

Originale o copia: tema erudito o di attualità?

“A Roma si ammira, ma non si riflette” così affermava il Falconet¹⁾ e, per sostenere che un'opera, solo se tratta fuori dall'aura del suo contesto si esamina “a sangue freddo, senza febbre, senza entusiasmo e senza Ciceroni” egli chiamava in causa un'osservazione di Perrault:

“Quando, per vedere il Marco Aurelio, occorre recarsi a Roma, niente era pari a quella famosa statua equestre. (...) Oggi l'abbiamo a Parigi e non è da credere quanto la si trascuri, quantunque sia stata colata con grande esattezza, e quantunque, in uno dei cortili del Palazzo Reale ove la si è collocata, ella abbia la stessa bellezza e la stessa grazia dell'originale”.²⁾

Questa catena di citazioni, tratte dalla stimolante ricerca di Sénéchal su “gesso e verità”³⁾ è solo in apparenza spinta al paradosso, secondo una cifra tipicamente francese ed un punto di vista proprio dell'antiquario e conoscitore del tardo '600 e '700. In realtà torna opportuna per mettere in guardia chi ritenga l'operazione di copia di un originale famoso come fatto puramente tecnico, e non consideri moventi, finalità ed effetti di tale operazione e, alla luce di questi, caratteri e modi di esecuzione della replica. Il nesso tra originale e copia è infatti tra i più densi di significati e di implicazioni nella storia dell'antico e dei rapporti che con esso sono stati stabiliti nelle diverse epoche, quindi anche nella nostra.

È questo dunque il punto di partenza obbligato che, muovendo dal valore e dell'intenzionalità assegnata alla copia del passato, arrivi a definire il ruolo, o i diversi possibili ruoli, che le vengono oggi attribuiti.

Tale riflessione, che può essere qui solo accennata, trae origine da uno spunto di viva attualità: ora che, grazie al rinnovato impegno dell'Amministrazione Capitolina e del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali ed alla generosa disponibilità di uno sponsor, la RAS, è ripreso il restauro del monumento equestre di Marco Aurelio, ci si interroga sulla reale possibilità di ricollocare il gruppo al centro della Piazza del Campidoglio, dove la volle Michelangelo chiamandola a nuovi significati, secondo una delle più pregnanti manifestazioni di riuso dell'antico.⁴⁾

Diversamente dalla concezione odierna, il rapporto tra originale e copia nell'età antica è stato, giova appena rammentarlo, assai ambiguo e spesso privo di nette demarcazioni: come sottolinea fin nel titolo la più classica delle ricerche sull'argomento,⁵⁾ copie o rielaborazioni di capolavori celebri hanno avuto nella committenza, soprattutto romana, uguale apprezzamento degli stessi originali.

Che questa differenza di fondo con l'oggi, questa concezione della replica come perfetto doppio, sostitutivo dell'originale, non sia un dato solo iniziale, proprio della pretesa rozzezza della classe dirigente romana al suo primo impatto con il sorprendente spessore della produzione artistica greca, ma un elemento più duraturo, lo dimostra la funzione e la qualità delle copie della villa tiburtina di Adriano, imperatore cui certo non sono imputabili inadeguatezze di gusto o limiti economici.⁶⁾

Anche l'annosa discussione relativa ai gruppi della grotta di Tiberio a Sperlonga, va proseguita alla luce di recenti studi e scoperte, soprattutto a Baia,⁷⁾ e il travagliato problema del rapporto con il Laocoonte, della datazione di questo e della natura di originale o copia di tali sculture, sembra risolvibile solo se collocato nel quadro dell'attività di copia e rielaborazione di modelli che, nella ricca tradizione di una bottega rodia, ancora si sviluppava all'inizio del I secolo d.C. per la committenza imperiale.

Analoghi furono le copie di capolavori classici eseguite con sempre maggior frequenza dal secondo '500 in poi, quando, sulla scorta di una felice intuizione del Primaticcio, artista di corte di Francesco I, le principali monarchie europee, e via via teste meno coronate, si volsero ad ottenere una copia per possedere, nel giardino all'italiana, nella galleria di sculture o nei saloni di rappresentanza, un perfetto doppio di un capolavoro che era stato impossibile acquistare.

Haskell e Penny, nella loro recente opera hanno seguito il costituirsi di una lista chiusa di capolavori riprodotti ovunque, nelle dimensioni e nei materiali più diversi⁸⁾ e con essi il diffondersi del gusto e della conoscenza dell'antichità classica. Il ruolo dei francesi in questo processo è essenziale e significativa la motivazione, non estetica ma politica, data dal Colbert, che curò l'esecuzione di tali repliche: “Nous devons faire en sorte d'avoir en France tout ce qu'il y a de beau en Italie”. Ma presto, sulla scorta di un suggerimento del Bernini, assertore dell'utilità, per il tirocinio degli studenti di Belle Arti, del disegno dalle copie di opere antiche, prima che dal vero, l'Accademia di Francia a Roma diviene (1661) il luogo di raccolta di una serie prestigiosa ed invidiata di calchi.

Si afferma qui per la prima volta la funzione didattica del calco, che è alla base delle gipsoteche universitarie. Lungo questo percorso che, a ben guardare, porta al nostro concetto di copia, un momento significativo si ebbe con l'uso che di essa fece la scuola filologica, per la ricostruzione testuale dell'originale perduto.

Se l'alterità che il nostro tempo pone per ferma tra originale, sentito come irripetibile, e copia, è il prezzo del distacco scientifico con cui oggi si guarda alle opere dell'età classica, un ruolo centrale in questa svolta ha certo avuto anche lo storicismo, in particolare quello che è alla base della Teoria del Restauro di Cesare Brandi.⁹⁾

Ma oggi, al di là di questa ferma distinzione, si propongono finalità inedite nell'impiego delle repliche: nell'avanzare devotamente dell'inquinamento, disperando in soluzioni che intervengano all'origine, sulle cause del processo, si guarda alle copie come soluzione di compromesso per salvare gli originali, ponendoli al chiuso, senza spogliare i contesti urbani dei loro più illustri connotati.

Perché la copia, come si pretende, sia effettivamente finalizzata alla salvezza dell'originale, è necessario che tale subordinazione al fine non venga mai meno.

Accentuare il tema della copia, anche nel caso del Marco Aurelio, potrebbe far pensare che la non ricollocabilità della statua sia già data per scontata, mentre potrà essere decisa solo al termine del restauro, e comunque che non vi siano altre alternative. Potrebbe anche determinarsi una sottovalutazione dell'intervento di restauro, con l'avvio di un processo di disaffezione e di oblio nei

confronti dell'originale, quale purtroppo si è verificato nel caso del Grifo e del Leone di Perugia, e di cui la squalida situazione attuale è la spia. Potrebbe, insomma, cadere sul bronzo romano quel velo di disinteresse che Perrault segnalava per la replica collocata nel Palais Royal.

Per evitare ciò è anche necessario un corretto rapporto con il pubblico: un referente ben più maturo e consapevole, se correttamente informato, di quel che si pensasse, come dimostra l'accurata indagine di cui dà conto qui G. Basile.

Una copia che non voglia essere doppio o sostituto del bronzo antico dovrà quindi, per un verso, essere affidabile (una garanzia di sicurezza contro atti vandalici o imprevedibili danni), per altro verso non mimetica, quindi senza patinature o tratti di doratura che fingano l'antico (e che porrebbero tra l'altro problemi conservativi a loro volta!) ma, data l'osservabilità ravvicinata del gruppo nella piazza, sarà fedele nell'articolazione e nella sensibilità di superficie, ancor più che nell'attendibilità geometrica e dimensionale alla quale l'occhio, negli oggetti di grandi dimensioni, è poco sensibile.

In questo quadro, la sperimentazione condotta dal Laboratorio di Fisica dell'Istituto Centrale del Restauro, di cui G. Accardo e M. Micheli propongono i primi risultati, che hanno fin qui condotto all'ottenimento di un modello per la testa del cavallo, ha una eccellente funzione di stimolo nella ricerca di un metodo che non richieda un calco diretto dall'originale ed un valore che travalica la concreta spendibilità del metodo nel caso del Marco Aurelio: tuttavia dal Primaticcio ad oggi molti passi si sono fatti, nel metodo tradizionale di copia per calco, soprattutto quanto a pellicole separanti, che possono garantire, oltre alla sensibilità del modellato, anche il rispetto dell'originale.

In ogni caso l'esistenza di repliche antiche, di cui si stanno valutando affidabilità e riproducibilità, e di cui si renderà pieno conto in una fase più avanzata dello studio e dell'intervento sul Marco Aurelio, rende meno angoscioso il problema dell'ottenimento di un'impronta in tempi utili. C'è quindi tempo e materia per riflettere e forse anche in questo caso tecniche antichissime, opportunamente rivisitate, hanno ancora un contributo da offrire per la soluzione di problemi del nostro tempo.

ALESSANDRA MELUCCO VACCARO

1) E.M. FALCONET, *Observation sur la statue de Marc-Aurèle. Adressées à M. Diderot*, in *Oeuvres*, Lausanne 1781, I, p. 195; II, p. 15 e ss.

2) CH. PERRAULT, *Parallèle des anciens et des modernes*, Paris 1688-97, (ediz. in facsimile), München 1964, I, p. 185 e ss.

3) PH. SÉNÉCHAL, *Lo studio comparato delle statue antiche*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana* (a cura di S. SETTIS), III, Torino 1986, p. 154 e ss.

4) Il tema del rapporto tra restauro e riuso, spesso giocato sul filo di sottili e complesse distinzioni, è al centro di un nuovo corso di studi, ripreso grazie ai contributi raccolti in *Memoria dell'antico...*, cit., cui si rinvia. Chi scrive ha in corso di stesura, per l'Editore Mondadori, *Archeologia e Restauro. Tradizione e attualità*, opera nella quale i temi cui si è accennato trovano una meno sommaria trattazione.

5) G. LIPPOLD, *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen*, München 1923; G.M.A. RICHTER, in *AJA*, 74, 1970, p. 269 e ss.; W.D. HEILMEYER, *Kopierte Klassik*, in *Festschrift U. Hausmann*,

Tübingen 1982. Gli antichi conoscevano anche la tecnica del calco diretto in gesso, come dimostrano le recenti scoperte a Baia: CH. LANDWEHR, *Die antiken Gipsabgüsse aus Baiae*, Berlin 1983; EADEM, *Griechische Meisterwerke in römischen Gipsabgüssen. Der Fund von Baiae. Zur Technik antiker Kopisten*, Freiburg i. Br. (Katalog der Ausstellung) 1982.

6) H. KAHLER, *Hadrian und seine Villa bei Tivoli*, Berlin 1950.

7) B. ANDREAE, in *Il ninfeo imperiale di Punta Epitaffio*, Napoli 1983, p. 49 e ss.; IDEM, *L'immagine di Ulisse, mito e archeologia*, ediz. ital., Torino 1983.

8) F. HASKELL, N. PENNY, *L'antico nella storia del gusto*, ediz. ital., Torino 1984.

9) 6ª ediz., Torino 1977, spec. pp. 21 e ss., 29 e ss. Ivi nella discussione sulla falsificazione Brandi afferma che tra copia e falso non vi è differenza alcuna se non nell'intenzionalità. Qui si è invece posto come base del ragionamento l'assunto che i caratteri della replica e la sua stessa tecnica di esecuzione cambiano a seconda delle finalità che si intendono perseguire.

