



**HAL**  
open science

## Eterno contemporaneo: residenze artistiche dentro e fuori Roma

Federica Martini

► **To cite this version:**

Federica Martini. Eterno contemporaneo: residenze artistiche dentro e fuori Roma. Ariane Varela Braga; Thomas-Leo True. Roma e gli artisti stranieri: Integrazione, reti e identità (XVI-XX s.), pp.259-266, 2018, 9788875752927. halshs-04127017

**HAL Id: halshs-04127017**

**<https://shs.hal.science/halshs-04127017>**

Submitted on 16 Jan 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Published in "Roma e gli artisti stranieri:  
Integrazione, reti e identità (XVI-XX s.)", ed. by  
Ariane Varela Braga and Thomas-Leo True, Roma:  
Artemide, 2018, pp. 259-266, which should be cited to  
refer to this work.

- V -

PERMANENZE TRANSITORIE

*Eterno contemporaneo:  
residenze artistiche dentro e fuori Roma*

Federica Martini

*Una vicenda romantica*

Nel 1972, in conversazione con Paul Cummings, Robert Smithson ritorna sui suoi primi incontri con la città di Roma negli anni Sessanta: «Poi quando andai a Roma fui esposto all'architettura delle chiese e ammirai i passaggi labirintici e quella sorta di generale decrepitudine polverosa»<sup>1</sup>. Su queste rovine contemporanee Smithson posa uno sguardo vicino a quello del "grandtourista" ottocentesco – «Probabilmente scoprire tutto quel mondo fu una vicenda molto romantica»<sup>2</sup> – sebbene a quel punto il senso del viaggio a Roma e, in generale, della mobilità degli artisti e delle opere, sia profondamente mutato. Per quanto venato di residui romantici, l'incontro di Robert Smithson con Roma e con la sua storia s'iscrive nella costellazione di un sistema artistico internazionale segnato, negli anni Sessanta, dalla circolazione simultanea di persone, oggetti e idee nei circuiti del contemporaneo<sup>3</sup>.

Alla percezione di una scena artistica interconnessa ed estesa al di là delle pratiche artistiche occidentali si giustappone la precisione del locale e del *site-specific* propria alle tendenze concettuali, minimaliste e processuali. In questo contesto, la temporalità del viaggio e della residenza si adatta a un primo abbozzo di economia culturale orientata al progetto, articolandosi come un'esperienza non lineare, frammentata, saldamente ancorata al luogo e alle pratiche sociali in esso esistenti.

Rispetto al caso specifico di Roma al centro di questo saggio, nel secondo dopoguerra il discorso ottocentesco improntato al ritiro, all'educazione e alla contemplazione di una storia eterna associato alle numerose Accademie straniere, si sovrappone progressivamente al vocabolario alternativo del cosiddetto 'secondo movimento' (*second wave*) di residenze. Eredi delle colonie artistiche ottocentesche, a partire dagli anni Sessanta le residenze di seconda generazione si distinguono per la perdita progressiva dell'aura di unicità che motiva, storicamente, il viaggio di istruzione artistica a Roma. Ne sono causa la spinta del decentramento operato dalle nuove geografie culturali e il mutato impianto temporale, che conserva elementi propri alle colonie artistiche ottocentesche e li aggiorna nei formati delle residenze brevi, motivate da interventi e progetti espositivi precisi.

Di queste dinamiche di conservazione e aggiornamento contemporaneo, le Accademie straniere romane costituiscono un fenomeno emblematico e singolare. Nelle prossime pagine si tratterà quindi di leggere, in chiave contemporanea, le modalità di lavoro e le forme di convivenza e di iscrizione nella scena artistica romana di una tipologia specifica di residenza, quella delle Accademie straniere. Seguendo una cronologia selettiva, l'analisi si articola intorno a una serie di interventi artistici legati a diverse forme di soggiorno, a partire da *Asphalt Rundown* (Colata di asfalto, 1969) di Robert Smithson e dal lavoro di Clemens Klopfenstein all'Istituto Svizzero di Roma (1973-1975), passando per l'apertura delle Accademie alla città segnata dalla mostra *La Ville, le jardin, la mémoire* (1998-2000) alla Villa Medici e i lavori di Yan Pei-Ming (\*1960) e William Kentridge del 2016. Il viaggio e la residenza a Roma sono qui intesi tanto come situazione istituzionale e prolungata, quanto come ritorno regolare o elezione di un domicilio fisso, secondo le dinamiche determinate dal nomadismo culturale della scena artistica contemporanea.

### *Dentro e fuori Roma*

Mi interessai all'architettura delle periferie: case popolari, centri commerciali – quel tipo di urbanizzazione selvaggia. Penso che sia stato questo, in primo luogo, ad affascinarmi di Roma, questo tipo di collezione, questa discarica della storia. [...] C'è una frase nei *Monumenti di Passaic* dove dico: "E se Passaic fosse diventata la città eterna al posto di Roma?".

ROBERT SMITSHON<sup>4</sup>

Nell'ottobre 1969, invitato a Roma per una personale alla Galleria L'Attico di Fabio Sargentini, Robert Smithson interviene in una cava di selce sulla Laurentina. Una colata di asfalto scaricata da un camion posto sulle alture della cava arresta i contorni del sito secondo le modalità che in quegli anni la fantascienza di James Graham Ballard attribuiva al paesaggio post-industriale di *The Burning World* (Terra burciata, 1964)<sup>5</sup>. L'intervento prende il nome di *Asphalt Rundown* e crea nella campagna romana una circolarità materiale: l'asfalto artificiale, prodotto con sabbia di selce, è restituito al sito naturale da cui la selce si estrae.

In seguito all'intervento, Smithson resterà a Roma soltanto una settimana, di passaggio fra la seconda edizione della fiera d'arte *Prospect* a Düsseldorf e le collettive *Op Losse Schroeven* allo Stedelijk Museum di Amsterdam e *When Attitudes Become Form* alla Kunsthalle Bern<sup>6</sup>. La compressione del soggiorno spiega come, nel 1969, recarsi a Roma non significa più soltanto incontrare «la storia europea, come un incubo»<sup>7</sup>, ma attraversare un insieme di gallerie riunite dalle fiere d'arte

contemporanea emergenti e da un sistema di *friendly partnership* iniziate con le avanguardie e consolidate, negli anni Cinquanta, intorno al mercato dell'Informale e dell'Espressionismo Astratto<sup>8</sup>. Si tratta, in definitiva, di considerare il mondo intero come una serie di siti specifici nei quali intervenire. La fascinazione per le rovine, antiche o industriali, è quindi soltanto un aspetto del viaggio in una città, Roma, la cui temporalità appare a Robert Smithson non eterna ma entropica. Se da un lato il rinnovato contesto temporale risponde alle esigenze di pratiche artistiche orientate al *site-specific*, al processo e alla critica istituzionale, dall'altro questa visione influisce sulla tradizionale visione del viaggio e del Grand Tour. L'impermanenza e lo stile di vita itinerante legato alle condizioni socioeconomiche della produzione artistica contemporanea permette agli artisti in residenza di posizionarsi in quanto comunità di anti-turisti, interessati a uscire dalla città-cartolina per occuparsi di storie a margine e iscrivere le proprie pratiche nel tessuto urbano<sup>9</sup>. A partire dagli anni Sessanta l'equivalenza, proposta da Smithson, fra Roma e il tessuto industriale di Passaic, nel New Jersey, si fonda sulla volontà di rovesciare l'immagine della città e di reinserire al suo interno quei macchinari, lavoratori, fili del telegrafo e terre desolate che in passato le pratiche artistiche avevano prelevato dal paesaggio per sottrarlo alla modernizzazione industriale<sup>10</sup>. Si tratta di una rinuncia all'esotismo del Grand Tour, ma anche di una sincronizzazione della scena romana e di quella newyorkese, come nel caso del trasferimento della galleria L'Attico nel 1969 in un garage di Via Beccaria che Fabio Sargentini chiuderà, nel 1976, con un gesto di *land art* urbana, allagando gli spazi espositivi con cinquantamila litri d'acqua, in omaggio ai *32 mq di mare circa* (1967) di Pino Pascali. Al garage sotterraneo di Sargentini fa eco, nel 1973-1974, l'uso espositivo e performativo del parcheggio sotterraneo di Villa Borghese, opera dell'architetto modernista Luigi Moretti, per la mostra *Contemporanea* prodotta con gli auspici dell'associazione Incontri Internazionali d'Arte fondata a Roma nel 1970 da Graziella Lonardi Buontempo e Achille Bonito Oliva<sup>11</sup>. Nel 1984, gli spazi dell'ex-Pastificio Cerere, occupati dagli anni Settanta dal Gruppo di San Lorenzo – Bruno Ceccobelli, Gianni Dessì, Giuseppe Gallo, Nunzio, Pizzi Cannella e Marco Tirelli – saranno aperti al pubblico nella mostra *Ateliers* di Achille Bonito Oliva.

La pratica di porsi a distanza critica da una certa immagine di Roma e da un particolare modello di vita e di lavoro artistico, pur restando fisicamente nei dintorni della città, è questione contemporanea e nel contempo eredità cosciente di numerose residenze che si situano nella città ma si separano dal ritmo della quotidianità urbana. Ne è un esempio la Villa Strohl-Fern che, dal 1880 e sino al 1956, accoglie artisti internazionali e italiani negli studi immersi nel parco della Villa Borghese, a contatto con la città per quanto vicina, a livello concettuale, con la residenza rurale<sup>12</sup>. Queste giustapposizioni determinano, per la cronologia

del soggiorno artistico a Roma, un andamento non-lineare che permette la compresenza, nel ventesimo secolo, di modelli ottocenteschi rilette alla luce di pratiche artistiche contemporanee, sul duplice binario della residenza istituzionale e dei circuiti artistici indipendenti. Esperienza che si precisa in particolare nel modello della colonia artistica, propone Julia Ramírez Blanco, condiviso dalla comunità culturale spontanea e dal «sistema statale» delle Accademie straniere<sup>13</sup>. Un sistema statale che nel ventesimo secolo si emancipa, osserva Angela Windholz a proposito della Villa Massimo, dalla commissione di copie di elementi classici “autentici” per le corti europee e diventa soggiorno consacrato agli studi liberi, in opposizione al rigoroso piano di studi proposto sino a quel punto da istituzioni quali la Villa Medici<sup>14</sup>.

La ricerca di autenticità è un altro elemento cruciale nella persistenza dell'impianto ottocentesco all'interno della residenza contemporanea, per quanto secondo i modi del “*lure of the local*” (attrazione per il locale), immaginato da Lucy Lippard e basato sull'idea che in una società multi-centrica le esperienze specifiche delle comunità e dei luoghi attraversati e praticati si associano, e talvolta prevalgono, sull'identità nazionale degli attori culturali<sup>15</sup>. Al desiderio di confermare le aspettative culturali su Roma città eterna si aggiunge quindi, negli anni Settanta, la questione, opposta e complementare, di sottrarsi allo stile di vita e di lavoro artistico di Roma, in un clima culturale che produce nuove forme di convivenza comunitaria animate da programmi estetici e politici in una prospettiva nel contempo locale e internazionale<sup>16</sup>. Nel clima post-'68, il programma dello spazio culturale L'Alzaia nella centrale via della Minerva 5 include nella nozione di internazionalità della città una serie di progetti in solidarietà con artisti cileni e palestinesi e, in parallelo, la presenza attiva nelle comunità post-industriali delle periferie romane<sup>17</sup>.

La geografia di Roma si estende anche nell'esperienza di *Agricola Cornelia* di Gianfranco Baruchello che nel 1973 acquista otto ettari di terreno e una fattoria a dieci chilometri dalla città. Nell'intervista *How to Imagine*, l'artista ricorda che in quegli anni i motivi per abbandonare Roma e andare a vivere in campagna erano tanto materiali quanto psicologici:

Quando venimmo ad abitare qui, già si annunciavano i primi segni della tremenda spirale del costo della vita, che oggi è così evidente. Era nell'aria, e parte della nostra decisione di venire a vivere in campagna era legata alla possibilità di produrre i nostri alimenti di base. (...) Trovammo questa casa e vivere qui, comprare questa casa, era un affare, era talmente meno caro di qualunque spazio simile o più piccolo che avremmo potuto trovare a Roma. A parte il fatto che a Roma uno spazio così non esisteva<sup>18</sup>.

### *Abitare Roma, abitare le Accademie straniere*

Roma è una città che esiste davvero, e al centro di Roma esiste anche l'Istituto Svizzero. L'edificio occupa la posizione che la Svizzera occupa in Europa.

ETIENNE BARILLIER<sup>19</sup>

Fra il 1973 e il 1975 l'artista svizzero Clemens Klopfenstein, in residenza all'Istituto Svizzero di Roma, occupa lo studio situato nella torre della Villa Maraini. Come per altri residenti delle Accademie straniere romane, durante il soggiorno all'Istituto l'attenzione di Klopfenstein si posa tanto sulla città e sulla scena locale, quanto sugli spazi di lavoro e di vita della sua residenza, documentati nel film *La luce romana vista da Ferraniacolor* (1974). Il film si articola come una deriva che parte dallo studio dell'artista nella Villa Maraini e si espande gradualmente in una visione notturna della città vuota. Dalla finestra dello studio, la telecamera registra gli esercizi spirituali di un monaco sulla terrazza del vicino convento di Sant'Isidoro, altra colonia di residenti internazionali situata nel centro di Roma. La presenza del monaco crea in primo luogo un parallelo fra la separatezza della residenza e la reiterazione della pratica dello studio, ma pone anche il contesto per una storia affettiva delle pratiche dei residenti all'Istituto Svizzero, dove il desiderio di investire e condividere lo spazio della Villa Maraini gioca un ruolo se non equivalente alle ricerche sulla città di Roma, sicuramente fondamentale. Alla metà degli anni Settanta un altro residente dell'epoca di Klopfenstein, lo scrittore Etienne Barillier, allora borsista in Filologia classica, descrive l'Istituto Svizzero come una novella Arcadia, raccontando, in un poliziesco metafisico, la vicenda di giovani artisti e ricercatori elvetici isolati dai rivolgimenti politici di un'Italia alle porte del '77. È la condizione dell'“*expat di lusso*” che spinge l'artista Donatella Bernardi, ancora nel 2006, a descrivere il residente dell'Accademia straniera romana come l'abitante di un'isola senza sabbia affetto dalla «*sindrome dei dieci piccoli indiani*»<sup>20</sup>.

Verso la fine degli anni Novanta, intorno a questa sindrome e a un approccio di critica istituzionale si svelano, in maniera meta- e riflessiva, le narrazioni insite nelle architetture storiche e concettuali delle Accademie, così come nelle pratiche quotidiane delle collettività temporanee che della città abitano i centri e le periferie. Il punto è aprire le residenze alla città reale e, nel contempo, interrogare la geografia simbolica di Roma in un contesto internazionale.

Fra il 1998 e il 2000, l'ipotesi del progetto tripartito *La ville, le jardin, la mémoire* a cura di Laurence Bossé, Carolyn Christov-Bakargiev e Hans-Ulrich Obrist alla Villa Medici, è che le Accademie, e nel caso specifico l'Accademia di Francia, costituiscono una città all'interno della città e, a pieno titolo, un luogo di memoria romano<sup>21</sup>. Anche quando rivolti al passato e precisamente situati

all'interno della Villa Medici, i lavori prodotti per la trilogia *La ville, le jardin, la mémoire* insistono sul legame con Roma, includendo nella lettura degli spazi reali e concettuali delle mostre sia i pensionari dell'Accademia di Francia che una selezione di artisti attivi in città. Per Fabio Mauri, che partecipa nel 1999 a *La mémoire*, il secondo capitolo della trilogia, entrare all'Accademia di Francia è come "tornare a casa". Mauri ritrova all'interno della Villa Medici un frammento della sua autobiografia e rintraccia lo studio di Roberto Bompiani, pittore accademico del diciannovesimo secolo e bisnonno dell'artista, in una delle stanze di fronte al Muro Torto<sup>22</sup>. Nell'atelier occupato a quel punto dalla pensionaria Marie Denis, Mauri installa una quadreria di dipinti di Roberto Bompiani e un divano di famiglia sul quale elenca un centinaio di nomi di artisti e intellettuali che avevano eletto domicilio temporaneo o permanente a Roma e che su quel divano si erano seduti. Se Mauri introduce la storia di Roma all'interno della Villa, in modo simmetrico e complementare la *Villa Medici Audiowalk* (1998) di Janet Cardiff & Georges Bures-Miller collega il giardino della Villa a Roma attraverso un gesto di archeologia narrativa e una sovrapposizione di paesaggi sonori che parte dai sotterranei della Villa Medici, e più precisamente dalla cantina in cui dalla fine del XVII secolo si abbandonavano gli stampi usati dai residenti nella produzione delle sculture. *La ville, le jardin, la mémoire* segna anche un momento decisivo nella visione della storia recente delle residenze artistiche nelle accademie straniere di Roma, proprio perché sostituisce la storia ufficiale con la memoria, individuale e collettiva, ma potenzialmente anche minore e aneddotica, dei residenti.

#### *A margine*

L'infiltrazione e l'ibridazione della storia delle accademie straniere a Roma si costruisce fra occupazione condivisa e ospitalità di luoghi carichi di memoria, quali la serie di mostre all'*Atelier del Bosco* (1997-2002) organizzate da Mario Pieroni e Dora Stiefelmeier nello studio dove Balthus dipingeva durante la sua direzione della Villa Medici (1961-1977). In parallelo all'apertura segnata da *La ville, le jardin, la mémoire* e l'*Atelier del Bosco*, fra i pensionari della Villa Medici nel biennio 2000-2001 figura Lorenzo Romito, uno dei co-fondatori del «soggetto collettivo» Stalker, impegnato dalla metà degli anni Novanta nell'esplorazione transdisciplinare della Campagna Romana e dell'Oltrecittà<sup>23</sup>. L'ipotesi degli spazi urbani dimessi come situazione di ricerca e di produzione di immaginari alternativi si incontrano nel lavoro di Stalker con una visione di Roma non centrale ma strutturalmente marginale. Nel loro metodo, nozioni orizzontali di internazionalità e pratiche urbane si articolano in discussione con le nuove comunità di migranti. Si tratta di una delle possibili letture dell'internazionalità artistica di

Roma contemporanea, che nel ventunesimo secolo coabita, collabora e talvolta stride con i circuiti del mercato dell'arte e le pratiche discorsive attivate dalle istituzioni culturali pubbliche e private. In questo contesto, agli artisti che eleggono Roma in quanto domicilio e luogo di lavoro fisso, come Cy Twombly negli anni Cinquanta e Joseph Kosuth negli anni Novanta, che prolungano il soggiorno in Accademia, come Donatella Bernardi e Ronny Hardliz<sup>24</sup>, o che restano in Italia dopo la residenza, come Clemens Klopfenstein, si giustappone la permanenza temporanea legata a interventi *site-specific* e altre forme di residenza temporanea legate a musei, fondazioni e spazi indipendenti, aperti tanto ad artisti italiani quanto internazionali. Se le narrazioni dell'internazionalità artistica di Roma appaiono, a partire dagli anni 2000, contrastanti e tese a riscrivere la storia e il presente della città in relazione con il Mediterraneo e il Medio Oriente<sup>25</sup>, in un contesto di frontiere dinamiche, aperte e non lineari, le ragioni per recarsi a Roma nel ventunesimo secolo comportano anche una serie di déjà-vu. Il tentativo di uscire dall'ottica *grandtourista* produce nuove dimensioni discorsive ricorrenti di cui gli artisti Martin Wittwer e Dagmar Keller, in residenza all'Istituto Svizzero di Roma nel 2005-2006, compilano un inventario dettagliato, che include le zone periferiche («il Corviale, Vigne Nuove, Centocelle, Bella Monaca, Tor Sapienza e Tor Tre Teste, luoghi che si distinguono dal centro storico come nuovi monumenti al fallimento sociale delle politiche immobiliari») e l'architettura degli anni Venti («gli edifici di Adalberto Libera, o di Pier Luigi Nervi, ... i Villini di Ostia, o il Palazzetto dello Sport; ... escursioni a Sabaudia e Aprilia...»)<sup>26</sup>. Altri elementi di memoria collettiva della storia culturale romana emergono simultaneamente nel 2016 nella mostra *Roma* dell'ex-pensionario della Villa Medici Yan Pei-Ming e in *Triumphs & Laments* (Trionfi e lamenti), intervento murale in ottanta immagini realizzato da William Kentridge sul Lungo Tevere. A tratti, la lettura della storia di Roma da parte dei due artisti, si sovrappone: il Barocco, rappresentato da Yan Pei-Ming in due omaggi a Caravaggio e nella Santa Teresa del Bernini per Kentridge; la Fontana di Trevi, letterale per Yan Pei-Ming e ironicamente rivisitata alla luce della *Dolce vita* di Fellini per Kentridge; i cadaveri di Pier Paolo Pasolini e di Aldo Moro; Anna Magnani in *Roma, città aperta*; i migranti. Lo sguardo ripetuto sulla storia alternativa della città a contatto con la mobilità rapida del sistema dell'arte contemporaneo sembra produrre nuove città-cartolina, altre forme di romanticismo *frequent flyer* e altre narrazioni, se non eterne, certamente ricorrenti.

## NOTE

<sup>1</sup> “Then when I went to Rome I was exposed to all the church architecture and I enjoyed the labyrinthine passageways, the sort of dusty decrepitude of the whole thing” (traduzione dell’autrice), in: SMITHSON/FLAM 1996, p. 286 (traduzione dell’autrice).

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> ALLOWAY 1966, p. 35.

<sup>4</sup> “I was also interested in a kind of suburban architecture: plain box buildings, shopping centers, that kind of sprawl. And I think this is what fascinated me in my earlier interest with Rome, just this kind of collection, this junk heap of history. [...] there is a sentence in ‘The Monuments of Passaic’ were I said, ‘Hasn’t Passaic replaced Rome as the Eternal City?’” (traduzione dell’autrice), in: SMITHSON/FLAM 1996, p. 293 (traduzione dell’autrice).

<sup>5</sup> BALLARD 1964.

<sup>6</sup> SULLIVAN 2017, p. 94.

<sup>7</sup> SMITHSON/FLAM 1996, p. 286 (traduzione dell’autrice).

<sup>8</sup> CHERIX 2002; POLI 2011, p. 238.

<sup>9</sup> KNOW 2000, pp. 33-43; MARTINI/MICHELKEVICIUS 2012.

<sup>10</sup> URRY 1990, p. 98.

<sup>11</sup> Sul ruolo dello spazio “sotterraneo” (underground) nella scena artistica romana degli anni Sessanta e Settanta rimando a MATTIOLI 2016, edizione kindle. Per gli Incontri Internazionali d’Arte, si veda LONARDELLI 2016.

<sup>12</sup> ROMA 2012.

<sup>13</sup> RAMÍREZ BLANCO 2016.

<sup>14</sup> WINDHOLZ 2010, p. 15.

<sup>15</sup> LIPPARD 1997.

<sup>16</sup> LÜBBREN 2001.

<sup>17</sup> CATENACCI in corso di stampa.

<sup>18</sup> BARUCHELLO/MARTIN 1985, pp. 17-18.

<sup>19</sup> BARILLIER 1977, p. 2.

<sup>20</sup> BERNARDI 2006; Donatella Bernardi, *Les Heritiers de la Comtesse*, film, 2009, produzione: Box Productions.

<sup>21</sup> ROMA 1998-2000.

<sup>22</sup> ROMA 1998-2000, vol. 3, p. 53.

<sup>23</sup> Il collettivo Stalker è composto attualmente da Francesco Careri, Giulia Fiocca e Lorenzo Romito. Sulle metodologie di Stalker si vedano TIBERGHEN 2004, pp. 94-99 e il sito <http://www.osservatorionomade.net>.

<sup>24</sup> Donatella Bernardi fu residente all’Istituto Svizzero fra il 2006 e il 2008; Ronny Hardliz fra il 2003 e il 2005.

<sup>25</sup> Segnalo le collettive *Mediterraneans* (2004), a cura di Danilo Eccher ed Elena Lydia Scipioni al Macro, e per il MAXXI: *Home Beirut: Sounding the Neighbours* (2017-2018), a cura di Hou Hanru e Giulia Ferracci; *Istanbul: Passione, Gioia e Furore* (2015-2016), a cura di Hou Hanru con Ceren Erdem, Elena Motisi e Donatella Saroli; *Unedited History: Iran 1960-2014* (2014-2015) a cura di Catherine David, Odile Burluraux, Morad Montazami, Narmine Sadeg e Vali Mahlouji.

<sup>26</sup> WITTWER/KELLER 2005-2006.