

A Land for Strangers

Non-Native Individuals and Communities in Cyprus

edited by Carlotta Brignone, Lorenzo Calvelli,

Giulia Gollo, Lorenzo Mazzotta

Unbuffered Zones

Here let me stand di Marianna Christofides e il loop dell'archeologia estrattiva

Luca Bombardieri

Università di Siena, Italia

Abstract The art and practice of Marianna Christofides stage the geopolitical divide by challenging the line between fact and fiction, in past time and present time. Facing the stranger thus takes on a diachronic dimension, displaying the contradiction that images of the past offer us to create new contradictions in the present. Such a projection gives the dual concept of the foreigner common to all migrants a claiming character and real expressive power. We seem to glimpse that for Marianna Christofides the foreigner is never just at the gates (or at the check point) but properly and deeply within herself too. In 2013, during a long stay in London devoted in large part to investigating in the National Archives and the British Museum the topic of British colonial legacy and Cyprus's complicity in predatory practices, Marianna Christofides came across Alessandro Palma di Cesnola's volume *Cyprus Antiquities*. The pages – and especially the illustrated plates of this volume – became the raw material Christofides used to shape her work *Here let me Stand*, exhibited in the following years first in Berlin, and then in Italy, in Palermo and Turin. The static images of the Cesnola collection are unified in a slow, continuous, incessant shot: an endless horizontal shot, a load that indicates the mirroring self-acceptance of compilation and expropriation.

Keywords Antiquities in contemporary art. Marianna Christofides. Decolonial art practices. Palma di Cesnola. Extractive archaeology.

La costruzione dell'estraneità, l'assenza (o la presenza) di un territorio fisico che appartenga all'identità personale e collettiva costituiscono un fattore fondativo nella pratica artistica di Marianna Christofides. Nata nel 1980 a Nicosia, questa artista ha vissuto l'instabilità ereditata della sua capitale divisa, trasformandola in un costante riferimento che ha plasmato la sua produzione artistica anche durante la fase iniziale della sua formazione all'estero, in Germania, ad Atene e a Londra. Trasferitasi in Germania da molti anni, l'impegno di Christofides non si è distaccato dalla elaborazione di un universo immaginifico in cui si continua a narrare la vita di artista greco-cipriota che produce e consuma arte in una città divisa, in una città immaginata in cui in realtà non vive e non lavora (Photiou 2021, 115; cf. anche Stylianou et al. 2021, 11).

Questa proiezione dà al concetto duplice di straniero comune a tutti i migranti un carattere rivendicativo e una reale potenza espressiva. Sembra di intravedere che per Marianna Christofides lo straniero non sia mai alle porte (o al check point) ma propriamente e profondamente dentro di sé.

In questa prospettiva, l'installazione *Blank Mappings*, esposta al Padiglione Cipro della 54^a Biennale di Venezia nel 2011, rappresenta un caso esemplare. Un'opera insolita che Maria Photiou (Photiou 2012, 86) ha definito una mappa 'immaginaria', in cui è messa in scena la topografia storica di Nicosia mirando a evocare la memoria di Cipro come un'entità singola.¹

Un ruolo significativo è rappresentato dai due muri che si intersecano a quattro secoli esatti di distanza l'uno dall'altro: le mura veneziane del 1570 e il muro del 1974. I veneziani che tenevano sotto controllo l'isola iniziarono la costruzione delle massicce fortificazioni urbane di Nicosia nel 1567, incaricando due archistar e celebri ingegneri militari, Giulio Savorgnan e Francesco Barbaro. La costruzione coincise con la demolizione in un moto quasi inevitabile dell'architettura e della appropriazione degli spazi. I quartieri adiacenti alla linea di fuoco del nuovo muro che chiudeva a cerchio la città e le faceva da perimetro e gabbia furono distrutti, sia per acquisire materiale per la costruzione che per dare un più chiaro campo visivo alla difesa della città. Ma la quarta guerra ottomano-veneziana sul Mediterraneo si infiammò prima che il muro fosse terminato. Il primo di luglio del 1570 gli Ottomani posero l'assedio a Nicosia che ventuno giorni più tardi cadde in mano a Piyane Paşa.

Un muro eretto da stranieri per proteggersi da stranieri era caduto. Questo muro era destinato a futuri restauri - sono stati

¹ "Marianna Christofides Interviewed by Alessandra Ferrini and Elisa Adami, in July 2013", disponibile all'indirizzo <https://mnemoscape.wordpress.com/2013/07/12/marianna-christofides-interview/>.

molti e fino a tempi vicinissimi a noi. A partire dal 1974 e con la costruzione del nuovo muro che lo taglia trasversalmente, di fronte al nuovo muro di cemento armato, senza simmetria, senza bastioni e coronato di filo spinato, il muro veneziano di quattro secoli prima ha iniziato a farsi percepire come il passato di un paese unito, come il nobile perimetro che abbracciava una molteplicità di lingue, culture e religioni. Restaurato e ripulito dal suo senso originario e dalla sua matrice coloniale, così appare all'immaginario artistico di Marianna Christofides che disegna questa dicotomia di muri e significati.

La pratica artistica, prima e dopo *Blank Mappings* mette in scena la narrazione della divisione geopolitica sfidando la linea di demarcazione tra fatto e finzione, nel tempo passato e nel tempo presente. Il confronto con lo straniero assume così una dimensione diacronica, utilizzando la contraddizione che ci offrono le immagini del passato per creare nuove contraddizioni nel presente.

Questa dimensione e la memoria imprescindibile dello straniero nel tempo viene concettualizzata e resa quasi un sistema interpretativo da Marianna Christofides in *The Utopia Disaster*:

Since the Mediterranean Sea has turned to a kind of an EU-Bufferzone and thousands of people lost their lives in the attempt to cross it, hope and despair lie nowhere in the Mediterranean area so close together as at the Strait of Gibraltar. Here, where already during the battle against the Moors, antique mythology was drawn on as part of political propaganda, the non plus ultra of the Pillars of Hercules is again in force today. Even for the naming of the operations at sea against illegal immigrants, antique myths are used. (Christofides 2012)²

Nel 2013, durante un lungo soggiorno a Londra dedicato in larga parte ad approfondire negli Archivi Nazionali e del British Museum il tema dell'eredità coloniale britannica e della complicità di Cipro nelle pratiche predatorie, Marianna Christofides si imbatte nel pesante volume di Alessandro Palma di Cesnola *Cyprus Antiquities* (Palma di Cesnola 1881) [fig. 1]. Le pagine e, soprattutto, le tavole illustrate di questo volume diventano il materiale che Christofides utilizza per dare forma alla sua opera *Here Let Me Stand*.³

2 *Through the Roadblocks. Realities in Raw Motion Conference*, disponibile all'indirizzo https://www.cut.ac.cy/digitalAssets/104/104333_100TTR_booklet.pdf.

3 Video a canale singolo, 29:29, loop, HD, colore, muto.



Figura 1 Alessandro Palma di Cesnola, *Cyprus Antiquities*. 1881. Tavola fotografica illustrativa

Di nuovo negli anni '70, in questo caso del XIX secolo, dobbiamo ambientare l'attività pseudo-archeologica condotta da Alessandro Palma di Cesnola a Cipro sulla scorta e all'ombra del più ingombrante fratello Luigi, console degli Stati Uniti e futuro direttore del nascente Metropolitan Museum of Art di New York. Fra il 1874 e il 1878 Alessandro accompagna gli scavi intrapresi e ne promuove di nuovi a Salamis, Ormidia, Kourion, Soli, raccogliendo una abnorme collezione di antichità che conta più di 14.000 reperti (Goring 1988; Vagnetti 2004; Bombardieri, Panero 2021a, 27-9). Negli stessi anni Alessandro trascorre lunghi periodi a Londra per studiare le antichità orientali conservate al British Museum, ma soprattutto con l'intento di promuoversi e trovare finanziatori per le sue dispendiose operazioni di scavo. La raccolta prevede un investimento iniziale con voci multiple di spesa, non ultimi i premi in denaro agli 'informatori archeologici' locali a Cipro e agli operai che gli portavano la maggior quantità di oggetti in oro e preziosi (Stanley-Price 2018).

Non stupisce, perciò, che a Londra Palma di Cesnola, mentre cerca di intendere cosa sta raccogliendo dai depositi archeologici sull'isola cerchi di intendere chi possa 'valorizzare' quella raccolta. Chi meglio di uno sponsor? Un banchiere-sponsor, Edwin H. Lawrence. Questi stringe un accordo con Palma di Cesnola con il quale si impegna a finanziare gli scavi, con l'obbligo di riconoscere a sé la proprietà e all'Inghilterra il diritto di prelazione sui suoi ritrovamenti. Con il trasferimento delle antichità raccolte da Cipro, Lawrence ne diviene *de facto* proprietario e la collezione rimarrà nella sua dimora londinese.

Alessandro, nel frattempo, sposa Augusta Lawrence, figlia minore del banchiere e, fra le altre e molte attività, organizza una mostra delle sue antichità (ovvero del suocero) e un ampio volume della collezione, con numerose tavole fotografiche in cui gli oggetti sono disposti in ordine e appaiono sistemati come in un perfetto catalogo di prodotti di commercio. Questo è il volume *Cyprus Antiquities*. Due anni più tardi, in seguito alla morte di Lawrence e per volontà degli eredi, la collezione viene smembrata e inizia la dispersione in lotti, una piccola parte acquistata dal British Museum e il resto venduto a collezionisti privati attraverso una serie di aste successive (l'ultima è del 1992) (Kiely, Ulbrich 2012).

14.000 sono gli oggetti entrati a far parte della raccolta di antichità Lawrence-Cesnola; nel 2005 un nuovo lotto di 350 oggetti che si ritenevano confluiti nel mercato antiquario e che provengono dalla stessa raccolta e sono illustrati nel volume *Cyprus Antiquities* viene donato da Arturo, nipote di Alessandro Palma di Cesnola ai Musei Reali di Torino (Tarantini 2021). A testimonianza della infinita diaspora, vale qui la pena ricordare incidentalmente che un ulteriore lotto delle antichità presumibilmente raccolte da Alessandro rimane ancora in possesso degli eredi di Arturo. In questo caso i numeri sono importanti e la suggestione che se ne ricava è quella di una vena inesauribile drenata dal sottosuolo archeologico di Cipro, una vena che continua a irrigare collezioni private e pubbliche in Occidente.

Nel video di *Here Let Me Stand* gli oggetti sistemati nelle tavole fotografiche di *Cyprus Antiquities* evocano una sorta di breve stato intermedio, un passaggio tra due stati (Hartmann 2014). I reperti vengono sistemati dopo essere stati scavati e prima della loro musealizzazione e in questo momento partecipiamo a un nuovo 'cantiere'. Guardando oggi tavole fotografiche che testimoniano di una classificazione soggettiva, arbitraria, 'ordinata' (cronologicamente, topograficamente, stilisticamente), ci si rende conto della finzione che è impressa sulla carta fotografica. Per Christofides è una finzione che ha ormai acquisito storicità.⁴

In *Here Let Me Stand* queste immagini statiche sono unificate in una ripresa lenta, continua, incessante: una ripresa orizzontale senza fine. Se si volessero esporre realmente tutti gli oggetti raffigurati, occorrerebbe una vetrina lunga diverse centinaia di metri. Questo ammasso indica l'abbondanza e l'incoscienza della compilazione e dell'espropriazione. Nella proiezione che produce un ingrandimento, collage e montaggio si incontrano indistintamente in un'opera in cui, come scrive Marianna Christofides:

4 "Marianna Christofides: 'Here Let Me Stand', 2013", disponibile all'indirizzo <https://www.onassis.org/whats-on/visual-dialogues-2013/here-let-me-stand-2013>.

Harmonies and proportions shift, as details magnify. Collage and montage combine seamlessly into a film that aims for the poetic translation of a fictional construction. Findings become evidence of the personally seen and the experienced. (Christofides 2013)⁵

Here Let Me Stand viene esposto a Berlino, nella galleria Campagne Première nel 2014⁶ e in Italia per la prima volta nel 2017 a Palermo, nell'ambito della mostra temporanea *Mappe e miti del Mediterraneo*, allestita presso il Museo Archeologico Regionale Antonino Salinas di Palermo [fig. 2].

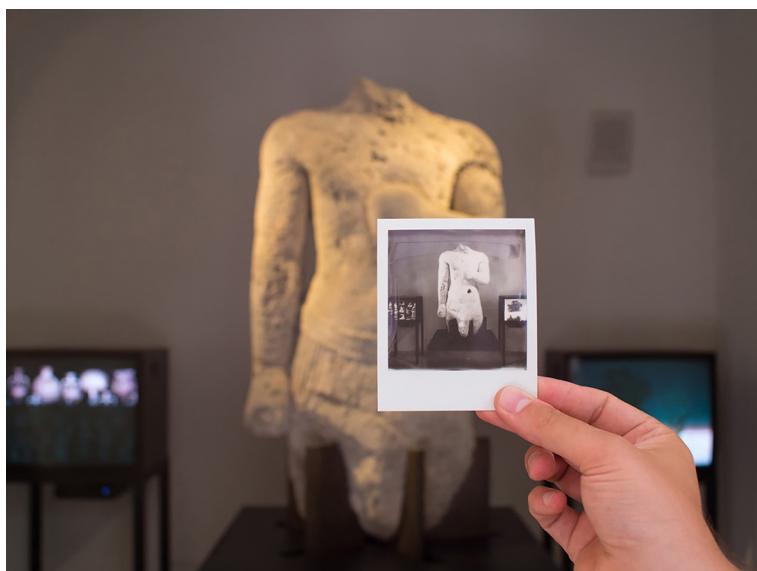


Figura 2 Marianna Christofides, *Here Let Me Stand* e il Torso dello Stagnone da Mozia. Allestimento per la mostra temporanea *Mappe e miti del Mediterraneo* (2017). Museo Archeologico Regionale 'Antonino Salinas'

L'installazione video di Marianna Christofides si affianca ai lavori di sei artisti contemporanei, appositamente realizzati per dialogare con spazi e opere della collezione permanente.⁷ Per l'installazione di

5 "Marianna Christofides: 'Here Let Me Stand', 2013", disponibile all'indirizzo <https://www.onassis.org/whats-on/visual-dialogues-2013/here-let-me-stand-2013>.

6 "Marianna Christofides *Here let me stand*. Campagne Première Berlin", disponibile all'indirizzo <https://www.e-flux.com/announcements/186359/marianna-christofides-here-let-me-stand/>.

7 *Mappe e miti del Mediterraneo*, disponibile all'indirizzo <https://movio.cultura.gov.it/regisicilia/sponsorizzazionisicilia/getFile.php?id=395>.

Palermo Marianna Christofides ha ideato un'opera-testo sul tema del mito e del suo uso nella ricerca contemporanea. Il testo, stampato su una stoffa della larghezza di 1 metro e la lunghezza di circa 7, è appeso in alto e in orizzontale tra due dei sostegni delle volte del corridoio in cui si trova esposta la galleria della statuaria romana. Questa opera si accompagna a *Here Let Me Stand* che a Palermo viene installato nella sala che ospita il cosiddetto Torso dello Stagnone rinvenuto nel 1933 a largo di Mozia, una scultura mutila stilisticamente affine al linguaggio della statuaria di epoca Cipro-Arcaica. Si è notato che la pietra stessa con la quale la statua è realizzata non è locale e suggerisce che possa essere stata importata da Cipro intorno al terzo quarto del VI secolo a.C. (Falsone 1970, 57-8; Spagnoli 2021, 131). Infine, un ulteriore elemento evocativo è costituito dalla relazione di *Here Let Me Stand* con i reperti provenienti dalla collezione Robert Fagan, controverso mercante d'arte che la curatrice Valentina Bruschi ha idealmente scelto come *alter ego* di Palma di Cesnola, in un gioco di specchi e rimandi che mettono in scena le molte facce identiche dell'archeologia diplomatica e coloniale (Laffan 2000).

Here Let Me Stand è stato allestito a Torino, nella sala di apertura della mostra temporanea *Cipro. Crocevia delle civiltà* che si è tenuta ai Musei Reali nel 2021 [fig. 3]. Come nel caso di Palermo, anche per la mostra torinese l'opera di Marianna Christofides è chiamata a misurarsi con un itinerario archeologico. Non più genericamente mediterraneo, ma specificamente cipriota. In questo orizzonte, la videoinstallazione intendeva produrre un caleidoscopico effetto di contrasto che potesse mettere a fuoco gli effetti dell'approccio estrattivo dell'Europa occidentale alle antichità di Cipro. Le immagini del loop lento di *Here Let Me Stand* scorrevano in loop sulla parete d'ingresso della sala espositiva di apertura della mostra, in uno spazio programmaticamente dedicato alla narrazione della dimensione coloniale dell'archeologia ottocentesca (Sala tematica TH1. *From Treasure Hunting to Collections*) (Bombardieri 2021, 351, cat. 213). Le immagini delle antichità ritratte nel video si fondono indistintamente in una collezione immaginaria, creando così un forte contrasto con una copia originale del volume *Cyprus Antiquities*, esposto nella stessa sala espositiva (Bombardieri, Panero 2021b, 37).⁸

⁸ Cf. anche *Progettazione Mostra "Cipro. Crocevia delle Civiltà"*, disponibile all'indirizzo <https://visivalab.com/it/portfolio-item/cipro-crocevia-delle-civiltà/>.



Figura 3 Marianna Christofides, *Here Let Me Stand*. Allestimento per la mostra temporanea *Cipro. Crocevia delle civiltà* (2021). Torino, Musei Reali

Originariamente utilizzato per descrivere un modello economico legato allo sfruttamento non controllato delle risorse naturali in tutto il Global South (Warnecke-Berger, Ickler 2023), 'estrattivismo' può apparire appropriato per delineare il modello di riferimento delle attività archeologiche a Cipro a partire dalla seconda metà del XVIII secolo e, in misura esponenziale, nel corso del secolo successivo. Il consolidarsi di questo modello rappresenta un fenomeno di lunga durata ed è guidato essenzialmente dagli interessi ideologici ed economici di musei e collezionisti occidentali e dai loro partner sull'isola.⁹

L'archeologia estrattiva, per sua natura, innesca processi di competizione tra diversi attori a vari livelli e attiva meccanismi di accumulazione, in una catena in cui gli scavatori locali riforniscono i collezionisti di antichità, i collezionisti riforniscono musei e altri collezionisti di antichità. In questo modello la 'collezione' diventa l'unità di riferimento di un processo che virtualmente non ha limiti, basato saldamente sull'equilibrio tra domanda e offerta. Con una parola: il capitalismo.

Le dimensioni del collezionismo e delle collezioni aumentano entrambe drammaticamente quando Luigi e Alessandro Palma di Cesnola sono attivi a Cipro, fianco a fianco ai loro colleghi diplomatici

⁹ Knapp, Antoniadou 1998; Stylianou-Lambert, Bounia 2016; Bombardieri 2024; Given 2024; Marshall 2025

e potenziali pseudo-archeologi, George Colonna Ceccaldi, Dominic Colnaghi, Luis e Charles de Maricourt (Masson 1993; Yon 2011, 42; Bonato, Emery 2010; Kiely, Ulbrich 2012). Entrambi i processi di competizione e accumulazione sono ben visibili nella formazione continua di collezioni di antichità fin dai primi anni di esplorazione (e sfruttamento) dell'isola e da allora fino a oggi, fino a trasformarsi nell'autonomasia stessa dell'archeologia in contesti di colonizzazione (Bombardieri 2024, 3-6; Kiely et al. 2025) [fig. 4].



Figura 4 Vitaly Podvitski, *British Museum without Stolen Artifacts*
(Cartoon disponibile su <https://www.globaltimes.cn/page/202311/1302786.shtml>)

In questo orizzonte trova spazio anche la collezione Alessandro Palma di Cesnola, chiusa e sistemata nel suo catalogo stampato a Londra, chiusa e sistemata, sempre a Londra o nelle varie sue nuove dimore. Lì l'ha scovata e riscavata Marianna Christofides. Il loop che anima nel suo moto perpetuo *Here Let Me Stand* ci sembra assomigliare dapprima a una innocua lanterna cinese per poi deformarsi via via su una curva di inesorabilità. Ciò che appare alla nostra vista scompare poi come le antichità che dall'isola vengono estratte senza radici, lentamente e inesorabilmente sottratte per poi ripresentarsi pulite, sistematiche, ordinate, classificate e morte.

Bibliografia

- Bombardieri, L. (2021). «Cat. 213. Marianna Christofides, Let Me Stand». Bombardieri, Panero 2021a, 351.
- Bombardieri, L.; Panero, E. (eds) (2021a). *Cyprus. Crossroads of Civilizations = Exhibition Catalogue* (Turin, Musei Reali, 29 June 2021-9 January 2022). Rome: DeArtcom.
- Bombardieri, L.; Panero, E. (2021b). «A Glance at an Exhibition. Cipro. Crocevia delle Civiltà. Torino, Musei Reali (June 2021-January 2022)». *Cahiers. Centre d'Études Chypriotes*, 51, 3-40. <https://doi.org/10.4000/cchyp.684>.
- Bombardieri, L. (2024). *From Exploration to Exploitation. Giovanni Mariti, Domenico Sestini, Antonio Mondaini and the Early History of Cypriote Archaeology*. Venice: Edizioni Ca' Foscari. Studi Ciprioti 3.
- Bonato, L.; Emery, M. (2010). *Louis Dumesnil De Maricourt: un consul pour la France 1806-1865*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Falsone, G. (1970). «La statua fenicio-cipriota dello Stagnone». *Sicilia Archeologica*, 10, 54-61.
- Given, M. (2024). *The Archaeology of the Colonized*. London: Routledge.
- Goring, E. (1988). *A Mischievous Pastime: Digging in Cyprus in the Nineteenth Century*. Edinburgh: National Museums of Scotland.
- Hartmann, J. (2014). «Marianna Christofides». *Frieze Magazine*, 15. <https://www.frieze.com/article/marianna-christofides>.
- Kiely, T.; Ulbrich, A. (2012). «Britain and the Archaeology of Cyprus. The Long 19th Century». *Cahiers. Centre d'Études Chypriotes*, 42, 305-56. <https://doi.org/10.3406/cchyp.2012.1028>.
- Kiely, T.; Reeve, A.; Crewe, L. (2025). *Empire & Excavation. Critical Perspectives on Archaeology in British-Period Cyprus, 1878-1960*. Leiden: Sidestone Press. <https://doi.org/10.59641/h6k2e3f4g5>.
- Knapp, A.B.; Antoniadou, S. (1998). «Archaeology, Politics and the Cultural Heritage of Cyprus». Meskel, L. (ed.), *Archaeology under Fire: Nationalism, Politics and Heritage in Eastern Mediterranean*. London: Routledge, 13-41.
- Laffan, W. (2000). *Robert Fagan in Sicily. The Acton Family Portrait*. London: Pym's Gallery.
- Marshall, R. (2025). «Archaeological Politics in Colonial Cyprus: Imperialism, Hellenism, and the Eteocypriots». Kiely, Reeve, Crewe 2025, 199-214.
- Masson, O. (1993). «Les archéologues et voyageurs au xix^e s.». Yon, M. (éd.), *Kinyras, L'archéologie française à Chypre*. Lyon: TMO, 17-22.
- Palma di Cesnola, A. (1881). *Cyprus Antiquities Excavated by Major Alexander Palma di Cesnola*. London: H. Holmes.
- Photiou, M. (2012). «The Green Line: Greek Cypriot Women Artists' Politicised Practices Lia Lapithi and Marianna Christofides». *N.paradoxa. International Feminist Art Journal*, 30, 83-90.
- Photiou, M. (2021). «Who Are We, Where Do We Come from, Where Are We Going to?: Writing Greek Cypriot Women's Art Histories in Contemporary Cyprus». Stylianou, E.; Tseliaka, E.; Koureas, G. (eds), *Contemporary Art from Cyprus. Politics, Identities, and Cultures across Borders*. London; New York: Bloomsbury Visual Arts, 103-18. <https://doi.org/10.5040/9781350198678.ch-006>.
- Spagnoli, F. (2021). «Il colosso del Kothon, Baal delle acque e del cielo. Protezione divina e controllo delle risorse idriche a Mozia nel V secolo a.C.». *Quaderni di Vicino Oriente*, 17, 129-38. https://doi.org/10.53131/QVO1127-60372021_12.

-
- Stanley-Price, N. (2018). «Illicit Excavation: the Trial of Alessandro Palma di Cesnola in Cyprus». *The Antiquaries Journal*, 98, 297-317. <https://doi.org/10.1017/S000358151800001X>.
- Stylianou, E.; Tselika, E.; Koureas, G. (2021). «Introduction». Stylianou, E.; Tselika, E.; Koureas, G. (eds), *Contemporary Art from Cyprus. Politics, Identities, and Cultures Across Borders*. London; New York: Bloomsbury Visual Arts, 1-16. <https://doi.org/10.5040/9781350198678.ch-001>.
- Stylianou-Lambert, T.; Bounia, A. (2016). *The Political Museum. Power, Conflict and Identity of Cyprus*. London: Routledge.
- Tarantini, M. (2021). «Arturo Palma di Cesnola (1928-2019)». Bombardieri, Panero 2021a, 40-1.
- Vagnetti, L. (2004). «I fratelli Palma di Cesnola e il collezionismo di antichità cipriote». Vagnetti, L.; Karageorghis, V.; Bettelli, M.; Di Paolo, S. (a cura di), *Collezioni archeologiche cipriote in Italia*, vol. 1. Roma: Consiglio Nazionale delle Ricerche, Leventis Foundation, 9-10.
- Warnecke-Berger, H.; Ickler, J. (eds) (2023). *The Political Economy of Extractivism. Global Perspectives on the Seduction of Rent*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003303268>.
- Yon, M. (2011). «Kition-Larnaca au XVIII et XIX siècles». *Cahiers. Centre d'Études Chypriotes*, 41, 21-52. <https://doi.org/10.3406/cchyp.2011.1097>.

