

# Recupero dell'antico con le copie

Raffaele Giovanelli



Fig. 1 -Veronese – cena di Cana



Fig. 2 – Scansione con laser.

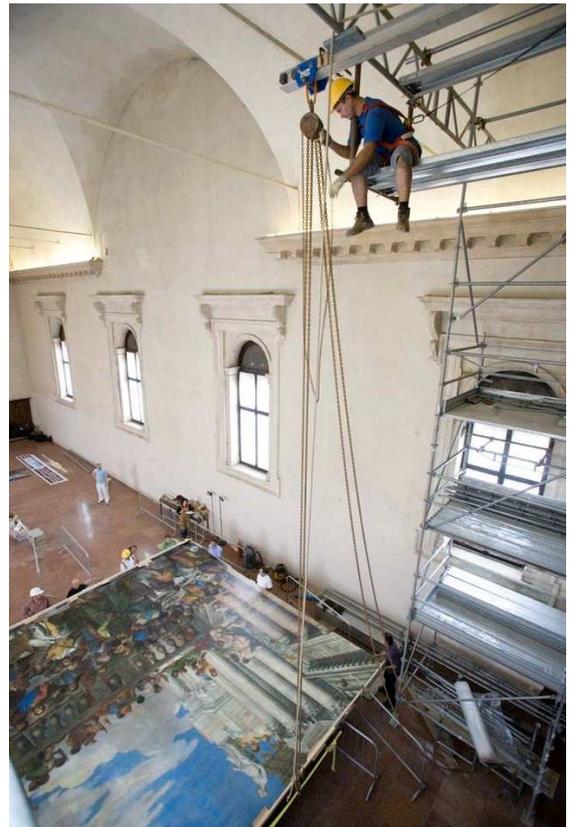


Fig. 3 – Montaggio dei pannelli



Fig. 4 – La copia collocata nel refettorio di San Giorgio.

Nel refettorio di San Giorgio, a Venezia, è stata ricollocata una copia delle «Nozze di Cana» identica all'originale (1).

Si tratta di un fatto epocale nella storia dell'arte e nella concezione dei musei. Qualche cosa di simile era già stato fatto con i graffiti delle grotte di Lascaux, come vedremo più avanti. Il Veronese, tra il 6 giugno 1562 e il 6 ottobre 1563 dipinse la scena evangelica delle Nozze di Cana per il refettorio benedettino di San Giorgio Maggiore a Venezia. L'«antifalsario» del XXI secolo **Adam Lowe** ha riprodotto il dipinto che ha una superficie di 70 metri quadrati. Lowe è un artista digitale, che ha fatto il lavoro per la Fondazione Cini. La tela del Veronese era stata portata in Francia (facendola a strisce) dai commissari di Napoleone nel 1797 ed è conservata al Louvre, nella stessa sala che ospita la «Gioconda». I turisti che ammirano il capolavoro di Leonardo non la notano perché le danno le spalle.

Lowe ha scattato 2.700 immagini al quadro che ha riprodotto digitalmente ottenendone una «copia» in tutto identica, che è stata collocata sulla parete del refettorio palladiano (Fig. 4) per la quale era stata realizzata. Lowe ha realizzato ciò che **Walter Benjamin** (di cui si dirà più avanti) aveva pensato poter accadere in futuro. Lowe ha riprodotto tecnicamente (clonato) un'opera, indistinguibile per l'occhio umano dall'originale. Così l'ha forse privata dell'«aura» sacrale che Benjamin diceva esistere attorno all'originale. Ed ora gli esperti si interrogano: quale è il vero Veronese, quello al Louvre decontestualizzato o quello di San Giorgio nella sua autentica architettura? Vedendo l'opera montata nel refettorio, il collezionista di Palazzo Grassi **François Pinault** ha usato una battuta per sottolineare la somiglianza con l'originale: «*Come avete fatto a convincere Sarkozy a ridarlo?*». **Salvatore Settis** (che nel 2004 ha pubblicato per Einaudi: *Futuro del Classico*) ha tematizzato la stessa impressione parlando di riproduzione indistinguibile dall'originale e inserito nel suo contesto, aspetto che spinge a chiedersi «dove sia oggi l'originale delle "Nozze di Cana"». Per l'antropologo **Pasquale Gagliardi**, segretario della Fondazione Cini, l'originale è paradossalmente quello di San Giorgio. «*Questa tela è indistinguibile dall'altra. Io non vorrei nemmeno riavere quella del Louvre, perché questa può rimanere inalterata mentre quella, tra cent'anni, sarà rovinata, da restaurare...*». Poi c'è da considerare il valore d'uso di un'opera. «*Possiamo utilizzare il refettorio anche per organizzare cene, come pensato da Veronese e Palladio. Non lo scuote la perdita d'«aura» dell'originale. «L'aura e la magia dell'originale sono una costruzione sociale. Nella scultura si sostituiscono gli originali con copie per preservarli».* E aggiunge: «*Con l'Unesco abbiamo un appuntamento; alla luce di questa operazione si potrebbero rivedere le politiche sul rimpatrio dei dipinti*».

Anche lo storico dell'arte **Carlo Bertelli** esprime il suo «favore all'operazione, perché non è possibile ottenere la restituzione. La tela combinava perfettamente con l'architettura; quella che c'era sino adesso, di Tintoretto e scuola, non c'entrava nulla. La tela originale, invece, ormai fa parte del Louvre e sarebbe senza senso portarla qui».

Sull'estendibilità dell'operazione è più cauto. «*Qui il problema era vedere insieme Palladio e Veronese, e si è rimediato a una ferita. Poi valuterai caso per caso*».

Ma può essere una soluzione utile anche per le mostre: «Ad Arezzo ho fatto un esperimento: ho esposto la "Flagellazione" di Piero con una lettura virtuale dettagliata, che ha avuto un successo enorme. Molti mi hanno scritto che si è imparato più dalla simulazione che se si fosse portato l'originale».

Le operazioni di ripresa, eseguite al Louvre con fotocamera digitale, hanno richiesto un anno di lavoro. Un rilievo laser (Fig. 2) è stato utilizzato per riprodurre le asperità del dipinto. Nel Laboratorio Factum Arte di Madrid è stata poi elaborata una mappa digitale (con centinaia di campioni colore) e riprodotta l'immagine con un particolare scanner. Questa è stata fissata su una tela di lino irlandese con sopra colla animale e gesso, come fece il Veronese. Quindi i ritocchi fatti a mano. Le tela, divisa in 10 pezzi con tagli invisibili, è stata quindi montata (Fig. 3 - 4) a San Giorgio, a Venezia.

Un'operazione simile era stata fatta per salvare le pitture delle grotte di Lascaux, che si stavano degradando a causa dell'aria nella grotta, contaminata dal respiro dei troppi visitatori. Nel 1983 è stata aperta *Lascaux II*, una replica della *grande sala dei tori* e della *galleria dipinta*, situata a circa 200 metri dalle grotte originali. Ad alcuni chilometri da Montignac, nel parco di *Le Thot*, sono esposte altre riproduzioni dei dipinti delle grotte di Lascaux. All'inizio del 2008 le grotte con i dipinti originali sono state chiuse a causa della ricomparsa dei funghi che intaccano i dipinti. Quindi si possono ammirare solo le copie.

### **Qualche riflessione sull'arte delle immagini ai giorni nostri. Dove si percorre la storia delle copie nell'arte e si ricava una proposta per un'improbabile salvezza.**

E' necessario prendere atto che la nostra epoca eccelle nell'ideazione e nell'impiego delle macchine ma è povera in fatto di facoltà espressive dirette. La nostra epoca è caratterizzata dalla presenza sempre più invasiva delle macchine. Questa presenza determina nell'umanità un'autentica mutazione genetica. Con qualche eccezione come l'Italia, dove andiamo in controtendenza: presso la cultura italiana il ruolo sociale delle macchine viene sempre più trascurato e dimenticato. Così quando un ministro della nostra repubblica discetta di innovazione, quasi sempre lascia in chi l'ascolta l'impressione che egli non sappia di che cosa stia parlando.

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 foto. 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" (3) 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 partecipazione 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**, come nei parchi archeologici tematici. Nell'era della riproducibilità con le macchine si possono riprodurre anche gli oggetti oltre che le immagini. Fu proprio Walt Disney (3) 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, Questo orientamento ha indotto a costruire e ricostruire luoghi della memoria, che trovano la loro giustificazione economica e politica nella necessità di inventare sempre nuove mete per il turismo. Qualche cosa che si può assimilare al moltiplicarsi dei luoghi sacri verso i quali venivano indirizzate le folle di pellegrini alla ricerca di un altrove da venerare. 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, ispirate al mondo dello stesso Walt Disney. In realtà i parchi tematici, con un certo rigore storico, non furono una scoperta di Disney. Il Museo di Berlino ospita bellissimi monumenti greci, romani e del medio Oriente, perfettamente collocati e illuminati sapientemente, come l'altare di Pergamo, parti di un teatro romano e statue. Questo interesse ha indotto i tedeschi a compiere anche qualche esagerazione (4), facendo copie di statue e di fregi marmorei collocati ragionevolmente in edifici ricostruiti partendo dalle tracce della fondamenta, al punto da ricostruire interi luoghi archeologici. Questo è stato un risultato inatteso della possibilità di fare copie perfette di originali.

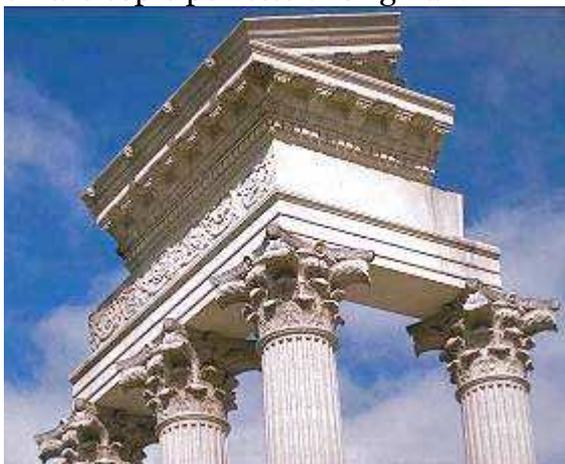


Fig. 5 - Un brillante esempio di rovina egregiamente costruita a Xanten. La patina del tempo fra pochi anni renderà il pezzo ancor più credibile.

La Germania dispone comunque di parchi archeologici e di musei all'aperto, creati per preservare vari complessi particolarmente minacciati dalla distruzione definitiva.

Non tutti sanno che l'istituzione di parchi archeologici rappresenta ormai in Germania una tradizione centenaria. Ma, come altrove in Europa, è dopo la seconda guerra mondiale che gli sforzi intesi alla conservazione di monumenti archeologici di tutte le epoche si sono sensibilmente intensificati (eccetto che in Italia).

### **L'arte "visiva" prima dell'avvento dell'arte moderna.**

Si verificò nella seconda metà del 1800 un nostalgico ritorno all'atmosfera del Rinascimento e del Medioevo. Questo ritorno era frutto dell'ostilità verso gli esiti dell'Illuminismo e del positivismo razionalista, allora imperante. Non si trattava quindi solo di una moda dettata dal ghiribizzo di qualche personaggio eccentrico pieno di denaro, ma di un movimento che era iniziato già con il Romanticismo. Si dimentica quanto errato fu il credito che la Chiesa dette alla speranza di un ritorno al misticismo medioevale, ma le chiese che

in base a quell'orientamento vennero costruite (o restaurate) oggi appaiono molto adatte alle esigenze del culto e persino belle dal confronto con le chiese attuali, costruite secondo l'international style.

Se guardiamo il tema dei "ritorni", oggi così aborrito, si deve riconoscere che tutto il Rinascimento si fondò sulla riscoperta dell'arte classica, e la riscoperta fu vitalizzante e feconda per la creazione di un'arte nuova, mentre lo stesso non si può dire per il nostalgico ritorno al Medioevo del XIX secolo.

Ma la rivoluzione (o involuzione) dell'Architettura e della Pittura moderne è stata possibile anche grazie alla meticolosa cancellazione della figura del "Principe". Il "Principe-committente" era stato il centro motore dell'Architettura e dell'Arte. Questa figura si può riconoscere in un Papa, oppure nell'Abate di un grande monastero, nel priore di un potente Ordine Religioso, in un Capitano di ventura, nel fondatore di una grande industria agli inizi dell'era industriale, in un potente finanziere, in un grande medico, raramente in un politico a causa della precarietà del suo potere. Il "Principe" è il vero artefice dell'arte. Un esempio recente lo troviamo nella figura del conte Güell, che a Barcellona incoraggiò e protesse il giovane Gaudì.

Con il trasferimento del centro del potere dall'Europa agli Stati Uniti, la figura del Principe non viene conservata. Nella società americana solo il denaro e la tecnica sono i pilastri del potere, tutto il resto: arte, fede religiosa, ideologie politiche sono privi di regole, di canoni, sono categorie che rimangono confinate nella sfera privata, del singolo ed anzi le correnti di pensiero sono viste con sospetto. Paul Getty ha costruito un museo e lo ha riempito di opere d'arte, ma non si è potuto permettere di ordinare quadri ad artisti secondo una tendenza da lui appoggiata, non è diventato un committente, come ad esempio lo furono i Medici a Firenze. Peggy Guggenheim lanciò Pollock ma non seppe e non volle mai preconstituire un criterio estetico. Si attenne sempre al principio che l'arte scaturisce spontaneamente dall'anima dell'artista che è ispirato da un demone misterioso.

Nel campo delle arti figurative l'Illuminismo esercitò un'influenza indiretta ed a lungo termine, sostituendo la figura del "Principe" con una precisa politica del governo rivoluzionario in Francia alla fine del XVIII secolo. Agli inizi del XIX secolo nulla ha contribuito a diffondere l'educazione artistica più della costituzione e dell'organizzazione dei musei pubblici. Intanto l'Architettura si gingillava in una stanca ripetizione di modelli classici, che venivano riscoperti in funzione anticristiana, quindi antigotica ed antiromana. Quando poi, dalla metà del XIX, secolo si passerà ad imitare il medioevo, si verificherà invece un riavvicinamento alle radici cristiane dell'Architettura.

Alla scomparsa definitiva del "Principe", dopo la seconda guerra mondiale, sono seguiti altri attori che hanno determinato l'evoluzione dell'arte nell'ultimo mezzo secolo. Oggi il denaro è direttamente simbolo di potere, un potere che non ha bisogno di essere rappresentato da alcuna forma o altro simbolo, che rischierebbe di offuscarne la "purezza" assoluto. Già nella morale protestante il possesso del denaro era la tangibile manifestazione della benevolenza divina, mentre la povertà era la prova del contrario. Anzi spendere per un ornamento venne considerato una degenerazione. Nel 1908 Adolf Loos (5), in "*Decorazione e delitto*", aveva affermato che l'ornato, avendo la funzione di definire gerarchie sociali precostituite, per ciò stesso costituiva un fatto criminale.

Il Principe dei nostri giorni soffre della estrema precarietà della sua esistenza, affidata ad un mondo in perenne trasformazione competitiva, dove la vittoria del più forte è sancita unicamente dal possesso del denaro o al massimo dalla prospettiva di un rapido arricchimento. Le stesse regole del gioco possono essere continuamente mutate da poteri spesso oscuri, per cui può improvvisamente diventare una colpa infame ciò che prima era lecito o accettato dalla consuetudine ed anche fonte di prestigio. Se guardiamo Bill Gates, creatore e padrone della Microsoft, oggi tra gli uomini più ricchi del mondo, vediamo che destina alle attività *culturali* somme ingenti perché in tal modo può ridurre le tasse. Non certo per godere di quelle opere o perché pensa di esercitare una guida nel gusto della gente. La

gente esiste solo in quanto fruitrice pagante dei prodotti informatici creati dalle sue società. Gli organismi pubblici sono stati dotati di vari meccanismi destinati al sostegno dell'arte e degli artisti. Questi meccanismi, concepiti meritoriamente per assicurare un supporto finanziario alla *produzione artistica*, affiancati dal mercato, nella persona del rapace ed incapace gallerista, purtroppo hanno sostenuto quella parte di arte moderna definita astratta, che, salvo qualche rara eccezione, si concretizza in una congerie di schifezze, tutte connotate da una caratteristica in comune: quella di annoiare.

### **L'Utopia del passato e quella del futuro**

In Architettura, durante il Rinascimento, si cercava di realizzare opere rivaleggiando con quelle dell'età classica. Le opere antiche venivano riscoperte, copiate e recuperate dalle distruzioni del medioevo, quando erano diventate simbolo del peccato.. Michelangelo da giovane creò un falso, una scultura che rappresentava un cupido addormentato che doveva apparire come una statua di epoca romana, grazie ad un invecchiamento artificiale. La scultura pare sia stata venduta per duecento ducati a Roma al cardinale San Giorgio (così racconta il Vasari). Scoperto l'inganno il cardinale si adombrò ma poi ospitò Michelangelo nel suo palazzo a Roma.

L'ideale da perseguire era collocato nel passato, in una mitica età dell'oro. Al contrario oggi l'ideale è proiettato nel futuro, anzi tutto ciò che è passato non ha più alcun valore. Si salva l'antico (purché sia irraggiungibile, intoccabile e non ripetibile), mentre il vecchio raccoglie il disprezzo e merita di essere cancellato senza ripensamenti. Quindi oggi un giovane scultore che confezionasse un falso come quello del giovane Michelangelo, oggi sarebbe perseguito per legge. La sua bravura oggi non lo salverebbe come non salvò Han Van Meegeren (6) il più grande falsario di quadri mai esistito, che dipingeva bellissimi dipinti originali nello stile di Jan Vermeer.

Quando si verificò questa mutazione radicale e perché? Non si trattò di un parto dei tempi dell'Illuminismo, ma la mutazione ebbe inizio da allora. La fiducia nelle sorti future e progressive è il risultato a lungo termine più importante dell'Illuminismo. Il futuro è creato dalla ragione e quindi dalla Scienza. La rottura si ebbe con il conflitto aperto con le basi stesse del Cristianesimo, o meglio con l'interpretazione allora fornita dalla Chiesa. Furono quasi due secoli di lotte accanite e sanguinose. Si pensi alla strage della Vandea, alle molte migliaia di morti in Italia per le insorgenze contro i francesi, alla lunga guerra in Spagna, che dissanguò inutilmente francesi e spagnoli.

**Alla fine la fede nel futuro sembra aver vinto sulla fede nel passato.** Ma questo scontro ha interessato solo i popoli cristiani. Per l'Asia il risultato è dubbio, potrebbe trattarsi di un successo temporaneo dovuto all'ingresso dei popoli asiatici nella sfida della trasformazione industriale e tecnologica. Per i popoli musulmani la battaglia fortunatamente è perduta. La stupidità degli americani è gigantesca a questo riguardo. Invece di convincere i musulmani essi rischiano di far crollare tutto il castello delle convinzioni occidentali. Infatti in Occidente il futuro è già arrivato, portandosi al seguito morte, distruzione e disperazione, a cominciare dagli esiti della Rivoluzione Francese (che sarebbe stata poi il modello di tutte le rivoluzioni avvenute poi nei paesi nei quali arrivava la trasformazione industriale). La filosofia della vita degli americani è quella più legata al mito della modernità, essendo la civiltà degli Stati Uniti derivata direttamente dall'aver congelato il pensiero illuminista all'origine, al punto in cui era pervenuto negli anni che seguirono la guerra d'indipendenza dal dominio inglese<sup>a</sup>.

---

<sup>a</sup>) I padri fondatori più che l'Illuminismo assorbitono le utopie naturaliste, senza dimenticare una robusta fede in Dio, mettendo da parte i dogmi ma ispirandosi ad una religione senza intermediari. Il loro pensiero venne travasato nella *Costituzione degli Stati Uniti*, che divenne un modello ammirato poi da tutti i partiti

Conseguenza diretta dell'aspettativa radicata nel futuro è la condanna di qualsiasi ritorno e di qualsiasi nostalgia per il passato. In Italia Marinetti è stato l'artista che meglio ha incarnato la fede nelle sorti radiose e progressive che il futuro ci avrebbe garantito. Anche i movimenti politici in Europa hanno sposato la fede nel futuro, come il socialismo, che ha preso per simbolo il sole dell'avvenire. La fede nei doni che ci porterà il futuro ha necessariamente una diretta influenza anche sull'arte, condannata dalla nuova fede ad essere perennemente nuova, diventata vuota per la banalità delle invenzioni alle quali deve continuamente sottoporsi. Qualche artista si è ribellato a tanta stupidità e conformismo. La fede cieca nel futuro taglia alle radici quell'arte che vuole recuperare il passato, anche se nella gente aumenta il desiderio di rivivere certi aspetti dimenticati della vita di pochi anni addietro. Tuttavia, mentre le disillusioni della storia recente hanno fatto tramontare molte attese che avevano i popoli della vecchia Europa, la sua arte si trascina ostinatamente ancora entro gli schemi ed i canoni nati dalla fede assoluta nella "modernità". Oggi l'unica possibilità di rifugiarsi nel passato è confinata nella ricerca di oggetti antichi e vecchi, originali ed autentici, sottoposti a restauri dichiarati "scientifici", spesso distruttivi nei risultati. L'antiquariato, ed il più recente modernariato, sono diventati il rifugio del desiderio di rivivere il passato, un desiderio incalzato, osteggiato e banalizzato dai detentori del potere di critica e del potere di assegnare un certificato d'esistenza per qualsivoglia fatto artistico.

### **La ricostruzione dei monumenti di Dresda.**

Dresda è stata quasi completamente distrutta dai bombardamenti strategici degli Alleati dal 13 al 14 febbraio del 1945 e fu nuovamente bombardata dalla USAAF il 2 marzo e il 17 Aprile, con 2.700 tonnellate di bombe. A causa dell'ampio uso di ordigni incendiari non si è mai potuto stabilire il numero esatto delle vittime, secondo alcuni quasi 200.000.

**Arturo Carlo Quintavalle** (esperto d'arte e di fotografia), narrando il restauro integrale della Dresda barocca, dice: *Dresda poteva essere rifatta tutta secondo gli schemi delle moderne città.* Questo significava cancellare per sempre i monumenti di Dresda. Le città moderne non contemplano la costruzione di monumenti, tantomeno monumenti barocchi simili a quelli che esistevano prima. Un giovane architetto di Dresda così ha spiegato le ragioni della ricostruzione dei monumenti antichi, anche se inseriti in un contesto moderno: *"Abbiamo cercato ogni testimonianza, abbiamo ricavato dalle fotografie e dai documenti le curve degli archi e le forme delle cornici, quelle dei capitelli e degli ornati di ogni edificio, chiese e palazzi sono stati ricostruiti filologicamente, dentro e fuori, e i pezzi ritrovati sono stati reintegrati."* Come sarebbe stata ricostruita Dresda secondo gli schemi di una moderna città? Lo stesso Quintavalle, parlando della Dresda moderna, dice che sarebbe stato costruito un *sistema urbano in stile condominiale, cemento e vetro.* E' chiaro che i tedeschi volevano invece recuperare il ricordo della città antica proprio attraverso i suoi antichi monumenti, che furono ricostruiti partendo dal nulla. Oggi i ricordi si materializzano in *isole di pietra in un mare di parallelepipedi di metallo e vetro.* I tedeschi hanno voluto ricostruire e simboli ed i sogni dell'antica Dresda, ed hanno compiuto un imperdonabile affronto all'architettura imperante nel nostro tempo. Il vetro ed il metallo di quei parallelepipedi non hanno anima, non possono e non debbono averla. L'anima è stata bandita nell'architettura moderna. L'alternativa alla ricostruzione integrale sarebbe stato il nulla dell'architettura moderna. Ma è proprio il confronto tra l'antico ed il nuovo che si vuole evitare per impedire che la gente dica: perché non tornare a fare vera architettura?

---

progressisti europei. Tra gli ispiratori della Costituzione americana ci sono Locke, Rousseau e de Mably. Sarà poi la guerra di secessione a imporre a tutti gli stati dell'Unione il pensiero unico di un paese fondato sulla tecnica, sullo sviluppo industriale e sulla Bibbia, come tenacemente e crudelmente vollero uomini come Abramo Lincoln.

### **Copiare o “falsificare” l’antico ed inserirlo negli edifici moderni.**

**Igor Mitoraj** da anni fa sculture che si richiamano alla scultura classica greco-romana. Egli vede l’antico ricoperto dalla patina e spesso dalle ingiurie del tempo, compresa la dimenticanza imposta dal moderno. Egli evita l’accusa di non essere moderno con mutilazioni assurde, provocatorie inferte alle sue statue. Ma intanto ottiene il risultato di richiamare l’antico nel presente in forme non vacue, riportando una sorta di utopia del passato, fatto quanto mai scandaloso per un tempo, come il nostro, in cui è fatto obbligo vivere nell’utopia del futuro.

Su Panorama del 12/8/2004 è apparso un articolo di Duccio Trombadori :”*Finto antico tra le rovine*”. Il titolo è di per se denigratorio, ma ci sono le immagini che parlano. Si tratta in realtà di un recupero del mondo greco-romano attraverso una visione che parte dal presente. Oggi torme di turisti pagano per visitare le nostre così dette città d’arte, ma poi è severamente proibito tradurre nelle edificazioni pubbliche o private alcunché di ciò che hanno ammirato (a caro prezzo).

A parte gli americani, che sono felicemente dotati della forza di non capir niente perché vivono confinati nel presente, rifiutando la storia a cominciare dalla propria, per il resto domina sovrano il terrorismo culturale della critica ufficiale, una specie di consorteria internazionale che lega presunti critici, galleristi, comitati “scientifici” di enti dedicati alla promozione dell’arte, società di restauro e Professori universitari di “chiara fama” ..

Bisogna dar merito a **Eugenio La Rocca**, sovrintendente alle Antichità di Roma, di aver osato esporsi al sarcasmo dei critici per aver accolto le opere di Mitoraj come un autentico ritorno allo spirito dell’arte classica greco-romana La Rocca dice “*E’ come se i Mercati (di Traiano) fossero riempiti da quell’arte che sembrava ancora mancare, un’arte andata perduta nel tempo*”.

**La vera destinazione di queste opere non è solo l’inserimento in un contesto di antiche rovine, coeve con l’età classica a cui queste si ispirano, ma la collocazione negli atri, nei giardini, nelle corti di palazzi moderni, ai quali così verrebbe tolta l’arida modernità che ci opprime.**



**Fig. 6 -** Sculture di Igor Mitoraj suscettibili di essere inserite nell’architettura dei prossimi anni.

L’Architettura “antica” scompare, sommersa dalle nuove costruzioni, che rispecchiano esclusivamente il loro principio ispiratore: l’utile economico. Nelle nuove costruzioni tutto dovrebbe essere finalizzato a fornire agli abitanti le condizioni di vita oggi ritenute essenziali. Sono scomparsi i simboli tradizionali e la funzionalità dovrebbe costituire l’unico simbolo e l’unico significato. L’abitazione è diventata una superficie, dove si costruisce una nuova gerarchia di valori e di interessi immediati, una gerarchia priva di simboli, di storia e di ricordi, banditi come oscenità. La “modernità” è del tutto atemporale. L’eliminazione dell’ornato è conseguenza della cancellazione dei simboli di casta e di appartenenza ad un gruppo. Le caste sono state cancellate dalla società industriale (ma ne sono sorte di nuove più ingiustificate delle precedenti), insieme ai simboli che le rappresentavano, ma i simboli

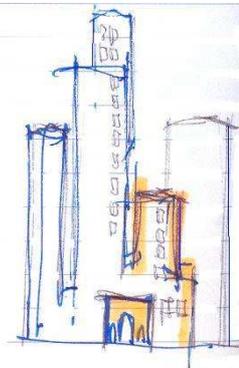
erano l'essenza dell'arte veramente fruibile. Oggi il prezzo di un quadro antico è il corrispettivo per possedere un antico simbolo, che non può e non deve appartenerci; è il prezzo di un trofeo conquistato con il potere del denaro. Quindi l'opera d'arte impersonale è ancora un mezzo per esibire il proprio potere, ma mai deve essere riferita direttamente alla persona del proprietario o della sua famiglia per il rischio di tornare ad essere un simbolo ridicolmente personalizzato. L'opera d'arte antica deve essere un simbolo appartenuto ad altri, che molto tempo fa hanno commissionato l'opera ad un "artista" per avere un proprio simbolo al quale essi attribuivano un grande "valore d'uso", che quindi non dovrebbe essere trasferibile.

Con questa proposta si cerca di salvare tutto ciò che resta da prima dell'avvento della grande omologazione. Infatti con il trascorrere degli anni il tentativo di conservare e tramandare il passato perde terreno, anche se si tratta di un passato splendido, che ogni anno molti cercano di rivivere sottoponendosi a viaggi, lunghe file, immersi nella folla spesso inconsapevole, attirata più dalla fama del monumento piuttosto che da un proprio sentimento di ammirazione. Il volume degli edifici nuovi cresce continuamente sino a cancellare ogni traccia degli edifici antichi. Si pensi alla distruzione del tessuto urbano di Firenze quando divenne per pochi anni capitale del regno d'Italia. Oggi passando per Firenze in treno o in autostrada non si ha alcuna percezione dell'antica gloriosa città. Un viaggiatore vede solo forme anonime e indifferenziate. Poche città hanno conservato il loro antico aspetto ed il loro profilo.

**Come rimedio per salvare almeno la memoria si propone la creazione di un'architettura che incorpora l'antico con copie di antichi monumenti, oppure monumenti antichi reinventati.**

Questi antichi monumenti potrebbero essere non solo copie ma opere direttamente ispirate all'antico, come ad esempio quelle di Mitoraj. In questo modo si conserverebbe la memoria di monumenti antichi attraverso la loro citazione in edifici moderni.

Un'operazione del tutto simile è stata realizzata in letteratura con il salvataggio parziale di certe opere il cui originale è andato distrutto. Attraverso la citazione di alcune parti delle opere perdute, inglobate in opere più tarde giunte sino a noi, possiamo leggere le opere originali perdute. Volendo attenerci alla scultura si deve ricordare che la quasi totalità delle opere dei grandi scultori dell'antichità classica ci sono arrivate attraverso copie degli originali. Delle statue di Fidia, il più grande scultore di tutti i tempi, abbiamo solo copie. Di originale sembra ci siano solo certi bassorilievi del Partenone.



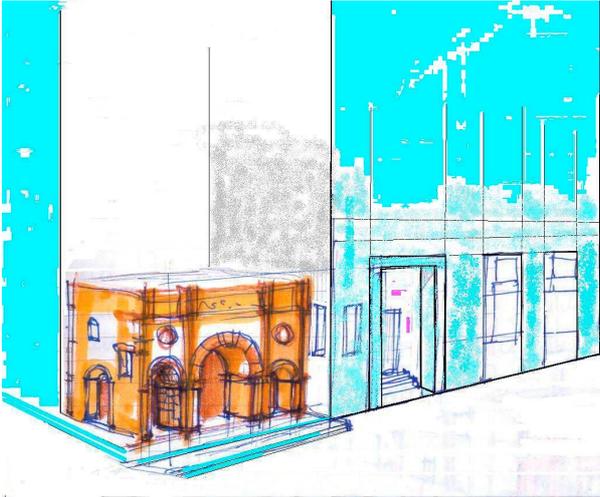


Fig. 7 - Alcune proposte di inserimento di elementi “antichi” in costruzioni attuali – vedasi anche (7).

Ancor più immediata avrebbe dovuto essere la scelta di restituire statue e fregi nei luoghi di origine sotto forma di copie. Si pensi allo splendido altare a Zeus di Pergamo, ricostruito in parte nel Museo di Berlino con i particolari tolti a Pergamo. L’altare, eguale a quello esistente a Berlino, potrebbe essere ricostruito in loco con copie.



Fig. 8 – Sopra a sinistra il modello dell’altare com’era. A destra come è stato ricostruito nel Museo di Berlino. Sotto ciò che resta a Pergamo dell’altare a Zeus. Utilizzando copie dei particolari ora al Museo di Berlino, si potrebbe ricostruire in loco l’altare.

## NOTE

1) **Pierluigi Panza** , *Il Veronese riprodotto, una svolta per l'arte*, Corriere della Sera, 16 sett. 2007

2) **Walter Benjamin** - *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* - Einaudi, Torino 2000, Prefazione di Cesare Cases -Trad. di Enrico Filippini, recensione di Alfio Squillaci - [http://lafrusta.homestead.com/rec\\_benjamin1.html](http://lafrusta.homestead.com/rec_benjamin1.html)

3) Da: **Walt Disney**, Wikipedia ..... La «pazzia di Disney»: Biancaneve e i sette nani. Tra il 1934 e il 1937, gli studi Disney usano soprattutto le Silly Symphonies come banco di prova per le tecniche necessarie a Biancaneve. I primi esperimenti riguardano l'animazione realistica degli esseri umani, l'animazione di personaggi distinti, gli effetti speciali, e l'uso di processi specialistici e propri solo dell'animazione. Nasce così *The Old Mill* (Il vecchio mulino), il primo film realizzato con cinepresa a piani multipli inventata da Bill Garity, tecnico degli studi Disney, che permette di dare un vero effetto di profondità ai cartoni animati. Sono soprattutto coloro che collaborano a questa serie che lavorano su Biancaneve.

Quando il resto dell'industria cinematografica viene a sapere dei progetti di Disney di produrre un lungometraggio animato di Biancaneve, i concorrenti definiranno l'idea la «pazzia di Disney» e sono convintissimi che il progetto lo porterà al fallimento. Sia Lillian sia Roy cercano di convincere Walt a rinunciare al progetto, ma Walt non li ascolta e continua comunque. Walt chiama un professore di disegno del Chouinard Art Institute, **Don Graham**, perché dia delle lezioni ai membri degli studi. Il corso e gli altri sviluppi permettono di migliorare la qualità degli studi e di far sì che il lungo metraggio abbia il valore qualitativo voluto da Walt. **Biancaneve e i sette nani** è il titolo scelto per il film ed è in piena produzione dal 1935 fino all'estate del 1937, quando gli studi sono a corto di denaro. Per trovare i finanziamenti necessari per concludere Biancaneve, Disney deve mostrare un estratto non terminato del film ai responsabili finanziari della Bank of America: i fondi gli vengono concessi. Il film completo debutta con grande successo al Carthay Circle Theater di Hollywood il 21 dicembre 1937.

Primo lungometraggio animato (in inglese) e in Technicolor, Biancaneve, diventa il film più redditizio dell'anno (1938) e incassa più di otto milioni di dollari del tempo (pari a 98 milioni di dollari di oggi). Il successo di Biancaneve permette a Disney di costruire a Burbank un nuovo complesso in stile campus universitario per ospitare i Walt Disney Studios, che aprono il 24 dicembre 1939. ....

Nel 1947, durante i primi anni della Guerra fredda, Walt Disney è protagonista di una pagina molto triste. Egli, come tanti personaggi americani, deve comparire davanti al Comitato delle Attività Anti-Americane e allora denuncia vari suoi dipendenti come simpatizzanti comunisti. Alcuni storici ritengono che si tratti solo di animosità che risale agli scioperi del 1941 agli studi Disney. Il malcontento e la diffidenza di Disney nei confronti dei sindacati possono aver contribuito a questo atteggiamento. ....

La creazione di **Disneyland**, l'universo dei personaggi di Walt Disney.

Durante un viaggio d'affari a Chicago alla fine degli anni Quaranta, Disney disegna i progetti per una sua idea, un parco divertimenti dove prevede che i suoi dipendenti passino del tempo coi figli. Le idee che sviluppa diventano un concetto di sempre maggiore portata, Disneyland. Disney trascorre cinque anni a migliorare Disneyland e deve creare una nuova filiale della sua società, chiamata WED Enterprises, per ideare e costruire il parco. La filiale è costituita da un gruppetto di suoi dipendenti degli studi Disney che aderiscono al progetto di sviluppo di Disneyland in qualità di ingegneri e pianificatori e sono soprannominati Imagineers. Quando Walt presenta il suo progetto agli Imagineers dice: «Voglio che Disneyland sia il luogo più meraviglioso della terra e che un treno faccia il giro del parco». Il fatto di divertire le proprie figlie e gli amici nel suo giardino facendo loro fare dei giri sul suo Carolwood Pacific Railroad aveva ispirato a Disney l'idea di includere una ferrovia nei progetti per Disneyland. Disney riuscì a dare vita al progetto di realizzare una serie di parchi divertimento sparsi in tutto il mondo; il primo, Disneyland, apre nel 1955 ad Anaheim, vicino Los Angeles, in California. ...

4) **Friederich-Wilhelm von Hase**, *Musei e parchi in ambito tedesco: dal recupero dei siti archeologici alla creazione di **parchi tematici*** La Saalburg presso Bad Homburg v.d. Hohe, traduzione dal tedesco di Maria Aurora von Hase-Salto .RGZM, Ernst-Ludwig Mainz, Germania.

«Particolare interesse hanno i parchi archeologici che custodiscono testimonianze del periodo romano. Citiamo la Saalburg in Assia , il parco archeologico di Xanten nella Renania-Westfalia e quelli di Schwarzenacker nella Saar, Aalen in Baden-Wurtemberg e Cambodunum-Kempton in Baviera . Saalburg, è un accampamento romano in gran parte ricostruito, situato sul *limes* nel Taunus a nord-ovest di Bad Homburg, del quale si ignora il nome antico. Nell'ambito di scavi sistematici, a partire dal 1856, furono riportati alla luce notevoli resti di un accampamento militare romano con annesso abitazioni civili (*vicus*). Si trattava, come si poté dimostrare, della sede della *cohors II raetorum civium equitata*. Bisogna quindi ipotizzare uno stanziamento militare di più di 500 uomini. Nel sistema difensivo della frontiera romana, cioè del *limes*, la Saalburg doveva avere la funzione specifica di controllare un valico sul Taunus in direzione nord. La ricostruzione del *castrum romanum* fu attuata secondo il progetto di Louis Jacobi, fedele alla ben documentata fase V dell'accampamento romano, che occupava un'area di 222,50 x 147,2 m.

Vale la pena ricordare che questo tipo di attività, oggi di gran moda e denominata "**archeologia sperimentale**" non è certamente un'invenzione dei nostri tempi, potendo vantare una tradizione che risale agli anni '60 del secolo scorso sia in Germania che in Francia..... Karl August von Co-hausen (1812-1894), prima ufficiale del genio e poi stimato archeologo, diresse gli scavi sulla Saalburg a partire dal 1871 e propose già nel 1872 la ricostruzione dell'accampamento romano.

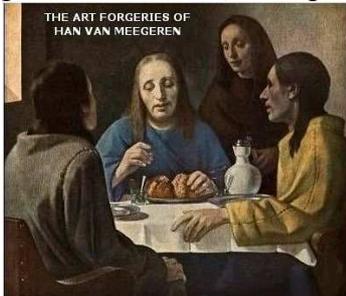
5) **Adolf Loos** (1870 Brno, 1933 Vienna) "*Io ho scoperto la nozione che segue e l'ho regalata al mondo: **evoluzione della cultura è lo stesso che dire eliminazione della decorazione dall'oggetto d'uso corrente.***"

6) **Han Van Meegeren** ( 1888 - 1946) costituisce uno dei casi più emblematici e misteriosi della storia dell'arte, essendo stato scoperto come il più abile falsario di ogni tempo solo dopo la sua confessione. Da giovane venne giudicato un artista fallito sebbene fosse un acuto e profondo conoscitore della pittura olandese del Seicento, affascinato in particolare da Jan Vermeer.

Nato verso la fine dell'Ottocento, il futuro falsario all'inizio si esercitò a lungo ricopiando fedelmente gli originali per impadronirsi non solo delle tecniche, ma persino dello 'spirito' e della raffinata sensibilità con cui Vermeer dipingeva gli interni, le nature morte, oggetti come bicchieri o brocche sulla tovaglia bianca; poi cominciò a rovistare nelle botteghe di modesti antiquari e rigattieri alla ricerca di vecchi quadri del '600 privi di valore da cui raschiava accuratamente il colore. Non commise mai l'errore di vendere le copie, sebbene perfette in ogni particolare, poiché sarebbe stato facilmente smascherato. Volle invece creare dei quadri nuovi che nessuno aveva mai visto: con una tale aderenza stilistica e tematica che tutti inconsapevolmente gridarono al miracolo, convinti di trovarsi al cospetto di eccezionali rinvenimenti... '*meravigliose scoperte*' che arricchivano la Storia dell'arte e l'umanità intera di nuovi capolavori.

Han Van Meegeren non vendeva, quindi, copie o repliche ma interpretava, rivisitava i grandi maestri olandesi del Seicento, non solo Vermeer, con straordinaria immedesimazione, identificandosi perfettamente con la sensibilità pittorica e creativa che li aveva ispirati. Tuttavia questa dote fuori dal comune non sarebbe bastata ad ingannare gli esperti se non avesse avuto anche l'abilità di procurarsi materiali adoperati trecento anni prima, nonché la certissima pazienza di indurirli perfettamente, inserendo con cura della polvere nel falso appena terminato per provocare la *clacure*, ovvero lo spontaneo invecchiamento dei secoli. Inoltre, per dipingere, usava pennelli da barba, poiché i pennelli con peli di tasso dei vecchi maestri erano introvabili e se fosse stata individuata sul dipinto una sola traccia di pennello del XX secolo sarebbe stato immediatamente smascherato. Eppure talvolta abbandonava queste precauzioni, quasi a sfidare la sua stessa bravura come accadde per *L'Ultima Cena*, elaborata sopra un quadro di poco valore senza preoccuparsi di cancellarlo come si scoprirà - anni dopo - con una fotografia ai raggi X. Altre volte rischiava grosso usando formati diversi da quelli abitualmente adoperati da Vermeer, sebbene ne imitasse scrupolosamente la preparazione della tela che veniva fissata sul telaio con piccoli cunei di legno a testa quadrata posti a circa 9 cm. di distanza. Il grande falsario aveva anche scoperto come l'olio ricavato dai lillà potesse legarsi perfettamente alle sostanze dure con cui preparava i colori, tra queste faceva spesso uso del raro e costoso pigmento blu oltremare, ottenuto dai preziosi lapislazzuli. Conosceva a memoria il trattato di De Vild in cui si descrivevano minuziosamente tecniche e materiali adoperati da Ver-

meer. Paradossalmente proprio questo famoso esperto (De Vild) era stato fra i primi ad ingannarsi avallando l'autenticità delle clamorose falsificazioni. Persino Abraham Bredius, il massimo lumina- re dell'antica pittura olandese, aveva definito *La Cena di Emmaus* (un falso) il più eccezionale di- pinto di Vermeer, un capolavoro indiscutibile!



Peccato che Vermeer in realtà non avesse mai eseguito tale soggetto. Nell'aprile del '38 la rivista *Art News*, commentando il quadro esclamava "*ecco qui il ritegno classico di un Piero della Francesca!*". Han Van Meegeren con le frodi si era arricchito, ma soprattutto vendicato di coloro che non lo avevano mai apprezzato come pittore di suoi quadri originali. Aveva persino venduto al capo delle SS naziste, *Heinrich Himmler*, dipinti falsi per un valore di cinque milioni e mezzo di fiorini, una cifra enorme per quel tempo. Proprio per questo nel 1945, alla fine della guerra, fu processato in Olanda per collaborazionismo con i nazisti - accusa per cui rischiava l'ergastolo - ma in quella circostanza rivelò per la prima volta di essere un falsario e di aver venduto ai tedeschi i suoi falsi. Nessuno volle credergli: un artista senza talento in grado di dipingere perfettamente nello stile, nella tecnica, nell'invecchiamento capolavori del Seicento? Impossibile! L'imputato chiese di dimostrarlo in aula e davanti ai giudici allibiti dipinse un *Gesù nel tempio* che gettò nel panico e nella costernazione critici ed esperti di tutto il mondo, i quali si vedranno costretti a revisionare tutta l'Opera di Vermeer e altri grandi maestri olandesi del XVII secolo. Un anno dopo, alla fine del 1946, Van Meegeren sarebbe morto all'età di 58 anni, portandosi nella tomba i segreti della sua genialità e lasciando in eredità agli studiosi i tanti dubbi che ancora oggi li assillano quando si apprestano a pubblicare un volume sulla pittura olandese del Seicento.

7) Esempio dell'inserimento dell'antico - da un progetto dell'Architetto **Vittorio Mazzucconi: Akademia**, dove elementi dell'architettura greca sono inseriti in un edificio moderno.

