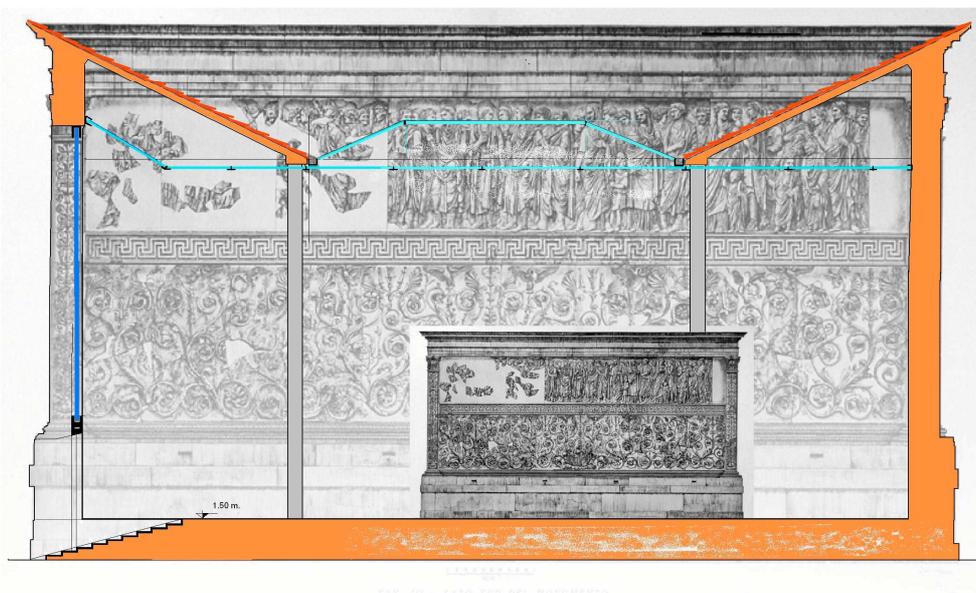


Un nuovo museo per l'Ara Pacis

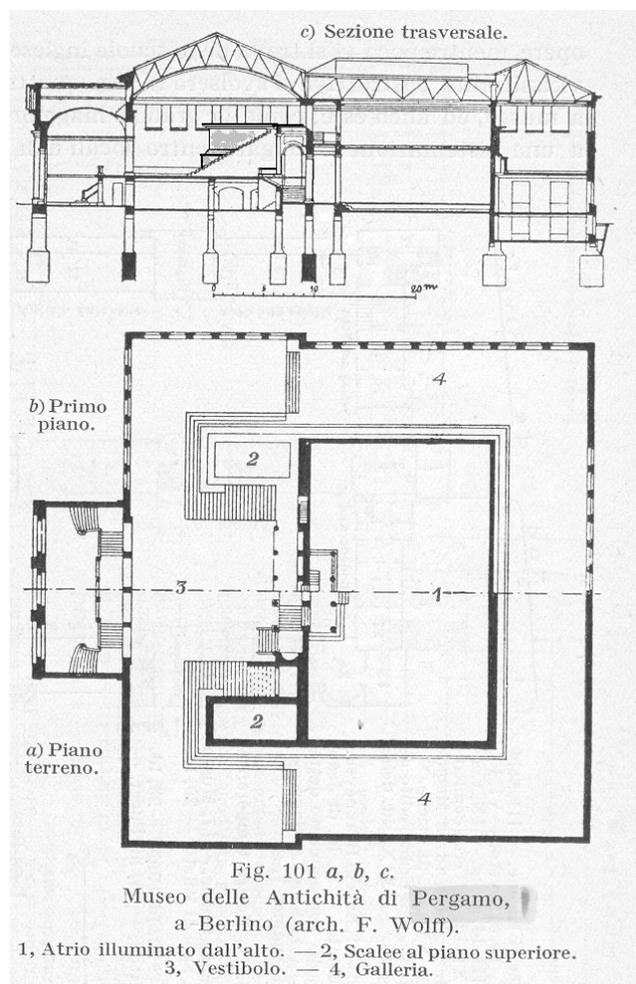


ing. Raffaele Giovanelli

L'Architettura in Museo

Esporre un intero monumento all'interno di un museo è un problema che è stato affrontato e risolto seguendo direttive molto diverse da quelle adottate per «ingabbiare» l'Ara Pacis a Roma. La «gabbia» in questione è stata affidata dall'amministrazione capitolina al celebre architetto americano Meier.

Il problema si era già posto quando a Berlino, alla fine dell'800, si presentò la necessità di creare un museo che ospitasse l'altare di Pergamo del quale erano stati recuperati numerosi frammenti. Molti altri monumenti, tutti di grandi dimensioni e di difficile illuminazione, erano in lista d'attesa. La prima soluzione fu il **Pergamon Museum** dell'architetto **Fritz Wolff**, che nel 1901 realizzò una specie di telaio per collocare in modo organico (ma forse un po' arbitrario) i fregi provenienti dagli scavi di Pergamo. La sala d'esposizione risultò essere così piccola rispetto alle dimensioni del monumento che questo non poteva essere visto nella sua interezza.



Il museo venne demolito pochi anni dopo, nel 1908. Alla decisione di demolirlo sembra che abbia dato un contributo decisivo il giudizio negativo espresso dal Kaiser Giuseppe II. La ragione ufficiale fu che il terreno, su cui era stato costruito il museo, non ne avrebbe retto il peso.

Per il museo dell'Ara Pacis di Meier per ora non abbiamo avuto tanta fortuna. Con la costruzione del primo Pergamon Museum, si sviluppò un dibattito molto interessante sulla possibilità di portare intere opere di architettura dentro un museo (1). Per una serie di ragioni, tra le quali la tragedia della Grande Guerra, l'inaugurazione del nuovo museo, progettato da Alfred

Messel e Ludwig Hoffman, slittò sino al 1930. Venne modificata la collocazione dei fregi (in particolare la Gigantomachia), che inizialmente erano stati posti alla base dell'altare. L'architettura per sua natura riguarda edifici fatti per stare all'aperto. In un museo si possono inserire con naturalezza oggetti fatti per stare dentro un edificio. L'architettura possiamo rappresentarla con disegni, viste prospettiche, sezioni e modelli. Portare dentro un museo un pezzo di architettura reale non è cosa facile.

Il problema più difficile è l'illuminazione. L'unica illuminazione possibile per i bassorilievi di grandi dimensioni è quella dell'attuale museo di Berlino, dove le pareti non sono fonte di luce ma la assorbono. Le pareti della sala che ospita un'architettura dovranno essere opache e prive di "architettura", dovranno simulare il vuoto di un esterno. L'opposto di quello che ha fatto Meier con il suo museo per l'Ara Pacis a Roma (Fig.1 – 2). Le immagini che seguono mostrano il monumento dell'Ara Pacis all'interno della struttura di Meier. Risalta la struttura ma il monumento è così male illuminato che appare come un ingombro.



Fig. 1



Fig.2

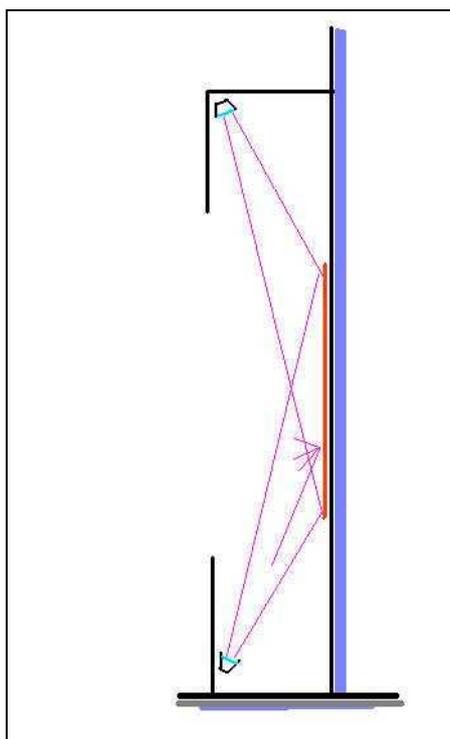
L'Ara Pacis non costituisce il centro dell'attenzione ma è una intrusione dentro una logica architettonica fine a se stessa. Questo è stato il risultato, probabilmente involontario, del desiderio di distruggere il significato politico che il fascismo aveva dato all'Ara Pacis. La decisione di riedificare l'Ara Pacis venne presa nel 1938. La giunta di sinistra negli anni '90 arrivò alla conclusione che la sistemazione del monumento non rispondeva ai moderni criteri di tutela di reperti antichi. Il padiglione progettato da Morpurgo, non avrebbe risolto i problemi architettonici del luogo ma avrebbe creato gravi problemi relativi alla tutela del monumento. In realtà si rimproverava al fascismo di aver fatto scelte di propaganda politica, mentre la sinistra, guidata da Veltroni in veste di intellettuale-sindaco, compiva una scelta che era anch'essa certamente di natura politica. Tutta l'architettura moderna che dissacrava il classico era sotto la tutela generosa delle sinistre. La scelta non è stata del tutto coerente perché nel paradiso del comunismo l'architettura fu conservatrice e ben allineata con modelli classici. Ma era in gioco anche il desiderio di togliere all'Ara Pacis, creata negli anni del potere di Augusto proprio come monumento politico, ogni valenza politica per vederla esclusivamente come un'opera d'arte. Per la demolizione del museo di Morpurgo si addussero motivazioni peregrine, non dissimili nello spirito da quelle che giustificarono nel 1908 la demolizione del museo per l'altare di Pergamo a Berlino.

Al contrario del museo di Meier a Roma, nel museo di Berlino l'architettura delle sale ha il compito di non apparire, di simulare una specie di ambiente esterno. Le sculture appaiono in forte evidenza, mostrando con le ombre tutti i particolari.

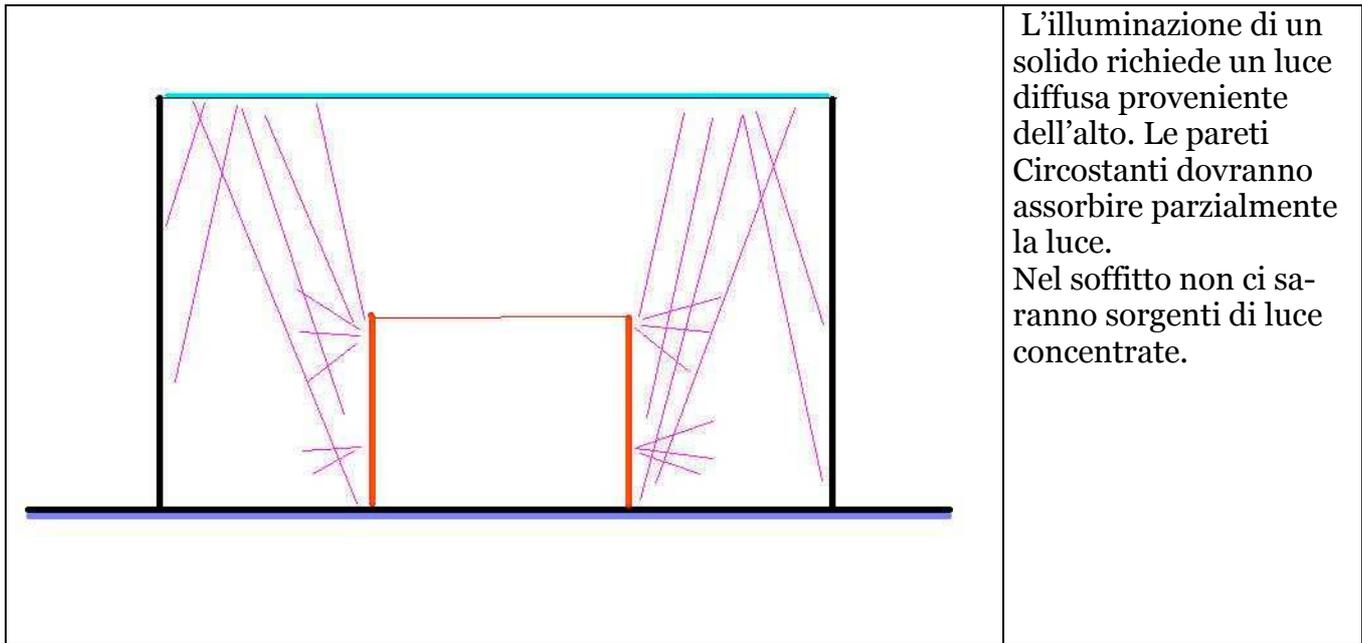


Fig.3 - Monumento di Caracalla - L'illuminazione delle statue e dei bassorilievi è perfetta.

La differenza tra l'illuminazione di una superficie e l'illuminazione di un solido



L'illuminazione di un quadro si può realizzare con luci disposte fuori della vista dell'osservatore. Se il quadro è collocato in una stanza senza altre sorgenti di luce, anche con una illuminazione non eccessiva si otterranno risultati di straordinaria efficacia. Con luce poco intensa si ottiene anche il risultato di non danneggiare le vernici del quadro.



Ancora immagini dal museo di Berlino



Fig. 4 - Berlino, Staatliche Mu-

seum – Ricomposizione della porta del mercato di Mileto (160 d.C.)



Fig. 5 - Mu-

seo di Berlino – Ricostruzione dell’altare di Pergamo.

Una soluzione diversa è stata adottata per il museo dell’Ara Pacis.

Perché il “mausoleo” di Meier deve essere sostituito.

Per l’Ara Pacis il problema è stato affrontato nel peggior modo possibile. L’edificio del museo, oggetto di una contesa politica ed ideologica, è stato realizzato senza tener conto delle più elementari regole necessarie per ottenere una buona illuminazione. Tutta l’attenzione è stata rivolta all’opera dell’architetto Meier, diventato stranamente una bandiera delle giunte di sinistra. Così i problemi tecnici della stessa illuminazione del monumento sono stati dimenticati da tutti, sia dai sostenitori come dai detrattori dell’opera.

Si voleva che lo stesso apparato museale fosse di per se un monumento. Un monumento che doveva essere la degna cornice dell’Ara Pacis ed insieme testimonianza della nuova architettura. Questo lodevole intento purtroppo conteneva una contraddizione. Infatti i pochi canoni, su cui si fonda l’architettura così detta moderna, escludono a priori tutto ciò che si richiama all’ornato, sia pure un ornato sublime e sobrio come quello dell’Ara Pacis. Vengono persino posti in secondo piano gli aspetti funzionali dell’opera, che deve soddisfare solo la mistica indefinita del “moderno”.

Per decenni Bruno Zevi, proprio da Roma, ha teorizzato l’avvento dell’architettura moderna ed ha lottato strenuamente per seppellire il classicismo, dopo aver cercato invano di dimostrare che il modernismo realizzava ciò che il classicismo aveva promesso.

Egli tuttavia ha dovuto riconoscere la sostanziale incompatibilità tra classicismo e modernismo ed ha cercato disperatamente di trovare la struttura linguistica del modernismo, che in realtà si regge solo su una serie di negazioni (divieti).

«Anche l’architettura moderna, sorta in polemica antitesi al neoclassicismo, se non viene

strutturata in lingua, rischia di regredire, una volta esaurito il ciclo dell'avanguardia, ai frusti archetipi Beaux-Arts». Per Zevi le Belle Arti, sinonimo di accademia e di classicismo, rappresentano il baratro dell'ignominia.

Come ospitare l'Ara Pacis? Assurdo costruirle attorno un edificio ricorrendo all'international style. I fregi dell'Ara Pacis sono rappresentativi dello stile che nacque con il dominio di Augusto e che proseguì come un "neoclassicismo" per tutta l'epoca giulio-claudia e vi si tornò nell'età di Gallieno e di Costantino.

La produzione artistica di questo periodo fu raffinata e aristocratica, ma impersonale e intellettualistica. Ricalcò a freddo e con accenti accademici la produzione della Grecia classica. All'epoca di Augusto vennero prodotte opere di accurata perfezione tecnica e formale, cristallizzando però in senso aulico tutte quelle tendenze manifestatesi in epoca sillana, votate ad una fine osservazione realistica (tipicamente italico-campana) innestata sulla grande creatività e ricchezza plastica dell'ultimo ellenismo. Il frutto del gusto augusteo fu il neoatticismo. L'Ara Pacis fu l'opera-simbolo dell'epoca augustea dove si uniscono i caratteri italici (l'angusto recinto arcaico scolpito nella fascia inferiore all'interno), i rilievi principali neoattici, i rilievi paesaggistici in stile pittorico, il fregio vegetale in un esuberante stile "baroccheggiante"; solo nel piccolo fregio di processione sacra sull'altare centrale si ritrova lo stile locale, che si esprime con una viva forza espressiva. La scultura romana ci ha lasciato immagini molto realiste degli uomini illustri della sua storia. Anche se nell'ornato e nell'architettura l'arte romana si ispirò all'arte greca, tuttavia è indubbio che la forza espressiva dei ritratti è enorme e deve essere considerata per la suggestione che esercita anche oggi e non valutata solo con criteri estetici.

Tutto questo è stato completamente ignorato nell'opera di Meier, che costituisce un insulto alla storia oltre che una mostruosità estetica. Ben oltre un'opera d'arte l'Ara Pacis incorpora la concezione del potere congiunto al carisma personale; l'autocrazia che si fonda sull'uomo illustre. Negli anni di Augusto prese forza in Occidente la concezione del potere affidato ad uno solo. Il Kaiser in Germania, lo Zar in Russia, lo stesso Papa nella Chiesa di Roma sono concezioni del potere e dell'autorità che nascono proprio dagli anni di Augusto e dal suo enorme prestigio personale. Certo ai cultori del mito assoluto della democrazia questo aspetto non piace.

Come inserire il monumento nella realtà di oggi.

Per collocare l'Ara Pacis ed inserirla nella realtà di oggi si parte dalla considerazione che lungo il Tevere, nel luogo in cui è ora, c'è molto traffico automobilistico. L'osservatore non è a piedi e quindi non ha tempo per osservare oggetti di piccole dimensioni, a misura d'uomo, ma non si deve neppure creare l'ennesimo edificio inguardabile. Ciò che è a misura dell'uomo in automobile sono oggetti di grandi dimensioni, oggetti il cui significato si può afferrare rapidamente (questo fatto è ben noto a chi costruisce la pubblicità stradale). Il modo di vedere viaggiando in automobile è radicalmente diverso dal modo di vedere andando a piedi.

L'unica soluzione possibile è quella di rendere visibile il monumento dall'uomo che è in automobile, renderlo a misura della realtà meccanizzata di oggi. Contemporaneamente il nuovo edificio dovrà essere accettabile per chi si reca a visitarlo. Quindi adatto anche a chi cammina a piedi ed ha tutto il tempo per osservare.

Questo risultato si può ottenere solo costruendo un edificio che sia una copia esatta dell'Ara Pacis ma di dimensioni lineari tre volte più grandi. All'interno dell'edificio sarà ospitata l'Ara Pacis circondata dalle copie delle statue e dei cimeli di Augusto più importanti. Si tratta di ricreare, nell'ambito del museo, l'atmosfera del mondo di Augusto.

IL NUOVO MUSEO SARA' UNA COPIA DELL'ARA PACIS



Fig. 6 - Il nuovo Museo dell'Ara Pacis ha lo scopo di restituire per quanto possibile lo spirito degli anni in cui governò Augusto. La copertura è spiovente all'interno. Un tetto vetrato garantisce l'illuminazione e la copertura completa.

Quindi unica soluzione è un edificio circa tre volte più grande dell'Ara Pacis, realizzato con pareti di marmo a grandi lastre che portano scolpiti in bassorilievo le copie dei fregi dell'Ara Pacis, esattamente riprodotti in scala. La copertura sarà realizzata con un tetto spiovente verso l'interno. L'illuminazione risulterà del tutto simile a quella del museo di Berlino per l'altare di Pergamo.

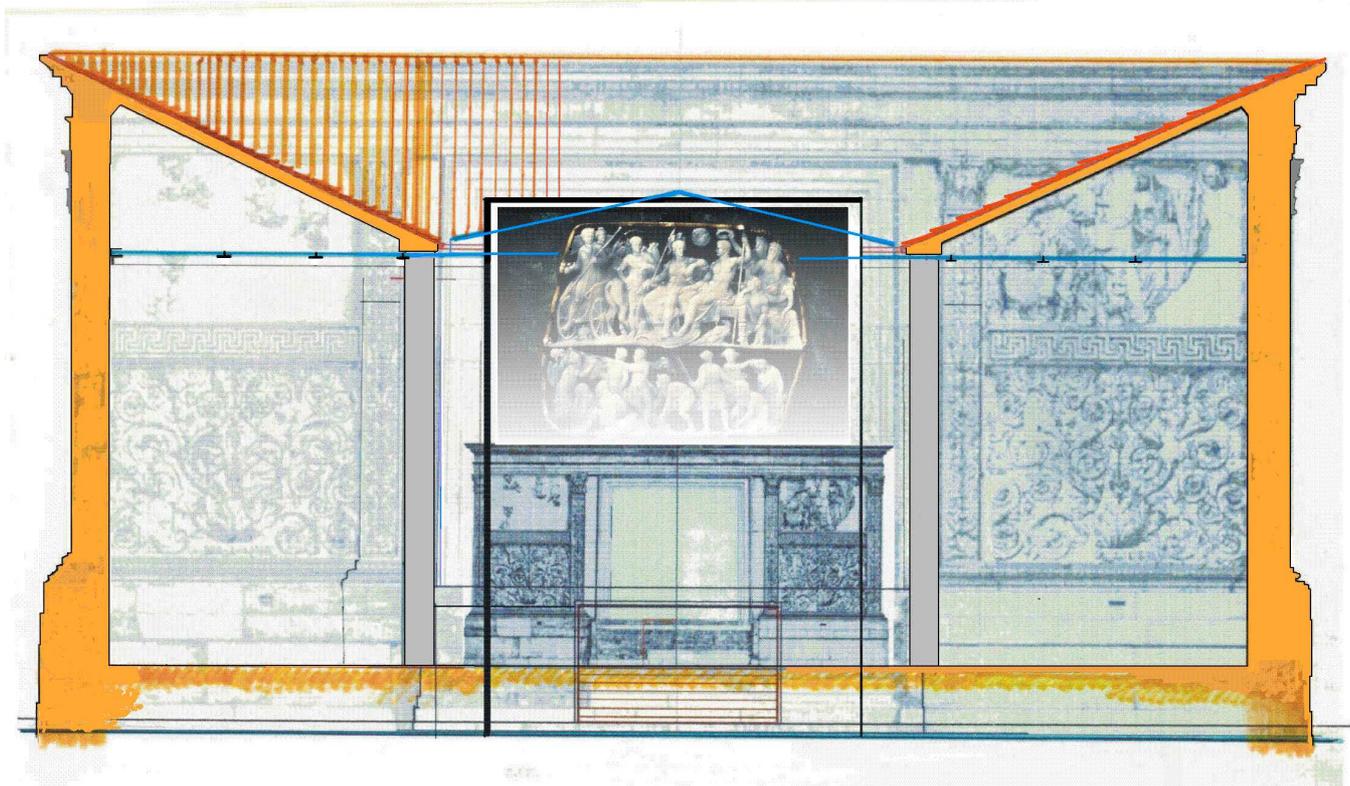
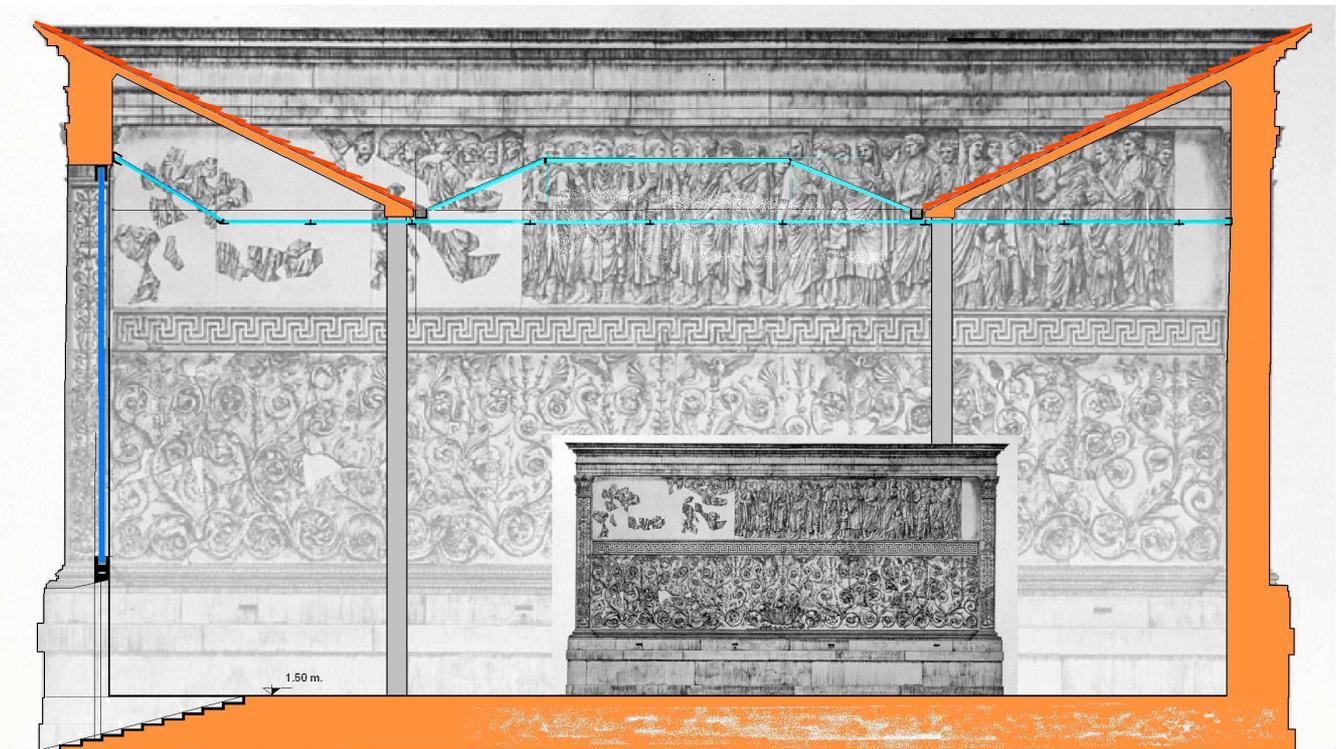


Fig. 7 - Sezione trasversale – La sala ha dimensioni di metri 31 x 28 circa



FAY. VII - LATO SUD DEL MONUMENTO

Fig. 8 - Sezione longitudinale – Quattro pilastri reggono la copertura ed inglobano lo scarico delle acque piovane.

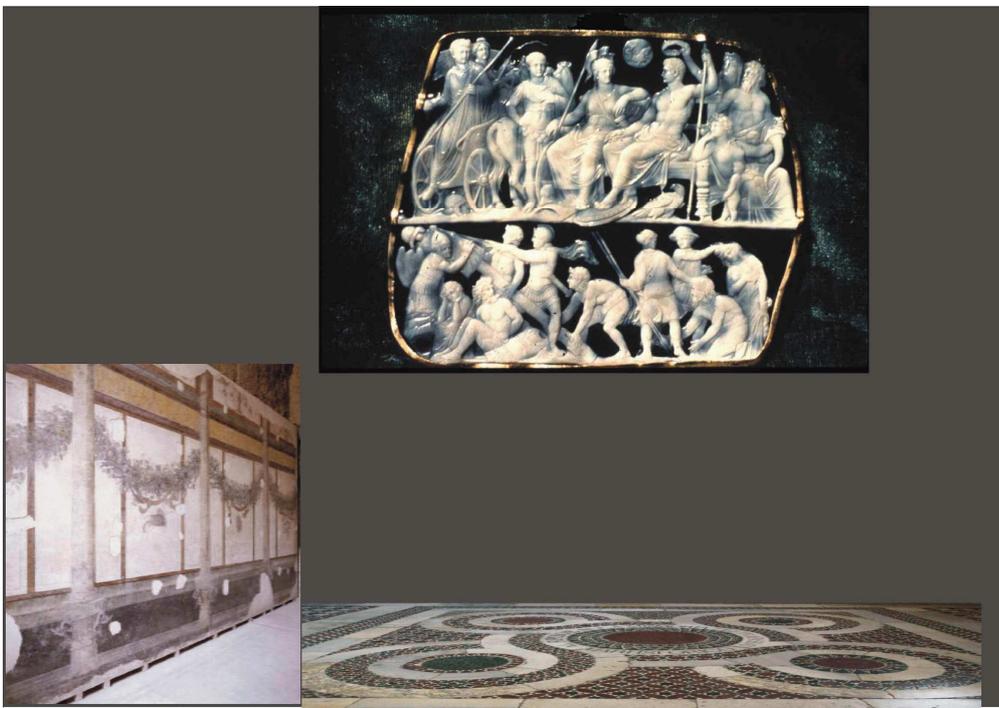


Fig. 9 – Arredo della sala del museo. La pavimentazione sarà in mosaico copia di un mosaico dell'epoca. Le pareti laterali, poco illuminate, riporteranno copie di affreschi sempre degli anni di Augusto, come ad esempio alcuni affreschi della casa di Livia sul Palatino. Sopra l'ingresso sarà collocata una

riproduzione (ingrandimento circa 50 volte) della Gemma Augustea (2) realizzata in materiale traslucido illuminato dall'esterno dalla luce solare.

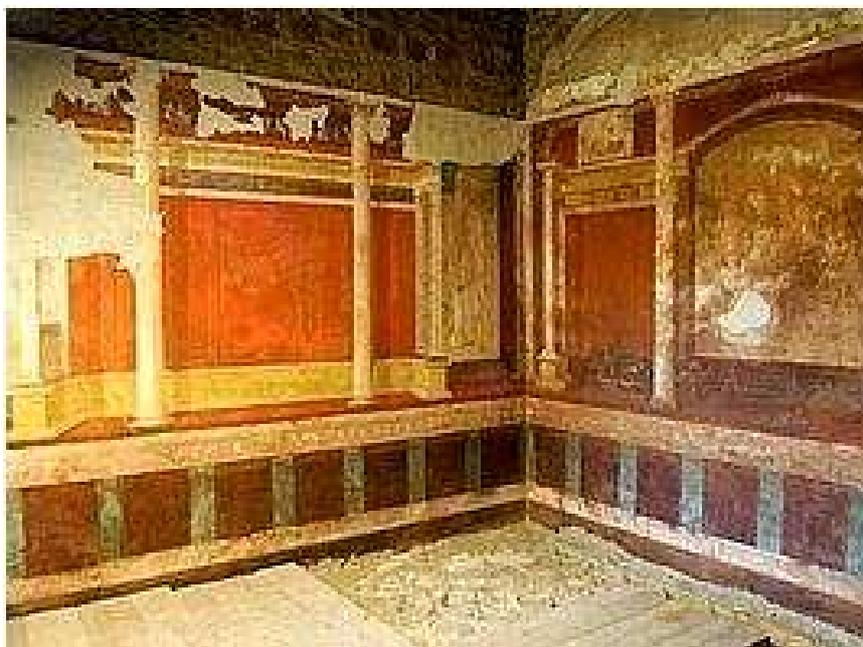


Fig. 10 - Affreschi della casa d'Augusto (?)

L'opportunità di fare uso di copie.

Dall'epoca di Augusto sono pervenute opere molto significative che, se raccolte insieme, possono ricreare lo spirito di quel periodo aureo del quale non si avrà più l'eguale nei secoli.

Oggi la tecnica permette di realizzare copie assolutamente identiche agli originali.

E' necessario prendere atto che la nostra epoca eccelle nell'ideazione e nell'impiego delle macchine ma è povera in fatto di facoltà espressive originali. La nostra epoca è caratterizzata dalla presenza sempre più invasiva delle macchine. Questa presenza determina nell'umanità un'autentica mutazione genetica. Ci fu agli inizi del '900 chi fece ampie riflessioni sull'influenza della riproducibilità meccanica delle opere d'arte: **Walter Benjamin**. L'opera d'arte - dice Benjamin (2) - prima dell'avvento dell'epoca della sua riproducibilità tecnica - grosso modo fine 800, primi 900 - godeva dello statuto di autenticità ed unicità. Un'opera - ad esempio un quadro - era un pezzo unico e originale (non prodotto in serie) ed autentico, ossia irripetibile e destinato ad un godimento estetico esclusivo nel luogo in cui si trovava. Questo *hic et nunc* dell'opera, questa sua originalità, unità, autenticità, irripetibilità, esclusività di godimento estetico viene da Benjamin chiamata "aura".

Diversamente l'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica è sottoposta ad un processo di "decadenza dell'aura". Tanto è unico un quadro quanto labile e ripetibile la sua riproduzione con una fotografia. I fatti sono in realtà molto diversi. L'originale interessa perché conferisce al proprietario prestigio. L'aura di cui parla Benjamin è probabilmente anche il profumo del denaro ed il senso del potere. Benjamin ha trattato le sensazioni che nascono con il cinema, che rientra nella riproduzione meccanica delle immagini sino a dare l'illusione del movimento. Ma egli non ha approfondito il significato del cinema costruito con immagini disegnate (oggi in gran parte costruite o completate con il calcolatore). In questo caso abbiamo un connubio tra disegno, sviluppo del disegno con il calcolatore, riproduzione ed effetto del movimento dell'immagine. Con il "cartone animato" si aggiunge direttamente la dimensione temporale che nella pittura viene ottenuta con artifici psicologici. L'arte del cartone animato ha raggiunto livelli altissimi di emotività e suggestione artistica.

Per Benjamin invece il cinema non impone il raccoglimento nell'attenzione estetica, una esigenza che egli ritiene specifica dell'arte tradizionale perché legata al rituale, ma invita ad una sorta di partecipa-

zione che si potrebbe definire una attitudine alla ricezione sospesa o all'esaminare distratto (oggi si direbbe "effetto subliminale") che nel contempo sembra poter consentire una maggiore identità dello spettatore con l'opera.

Il discorso della riproducibilità si applica anche all'architettura.

Nell'era della riproducibilità con le macchine si possono riprodurre con facilità anche gli oggetti oltre che le immagini. Fu proprio Walt Disney a concepire parchi dove si sarebbero viste riproduzioni, più o meno fantasiose, di monumenti celebri sparsi per il mondo e provenienti dalle più diverse epoche storiche. Nella società secolarizzata il culto della storia equivale ad instaurare una sorta di culto degli antenati. Per soddisfare questa richiesta non si è esitato a compiere invenzioni puramente fantastiche. In realtà i parchi tematici non furono una scoperta di Disney, ma con maggiore rigore storico lo fu lo stesso Museo di Berlino che ospita bellissimi monumenti autentici perfettamente ambientati in una cornice storica ricostruita ex novo.

Note

1) Wallis Miller, "*Culture of Display: Exhibiting Architecture in Berlin, 1880-1931*"
http://www.uky.edu/Design/facultytemplateresponses/miller/Cultures_of_Display.pdf

2) La *Gemma augustea* (da Wikipedia) rappresenta la corte di Augusto secondo una visione idealizzata. Essa si presenta come un cammeo in leggero rilievo su due strati, intagliati su di una pietra araba d'onice. Uno strato è bianco, mentre l'altro è di colore marrone-bluastro, per meglio mettere in risalto i dettagli delle figure rappresentate, e creare un netto contrasto con il fondo scuro. Misura 23 x 19 cm ed uno spessore di poco più di 1 cm circa (Fig. 9). La Gemma fu probabilmente creata in occasione del trionfo tributato a Tiberio nel 12 d.C., erede del *Princeps*, Augusto, e futuro imperatore, dopo i successi ottenuti su Dalmati e Pannoni al termine della rivolta del 6-9 d. C.. Se è vero che è Dioscuride l'intagliatore della gemma, ciò potrebbe significare che si tratta di un oggetto posseduto da un membro della famiglia imperiale della dinastia giulio-claudia. Questo oggetto potrebbe essere stato portato dai palazzi imperiali del Palatino a Bisanzio sotto Costantino. Si scoprì che la gemma fu custodita nel 1246, nel tesoro dell'abbazia di San Sernin a Tolosa in Francia. Più tardi, nel 1533, Francesco I di Francia se ne appropriò e la spostò a Parigi, dove scomparve intorno al 1590. Non molto tempo dopo fu venduta per 12.000 monete d'oro a Rodolfo II. Durante il XVII secolo fu collocata presso il tesoro tedesco.

Interpretazione delle figure e delle scene. La parte superiore del cammeo

La figura seduta sul trono rappresenta l'imperatore Augusto. La figura alle spalle di Augusto, sulla destra, è una donna, facilmente identificabile con Oikoumene, la personificazione del mondo abitato, che rappresenta il mondo civilizzato dell'Impero Romano. Ella indossa sulla testa una "corona muraria" ed un velo, e a sua volta incorona Augusto con la "corona civica" di foglie di quercia, usata per lodare chi abbia salvato la vita ad un cittadino romano.

Le figure alla destra dell'imperatore, sono una in piedi e l'altra, più giovane, seduta. La prima rappresenta Nettuno/Oceanus, la seconda la Terra (o l'Italia). Sono tra loro strettamente correlate e bilanciano le altre due figure alla sinistra dell'imperatore. Rappresentano ovviamente il regno dell'acqua e della terra, mentre i bambini che li circondano potrebbero rappresentare le stagioni, estate ed autunno, poiché uno di essi tiene in mano delle spighe di grano.

La figura posta sotto Augusto è l'aquila di Giove. È importante premettere che Augusto, malgrado accettasse pienamente e incoraggiasse la venerazione dell'imperatore al di fuori di Roma, nelle provincie, non permise di essere venerato dentro Roma come in dio. Seduta accanto all'imperatore sta Roma, mentre indossa un elmo e tiene una lancia nella mano destra, con la sinistra tocca delicatamente

l'elsa della sua spada, probabilmente a dimostrare che Roma era sempre pronta a combattere. Oltre a tenere il piede sopra l'armatura delle popolazioni conquistate, la dea Roma sembra guardare con ammirazione ad Augusto, e alcuni ritengono vi sia una qualche somiglianza con la moglie dell'imperatore, Livia Drusilla, madre del successore, Tiberio. Tra Augusto e Roma il simbolo dello Capricorno, caro allo stesso imperatore. A fianco di Roma troviamo un giovane in uniforme militare, identificabile con Germanico, il nipote prediletto di Augusto, imposto a Tiberio come figlio e futuro erede al trono. Al suo fianco un carro trionfale, sul quale troviamo una figura che indossa una toga. Si tratta di Tiberio il successore designato. La toga rappresenta la civiltà e la pace, non la guerra, appena combattuta e vinta. E' il simbolo del ritorno alla pace. Tiberio sta scendendo dal carro trionfale per recarsi da Augusto, in segno di obbedienza e di ossequio al grande imperatore. Alle sue spalle la dea della Vittoria guida il carro trionfale.

La parte inferiore del cammeo

Alcuni studiosi interpretano tutte le figure rappresentate nella parte inferiore della gemma come anonime. Altri descrivono le figure come tutte importanti ed identificabili. Le due figure sedute in basso sulla sinistra potrebbero rappresentare i popoli dei Pannoni, dei Dalmati e dei Germani appena sottomessi. Alle loro spalle dei soldati romani stanno montando un trofeo di guerra con le spoglie dei nemici battuti, rappresentate anche nei secoli successivi come sulle due colonne presenti a Roma (quella traiana ed aureliana), oppure nel Trofeo delle Alpi augusteo. Il soldato più a sinistra sembra indossare un elmo di tipo trace, probabilmente attribuibile al re Remetalce I, che aiutò Tiberio in Pannonia negli anni 6-9. Un altro dei soldati potrebbe essere identificato con Marte stesso, per l'armatura pregiata che indossa. La figura subito alla destra dei soldati che stanno montando il trofeo, potrebbe essere Diana, o solo un soldato ausiliario insieme alla figura alla sua destra. Diana sembra tenere nella sua mano sinistra alcune lance. Alla sua sinistra un uomo, identificabile con Mercurio, sembra tenere per i capelli una donna, una prigioniera di guerra. A terra sempre sulla destra un uomo con la barba, con al collo un *torque*, tipico collare dei popoli celti o di alcune popolazioni germaniche.

Tratto da:

http://it.wikipedia.org/wiki/File:Kunsthistorisches_Museum_Vienna_June_2006_031.png