicato da Giancarlo Politi nel 1980. Qui il critico-mago, impegnato anche in una singolare lotta contro l'egemonia 'poverista' di Germano Celant, che finirà comunque per avere la meglio a livello internazionale, contrapponeva all'arte degli anni Sessanta, prigioniera di un'ideologia ingenuamente progressista, figlia in qualche modo dei cosiddetti 'Trenta gloriosi'⁷, un'arte libera da ogni illusione e capace di muoversi nello spazio di una continua e proficua oscillazione tra il tragico e il comico. Un conquistato disincanto, sosteneva Bonito Oliva, che richiedeva «consapevolezza tragica di tale condizione, ma anche senso del comico e dell'ironia»⁸, tanto che questa dicotomia andava compresa dentro un tessuto antropologico che in Italia era stato costruito soprattutto dalla commedia dell'arte. Insomma, anche Bonito Oliva, in modo simile a quanto aveva fatto poco prima Agamben, riconosceva una prevalenza tutta locale del comico sul tragico, che potremmo comprendere come racchiusa tra le due figure 'luminari' della cultura italiana, ovvero Pulcinella (Agamben) e Totò (Bonito Oliva)⁹. Alla fine degli anni Settanta tutti e tre questi autori riproponevano la categoria del tragico, dopo una cultura artistica e politica che nei due decenni precedenti era stata egemonizzata dalle categorie marxiste¹⁰, pur enfatizzando, nel movimento oscillatorio, il côté comico, oppure recuperando alternative che rompevano questa dicotomia e che erano rimaste sottotraccia dopo essere state sconfitte e dimenticate. Alla fine degli anni Ottanta, invece, sarà un altro filosofo, allievo di Luigi Pareyson¹¹, a proporre in un libro dedicato al pensiero tragico nell'epoca del disincanto, un modello 'ermeneutico' per un'epoca che si era ormai lasciata definitivamente alle spalle ogni illusione, accettando fino in fondo la tensione di una irrisolvibile scissione: *Disincanto del mondo e pensiero tragico* di Sergio Givone chiude il lungo inverno degli anni Ottanta scommettendo sulla categoria estetica che qui ci interessa¹². Il tragico, scriveva Givone, è quella: «unione sdoppiante, tale cioè da implicare la propria contraddizione. Essa implica che simultaneamente il soggetto si perda nell'oggetto e l'oggetto si faccia soggetto. È la scissione, la scissione nella sua originarietà»¹³.

Se filosoficamente gli anni Ottanta in Italia si concludono con una riflessione sulla *koinè* tragica¹⁴, le arti visive saranno egemonizzate, come dicevamo, dal comico e dall'ironia disimpegnata, di ispirazione anarchica e figlia del nichilismo avanguardista di marca dada, che in nome dello scetticismo giocava a decostruire, smontare e rimontare il patrimonio visivo e culturale ricevuto in eredità, con uno sguardo rivolto al passato piuttosto che al presente e al futuro. Si trattava di un postmodernismo tipicamente italiano, e molto diverso dal postmodernismo così come veniva inteso negli stessi anni negli Stati Uniti e nel resto del mondo — dove quest'ultimo era una versione ibrida della teoria critica di marca tedesca e del post-strutturalismo francese, una sintesi culturale volta a costruire un nuovo impegno politico a livello artistico e pratico¹⁵ — che costituirà il terreno sul quale fiorirà anche la successiva scena artistica italiana degli anni Novanta. Una scena che, come ha recentemente sottolineato Lucrezia Longobardi¹⁶, vedrà brillare, non a caso, gli astri di Maurizio Cattelan, Vanessa Beecroft e Francesco Vezzoli che si faranno interpreti di quella società dello «spettacolo integrato», come l'aveva chiamata Guy Debord alla fine degli anni Ottanta nei suoi *Commentari*, contraddistinta da un «eterno presente»¹⁷ e dove ogni aspetto della vita è completamente e definitivamente integrato nella dimensione spettacolare della merce. Questi sono gli anni del berlusconismo trionfante in cui emergono, a livello internazionale, «artisti intrisi di linguaggio pubblicitario [...] in un Occidente in cui la politica, dopo la caduta del muro di Berlino, veniva

sostituita dal marketing [...]. Esclusi questi fenomeni singoli, alcuni carichi di uno spirito ribelle talvolta integrato nel sistema (un po' come lo furono le campagne shock di Oliviero Toscani per Benetton), la china dell'arte italiana che chiude il Novecento sembra seguire la stessa curva della sua politica»¹⁸. Se è senz'altro vero che i nomi che hanno caratterizzato la scena italiana di quegli anni sono quelli appena citati, ho l'impressione che a questi si potrebbe riconoscere uno spirito critico più marcato rispetto a quello qui ravvisato o negato. D'altra parte, Longobardi, in quello che risulta essere un primo tentativo di ricostruzione sistematica dell'arte italiana del XXI secolo, ha senz'altro ragione nel sottolineare come sia «col passaggio del secolo che qualcosa inizia a cambiare»¹⁹, in modo radicale.

Il nuovo secolo si apre, non a caso, con l'opera sperimentale *Tragedia Endogonia* di Romeo Castellucci che, partita da Cesena nel 2002, si svilupperà in undici tappe attraversando diverse città europee e facendosi testimone del bisogno collettivo di costruire un nuovo linguaggio per un mondo nuovo. Come se, esauritasi del tutto l'onda lunga della crisi degli anni Ottanta e Novanta, tutta volta all'ironico *détournement* del passato o delle piccole cose della vita quotidiana, ci si rendesse conto che ormai non era più tempo di decostruzione, ma piuttosto di costruzione. Come se, insistiamo, esaurito quello che sembrava essere un interminabile congedo dal mondo di prima, si iniziasse a intravedere che ciò che era stato chiamato postmoderno non era tanto la crisi della cultura moderna o soltanto il passaggio da un tipo di capitalismo, quello fondato sull'ordine mondiale degli stati-nazione, a un altro capitalismo di natura ormai globale e deterritorializzato, ma era piuttosto il segno di una crisi di civiltà che per essere compresa nella sua ampiezza e profondità aveva bisogno di essere letta con le lenti dell'antropologia. Un mondo, insomma era finito, e tra la macerie di quel mondo, poco a poco, si iniziavano a intravedere i tratti di quello nuovo. Perché la fine del mondo, come ha insegnato Ernesto De Martino, uno dei più importanti filosofi italiani del XX secolo, è sempre e soltanto la fine di 'un' mondo particolare al quale segue, ogni volta, un mondo nuovo²⁰. Non era più tempo, quindi, di rammemorare o giocare ma era tempo di scendere in strada per toccare il reale e raccontarlo. Qui sarà interessante notare come la presenza della strada negli artisti italiani nati a cavallo tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta, potrebbe essere interpretata quasi come una risposta al trauma del G8 di Genova: quella data segnava il declino dell'onda lunga che da Seattle in poi aveva visto crescere il movimento dei movimenti. La strada, ormai impraticabile per i movimenti, rinasceva quindi, come dimensione imprescindibile della vita comune, dentro le pratiche artistiche. Pratiche che volevano raccontare ciò che accade, ma fuori da ogni filosofia della storia che assicuri un lieto fine, ed ecco perché qui parliamo di *res gestae*, restituendo la realtà alla sua contingenza. Raccontare il trauma delle rovine tra le quali ci muoviamo, quello di un'Europa che ha perso ogni centralità e allo stesso tempo diventa miraggio e approdo per le popolazioni delle ex colonie del continente, quello di una civiltà che nella radicale metamorfosi che sta attraversando, nell'interconnessione tra globale e locale — che coincide anche con la crisi dell'intelligenza moderna e del suo alfabeto —, ha bisogno di una nuova lingua e di nuovi segni per riuscire a esprimersi. Ecco allora che questa civiltà, come dicevamo all'inizio di questo articolo, torna al momento fondativo che trova la sua origine nella tragedia e reinventa quella sintassi adattandola al mondo nuovo e trasformandola nell'unica koinè che sembra in grado di raccontare veramente il dramma dell'uomo nel XXI secolo. Allora il momento comico degli anni Ottanta e Novanta, si muta nel momento tragico del nuovo millennio, e una nuova generazione di artisti sembra trovare il proprio punto di riferimento non più in Italo Calvino, ma in Pier Paolo Pasolini e nella sua idea di opera come progetto incompiuto a cui il poeta di Casarsa aveva lavorato nei suoi ultimi anni²¹. Quella di Castellucci, con

la *Tragedia Endogonia*, era un'operazione complessa e sperimentale della quale lo stesso autore non poteva prevedere con assoluta certezza l'approdo. Eppure, ed è significativo che a scrivere queste parole sia stato un artista molto più giovane: «la nuova sintassi introdotta da Castellucci era destinata a diventare struttura di riferimento per l'intero universo della creazione artistica, o per lo meno a esserne una delle possibilità»²².

Una possibilità, certamente, che è quella scelta da molti artisti più giovani che – tornando per un momento alla dicotomia proposta da Carchia alla fine degli anni Settanta, tra l'orfismo e la tragedia –, non scelgono di abbandonare questo mondo per ricostruirlo altrove, ma scelgono di nuovo la città, per rifonderla nella convinzione che si possa ripercorrere la storia della nostra cultura, ma senza necessariamente ripetere gli stessi errori. E bisogna riconoscere che, in effetti, il dispositivo tragico sembra essere diventato uno dei tratti caratteristici delle arti del XXI secolo, soprattutto negli anni Venti, se pensiamo che nel 2021 i Motus portano in scena *Tutto brucia*, una riscrittura delle *Troiane di Euripide* – attraverso le parole di J.-P. Sartre, Judith Butler, Ernesto De Martino, Edoardo Viveiros de Castro, NoViolet Bulawayo e Donna Haraway –, nel 2022 Mario Martone, già protagonista della post-avanguardia teatrale a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta del Novecento²³, porta sullo schermo la tragedia contemporanea con il film *Nostalgia* (con uno straordinario Tommaso Ragno nelle vesti di un personaggio che sembrerebbe ispirato alle maschere più cupe di Christopher Marlowe), e negli stessi anni Gian Maria Tosatti sviluppa il ciclo dal titolo *Il mio cuore è vuoto come uno specchio*, che porterà l'artista, in tappe successive, a realizzare dei dispositivi esperienziali a Catania, Riga, Cape Town, Odessa, Istanbul, come fossero i diversi capitoli di un romanzo visivo sulle radici e la fine della nostra civiltà²⁴. Se il film di Martone mette in scena l'impossibilità di sfuggire al proprio destino, ma anche la tragicità individuale della nostalgia – altro sentimento tipico del nostro tempo –, che non ti permette di liberarti dall'ossessione della memoria e da quella identitaria – non è probabilmente un caso che il protagonista inizi la sua discesa agli inferi ricominciando a parlare napoletano dopo essere stato lontano dalla città per circa quarant'anni –, i Motus raccontano, invece, la dimensione collettiva di una condizione contemporanea caratterizzata dalla tragedia della pandemia, delle migrazioni e delle guerre che sempre chiedono di piangere alcune vittime a discapito di altre. Se tutto brucia, come già è bruciata Troia, e un mondo sta per finire, come e quale altro mondo potremo riuscire a costruire? Il mondo che tramonta con le sue forme penderà inevitabilmente anche su quello che verrà dopo? Cosa c'è di veramente universale nella condizione umana? Queste stesse domande sembrano percorrere, appunto, i lavori di Gian Maria Tosatti (1980), uno degli artisti, oggi quarantenni, che di questo nuovo impianto 'tragico' che torna alle origini – non però per il gusto del *revival*, ma al contrario per ricominciare a raccontare il mondo spingendosi oltre le macerie –, ha fatto un tratto caratteristico della sua poetica. Dopo il ciclo napoletano delle *Sette stagioni dello spirito* (2013-2016), che ha sviluppato una riflessione collettiva e partecipata sull'animo umano, Tosatti, dal 2018, ha iniziato a lavorare sul progetto tuttora in corso al quale accennavamo poco fa, dal titolo *Il mio cuore è vuoto come uno specchio*, e qui, tra le varie tappe, quella di Odessa sembra essere particolarmente interessante. Sul lago salato di Kuyalnyk, non lontano da Chernobyl, luogo del disastro nucleare del 1986 che ha scosso le coscienze del mondo e diffuso la paura della fine, Tosatti ha costruito la visione allucinata di una apocalisse che coincide con l'assenza dell'uomo che di sé sembra non aver lasciato neanche le tracce (come invece accadeva in altri lavori precedenti dell'artista dove gli oggetti quotidiani richiamavano drammaticamente l'esperienza del vissuto). Nello spazio dell'installazione costituita da una serie di lampioni che 'segnano' la scena, il tempo sembra non esserci più: ma

l'assenza del tempo coincide con la fine della storia. O meglio: l'assenza di un Tempo, inventato dalla rivoluzione cristiana, coincide con la fine di una Storia, quella della modernità occidentale, bianca, patriarcale e colonialista. Se è senz'altro vero che senza tempo non si dà civiltà, quali tempi, al plurale e in minuscolo, riusciremo a inventare, oltre a quello a senso unico che ha determinato il dramma della nostra storia? E quanto a lungo porteremo i segni di quel tempo ormai scomparso? A ribadire la tragicità di questa condizione – quella di una transizione tra un non più e un non ancora nel quale, come avrebbe detto Gramsci «il vecchio muore e il nuovo non può nascere» – è poi scoppiato il conflitto russo-ucraino, spettro del passato non ancora passato che ha materializzato le nostre paure. In realtà la dimensione individuale, e quindi esistenziale, e quella collettiva, e quindi storica, della condizione umana in questa epoca post-storica, è parte costitutiva della poetica di Tosatti fin dagli inizi, e in questo senso si potrebbero ripercorrere le varie tappe del ciclo *Devozioni* (2005-2011) e, in particolare, la V tappa dal titolo *Nella città di K* (2006) che metteva in scena, negli spazi occupati dell'Angelo Mai a Roma, la fine del mondo borghese e delle sue forme di vita (un tema che tornerà in opere successive con la messa in scena dei resti degli ambienti domestici), e la X tappa dal titolo *Testamento* (2011), un'installazione ambientale nella torre idrica dell'ospedale San Camillo, un relitto che evocava la fine dell'umanità e della civiltà e quindi della storia e del tempo. In tutti questi lavori non c'è però solo la malinconia del congedo, ma la consapevolezza tragica che in mancanza di salvezza l'unica redenzione, e quindi un nuovo inizio, è possibile solo laicamente e grazie al gesto estetico singolare e collettivo. Così, per esempio, nella grande installazione del Padiglione Italia della Biennale di Venezia (2022), *Storia della notte e destino delle comete*, dove la fuoriuscita dal trauma della fine, nell'inquietante silenzio della fabbrica, è affidata al suono di una piccola radio, quasi dimenticata sulla pulsantiera di una gru, che evoca i gesti atletici di Ardiles e Pelè nel film *Fuga per la vittoria* (1981) di John Huston, a sua volta evocazione di una vera partita di calcio giocata a Kiev nel 1942 tra l'esercito nazista invasore e una selezione di calciatori ucraini ai lavori forzati. Qui, la guerra scoppiata durante la preparazione di quella Biennale rafforza il senso di una chiamata in causa²⁵. A fondare il mondo nuovo, insomma, non potrà che essere la bellezza di un impegno collettivo e di un sogno individuale che non si arrende.

Di questo momento 'neo-tragico' della cultura visiva italiana, è un protagonista assoluto, come dicevamo, Romeo Castellucci (1960), che ha sviluppato le dimensioni di questa sintassi, in parte già negli anni Ottanta come Società Raffaello Sanzio, e poi attraverso l'*Orestea (Una commedia organica?)* del 1995, fino ad arrivare al ciclo della *Tragedia Endogonia* del 2002-2004, e quindi a *Resurrezione* del 2022²⁶. Con *Tragedia Endogonia* Castellucci ha costruito un dispositivo visivo a partire dai resti della struttura della tragedia greca – non si tratta quindi di una riproposizione di quello che è stato, ma di una ri-costruzione impossibile e destinata a fallire di quelle che sono le strutture sintattiche della fondazione del nostro mondo estetico e politico – in undici tappe ognuna delle quali ha coinvolto dieci città diverse del continente europeo. In ognuno di questi 'episodi' – a Bruxelles, Parigi, Roma, Londra, tra le altre città, e quindi in un'Europa, si noti bene, che non esiste più così come era agli inizi del nuovo millennio –, Castellucci ha tradotto in pura visione concetti (il potere, a Roma), personaggi (Carlo Giuliani, ad Avignone), idee (la legge, a Londra) che hanno attraversato la nostra storia più o meno recente o che sono a fondamento della nostra cultura. Determinante è la dimensione europea del progetto, giacché l'Europa, come spazio culturale e politico, nasce con il mondo greco-romano, per poi diventare l'Europa cristiana e poi quella della modernità secolarizzata che sembra ormai arrivata al capolinea. Nella crisi delle forme politiche ed estetiche del nostro mondo, allora, non si può che tornare alle origini, non per ripeterle però, ma per tro-

vare lì una spinta alla rigenerazione delle nostre forme di vita. Ecco perché il ciclo di Castellucci porta nel titolo un sinonimo di 'autogenerazione', facendo riferimento a quegli organismi capaci di autoriprodursi all'infinito dal proprio interno. In contrapposizione alla struttura della tragedia che presuppone sempre la morte dell'eroe, un mondo nuovo, al di là di quello che ci stiamo lasciando alle spalle, non potrà che nascere per partenogenesi attraverso un processo di metamorfosi dei frammenti che abbiamo ereditato dal passato e, aggiungiamo, di ibridazione tra questi e gli elementi strutturali di un mondo nuovo che comincia a prendere forma davanti a noi. Lo sguardo di Castellucci, quindi, è tutt'altro che rivolto al passato, in un nostalgico congedo dalla *grandeur* di un tempo ormai trascorso, ma al contrario è aperto a un tempo che deve ancora venire. Quali saranno le forme estetiche capaci di esprimere il mondo nuovo? Con *Resurrezione*, presentato al Festival di Aix-en-Provence nel 2022, Castellucci, invece, trasforma in visione la Sinfonia n. 2 di Gustav Mahler (scritta dall'autore tra il 1888 e il 1894 e conosciuta anche con il titolo *Auferstehung*, ovvero *Resurrezione*) immergendola nel trauma contemporaneo dei conflitti che continuano a minare il nostro mondo. Dentro lo stadio di Vitrolles, opera inaugurata nel 1994 e poi abbandonata e quindi diventata, suo malgrado, quasi un resto archeologico, un cavallo bianco entra in scena. Poco dopo entra la sua padrona a recuperarlo e improvvisamente si accorge di una mano che si solleva da sottoterra e chiede aiuto, quindi l'orchestra inizia a suonare. Mentre ascoltiamo la musica del maestro austriaco — che ha spinto il linguaggio tonale fino ai limiti delle sue possibilità —, e sulla scena un esercito dell'Agenzia Onu per i Rifugiati dissepellisce incessantemente cadaveri che, sembra, non smettono di moltiplicarsi, è inevitabile pensare alla tragedia dei conflitti contemporanei e a quello del Mediterraneo dove quotidianamente affogano i molti che cercano di raggiungere le nostre coste. Qui si può notare, con una certa inquietudine, che proprio pochi giorni dopo la messa in scena di quest'opera in Francia, le immagini dell'orrore hanno preso corpo nella scoperta delle fosse comuni nei pressi di Izyum in Ucraina. Ma perché e in quale senso qui si parla di resurrezione? Se la resurrezione è un concetto cristiano, è in evidente contraddizione con la tragedia dove, invece, questa possibilità non esiste. Ed è proprio su questa contraddizione che Castellucci costruisce la sua rappresentazione nella quale la resurrezione può essere solo quella laica della memoria dei morti tra chi sopravvive e, soprattutto, la resurrezione è quella di una nuova civiltà che, costruita sulle ceneri di quella vecchia, bandisca la guerra dalla comunità umana. Se la condizione umana è catturata nel ciclo eterno della vita e della morte e l'uomo nella sua vicenda storica sembra non imparare dai suoi errori come starebbe a dimostrare anche la storia di questi primi vent'anni del nuovo millennio, ancora una volta, però, per Castellucci la tragedia è quella struttura dalla quale, per partenogenesi, il vecchio mondo può rigenerarsi trasformandosi. In questo senso la tragedia è quel dispositivo che permettere di elaborare il trauma del rimosso. E rimosso sembra essere la parola chiave attraverso la quale leggere il lavoro di un altro artista della generazione più giovane, Andrea Mastrovito (1978)²⁷. Incarnazione del concetto di *glocal*, con un piede a Bergamo e l'altro a New York, Mastrovito globalizza le tradizioni italiane del disegno e dell'intarsio ibridandole con le tecniche contemporanee dell'animazione, dal punto di vista formale, e adoperandole per raccontare il trauma della storia dell'umanità e del mondo presente. *Nysferatu - Symphony of a Century*, presentato la prima volta a New York nel 2017, è un film di animazione, composto da 35.000 disegni, attraverso il quale l'artista rielabora il film di Friedrich Wilhelm Murnau del 1922 che a sua volta riprendeva il romanzo di Bram Stoker del 1897, ambientandolo però tra la Siria in guerra e New York, capitale dell'impero contemporaneo. In questa 'sinfonia del secolo', con le musiche di Simone Giuliani, il vampiro diventa simbolo del diverso, dello straniero che minac-

cia con il suo arrivo la comunità più ricca, come accade con quelle moltitudini che oggi minacciano quotidianamente i confini dell'impero. *Nysferatu* è, quindi, un'opera costitutivamente politica, che, in qualche modo, rimanda anche all'immaginario del maestro George Romero – affrontato direttamente in un'altra opera dal titolo *lo non sono leggenda* – per il quale il diverso che minaccia l'integrità della città dei ricchi è lo zombie, come politica è un'altra delle opere più importanti di Mastrovito che prova a riepilogare la storia tragica del mondo occidentale. Si tratta di *Le jardin des histoires du monde* del 2018, un fregio lungo trenta metri e costituito da ventiquattro pannelli nel quale Mastrovito dà prova di una grande perizia tecnica. Nei pannelli, dove vediamo gli uomini tentare la scalata al cielo, colpire il sole e trascinarlo via, conquistare la luna e poi impiccarla, si sviluppa un racconto che si fa metafora della radice colonialista e identitaria del mondo occidentale che, a sua volta, continua a rimuovere il trauma di un'origine violenta che si ripropone negli episodi di discriminazione e razzismo da cui sono attraversate le nostre vite quotidiane e la storia più recente. Nell'opera, che con la presenza dei solidi geometrici rimanda figurativamente alla *Melancholia* di Albrecht Dürer, il rimosso, è appunto, quello dell'ossessione identitaria da cui nasce la civiltà occidentale e che si fa motore di quella volontà di potenza che l'ha condotta lungo il corso dei secoli a voler ridurre a sé il resto del mondo, e, quindi, tutte le differenze di cui continua ad avere paura. Per capire, fino in fondo, la profondità di questo trauma basterebbe rileggere il modo in cui i greci raccontavano la guerra con i persiani, una struttura narrativa che costituisce il DNA della nostra identità e di quella dello straniero, sempre pericoloso e sempre costruito dal nostro punto di vista. L'interrogativo sulla condizione tragica dell'essere umano e della sua storia torna nell'installazione ambientale di quindici metri realizzata in Argentina ed esposta alla Fundación Proa nel 2022, *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer*, opera realizzata con le tecniche del disegno e del *frottage* e recuperando nelle strade del quartiere storico La Boca di Buenos Aires, mobili e oggetti di uso quotidiano ormai abbandonati. Il titolo rimanda alla prima tavola dell'opera di Francisco Goya *Los desastres de la guerra*, costituita da ottantatré incisioni, e fa riferimento alla condizione dell'essere umano che nel corso del tempo si autodistrugge ripetutamente per poi rinascere dai suoi resti. Un tema, questo del ciclo di successive distruzioni e rinascite che, come abbiamo visto, è costitutivo anche del lavoro di altri artisti. Dentro questa comunanza di temi, però, è interessante anche notare le differenze. In questo senso, se per Castellucci l'opera deve 'commuovere', nel senso etimologico di 'mettere in movimento', dentro un'interpretazione 'anticlassica' e nietzschiana della tragedia greca, potremmo dire che, invece, per Mastrovito la violenza della narrazione trova un argine nella compostezza 'classica' della forma. Volendo analizzare ulteriormente le diverse e possibili articolazioni della messa in scena delle *res gestae* dentro un dispositivo estetico neo-tragico, potremmo azzardare l'esistenza di una concreta ambivalenza dentro un comune sentimento tragico della storia, o meglio delle storie (in minuscolo e al plurale). Un'ambivalenza, per spiegarci meglio, che si consumerebbe tra l'attitudine estetico-nietzschiana di Castellucci (che cerca, come già detto, la commozione) e quella pedagogico-aristotelica di Tosatti (che cerca di educare, ovvero 'alimentare' – secondo l'etimologia della parola –, un nuovo *ethos* collettivo). Dentro questa oscillazione Mastrovito rappresenterebbe un punto di equilibrio, e la sua opera la si potrebbe pensare come il risultato di una misurata prudenza, una costruzione multimediale scaturita da una radice forse più mediterranea che romantica. Quel che è certo, comunque, è che la presenza di questo sentimento tragico della storia sia negli artisti oggi quarantenni, che sono stati bambini durante la controrivoluzione degli anni Ottanta e adolescenti dentro l'ambiguità strutturale degli anni Novanta, sia in quelli oggi sessantenni che, come Castellucci, hanno iniziato

la loro attività artistica proprio negli anni Ottanta — proponendo da subito un contro-movimento rispetto alla linea maggiore di 'un'arte per l'arte' piantata intorno a un narcisismo felicemente disimpegnato —, ci dice che sono ormai maturi i tempi per approntare una ricostruzione più complessa e articolata della storia culturale italiana dalla fine del XX secolo e fino agli anni Venti del XXI. Voglio dire che l'interesse dei nuovi protagonisti della scena artistica italiana per il tragico, la politica e la storia, non è qualcosa che viene fuori dal nulla, ma è evidentemente erede di quel lungo e sotterraneo movimento che ha continuato sempre a fare attrito rispetto alla scena 'maggior' degli anni Ottanta e Novanta. Una ricostruzione storica più attenta, allora, non potrà non far emergere come durante quei due decenni alcuni artisti, probabilmente non adeguatamente valorizzati dentro un tempo che aveva lo sguardo rivolto altrove, abbiano continuato a pensare all'arte come a un impegno filosofico e politico che affondava le sue radici nella cultura degli anni Sessanta e Settanta del Novecento. Al tempo stesso, però, è altrettanto vero che le nuove generazioni di artisti di cui qui stiamo parlando, hanno oltrepassato quell'eredità e, muovendosi in un mondo radicalmente diverso, senza alcuna nostalgia — benché questo, come dicevamo anche prima, sia un sentimento particolarmente diffuso nella nostra epoca²⁸ —, provano a toccare il reale per trasformarlo e, quindi, farlo rinascere in condizioni diverse. Del resto, la storia, per fortuna, non si costruisce attraverso una serie di successioni continue, ma al contrario segue il ritmo discontinuo dei salti e delle fratture. In questo senso tutto il lavoro di Romeo Castellucci costituisce senz'altro una delle parti più importanti di quel contro-movimento di cui si diceva e che alla fine del XX secolo ha piantato i semi da cui è poi germogliata la nuova scena dell'arte italiana del XXI secolo. Una scena in cui una parte particolarmente significativa è quella giocata dalla messa in forma di un sentimento tragico della vita dei singoli e della storia collettiva.

Bibliografia

- Aa.Vv., «Quaderni d'arte italiana», nn. 1-8, Treccani, 2022-2023
- G. Agamben, *Categorie italiane*, Quodlibet, 2021
- C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, 2022
- A. Bonito Oliva, *Trans-avanguardia. Scritti 1979-1992*, Politi Seganfredo edizioni, 2023
- G. Carchia, *Orfismo e tragedia. Il mito trasfigurato*, Quodlibet, 2019
- G. Celant, *Arte povera. Storia e storie*, Electa, 2011
- L. Cerizza, S. Chiodi, G. Maraniello, a cura di, *Espresso. Arte oggi in Italia*, un progetto di S. Risaliti, Electa, 2000
- G. Debord, *La società dello spettacolo*, Baldini&Castoldi, 2008
- E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, 2019
- P. Di Matteo, a cura di, *Toccare il reale. L'arte di Romeo Castellucci*, Cronopio, 2015
- A. Fiz, E. Forin, L. Longobardi, *Andrea Mastrovito. To Draw Is to Know*, Magonza, 2023
- D. Gentili, *Italian Theory. Dall'operaismo alla biopolitica*, Il Mulino, 2012
- S. Givone, *Disincanto del mondo e pensiero tragico*, Il Saggiatore, 1988
- G. Guercio, A. Mattiolo, a cura di, *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, Electa, 2010
- H. Foster, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Postmedia Books, 2006
- L. Longobardi, *15 ipotesi per una storia dell'arte contemporanea*, Castelvevchi, 2022
- P. Morando, *80. L'inizio della barbarie*, Laterza, 2016
- A. Negri, *Lenta ginestra. Saggio sull'ontologia di Giacomo Leopardi*, Mimesis, 2023
- J.-L. Perrier, *La disciplina dell'errore. Il teatro di Romeo Castellucci. Scritti e interviste*, a cura di A. Guareschi e con un testo di F. Cimatti, Cronopio, 2022
- G.M. Tosatti, *Il mio cuore è vuoto come uno specchio*, Treccani, 2022
- M. Valentino, *Il nuovo teatro in Italia 1976-1985*, Titivillus, 2015
- G. Vattimo, *La società trasparente*, Garzanti, 1989

Note

- 1 Di C. Vallejo si veda, in italiano, *Opera poetica completa*, a cura di R. Paoli e con un prologo di A. Melis, Gorée, 2008.
- 2 Per questa interpretazione rimandiamo a quello che ormai potrebbe essere considerato un 'classico', ovvero: A. Negri, *Lenta ginestra. Saggio sull'ontologia di Giacomo Leopardi* (1987), nuova edizione Mimesis, 2023.
- 3 Sul carattere particolare della storia italiana degli anni Ottanta, si rimanda qui al saggio di P. Morando, *80. L'inizio della barbarie*, Laterza, 2016.
- 4 G. Agamben, *Categorie italiane*, Quodlibet, 2021, con un saggio di A. Cortellesa. Edizione accresciuta rispetto alla prima uscita nel 1996 per Marsilio e alla seconda uscita per Laterza. Tutte e tre le edizioni contengono il saggio a cui si fa qui riferimento e che originariamente era uscito su «Paragone», n. 346, dicembre 1978. Il progetto complessivo contenuto in questo libro risale in realtà alla fine degli anni Settanta quando Agamben, a Parigi, insieme a Italo Calvino e a Claudio Rugafiori, ragionava sulla pubblicazione di una nuova rivista che poi non si fece.
- 5 Di J. Camatte si veda almeno *Il capitale totale. Il capitolo VI inedito de «Il capitale» e la critica dell'economia politica*, Dedalo, 1976; di G. Cesarano, pensatore del «sublime rivoluzionario» secondo la definizione che ne diede Mario Perniola, si veda *Critica dell'utopia capitale*, Varani, 1979.
- 6 G. Carchia, *Orfismo e tragedia. Il mito trasfigurato* (1979), nuova edizione, a cura di M. Ferrando e con uno scritto di J. Coupat, Quodlibet, 2019.
- 7 Con questo termine ci si riferisce agli anni compresi tra il 1945 e il 1975, un trentennio caratterizzato, in tutti i Paesi occidentali, da una crescita esponenziale della ricchezza e del benessere complessivi.
- 8 A. Bonito Oliva, *Arte: Il tragico e il comico*, in «Flash Art» nn. 94-95, gennaio-febbraio 1980, poi in *Id., La Transavanguardia italiana*, Giancarlo Politi Editore, 1980, e ora in *Id., Trans-avanguardia. Scritti 1979-1992*, Prefazione di A. Viliani, Politi Segnanfreddo edizioni, 2023, pp. 62-65.
- 9 Alla maschera napoletana della commedia dell'arte, in continuità con quanto sostenuto nel suo saggio del 1978, Agamben dedicherà un libro intitolato *Pulcinella, ovvero Divertimento per li ragazzi*, Nottetempo, 2015; Al principe della risata Antonio De Curtis, in arte Totò, Bonito Oliva dedicherà nel 1996 un ingegnoso *found footage film dal titolo Totò modo. L'arte spiegata ai bambini*.
- 10 Si ricorda qui, a titolo esemplificativo, ma dentro un panorama culturale molto più complesso e stratificato di quanto non permetta di restituire questa telegrafica nota, il rifiuto da parte dell'editore Einaudi di pubblicare l'edizione critica delle Opere di Friedrich Nietzsche curata da Giorgio Colli e Mazzino Montinari, che poi vedrà la luce, meritoriamente, presso le edizioni Adelphi.

- 11 Luigi Pareyson (1918-1991), filosofo cattolico ed esistenzialista è una figura chiave della cultura italiana. Docente di Estetica all'Università di Torino, si formeranno con lui intellettuali come Umberto Eco, Gianni Vattimo, Mario Perniola e Sergio Givone, tutti protagonisti di primo piano del dibattito filosofico italiano, soprattutto tra la fine degli anni Settanta e gli anni Novanta del XX secolo.
- 12 S. Givone, *Disincanto del mondo e pensiero tragico*, Il Saggiatore, 1988.
- 13 *Ivi*, p.135.
- 14 Qui è importante ricordare che l'anno seguente, lo stesso della caduta del muro di Berlino, uscirà il libro di G. Vattimo, *La società trasparente*, Garzanti, 1989; Vattimo (1936-2023), sarà l'altro grande protagonista del dibattito filosofico italiano degli anni Ottanta con il 'pensiero debole' che, in qualche modo, può essere considerato la versione filosofica della transavanguardia artistica. Per una ricostruzione del complesso paesaggio filosofico italiano degli anni Ottanta si rimanda almeno a D. Gentili, *Italian Theory. Dall'operaismo alla biopolitica*, Il Mulino, 2012.
- 15 Su questo si veda almeno la ricostruzione proposta da H. Foster in *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Postmedia Books, 2006, dove l'autore contrappone chiaramente due versioni distinte del postmoderno nelle arti visive: quello disimpegnato ed euforico e quello critico e militante.
- 16 L. Longobardi, *15 ipotesi per una storia dell'arte contemporanea. Appunti per una lettura del XXI secolo*, Castelvecchi, 2022.
- 17 G. Debord, *Commentari sulla società dello spettacolo (1988)*, in *Id.*, *La società dello spettacolo*, Baldini&Castoldi, 2008, p. 196.
- 18 L. Longobardi, *Una storia finita. Il primo ventennio di arte italiana del XXI secolo*, in «Quaderni d'arte italiana», n. 1, Treccani, 2022, pp. 28-29; L'articolo è poi confluito nel libro dell'autrice pubblicato nello stesso anno.
- 19 L. Longobardi, *15 ipotesi...*, cit., p. 9. In generale, per un racconto in presa diretta della fine degli anni Novanta e dell'inizio della nuova epoca, si rimanda qui a L. Cerizza, S. Chiodi, G. Maraniello, a cura di, *Espresso. Arte oggi in Italia*, un progetto di Sergio Risaliti, Electa, 2000; Per una ricostruzione ulteriormente meditata e che arriva fino al primo decennio del nuovo secolo, il rimando è invece a G. Guercio, A. Mattiolo, a cura di, *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, Electa, 2010.
- 20 Su questo si veda, E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali* (1977), Einaudi, 2019.
- 21 Sulla contrapposizione tra questi due modelli cfr. C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, 2022.
- 22 G.M. Tosatti, Un testimone, in P. Di Matteo, *Toccare il reale. L'arte di Romeo Castellucci*, Cronopio, 2022, p. 166.
- 23 Sulla storia della post-avanguardia teatrale in Italia e sulla sua importanza per una ricostruzione più articolata della complessa scena artistica e culturale di quegli anni, si veda di M. Valentino, *Il nuovo teatro in Italia 1976-1985*, Titivillus, 2015.

- 24 G.M. Tosatti, *Il mio cuore è vuoto come uno specchio*, Treccani, 2022.
- 25 Per i riferimenti alla partita reale e a quella cinematografica vedi: G.M. Tosatti, *Hic sunt leones*, in F. Benincasa, G. de Finis, A. Facchi, a cura di, *Exploit. Come rovesciare il mondo dell'arte. D-istruzioni per l'uso*, Bordeaux Edizioni, 2015.
- 26 Per una lettura complessiva dei lavori di Romeo Castellucci si rimanda al testo già citato e curato da P. Di Matteo, *Toccare il reale*; Il libro raccoglie diversi saggi che ripercorrono l'itinerario di un artista tra i più importanti della scena contemporanea che ha cambiato il modo di fare e pensare il teatro; Si veda anche il più recente J.-L. Perrier, a cura di A. Guareschi e con un testo di F. Cimatti, *La disciplina dell'errore. Il teatro di Romeo Castellucci. Scritti e interviste*, Cronopio, 2022.
- 27 Su Andrea Mastrovito si rimanda ai saggi contenuti in A. Fiz, E. Forin, L. Longobardi, *Andrea Mastrovito. To Draw Is to Know*, Magonza, 2023, e anche al libro di L. Longobardi, *15 ipotesi...*, cit.
- 28 Sulla nostalgia come sentimento contemporaneo, si vedano almeno i bei saggi di L. Ercoli, *Yesterday. Filosofia della nostalgia*, Ponte alle Grazie, 2022, e di A. Gandini, *L'età della nostalgia. Populismo e società del post-lavoro*, Treccani, 2021.

Quotidiana è un palinsesto di mostre ideato e prodotto dalla Quadriennale di Roma, in collaborazione con Roma Capitale, Assessorato alla Cultura – Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali. L'obiettivo di Quotidiana è quello di approfondire alcuni orientamenti significativi dell'arte italiana del XXI secolo.

Q uotidiana

Ogni due mesi, sei curatori (tre italiani e tre stranieri) riflettono su traiettorie artistiche di particolare interesse attraverso un testo critico e una mostra composta da poche opere essenziali.

P aesaggio

P Nicolas Martino: *Res gestae*
Romeo Castellucci / Andrea Mastrovito

Paesaggio

26/01 – 21/03/2024
Museo di Roma

P Nicolas Martino: *Res gestae*
Romeo Castellucci / Andrea Mastrovito

paesaggio

26/01 – 21/03/2024
Museo di Roma

Res gestae

The Tragic Feeling of History in 21st Century Italian Art

Nicolas Martino

'Y el hombre. Pobre ¡Pobre! Vuelve los ojos, como cuando por sobre el hombro nos llama una palmada; vuelve los ojos locos, y todo lo vivido se empoza, como charco de culpa, en la mirada.'

César Vallejo, *Los heraldos negros*, 1917¹

It is often said that the Tragedy of the Greece of the fifth century BC represents the aesthetic and political foundation of Western culture: meaning, that it provides the indelible connection between the fate of our world and the public dimension of the city. In this sense, it is interesting to observe how this same representative form, and this particular philosophical 'sentiment', are ever-more re-emerging at a time when we find ourselves wandering more or less lost among the ruins of what even not so long ago – with a certain arrogance, itself fraught with consequences – we called 'History' with a capital H. This is, in brief, a time when force majeure has scattered all illusions about what Giacomo Leopardi called the 'magnificent and progressive fates'; and we can never emphasise enough Leopardi's greatness, not so much as a simple poet, who was anything but a pessimist, but rather as one of the most important European philosophers of the nineteenth century, a revolutionary and materialist to the core². It is a time when every optimistic, or rather euphoric, philosophy of history with a progressive and revolutionary orientation towards the total liberation of man from his condition of economic, political and human frailty, collides with the trauma of its own historical failure. This is the time in which the tragic device returns to expressing its full aesthetic and political – and thus intrinsically artistic and philosophical – force.

The turning point to which we are referring has swept across the entire Western world, from the final thirty years of the 20th century onward. Yet in Italy, in particular, the wave provoked by the earth-shaking upheaval of the Moro affair, which closed the long season of movements (from 1968 to 1978), brought to the shores of our culture, in rapid succession, a series of interventions that marked a paradigm shift at the international level³. In 1978 Giorgio Agamben published a famous essay on Dante's *Comedia* in *Paragone*, the historical monthly magazine on figurative art and literature founded by Roberto Longhi. Investigating the concept of tragic guilt and comic guilt, and thus the tragedy/comedy opposition itself, Agamben's essay upheld a sort of loyalty that Italian culture has shown to the anti-tragic. He offered this as part of more comprehensive research into the categories of Italian literary culture, which would become a crucial reference point for aesthetic studies⁴. A year later, in 1979, Gianni Carchia – one of the most original and interesting voices that Italian philosophy produced in the second half of the twentieth century, before his untimely death – emphasised similar themes. But he opposed an 'Orphic', anti-city and thus anti-statist alternative to tragedy, i.e. to what he saw as a sort of 'compromise' that had allowed the development of our civilisation, which was now moribund. In harmony with the developments in radical critique coming from authors such as Jacques Camatte and Giorgio Cesano⁵, Carchia proposed, in short, a radical paradigm shift at the anthropological level, a flight from the West within the West. This today finds a certain following in the debate around the Anthropocene and its contradictions, though it emphasises

the centrality of the category of the tragic, as the origin of our political dimension.⁶ In the field of art criticism, it was Achille Bonito Oliva, constructing his discourse on the transavantgarde as the last, paradoxical possible avant-garde, who again reformulated the tragic/comic dichotomy in an article published in *Flash Art* in 1980, soon afterwards feeding into the book-manifesto published by Giancarlo Politi that same year. This wizard-like critic, who was also engaged in a singular struggle against the hegemony of Germano Celant's 'poverism' (though this latter in any case ended up prevailing at the international level), contrasted the art of the 1960s, prisoner of a naively progressive ideology and somehow the child of the 'Trente Glorieuses',⁷ with an art free of all illusions and capable of moving in the space of a continuous and productive oscillation between the tragic and the comic. This expressed a conquering of disenchantment, Bonito Oliva argued, which required a 'tragic awareness of this condition, but also a sense of the comic and irony',⁸ indeed meaning that this dichotomy had to be understood within an anthropological fabric that in Italy had been above all prepared by *commedia dell'arte*. In short, Bonito Oliva, too — similarly to Agamben shortly before him — recognised an entirely local prevalence of the comic over the tragic, which we could understand as encapsulated between the two 'luminary' figures of Italian culture, namely Pulcinella (Agamben) and Totò (Bonito Oliva)⁹. At the end of the 1970s, all three of these authors re-proposed the category of the tragic, after an artistic and political culture over the previous two decades which had been hegemonised by Marxist categories.¹⁰ They did so while emphasising, in the oscillating movement, the comic côté or by retrieving alternatives that broke this dichotomy and which had remained under the radar after earlier being defeated and forgotten. At the end of the 1980s, however, it would be another philosopher, a student of Luigi Pareyson,¹¹ who proposed — in a book dedicated to tragic thought in the age of disenchantment — a 'hermeneutic' model for an age that had definitively left all illusions behind, fully accepting the tension of an unresolvable split. This was Sergio Givone in his *Disincanto del mondo e pensiero tragico*, closing the long winter of the 1980s with a wager on the aesthetic category that interests us here.¹² The tragic, Givone wrote, is that 'unity which splits, such that it implies its own contradiction. It implies that simultaneously the subject loses itself in the object and the object becomes subject. It is the split, the split in its originality'.¹³

If, philosophically speaking, the 1980s in Italy ended with a reflection on the tragic *koinè*,¹⁴ the visual arts were to be hegemonised, as we said, by the comic and by disengaged irony. Anarchic in inspiration, this was the offspring of avant-garde nihilism of a Dadaist stamp; and in the name of scepticism, it played at deconstructing, dismantling and reassembling the inherited visual and cultural heritage. Its eyes were turned to the past rather than to the present and future. This was a typically Italian postmodernism, and it greatly differed from postmodernism such as it was understood in these same years in the United States and the rest of the world, where it instead meant a hybrid version of German critical theory and French post-structuralism, a cultural synthesis aimed at constructing a new political commitment on an artistic and practical level.¹⁵ And it was this postmodernism that constituted the terrain on which the subsequent Italian art scene of the 1990s would also flourish. As Lucrezia Longobardi has recently pointed out,¹⁶ it was no accident that this scene saw the birth of stars like Maurizio Cattelan, Vanessa Beecroft and Francesco Vezzoli who became the interpreters of the society of the 'integrated spectacle', as Guy Debord called it in his late 1980s *Comments on the Society of the Spectacle*, characterised by an 'eternal present'¹⁷ and where every aspect of life is completely and definitively integrated into the spectacular dimension of the commodity. These were the years of triumphant Berlusconiism in which, at the international level, there

emerged 'artists steeped in the language of advertising, in a West in which, after the fall of the Berlin Wall, politics was replaced by marketing ... Apart from ... individual cases, some of them charged with a rebellious spirit at times integrated into the system (rather like Oliviero Toscani's shock campaigns for Benetton), the downward path of Italian art at the end of the twentieth century seems to follow the same trajectory as the country's politics'.¹⁸ While it is undoubtedly true that the names that most marked the Italian scene of those years are the ones just mentioned, I have the impression that they could be granted a more marked critical spirit than the one which is recognised or denied here. On the other hand, Longobardi, in what turns out to be a first attempt at a systematic reconstruction of twenty-first century Italian art, is certainly right in emphasising how it was 'with the turn of the century [that] something began to change'¹⁹ in a radical way.

The new century began, not by chance, with Romeo Castellucci's experimental work *Tragedia Endogonia*. Starting in Cesena in 2002, it would unfold in eleven stages through various European cities, testifying to the collective need to construct a new language for a new world.²⁰ It is as if, with the complete exhaustion of the long wave of the crisis of the 1980s and 1990s, which had been wholly aimed at the ironic *détournement* of the past or of the little things of everyday life, it was understood that it was no longer time for deconstruction, but rather for construction. To emphasise that further: it is as if, having exhausted what seemed to be an interminable taking-leave from the world of the past, we began to make out that what had been called the postmodern was not so much the crisis of modern culture or merely the transition from one type of capitalism ordered around a world of nation-states to another now global and deterritorialised capitalism, but rather marked a crisis of civilisation whose breadth and depth could be understood only when it was read in anthropological terms. In short, one world was over, and little by little the features of the new one were starting to be picked out among its rubble. For, as one of the most important Italian philosophers of the 20th century, Ernesto De Martino, taught, the end of the world is always and only the end of 'one' particular world, in each case followed by a new world. So, it was no longer time to reminisce or to play, but to take to the streets to get to grips with reality, and give account of it. Here it is interesting to note how the presence of the street among the Italian artists born at the turn of the 1970s and 1980s could almost be interpreted as a response to the trauma of the 2001 G8 summit in Genoa. That date marked the decline of the long wave that had seen the rise of the 'movement of movements' from the 1999 World Trade Organization protests in Seattle onwards. The street, which was now impracticable for the movements, was thus reborn within artistic practices as an unavoidable dimension of shared and common life. These were practices that sought to recount what happens, but also to do this outside any philosophy of history that might guarantee us a happy ending. That is why here we speak of *res gestae*, restoring reality to its proper contingency.

This means recounting the trauma of the ruins among which we are moving. Which is to say, the trauma of a Europe that has lost all centrality and at the same time has become a mirage and a landing place for the populations of the continent's former colonies. It is the trauma of a civilisation that needs a new language and new signs to be able to express itself amidst the radical metamorphosis it is going through, in the interconnection between global and local which also coincides with the crisis of modern intelligence and its alphabet. And as we said at the beginning of this article, it is now that civilisation returns to the founding moment that finds its origin in tragedy and reinvents that syntax by adapting it to the new world and transforming it into the only *koinè* that seems up to the task of truly recounting the drama of twenty-first century man. Hence, the comic moment of the 1980s and 1990s turned into

the tragic moment of the new millennium, and a new generation of artists seems to find its point of reference no longer in Italo Calvino, but in Pier Paolo Pasolini, and in the idea on which this poet from Casarsa worked in his final years, namely that of the work as an unfinished project.²¹ Castellucci's *Tragedia Endogonidia* was a complex and experimental operation whose outcome the author himself could not foresee with absolute certainty. Yet it is telling that it was a much younger artist who wrote that 'the new syntax introduced by Castellucci was destined to become a structure of reference for the entire universe of artistic creation, or at least to be one of its possibilities'.²²

This is, certainly, a possibility chosen by many younger artists who – going back for a moment to the dichotomy between orphism and tragedy which Carchia proposed at the end of the 1970s – do not choose to abandon this world in order to reconstruct it elsewhere, but again choose the city, in order to refound it in the conviction that it is possible to retrace the history of our culture, but without necessarily repeating the same mistakes. And it must be acknowledged that, in fact, the tragic device seems to have become one of the hallmarks of 21st-century arts, especially in the 2020s, if we think that in 2021 Motus staged *Tutto brucia*, a rewriting of Euripides's *Trojan Women* through the words of Jean-Paul Sartre, Judith Butler, Ernesto De Martino, Edoardo Viveiros de Castro, NoViolet Bulawayo and Donna Haraway. Or that in 2022 Mario Martone, already a protagonist of the theatrical post-avant-garde at the turn of the 1970s and 1980s,²³ brought contemporary tragedy to the screen with the film *Nostalgia* (with an extraordinary Tommaso Ragno in the guise of a character that would appear to be inspired by Christopher Marlowe's darkest personas). Or that in these same years, Gian Maria Tosatti developed the cycle of works entitled *Il mio cuore è vuoto come uno specchio*, which would lead the artist, in successive stages, to produce experiential devices in Catania, Riga, Cape Town, Odessa, and Istanbul, as if they were the different chapters of a visual novel on the roots and end of our civilisation.²⁴ If Martone's film stages the impossibility of escaping one's destiny, but also the individually tragic nature of nostalgia – another typical sentiment of our time, which does not allow one to escape the obsessions of memory and identity – it is probably no coincidence that the protagonist begins his descent into hell by starting to speak Neapolitan again after being away from the city for about forty years. On the other hand, Motus recount the collective dimension of a contemporary condition characterised by the tragedy of pandemics, migration movements and wars that always call for the mourning of some victims at the expense of others. If everything is burning, just as Troy has already burned, and one world is about to end, what other world will we be able to build – and how? Will the world now heading into its twilight and its forms inevitably cast their shadow over the next world, too? What is truly universal about the human condition?

Indeed, these same questions seem to pervade the works of Gian Maria Tosatti (1980). He is one of the artists now in their forties who have made this new 'tragic' structure, returning to the origins, a hallmark of their work – not, however, for the sake of revival, but rather to begin recounting the world again by pushing beyond the rubble. After the Neapolitan cycle of the *Sette stagioni dello spirito* (2013-2016), which developed a collective and participatory reflection on the human soul, since 2018 Tosatti has been working on the ongoing project we just mentioned, entitled *Il mio cuore è vuoto come uno specchio*. Among its various stages, the one in Odessa seems particularly interesting. On the salt lake of Kuyalnyk, not far from Chernobyl, the site of the 1986 nuclear disaster that shook the world's conscience and spread fears that the end was nigh, Tosatti constructed the hallucinated vision of an apocalypse that coincides with the absence of the human being, who seems not even to have left any traces (as was the case in other, previous works

by the artist where everyday objects dramatically recalled the experience of living). In the space of the installation, consisting of a series of lampposts that 'mark' the scene, time seems to be no more: but the absence of time coincides with the end of history. Or rather: the absence of a Time, invented by the Christian revolution, coincides with the end of a History, i.e. that of Western, white, patriarchal and colonialist modernity. If it is doubtless true that without time there is no civilisation, what times – in the plural and in lower case – will we be able to invent, other than that one-way street that has determined the drama of our history? And how long will we bear the marks of this time which has now dissipated? Confirming the tragic nature of this condition – that of a transition between a no-longer and a not-yet in which, as Antonio Gramsci would have said, 'the old is dying and the new cannot be born' – the Russian-Ukrainian conflict broke out, a spectre of the not-yet-past that turned our fears into reality. In fact, the individual (and thus existential) dimension and the collective (and thus historical) dimension of the human condition in this post-historical era have been a constitutive part of Tosatti's poetics since the very beginning. We could look back in this sense to the various stages of the *Devozioni* cycle (2005-2011) and, in particular, to its stage V entitled *Nella città di K* (2006). This latter staged the end of the bourgeois world and its forms of life (a theme that would return in later works with the staging of the remains of domestic environments) in the occupied spaces of the Angelo Mai in Rome. And we could also look back to its stage X entitled *Testamento* (2011), an environmental installation in the water tower of the San Camillo hospital, a derelict structure that evoked the end of humanity and civilisation and thus of history and time. In all these works, however, there is not only the melancholy of the farewell, but also the tragic awareness that in the absence of salvation, the only possibility of redemption, and thus of a new beginning, is only possible on a secular ground and thanks to the singular and collective aesthetic gesture. Such is the case for example, in the large installation in the Italian Pavilion of the Venice Biennale (2022), *Storia della notte e destino delle comete*, where the escape from the trauma of the end, amidst the disturbing silence of the factory, is entrusted to the sound of a small radio, almost forgotten on the push-button panel of a crane. This itself evokes the athletic gestures of Ardiles and Pelé in John Huston's film *Escape to Victory* (1981), itself an evocation of a real football match played in Kyiv in 1942 between the invading Nazi army and a team of Ukrainian footballers subjected to forced labour. The war that broke out during the preparation of that Biennale intensified the sense of a call to action.²⁵ In short, the new would can be founded only by the beauty of a collective commitment and an individual dream that does not surrender.

As we have said, one crucial player in this 'neo-tragic' moment in Italian visual culture is Romeo Castellucci (1960). He developed the dimensions of this syntax, in part as early as the 1980s in the *Societas Raffaello Sanzio* group, and then through the *Oresteia* (*Una commedia organica?*) of 1995, up to the *Tragedia Endogonia* cycle of 2002-2004, and then *Resurrezione* in 2022.²⁶ With *Tragedia Endogonia*, Castellucci constructed a visual device from the remains of the structure of Greek tragedy, in eleven stages each involving ten different cities on the European continent. This was, then, not a re-proposition of what once was, but an impossible – doomed-to-fail – re-construction of the syntactic structures of the foundation of our aesthetic and political world. In each of these 'episodes' – which took place in Brussels, Paris, Rome, and London, among other cities, and thus in a Europe, it should be noted, that no longer exists as it did at the beginning of the new millennium – Castellucci translated into pure vision concepts (power, in Rome), personalities (Carlo Giuliani, in Avignon), and ideas (the law, in London) that have pervaded our more or less recent history or are at the foundation of our culture. The European dimension of

the project is decisive, since Europe, as a cultural and political space, was born with the Greco-Roman world, to then become Christian Europe and then that of the secularised modernity which now seems to be at the end of the line. Amidst the crisis of our world's political and aesthetic forms, then, we can only return to our origins, not in order to repeat them, but rather in order to find within them an impulse for the regeneration of our forms of life. This is why the title of Castellucci's cycle includes a term synonymous with 'self-generation', referring to those organisms capable of endlessly self-reproducing from within. In contrast to the structure of tragedy — which always presupposes the death of the hero — a new world, beyond the one which we are leaving behind, can only be born by parthenogenesis, through a process of metamorphosis of the fragments we have inherited from the past and, we would add, of hybridisation between these and the structural elements of a new world that is beginning to take shape before us. So, Castellucci's outlook is anything but turned towards the past, in a nostalgic farewell to the *grandeur* of a time that now lies behind us. Rather, it is open to a time that is still to come. What aesthetic forms will be capable of expressing the new world? With *Resurrezione*, presented at the Aix-en-Provence Festival in 2022, Castellucci transforms Gustav Mahler's Symphony No. 2 (written by the composer between 1888 and 1894 and also known by the title *Auferstehung*, or *Resurrection*) into a vision by immersing it in the contemporary trauma of the conflicts that continue to afflict our world. Inside the Vitrolles stadium, a project begun in 1994 and then abandoned — thus becoming, despite itself, almost an archaeological remnant — a white horse enters the scene. Shortly afterwards, its owner enters to retrieve him and she suddenly notices a hand rising up from underground and calls for help. Then the orchestra begins to play. As we listen to the Austrian maestro's music — that of a Mahler who pushed tonal language to the limits of its possibilities — and on stage a UN Refugee Agency unit ceaselessly unearths corpses which, it seems, never stop multiplying, we inevitably think of the tragedy of today's conflicts and the tragedy of the Mediterranean, where so many people drown each day trying to reach our shores. Here we may note with some disquiet that just days after this play was staged in France, the images of horror took shape with the discovery of mass graves near Izyum, Ukraine. But why and in what sense is resurrection spoken of, here? If resurrection is a Christian concept, it stands in clear contradiction to tragedy, where this possibility does not exist. And it is precisely based on this contradiction that Castellucci builds his representation, in which resurrection can only be the secular resurrection of the memory of the dead, among those who have survived. Above all, this is the resurrection of a new civilisation, built on the ashes of the old, and which banishes war from the human community. If the human condition is caught in the eternal cycle of life and death, and man in his historical travails does not seem to learn from his mistakes — as the history of these first twenty years of the new millennium would also demonstrate — once again for Castellucci, tragedy is that structure from which, by parthenogenesis, the old world can regenerate itself by transforming itself. In this sense, tragedy is the device that allows the processing of the trauma of the repressed. Indeed, the 'repressed' seems to be the keyword through which to read the work of another artist of the younger generation, Andrea Mastrovito (1978).²⁷ Embodying the concept of *glocal*, with one foot in Bergamo and the other in New York, Mastrovito globalises the Italian traditions of drawing and marquetry by hybridising them with contemporary techniques of animation, from a formal point of view, and using them to narrate the trauma of human history and the present world. *Nysferatu – Symphony of a Century*, first presented in New York in 2017, is an animated film, composed of 35,000 drawings, through which the artist reworks Friedrich Wilhelm Murnau's 1922 movie, in turn an adaptation Bram Stoker's 1897 novel, but this time

set between Syria at war and New York, the capital of contemporary empire. In this symphony of the century, with music by Simone Giuliani, the vampire becomes a symbol of the different, of the foreigner whose arrival threatens the wealthiest of communities, as is happening with the multitudes who today threaten the borders of the empire on a daily basis. *Nysferatu* is thus a constitutively political work, which, in some ways, also refers back to the imagery of the master George Romero — directly addressed in another work entitled *lo non sono leggenda* — for whom the figure of difference that threatens the integrity of the city of the rich is the zombie. Similarly political is another of Mastrovito's most important works, which attempts to recapitulate the tragic history of the Western world. This is 2018's *Le Jardin des histoires du monde*, a thirty-metre-long, twenty-four panel frieze, in which Mastrovito also displays great technical expertise. In the panels, we see humans attempting to climb into the sky, strike the sun and drag it away, conquer the moon and then hang it. A story unfolds here that becomes a metaphor for the colonialist and identitarian roots of the Western world, which, in turn, continues to repress the trauma of a violent origin that recurs in the episodes of discrimination and racism that permeate our daily lives and more recent history. In this work, whose geometric solids figuratively recall Albrecht Dürer's *Melancholia*, the repressed is precisely the repressed of the identitarian obsession from which Western civilisation was born, which became the driving force behind the will-to-power that over the centuries led it to seek to subordinate the rest of the world and thus all the differences which it continues to fear. If we want fully to understand the depth of this trauma, we need only re-read the way the Greeks recounted the war with the Persians — a narrative structure that constitutes the DNA of our identity and that of the foreigner, who is always dangerous and who is always constructed from our point of view. The questioning of the tragic condition of the human being and his history returns in the fifteen-metre environmental installation created in Argentina and exhibited at the Fondation Proa in 2022, *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer*. This work was created using the techniques of drawing and *frottage* and by salvaging abandoned furniture and everyday objects from the streets of Buenos Aires's historic La Boca district. The title refers to the first panel of Francisco Goya's work *Los desastres de la guerra*, made up of eighty-three engravings, and refers to the condition of the human being who in the course of time repeatedly destroys himself only to be reborn from his own remains. As we have seen, this theme — the succession of destruction and rebirth — is also an element in other artists' work. But even recognising this thematic connection, it is also interesting to note the differences that exist. In this sense, if for Castellucci the work must 'move' us, in the etymological sense of 'set in motion', within an 'anti-classical' and Nietzschean interpretation of Greek tragedy, we could say that for Mastrovito the violence of the narration is restrained by a 'classical' formal composure. If we want to further analyse the different and possible articulations of the staging of *res gestae* within a neo-tragic aesthetic device, we could venture the existence of a concrete ambivalence within a common tragic sentiment of history, or rather of stories (in the plural and in the lower case). To explain that better, this would mean an ambivalence that plays out between Castellucci's aesthetic-Nietzschean attitude (which as we said, seeks to 'move' us) and Tosatti's pedagogical-Aristotelian one (which seeks to educate — or rather, 'nurture' according to the etymology of the word — a new collective ethos). Within this oscillation, Mastrovito would represent a point of equilibrium, and his work could be thought of as the result of a measured prudence, a multimedia construction coming from a root that is perhaps more Mediterranean than romantic. In any case, what we know for certain is that the presence of this tragic feeling of history, both among artists who are today in their forties — children during the

counter-revolution of the 1980s and adolescents amidst the structural ambiguity of the 1990s – and among those today in their sixties who, like Castellucci, began their artistic activity in the 1980s – immediately proposing a counter-movement to the main trend of ‘an art for art’s sake’ growing around a happily disengaged narcissism – tells us that the time is ripe to prepare a more complex and articulated reconstruction of Italian cultural history from the end of the twentieth century up to the 2020s. By this, I mean that the interest that the new protagonists of the Italian art scene have shown toward the tragic, politics, and history has not come from nowhere. Rather, it is clearly heir to that long and underground movement that always conflicted with the ‘main’ scene of the 1980s and 1990s. A more careful historical reconstruction, then, should also show how during those two decades some artists, who were probably not adequately appreciated in a time that turned its focus elsewhere, continued to think of art as a philosophical and political commitment rooted in the culture of the 1960s and 1970s. At the same time, however, it is equally true that the new generations of artists whom we are talking about here have gone beyond that legacy. Moving in a radically different world, without any nostalgia – although this, as we said earlier, is a particularly widespread feeling in our time²⁸ – they are trying to get to grips with reality in order to transform it and thus allow its rebirth under different conditions. Fortunately, after all, history is not built through a series of continuous successions. Rather, it follows the discontinuous rhythm of leaps and fractures. In this sense, Romeo Castellucci’s entire work is surely one of the most important parts of that counter-movement we have mentioned, which at the end of the twentieth century planted the seeds from which the new Italian art scene of the twenty-first century was germinated. And this is a scene in which an especially significant part is played by the articulation of a tragic sentiment of individual life and of collective history.

Bibliography

(various authors) , *Quaderni d'arte italiana*, nos. 1-8, Treccani, 2022-2023

Giorgio Agamben, *Categorie italiane*, Quodlibet, 2021

Carla Benedetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, 2022

Achille Bonito Oliva, *Trans-avanguardia. Scritti 1979-1992*, Politi Seganfredo edizioni, 2023

Gianni Carchia, *Orfismo e tragedia. Il mito trasfigurato*, Quodlibet, 2019

Germano Celant, *History and Stories* (bilingual edition), Electa, 2011

Luca Cerizza, Stefano Chiodi, Gianfranco Maraniello (eds.), *Espresso. Arte oggi in Italia*, a project by Sergio Risaliti, Electa, 2000

Guy Debord, *Comments on the Society of the Spectacle* (1988), translated by Malcolm Imrie, Verso Books, 1990

Ernesto De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, 2019

Piersandra Di Matteo (ed.), *Toccare il reale. L'arte di Romeo Castellucci*, Cronopio, 2015

Alberto Fiz, Elena Forin, and Lucrezia Longobardi, Andrea Mastrovito. *To Draw Is to Know*, Magonza, 2023

Dario Gentili, *Italian Theory. Dall'operaismo alla biopolitica*, Il Mulino, 2012

Sergio Givone, *Disincanto del mondo e pensiero tragico*, Il Saggiatore, 1988

Gabriele Guercio and Anna Mattiolo (eds.), *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, Electa, 2010

Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, The MIT Press, 1996

Lucrezia Longobardi, *15 ipotesi per una storia dell'arte contemporanea*, Castelvechi, 2022

Paolo Morando, *'80. L'inizio della barbarie*, Laterza, 2016

Antonio Negri, *Lenta ginestra. Saggio sull'ontologia di Giacomo Leopardi*, Mimesis, 2023 (in English, *Flower of the Desert: Giacomo Leopardi's Poetic Ontology*, translated by Timothy S. Murphy, SUNY Press, 2015)

Jean-Louis Perrier, *La disciplina dell'errore. Il teatro di Romeo Castellucci. Scritti e interviste*, edited by Alice Guareschi, with a text by Felice Cimatti, Cronopio, 2022

Gian Maria Tosatti, *Il mio cuore è vuoto come uno specchio*, Treccani, 2022

Mimma Valentino, *Il nuovo teatro in Italia 1976-1985*, Titivillus, 2015

Gianni Vattimo, *La società trasparente*, Garzanti, 1989 (in English: *The Transparent Society*, translated by David Webb, Polity Press, 1992)

Notes

- 1 'And man. Poor, poor man! He turns his head, like / when some hand slaps us on the shoulder; / He turns his maddened eyes, and all that he has lived / Pools together in that look like a puddle of guilt.' By César Vallejo see, *The Complete Poetry of César Vallejo*, edited and translated by Clayton Eshelman, with a Foreword by Mario Vargas Llosa, University of California Press, 2008.
- 2 For this interpretation, we refer the reader to what may now be considered a 'classic' text, namely: Antonio Negri, *Lenta ginestra. Saggio sull'ontologia di Giacomo Leopardi* (1987), new edition Mimesis, 2023; in English, *Flower of the Desert: Giacomo Leopardi's Poetic Ontology*, translated by Timothy S. Murphy, SUNY Press, 2015.
- 3 On the particular character of 1980s Italian history, here we refer the reader to Paolo Morando's essay, '80. L'inizio della barbarie', Laterza, 2016.
- 4 Giorgio Agamben, *Categorie italiane*, Quodlibet, 2021, with an essay by Andrea Cortellesa. Enlarged edition (as compared to the first edition published in 1996 by Marsilio and the second edition published by Laterza). All three editions contain the essay referred to here and which originally appeared in *Paragone*, no. 346, December 1978. The overall project contained in this book actually dated back to the late 1970s when Agamben, in Paris, together with Italo Calvino and Claudio Rugafori, was reflecting on the publication of a new review, though he did not ultimately do so.
- 5 For works by Jacques Camatte, see at least *Capital and Community*, translated by David Brown, Unpopular Books, 1988; by Giorgio Cesarano, thinker of the 'revolutionary sublime' as defined by Mario Perniola, see *Critica dell'utopia capitale*, Varani, 1979.
- 6 Gianni Carchia, *Orfismo e tragedia. Il mito trasfigurato* (1979), new edition, edited by Monica Ferrando and with an essay by Julien Coupat, Quodlibet, 2019.
- 7 This term refers to the years between 1945 and 1975, a three-decade period characterised, in all Western countries, by exponential growth in overall wealth and well-being.
- 8 Achille Bonito Oliva, 'Arte: Il tragico e il comico', in *Flash Art* nos. 94-95, January-February 1980, republished in his *La Transavanguardia italiana*, Giancarlo Politi Editore, 1980, and then in *Trans-avanguardia. Scritti 1979-1992*, Preface by Andrea Viliani, Politi Segantredo edizioni, 2023, pp. 62-65.
- 9 In continuity with his 1978 essay, Agamben devoted a book to the Neapolitan mask of the commedia dell'arte entitled *Pulcinella, ovvero Divertimento per li ragazzi*, Nottetempo, 2015 (in English, translated by Kevin Attell, *Pulcinella: Or Entertainment for Children*, Seagull Books, 2019). In 1996, Bonito Oliva dedicated an ingenious found footage film to the 'prince of laughter' Antonio De Curtis, aka Totò, entitled *Totò modo. L'arte spiegata ai bambini*.
- 10 We can mention here, by way of example – though it took place within a much more complex and stratified cultural landscape than this brief note allows – publisher Einaudi's refusal to issue the critical edition of Friedrich Nietzsche's *Works* edited by Giorgio Colli and Mazzino Montinari. It later deservedly saw the light of day thanks to Edizioni Adelphi.

- 11 Luigi Pareyson (1918-1991), Catholic philosopher and existentialist, and a key figure in Italian culture. He was a lecturer in Aesthetics at the University of Turin; intellectuals such as Umberto Eco, Gianni Vattimo, Mario Perniola and Sergio Givone, all of whom became leading figures in the Italian philosophical debate, especially between the late 1970s and the 1990s, had their training with Pareyson.
- 12 Sergio Givone, *Disincanto del mondo e pensiero tragico*, Il Saggiatore, 1988.
- 13 *ibid*, p.135.
- 14 Here it is important to remember that the following year, i.e. the same year as the fall of the Berlin Wall, Gianni Vattimo's book, *La società trasparente*, Garzanti, 1989, was to be published. (It was published in English as *The Transparent Society*, translated by David Webb, Polity Press, 1992). Vattimo (1936-2023), was to be the other major protagonist of the Italian philosophical debate in the 1980s with his 'pensiero debole' (Weak Thought) which may in some ways be considered the philosophical version of the artistic transavantgarde. For a reconstruction of the complex Italian philosophical landscape of the 1980s, see at least Dario Gentili, *Italian Theory. Dall'operaismo alla biopolitica*, il Mulino, 2012.
- 15 On this, see at least the reconstruction proposed by Hal Foster in *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, MIT Press, 1996, where the author clearly contrasts two distinct versions of postmodernism in the visual arts: the disengaged and euphoric, and the critical and militant.
- 16 Lucrezia Longobardi, *15 ipotesi per una storia dell'arte contemporanea. Appunti per una lettura del XXI secolo*, Castelvecchi, 2022.
- 17 Guy Debord, *Comments on the Society of the Spectacle* (1988), translated by Malcolm Imrie, Verso Books, 1990, p. 12.
- 18 Lucrezia Longobardi, 'Una storia finita. Il primo ventennio di arte italiana del XXI secolo', in *Quaderni d'arte italiana*, no. 1, Treccani, 2022, pp. 28-29 (in English, 'A Finite History', in the same issue); the article was later included in the author's book published in the same year.
- 19 Lucrezia Longobardi, *15 ipotesi...*, cit., p. 9. In general, for a first-hand account of the late 1990s and the beginning of the new era, see Luca Cerizza, Stefano Chiodi, and Gianfranco Maraniello (eds.), *Espresso. Arte oggi in Italia*, a project by Sergio Risaliti, Electa, 2000; for a reconstruction based on further reflection, reaching up to the first decade of the new century, see Gabriele Guercio and Anna Mattiolo (eds.), *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, Electa, 2010.
- 20 On this, see Ernesto De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali* (1977), Einaudi, 2019.
- 21 On the contrast between these two models, see Carla Benedetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, 2022.
- 22 Gian Maria Tosatti, 'Un testimone', in Piersandra Di Matteo, *Toccare il reale. L'arte di Romeo Castellucci*, Cronopio, 2022, p. 166.

- 23 On the history of post-avant-garde theatre in Italy and its importance for a richer reconstruction of the complex artistic and cultural scene of those years, see Mimma Valentino, *Il nuovo teatro in Italia 1976-1985*, Titivillus, 2015.
- 24 Gian Maria Tosatti, *Il mio cuore è vuoto come uno specchio*, Treccani, 2022.
- 25 With reference to the real match and the one that took place in the movie, see: Gian Maria Tosatti, 'Hic sunt leones', in Fabio Benincasa, Giorgio de Finis, and Andrea Facchi (eds.) *Exploit. Come rovesciare il mondo dell'arte. D-istruzioni per l'uso*, Bordeaux Editions, 2015.
- 26 For a comprehensive reading of Romeo Castellucci's work, see the above-cited text edited by Piersandra Di Matteo, *Toccare il reale*. This book brings together several essays tracing the itinerary of one of the most important artists on the contemporary scene, indeed one who has changed the way theatre is done and thought about. See also the more recent Jean-Louis Perrier, *La disciplina dell'errore. Il teatro di Romeo Castellucci. Scritti e interviste*, edited by Alice Guareschi and with a text by Felice Cimatti, Cronopio, 2022.
- 27 On Andrea Mastrovito, see the essays in Alberto Fiz, Elena Forin, and Lucrezia Longobardi, *Andrea Mastrovito. To Draw Is to Know*, Magonza, 2023, and also the book by Lucrezia Longobardi, *15 ipotesi...*, cit.
- 28 On nostalgia as a sentiment of the contemporary era, see (at least) the fine essays by Lucrezia Ercoli, *Yesterday. Filosofia della nostalgia*, Ponte alle Grazie, 2022, and Alessandro Gandini, *L'età della nostalgia. Populismo e società del post-lavoro*, Treccani, 2021.

Quotidiana is a programme of exhibitions conceived and produced by La Quadriennale di Roma in collaboration with City of Rome, Department of Culture – Superintendency for Cultural Heritage. The aim of Quotidiana is to explore a number of significant trends in 21st-century Italian art.

Q uotidiana

Every two months, six curators (three Italian and three foreign) reflect on artistic trajectories of particular interest through a critical text and an exhibition of a few essential works.

P aesaggio