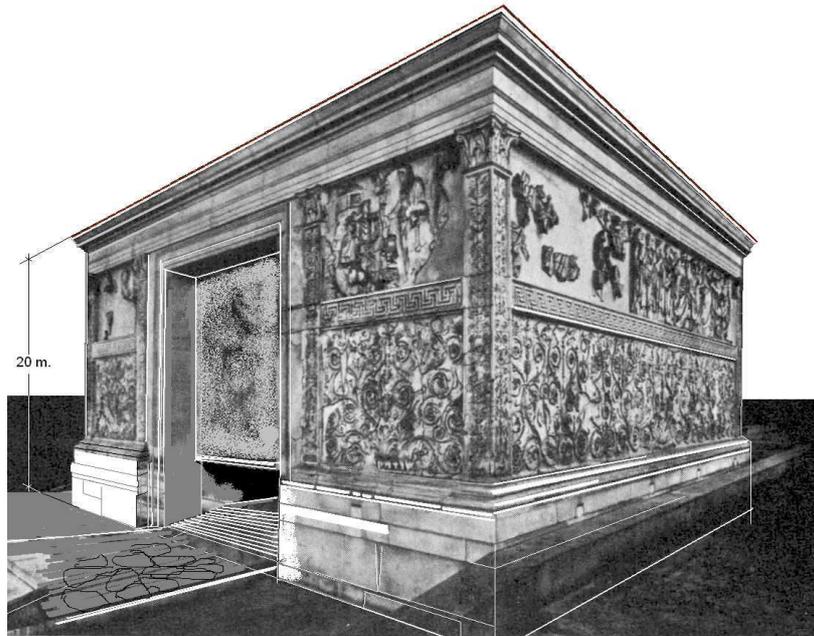


Un nuovo museo per l'Ara Pacis - Raffaele Giovanelli



L'Ara Pacis diventa il museo di se stessa. Questo è possibile grazie alle attuali tecniche per copiare in scala nel marmo con poca spesa ed in modo perfetto. Lo splendore dell'Ara Pacis verrebbe esaltato da un contenitore che ne è la copia ingigantita. L'illuminazione, in prevalenza luce naturale, arriverebbe da un tetto in vetro traslucido, come nel famoso Museo d'arte antica, o museo dell'altare di Pergamo di Berlino, dove son stati affrontati e risolti gli stessi problemi.

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 ri-

spetto 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 di incontrare un politico che decidesse di eliminare l'attuale sistemazione museale dell'Ara Pacis. 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 (Fig.1). 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 bassorilievi di grandi dimensioni è quella realizzata nell'attuale museo di Berlino, dove le pareti non sono fonte di luce ma la diffondono e l'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. 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 - Museo di Berlino – Ricostruzione dell'altare di Pergamo. Il monumento è immerso nella luce



Fig. 2 L'Ara Pacis è soverchiata dalla struttura costruita per ospitarla. Le luci delle grandi finestre accecano con luce diretta, non esiste luce diffusa

L'Ara Pacis non costituisce il centro dell'attenzione ma appare come un'intrusione dentro una logica architettonica fine a se stessa. Questo è stato il risultato, probabilmente involontario. Tuttavia esisteva un sottinteso desiderio di distruggere il significato politico che il fascismo aveva dato all'Ara Pacis. La decisione di riedificare il museo per ospitare l'Ara Pacis venne presa prima della guerra, 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 una scelta 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 dissacra il classico, era sotto la tutela generosa delle sinistre europee. La scelta non è stata del tutto coerente perché nel paradiso dei paesi comunisti l'architettura è stata 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 attuale, 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. Con la differenza che in quel caso il nuovo museo è stato progettato con le giuste dimensioni e soprattutto con una perfetta illuminazione a luce diffusa.

Durante gli anni della guerra il museo che ospita l'altare di Pergamo, soffrì i bombardamenti, anche se non subì gravi danni. Le opere custodite nel museo di Berlino furono protette dagli effetti delle esplosioni grazie a muri di mattoni. Poté riaprire i battenti nel 1953.



Fig.3 - Monumeto di Caracalla -

L'illuminazione delle statue e dei bassorilievi è perfetta

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 senza confini. Le sculture appaiono in forte evidenza, mostrando, grazie ad una perfetta illuminazione, tutti i particolari.

Illuminazione di una superficie e illuminazione di un solido

	<p>L'illuminazione di un quadro si può realizzare con luci disposte fuori dalla 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.</p>
--	--

	<p>L'illuminazione di un solido richiede un luce diffusa proveniente dell'alto. Le pareti circostanti dovranno assorbire parzialmente la luce. Nel soffitto non ci saranno sorgenti di luce diretta.</p>
--	--

Ancora immagini dal museo di Berlino (*Antikensammlung*)



Fig. 4 - Berlino, Staatliche Museum – Ricomposizione della porta del mercato di Mileto (160 d.C.)

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”. Si pensi alle vittime dei tetti “piatti” anche in regioni dove la neve cade

abbondante. Architettura "astratta" senza alcun riferimento ai luoghi ed alle tradizioni. Orrore diventerebbe "vernacolare".

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 avrebbe 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 questo 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 dell'arte.

Allora 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 gli anni di Augusto e che proseguì come un "neoclassicismo" ante litteram per tutta l'epoca giulio-claudia e ci 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 "baroccheggiate"; 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. Tuttavia è difficile capire perché tra le tante contestazioni contro l'opera di Meier non sia stato sollevato il problema della visibilità della stessa Ara Pacis. A parte le ac-

cuse della incontestabile somiglianza del Museo di Meier con una stazione di servizio per autoveicoli **non si comprende come sia stato dimenticato l'aspetto "funzionale" dell'opera che è, o dovrebbe essere, quello di mettere in bella mostra l'Ara Pacis. Come si vede dalle fotografie (Fig. 2) l'Ara Pacis appare come un ammasso scuro in un tripudio di luci che hanno il solo scopo di mettere in risalto la struttura, ovvero l'opera dell'architetto Meier.**

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.

IL NUOVO MUSEO ASSUME LA FORMA DI UNA COPIA DELL'ARA PACIS

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.

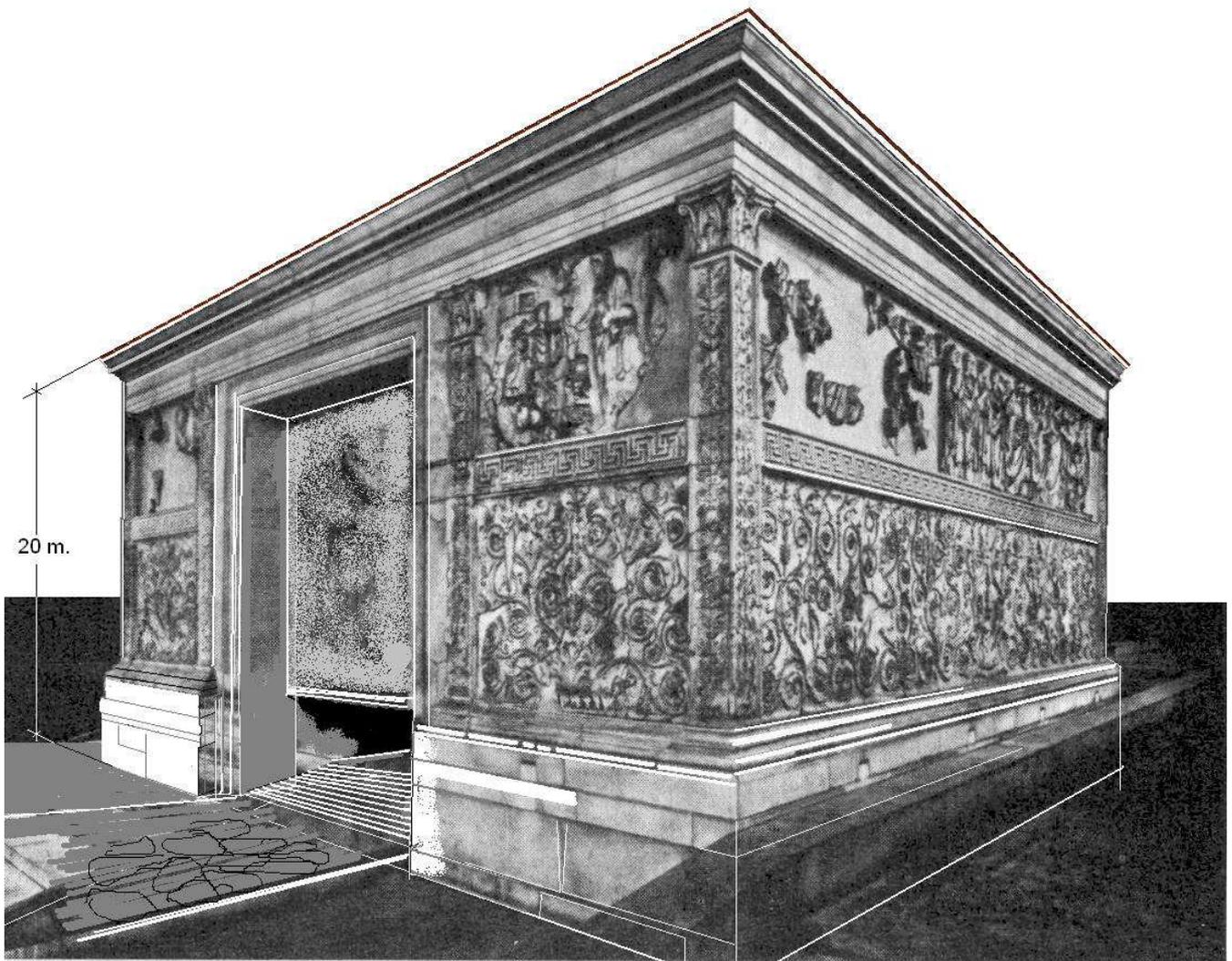


Fig. 5 - Il nuovo Museo dell'Ara Pacis ha lo scopo di restituire, per quanto possibile, lo spirito degli anni in cui governò Augusto. La copertura è spiovente all'interno. Un tetto vetrato garantisce l'illuminazione e la copertura completa. Lo scarico dell'acqua piovana avverrà nelle quattro colonne che all'interno sorreggono il tetto.

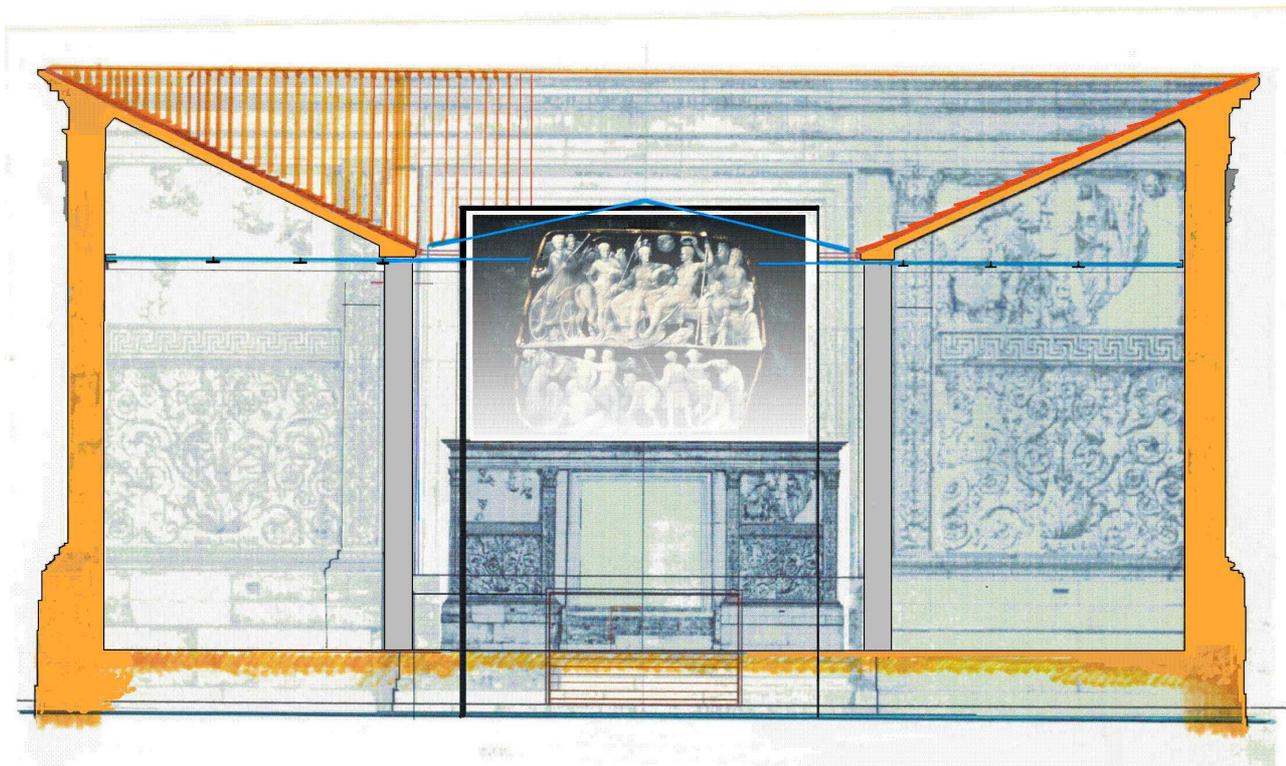


Fig. 6 - Sezione trasversale – La sala ha dimensioni di metri 31 x 28 circa

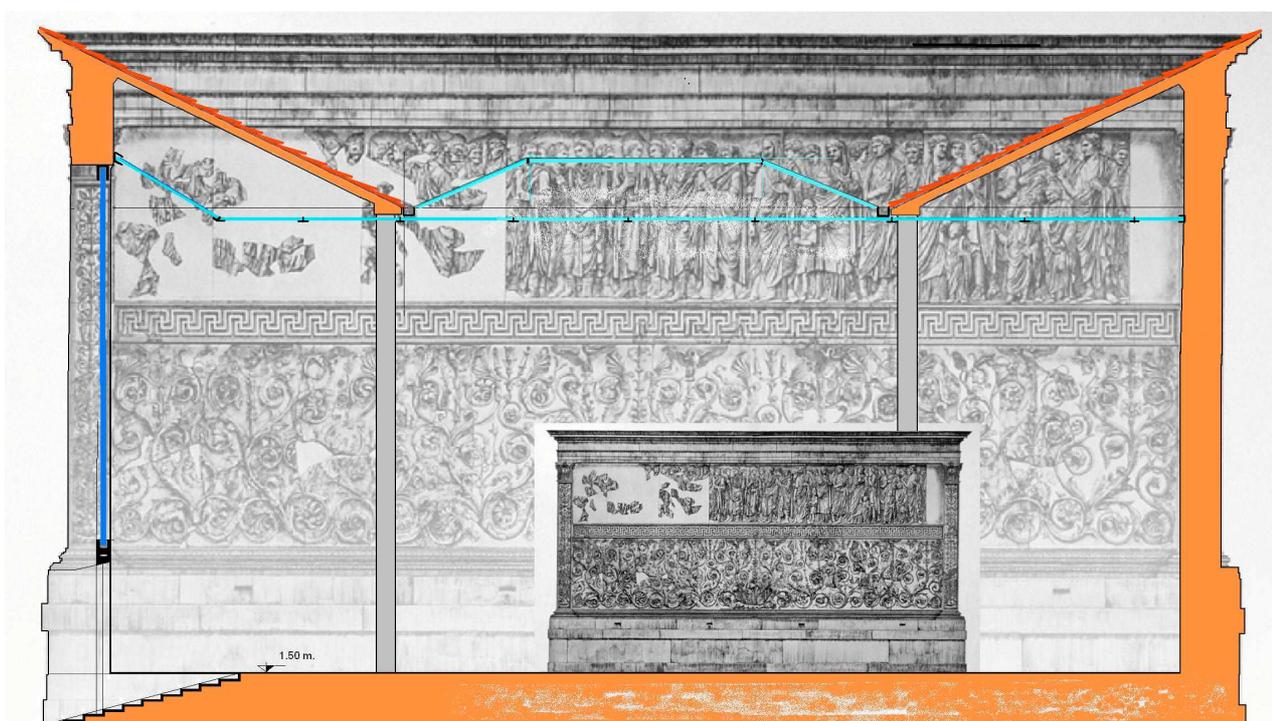


Fig. 7 - Sezione longitudinale – Quattro pilastri reggono la copertura ed inglobano lo scarico della acque piovane.

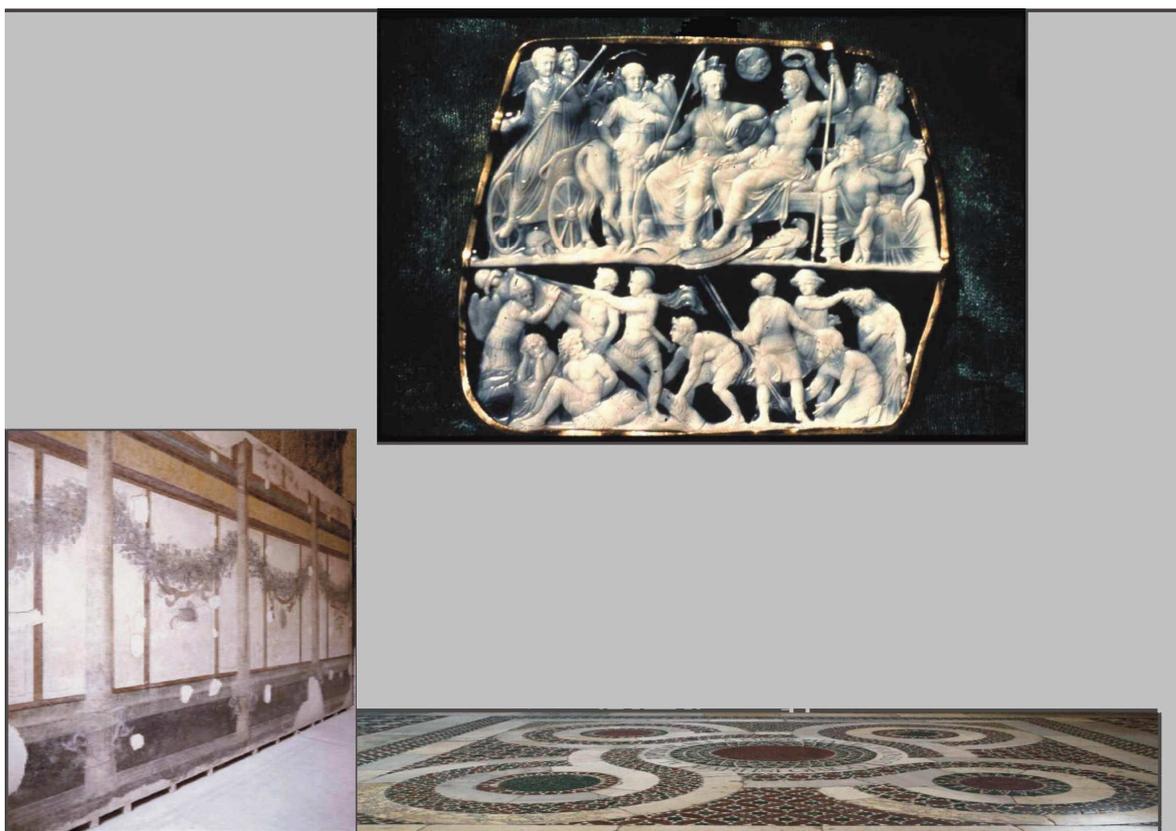


Fig. 8 – Elementi di arredo della sala del museo. La pavimentazione sarà in mosaico copia di un mosaico dell’epoca. Le pareti laterali, poco illuminate, riporteranno copie di affreschi sempre degli anni di Augusto, come ad esempio alcuni affreschi della casa di Livia sul Palatino. Sopra l’ingresso sarà collocata una riproduzione (ingrandimento circa 50 volte) della **Gemma Augustea** (2) realizzata in materiale traslucido illuminato dall’esterno dalla luce solare.



Fig. 9 - 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 (3) - 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, unicità, autenticità, irripetibilità, esclusività di godimento estetico viene da Benjamin chiamata "aura".

Diversamente l'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, secondo Benjamin, 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 e l'esibizione 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 ad esempio il significato del cinema, costruito anche 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 partecipazione che si potrebbe definire una attitudine alla ricezione sospesa o all'esaminare distrattamente (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, spesso con cattivo gusto. Adriano, nella sua celebre villa di Tivoli, in epoca romana aveva tentato lo stesso tema. 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.

3) Il saggio “*L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*” viene scritto da Walter Benjamin (1892-1940) nel 1935 subito dopo aver partecipato come uditoro al I Congresso internazionale degli scrittori, organizzato a Parigi al fine di dar vita a un’ampia mobilitazione intellettuale contro la diffusione del fascismo. Nel 1936 il saggio è pubblicato, nella traduzione francese di Pierre Klossowski, sulla celebre rivista *Zeitschrift fur Sozialforschung*, che in quel periodo si stampava a Parigi e il cui gruppo dirigente era costituito da Theodor Wiesengrund Adorno (1903-1969), Max Horkheimer (1895-1973) ed Herbert Marcuse (1898-1979), fondatori dell’Istituto per la ricerca sociale di Francoforte. In una lettera del 16 ottobre 1935 a Horkheimer, Benjamin descrive il saggio come “una puntata in direzione di una teoria materialistica dell’arte”; in effetti la sua problematica adesione al marxismo e i rapporti con il gruppo di Adorno e con Bertolt Brecht costituiscono un quadro di riferimento imprescindibile per comprendere un testo che lega il problema del mutato statuto dell’opera d’arte – a seguito della diffusione di nuove tecniche di riproduzione- a considerazioni di carattere politico e sociale.

(Claudia Bianco)

