



L'invenzione dell'antico. Architetti, archeologi, musei

Luca Basso Peressut

«Come al filosofo si manifesta la verità, considerando i fenomeni che parte spontanei, parte alla sua industria ubbidienti gli si presentano, così all'archeologo si fa palese il vero significato dei monumenti mettendoli a confronto con altri simili che o ha innanzi agli occhi, o che rintraccia ne' più scelti Musei» (Labus 1820, p. X).

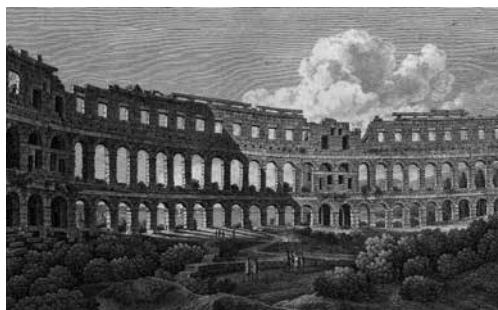
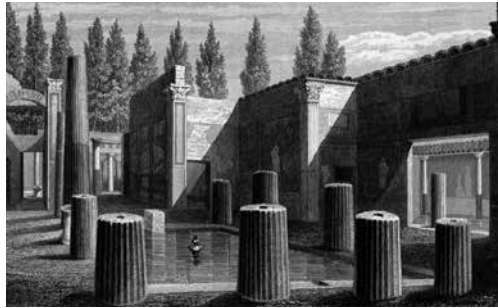
Il passato è un orizzonte lontano. La ricerca del passato è un lungo viaggio, nel tempo e nello spazio, è come l'esplorazione di un «paese straniero» (Lowenthal 1985) dove la progressione verso una meta che ha anche il sapore del mito, accomuna molte diverse esperienze. Per esempio quelle degli esploratori-scienziati che in epoca illuminista si inoltrano in territori sconosciuti alla scoperta del Nuovo Mondo e quelle dei viaggiatori che, contemporaneamente, si inoltrano in territori altrettanto inesplorati per scavare e studiare le rovine delle antichità, setacciando il sottosuolo e riportando in luce monumenti scomparsi. Si pensi al parallelo che nel 1778 Sebastien Leclerc, conte di Buffon, naturalista e sovrintendente del Jardin du Roi di Parigi, fa tra ricerca naturalistica e archeologica quando scrive che «nella storia naturale si deve rovistare negli archivi del mondo, si devono estrarre dalle viscere della terra i vecchi monumenti, raccogliere i loro resti», come «solo mezzo per fissare qualche punto nell'immensità dello spazio e per porre qualche pietra numeraria sulla via eterna del tempo» (1).

La stessa analogia si può fare con l'idea che presiede alla nascita dei primi musei: creare una collezione ed esporla corrisponde a costruire una cartografia del mondo e della sua storia (pensiamo alle *Kunst- und Wunderkammern*, con la loro attitudine cosmopolita e inclusiva). Il museo è, come ha scritto Christopher Whitehead (2009), una mappa in cui ci muoviamo costruendo tracciati, percorsi e connessioni tra oggetti provenienti da tempi e luoghi diversi per configurare possibili totalità attraverso la loro ricomposizione allestitiva che rende visibile l'invisibile che si cela nelle brume del passato.

Il rapporto fra l'archeologia e i musei inizia dunque con il viaggio e la scoperta. Artisti, architetti e archeologi, armati di libri degli autori dell'antichità, di penne, matite e strumenti di misurazione (solo più tardi di macchine fotografiche) (2) sono i moderni esploratori dell'antico nelle terre che vanno dalla «Grecia che si trova alle porte di Roma» (il sud Italia), alla penisola ellenica e al vicino oriente. Le vedute, o *vignettes* -

Charles R. Cockerell, Veduta dell'interno del Tempio di Giove Epicurio a Bassae, 1860 (Cockerell 1860, parte seconda, tav. X).

“La tavola rappresenta una vista dell'interno del tempio, dopo lo scavo e dopo che i frammenti caduti dalla sovrastruttura erano stati rimossi dalla cella e porzioni del fregio erano stati lì provvisoriamente collocati. Quello raffigurante il combattimento fra un greco e un centauro è stato il primo a rivelare la serie di notevoli sculture che hanno fatto la gloria e la ricompensa di questo fortunato ritrovamento. Sono anche mostrati frammenti dei tre ordini impiegati fra le metope, le antefisse e il soffitto, come anche le colonne della cella. Sullo sfondo si vedono le colonne ancora al loro posto, il sacrario, il portico meridionale, e, al di là, il paesaggio verso sud. Il cane fedele, il fucile, e gli strumenti da disegno, testimoniano che gli artisti non sono molto lontani” (p. 55).



Tempio anfigrostyle, Paestum
(Berkenhout 1767, tav. III).

Rovine del Tempio di Giunone a Metaponto
(Saint-Non 1781-1786, vol. 3 parte terza, p. 76a).

Scavi di Ercolano
(Saint-Non 1781-1786, vol. 1, parte seconda, p. 3).

Foro di Pompei
(Mazois 1824-1838, vol. III, tav. XXIX).

Pompei, peristilio della casa dei Dioscuri
(Gell 1832, vol. II, p. 20b).

Tempio della Concordia, Agrigento
(Serradifalco 1834-1842, vol. III, tav. VIII).

Anfiteatro di Pola (Lavallée 1802, tav. 17).

Tempio di Apollinopolis Magna-Edfu
(*Description de l'Égypte...* 1809-1822. *Antiquités, Livre I, Planches, Tome I*, tav. 55).

Teatro romano e Castello di Sagunto
(Laborde 1806-1820, vol. I, II parte, tav. XIV).

Tempio di Giove Olimpio, Acropoli e cimitero turco, Atene
(Sayer 1759, tav. VII, rielab. da Leroy 1758, parte I, tav. XII e XXII).

11. Veduta dell'Eretteo
(Stuart e Revett 1762-1816, vol. II, tav. XIX, fig. 1).

12. Resti della Biblioteca di Adriano, Atene
(Blouet 1831-1838, vol. III, tav. 93).



Propilei dell'Acropoli di Atene
(Beulé 1853-1854, vol. I, tav. I).

Il Partenone da sud-ovest
(Wordsworth 1839, p. 130a).

15. Tempio di Zeus Panellenio (Tempio di Aphaia)
(Society of Dilettanti 1797-1915, vol. II, tav. II).

Tempio di Poseidone, Capo Sunio
(Williams 1829, vol. II, tav. 40).

Tempio di Apollo, Corinto
(Williams 1829, vol. I, tav. 10).

Tempio di Apollo Epicurio, Bassae
(Cockerell 1860, parte seconda, tav. I).

"Las Incantadas", Salonico
(Stuart e Revett 1762-1816, vol. III, tav. XLV, fig. 1).

Tempio di Atena Polias, Priene
(Society of Dilettanti 1797-1915, vol. IV, tav. XIV).

Rovine di Palmira
(Wood 1753, tav. XXXV).

Tempio di Bacco, Baalbek
(Wood 1757, tav. XXXV).

Monumento sepolcrale (Mausoleo di Mausolus), Mylasa
(Choiseul-Gouffier 1782-1822, vol. I, tav. 85).

24. Rovine di Aphrodisias
(Texier 1865, tav. 26).

litografie, incisioni su rame, acquetinte - che accompagnano i resoconti, rapporti e diari dei viaggi in luoghi densi di memorie dell'antichità classica, pubblicati tra la fine del Settecento e per gran parte dell'Ottocento, disvelano la storia secolare di decadenza fisica di monumenti abbandonati, restituendo la dimensione antropologica di architetture e paesaggi vissuti da genti e popoli che, nei secoli, si sono appropriati delle rovine abitando ed esercitando la loro quotidiana attività. Popoli che continuano a considerare queste architetture e questi paesaggi come uno sfondo dei loro cicli di vita e che appaiono loro come un'opera della natura fuori dal tempo.

Contadini, braccianti, giannizzeri, pecore, muli, vacche e dromedari sono raffigurati tra rovine di templi, mausolei, teatri e acquedotti ricoperti di erba, cespugli e alberi, oppure inglobati in povere costruzioni di città e villaggi: pittoreschi brani di vita e, al contempo, illuminanti rappresentazioni della distanza che lega il tempo presente al passato remoto e alle sue stratificazioni. Sono immagini che agli occhi di chi, nei salotti delle capitali europee, le osserva sfogliando le pagine di un libro, comunicano il fascino dell'*alterità* e che, assieme alle testimonianze scritte, diventeranno per tutto l'Ottocento veicolo della prima ondata di turismo culturale nei siti dell'antichità.

Ciò che emerge, riguardando queste rappresentazioni, è quanto appaiono oggi trasformati quei luoghi e quei monumenti, e vien anche da pensare che i viaggiatori di allora sono stati tra gli ultimi a vederli nelle condizioni in cui il tempo li aveva lasciati per secoli o millenni, prima che scavi, asportazioni, trasferimenti nei musei, restauri e rifacimenti in loco ne modificassero profondamente l'assetto.

Tra gli esploratori dell'antico nei secoli XVIII e XIX il ruolo svolto dagli architetti è stato fondamentale, per una serie di motivi. Prima a Roma con Filippo Brunelleschi, Leon Battista Alberti, Andrea Palladio e Giovanni Battista Piranesi (tra i molti), poi nel sud dell'Italia (Jacques-Germain Soufflot misura e disegna per primo le rovine di Paestum nel 1750), infine dalla seconda metà del Settecento in Dalmazia, ad Atene, nella penisola ellenica e ancora oltre, nelle loro escursioni tra i resti del passato classico gli architetti hanno sempre avuto uno sguardo particolare, con occhi intenzionati a ricercare, tra le rovine portate alla luce dagli scavi, l'unità complessiva di una architettura dai valori eterni. Le pubblicazioni di Julien-David Le Roy (1758), James Stuart e

Nicholas Revett (1762-1816), Richard Chandler (1769 e 1776), Robert Wood (1753 e 1757), tra i primi architetti-antiquari a esplorare i più remoti luoghi della classicità, riportano sia le vignettes che mostrano lo stato di fatto, sia numerose tavole di rilievi e ipotesi ricostruttive dei monumenti (3). Qui si verifica che la disciplina dell'architettura, con i suoi strumenti e metodi di indagine, si occupa degli aspetti analitici del rilievo e disegno di quello che viene scoperto e poi scavato; al contempo, con la specificità del pensiero progettante l'architetto mette in campo la capacità deduttiva di proporre ipotesi figurative degli assetti originari. Mentre gli archeologi lavorano sul campo analizzando ciò che esiste, gli architetti si assumono il difficile compito di immaginare ciò che è scomparso. Si definiscono ipotesi, congetture che, anche se smentite da successivi scavi e ritrovamenti, rimangono un contributo all'accumulazione dei saperi, se non veri e propri cambi di paradigma nei processi conoscitivi dei patrimoni dell'antichità.

Applicando i principi imparati sulla trattatistica a partire da Vitruvio, mettendo in gioco intuizione e genialità, gli architetti contribuiscono a definire metodi di ricomposizione delle rovine che influenzeranno anche le modalità e le tecniche espositive nei musei.

Le invenzioni architettoniche, in particolare quelle dei *pensionnaires* francesi del Prix de Rome sono basate sulla teoria dell'imitazione, dell'analogia e dell'anastilosi. Le *restitutions*, definite da Quatremère de Quincy «sorta di ricerche che per loro natura sono mescolate con un po' di divinazione, il che le rende allo stesso tempo attraenti e pericolose» (1832, p. 376), per il loro apparire come idealizzazioni dove le giustificazioni sono d'ordine puramente estetico, sono sempre finalizzate alla creazione di un'immagine temporalmente fissata nella condizione di una supposta completezza dell'edificio (De Caro et al. 1981, Hellmann et al. 1986, Jacques et al. 1986 e 2002). Tuttavia, data l'impossibilità di un qualsiasi ritorno alle origini, a uno stato "primigenio", unitario e concluso (anche perchè, lo sappiamo, questi edifici, questi complessi erano cantieri sempre aperti e probabilmente il non finito, l'incompletezza erano nei tempi antichi le condizioni normali di esistenza dell'architettura), quello che gli architetti sviluppano, nelle loro restituzioni grafiche, corrisponde alla definizione di restauro proposta da Eugène Viollet-le Duc nel suo *Dictionnaire raisonné de l'architecture*, cioè il «ripristino in uno stato di completo che può non essere mai esistito in una sola volta» (Viollet-Le-Duc 1869, p. 14).



Edward Dodwell, Vedute della Grecia
 (Dodwell 1821, tavv. vol. I pp. 318, 514, 542, 568; vol. II pp. 238, 384).
 Atene dal lato del Monte Anchesmus.
 Il Partenone dai Propilei.
 Tempio di Apollo Epicurio a Bassae.

Tempio di Zeus Panellenico (Tempio di Aphaia), Egina.
 Tempio di Poseidone a Capo Sounion.
 La Porta dei Leoni a Micene.



sinistra: Charles R. Cockerell, Ipotesi ricostruttiva dell'interno del Tempio di Apollo Epicurio a Bassae (Cockerell 1860, p. 59).

sopra: Frammenti del fregio del Tempio di Bassae (Stackelberg 1826, tavv. XXI e XXII).

sotto: Il fregio del Tempio di Bassae in esposizione al British Museum, Londra (Foto Mike Peel, Creative Commons).



Che l'“invenzione dell'antico” dei *pensionnaires* sia frutto di pratica scientifica o artistica, oggettiva o di fantasia, è questione aperta. Probabilmente tutte queste componenti agiscono assieme, come testimonia quanto scritto da Alphonse Defrasse nel suo *envoi* su Epidauro del 1893: «Noi non ignoriamo le critiche che un'archeologia scrupolosa muove a questo genere di ricostruzioni. Se il lavoro che presentiamo è basato in gran parte su dati certi, vi sono dettagli, necessari per la completa ricostituzione dei monumenti, che non risultano direttamente dalle loro rovine. Ogni qualvolta si presenti questo caso, noi diamo a fianco della ricostruzione, il disegno dello stato di fatto, più il disegno dello stato rilevato. Intendiamo per stato rilevato un disegno rappresentante il monumento tale e quale sarebbe se tutti i suoi elementi, dispersi al suolo, fossero rimessi al posto che occupavano originariamente nell'insieme. Ognuno può rendersi conto così di ciò che risulta dalla ricomposizione scientifica delle rovine e ciò che frutto dell'immaginazione dell'autore» (Defrasse e Lechat, 1895, pp. II-III).

Non va dimenticato poi che agli architetti, prima ancora che agli archeologi, si deve la scoperta della policromia nell'architettura greca che, già osservata da Stuart e Revett ad Atene nel 1752, diventa un fatto incontestabile alla metà del diciannovesimo secolo (Billot 1986), soprattutto a seguito del viaggio in Sicilia del 1820 di Jacques Ignace Hittorff che nel 1851 dà alle stampe *L'architecture polychrome chez les grecs*, e dopo la pubblicazione di diversi studi tra cui il saggio del 1834 *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architectur und Plastik bei den Alten* di Gottfried Semper.

La ricerca della conoscenza dell'antichità classica in tutti i suoi aspetti e forme manifestate nei ritrovamenti ha, per tutto l'Ottocento, un particolare riflesso nel rapporto tra archeologi e architetti, una collaborazione che si perderà nell'andare del tempo, con l'instaurarsi di confini disciplinari che consolideranno dalla seconda metà del secolo approcci e atteggiamenti divergenti delle due categorie nei confronti della interpretazione dell'antico. Le stesse tecniche di rappresentazione stratigrafiche accentueranno il distacco fra i procedimenti inventivi degli architetti e la codifica delle pratiche degli archeologi, come si può ben vedere, agli albori del Novecento, nel confronto fra le tavole di Emmanuel Pontremoli su Pergamo, Jean Hulot su Selinunte, Patrice Bonnet su Priene, Camille Lefèvre su Delos e quelle degli archeologi che, contemporaneamente, lavorano nei siti di Delfi, Troia, Olimpia, Eleusi e ancora Pergamo.

Il culto dell'antico

Per lungo tempo l'archeologia, intesa come “caccia al tesoro” in siti archeologici considerati come miniere da cui estrarre tesori d'arte, è stata al servizio delle collezioni e dei musei di antichità. È una storia di ritrovamenti, trafugamenti, traslazioni e ricomposizioni, per cui la diffusione dell'interesse per l'arte classica e della passione per il collezionismo corrispondono a un mercato di sculture, fregi e bassorilievi che, a partire da quelli ritrovati a Roma, diventano ornamento delle dimore di cardinali, nobili e ricchi commercianti. Gli spazi architettonici che li incorniciano sono intesi come ambienti conformati, nelle dimensioni, nelle forme e nei decori al gusto antico, dunque consoni al prestigio della collezione e della figura del collezionista (Haskell e Penny 1984).

Come ha scritto Nikolaus Pevsner in un suo famoso saggio sulla storia dell'architettura dei musei, «Il collezionismo d'arte [che] comincia con il Rinascimento italiano, [...] sviluppa un particolare senso della storia, un entusiasmo per i prodotti dell'Antichità classica, come anche per tutti i generi dell'arte contemporanea, pensati per la residenza privata e, in realtà, per essa realizzati» (Pevsner 1986, p. 137). Nei cortili, nei portici e nelle facciate delle case e dei palazzi romani si applica un uso decorativo di statue, fregi, steli e frammenti che vengono architettonicamente ricomposti, ad esempio nei cinque-seicenteschi Palazzi Capranica della Valle e Mattei o nella settecentesca Villa del Cardinal Albani. Una pratica che da Roma si estende al resto dell'Italia e all'Europa. Si pensi al Museo Lapidario di Scipione Maffei, con il portico ornato da epigrafi, sarcofagi e sculture, alla casa londinese dell'architetto neoclassico John Soane (vera *Wunderkammer* archeologica con originali e copie di elementi architettonici antichi), ai frammenti marmorei inseriti nei muri della villa di Klein Glienicke a Berlino, realizzata nel 1826 da Karl Friedrich Schinkel.

È dunque nella casa e nei suoi interni che troviamo gli antecedenti spaziali da cui si è originata la tipologia del museo sette-ottocentesco. La sala innanzi tutto, poi la galleria che, dalle *ambulationes* vitruviane «ove altrimenti si collocano le statue» (4), attraverso i rinascimentali «luoghi per spasseggiare», si inverte nel primo esempio di edificio a galleria appositamente progettato per l'esposizione, cioè la Galleria degli Antichi di Vespasiano Gonzaga a Sabbioneta costruita nel 1583-90 da Vincenzo Scamozzi, in cui riconosciamo il tratto di vero e proprio prototipo museale. Il successivo inserimento della rotonda nell'ambito degli spazi di



esposizione tende a incorporare valori che appartengono all'idea di museo inteso quale monumento della memoria ispirato al Pantheon romano che, come simbolo della centralità di tutti gli dei, ben si attaglia a rappresentare la centralità dell'operare artistico (e ad accogliere opere scultoree antiche) (Plagemann 1995).

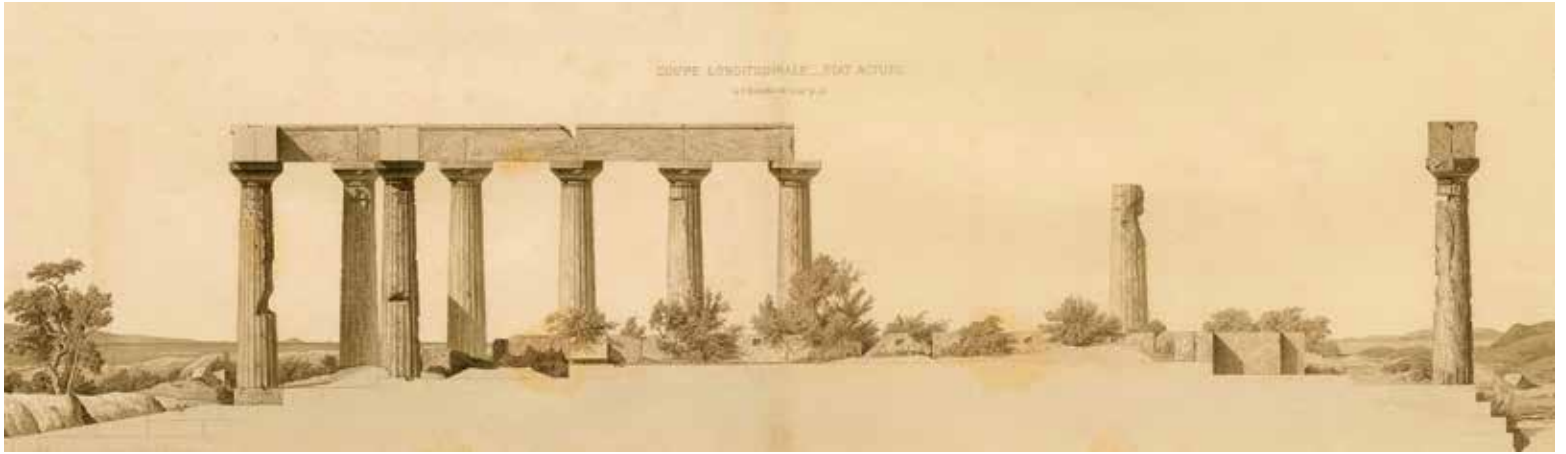
Sale, gallerie e rotonde caratterizzano gli spazi del collezionismo antiquario: a Mantova e Sabbioneta, nella Villa Medici a Roma, nell'Antiquarium del Residenz di Monaco di Baviera, nei palazzi e nelle ville della nobiltà inglese, come la Holkham Hall (1764), la Kedleston Hall (1759) o la Newby Hall di Richard Adam (1776), dove sono esposti originali ma soprattutto repliche (Guilding 2001). Nel ritratto del conte di Arundel (collezionista d'arte e mecenate inglese) dipinto da Daniel Mytens nel 1618 compare la galleria di antichità del suo palazzo londinese, probabilmente realizzata su progetto di Inigo Jones, che si affaccia su un paesaggio fluviale. La galleria è voltata e prende luce solo da un fianco, le sculture si allineano su tutti e due i lati, mentre il collezionista scosta una tenda che fa da sipario introducendo idealmente alla visita della collezione. Pevsner, nel saggio citato, scrive anche che «il primo allestimento specifico per l'esposizione di antichità è stato ideato da Bramante, in Vaticano ai primi del Cinquecento». Nei musei Vaticani si mettono in opera quelli che diventeranno i paradigmi tipologico-architettonici dei musei di antichità: dal portico del cortile ottagonale del Belvedere di Bramante, dove papa Giulio II fa trasportare, ai primi del Cinquecento, l'*Apollo*, il *Laocoonte* e la *Venus Felix*, alle gallerie e alla Rotonda del Museo Pio Clementino (Michelangelo Simonetti e Giuseppe Camporesi, 1773-80), fino al più tardo Braccio Nuovo di Raffaele Stern (1817-22).

Alla vigilia dell'apertura del museo del Louvre nel 1793 - che introduce alla storia dei grandi musei europei - le questioni riguardanti l'architettura museale sono affrontate con ampiezza (Pommier 1995). In quegli anni sono realizzati, oltre al Museo Pio Clementino, il Museum Fridericianum a Kassel (Simon Louis Du Ry, 1769-1779), e nel 1759 apre al pubblico il British Museum nella prima sede di Bloomsbury (Crook 1972a), tra i primi edifici destinati

Jacques Ignace Hittorff, da *L'architecture polychrome chez les grecs*, 1851.

Saggio di ricostruzione del Tempio di Empedocle, Selinunte. Sezione longitudinale. Dettagli dei prospetti del Partenone e del Tempio di Egina e altri frammenti di architettura.

Decorazioni pompeiane (Hittorff 1851, tavv. IV, VIII, XVIII figg. 1, 2, 3).



Charles Garnier, Tempio di Zeus Panellenio (Tempio di Aphaia) a Egina, sezione longitudinale dello stato di fatto e saggio di ricostruzione: prospetto e sezioni. *Envoi* del 1852-1853 (Garnier 1884, tavv. IV, VIII [IX-X], X [XIII-XIV], XI [16]).

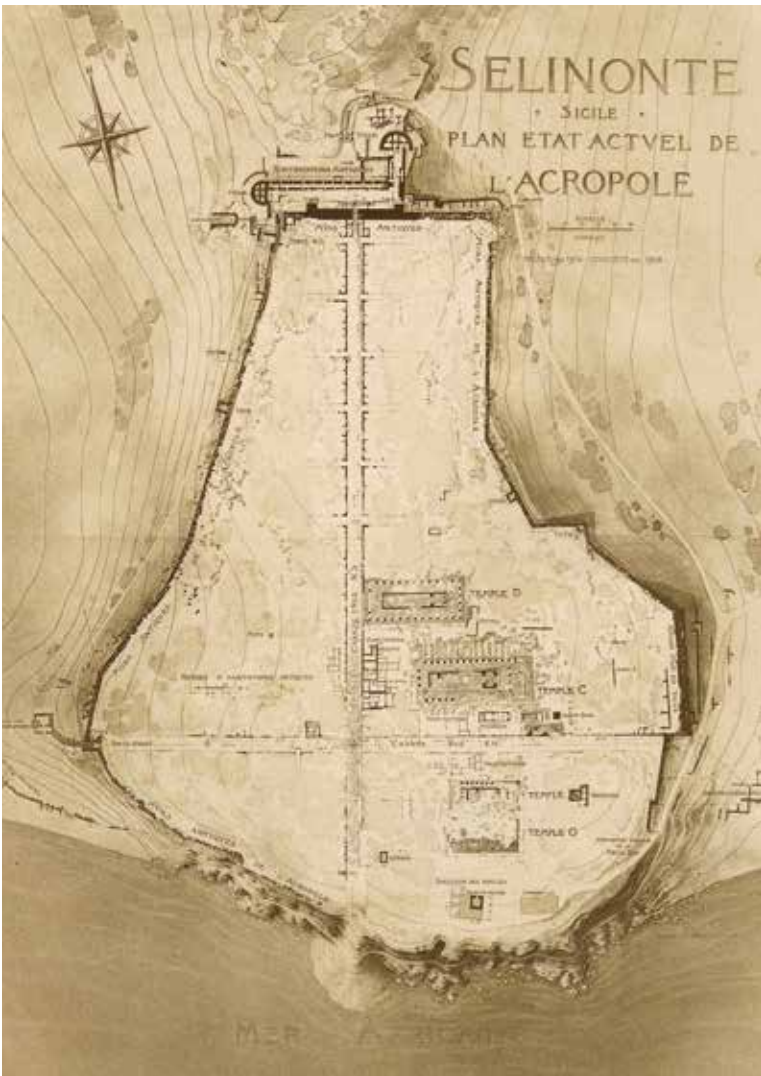


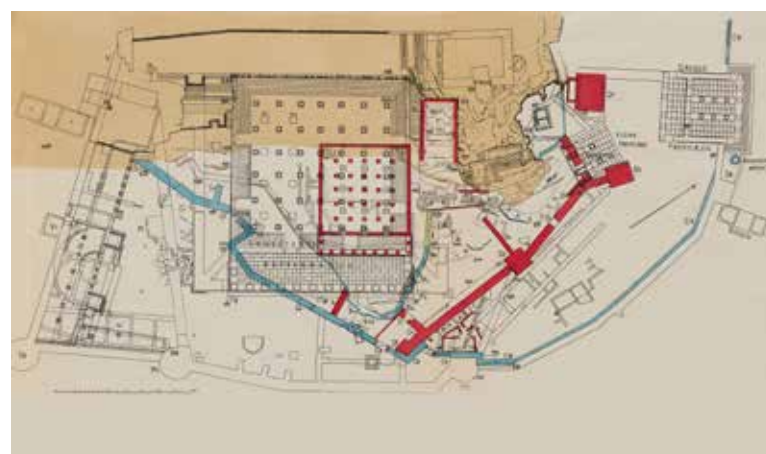
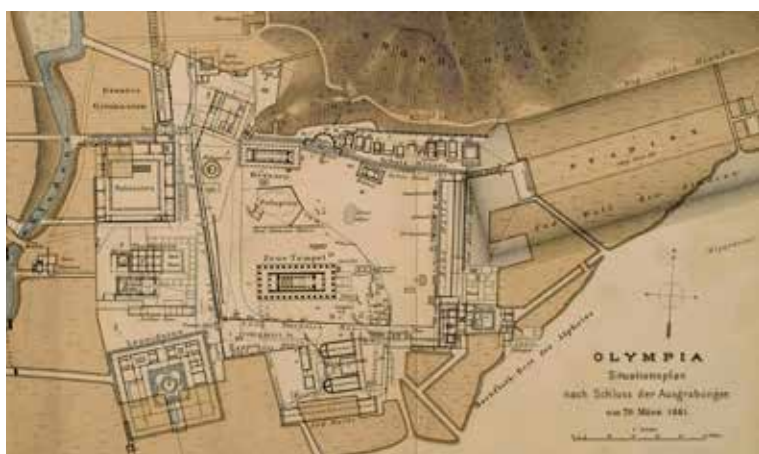
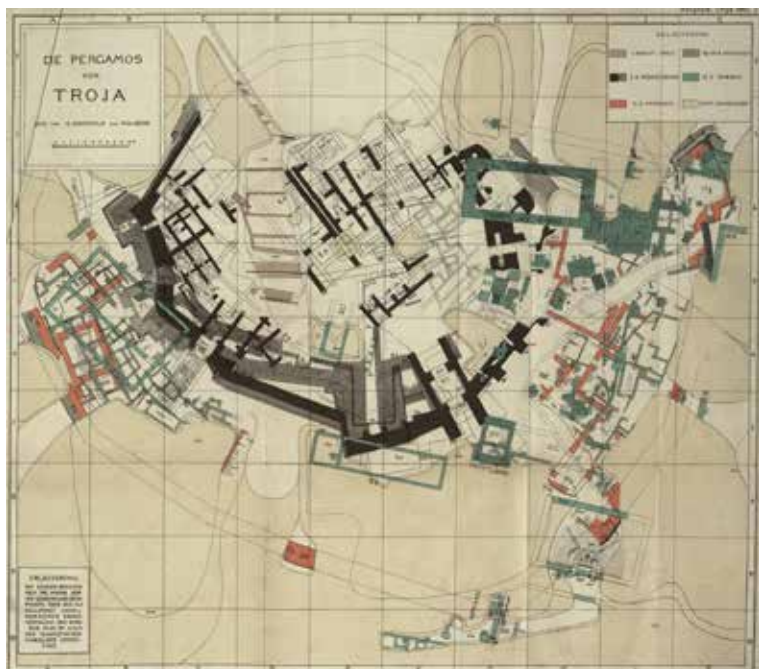
ad ospitare musei di carattere, se non ancora completamente, d'uso pubblico. Il *Muséum* è dalla metà del Settecento oggetto di concorso per il Grand Prix all'Académie Royale d'Architecture di Parigi, in un contesto in cui le questioni che riguardano il crescere d'importanza di un nuovo tema architettonico diventano anche oggetto di sperimentazione didattica.

Il Louvre, con anche la successiva trasformazione in Musée Napoléon (McClellan 1994, Malgouyres 1999), offre con i suoi spazi e allestimenti l'esemplarità di una rinnovata concezione dell'istituzione museale: «Una generazione di architetti, collezionisti e studiosi - tra i quali Georg von Dillis, Karl Friedrich Schinkel, Haller von Hallerstein, Gustav Waagen, e Johann Passavant - torna dalla capitale francese con una nuova comprensione di come le esposizioni d'arte dovrebbero essere organizzate e allestite» (Sheehan 2000, p. 52). Schinkel in particolare, dopo ripetute visite, definisce il Musée Napoléon un insieme di «sale per l'incontro, sia per le classi alte che per quelle più umili» (cit. in Wezel 2010, p. 166). Il modello museale proposto ai primi dell'Ottocento nelle tavole del volume *Précis des leçons d'Architecture* di Jean-Nicolas-Louis Durand, mutuato da precedenti progetti elaborati all'Académie e dal progetto teorico del 1783 di Étienne-Louis Boullée per un "Muséum au centre duquel est un temple de la Renommée destiné à contenir les statues des grands hommes", fornisce uno schema semplice e adattabile alle nuove istanze legate alla costruzione e diffusione dei musei pubblici. Unanimemente considerato nel diciannovesimo secolo punto di riferimento imprescindibile per gli architetti, il museo di Durand si qualifica per la capacità di sintesi nel cogliere gli elementi comuni alla tradizione degli spazi dell'esposizione che si erano venuti evolvendo in Europa tra Cinquecento e Settecento. L'organizzazione tipologica di un qualsiasi impianto museale diventa a questo punto definibile dalle possibili combinazioni degli spazi a sala, galleria e rotonda attorno a vestiboli e scaloni, secondo partiti compositivi collaudati dalle regole della disciplina compositiva dell'architettura: assialità e simmetrie, sistemi distributivi semplici e basati su una chiara organizzazione del percorso espositivo.

sinistra: Metope del Tempio C nell'Acropoli di Selinunte, rilievo del 1834 (Serradifalco 1834-1842, vol. II, tavv. XXVI, XXVII).

destra: Jean Hulot, Acropoli di Selinunte, pianta dello stato di fatto e saggio di ricostruzione: pianta, prospetti est e sud. *Envoi* del 1904-1906 (Hulot 1910, tavv. IV, V, XIII, XIV).





Wilhelm Dörpfeld, Rilievo stratigrafico di Troia, 1894. In nero: età preistorica; in rosso: età micenea; in grigio: età greca; in verde: età romana (Dörpfeld 1894, tav. I).

Adolf Boetticher, Olimpia. Stato degli scavi nel 1881 (Boetticher 1883, tav. XIX-XX).

Alexander Conze, Scavi della città di Pergamo, stato al 1907 (Conze 1913, tav. III).

Ferdinand Noack, Il santuario di Eleusi, rilievo stratigrafico, 1920c. (Noack 1927, vol. 2, tav. 16).

Archeologia, musei, nazioni

In Francia dopo la Rivoluzione, e nel resto d'Europa a partire dalla caduta di Napoleone nel 1815, la rappresentazione della storia nei musei si conforma progressivamente a un programma pedagogico (idealmente aperto a tutte le componenti sociali ma in realtà rivolto soprattutto alle classi medie) che afferma la legittimazione delle identità nazionali in specifici segmenti della storia delle arti. La classicità greco-romana diventa il più importante fondamento di questo uso politico del passato, segnando il passaggio da un'epoca in cui le antichità interessavano una comunità di studiosi, aristocratici e collezionisti che andava al di là dei confini geografico-politici, a un'epoca in cui la creazione dei musei pubblici si lega allo sviluppo degli stati-nazione, in cui il patrimonio della classicità gioca un ruolo nella formazione di strutture identitarie all'interno di stati in competizione tra loro, ma accomunati dalla ricerca delle «radici mitiche dell'Occidente» (Díaz-Andreu 2007, p. 99). È un costrutto filosofico-metafisico riferito a un'ideale infanzia della civiltà europea in cui sbocciarono e fiorirono gli aspetti migliori della cultura, dell'arte e dell'architettura, e che informa una interpretazione del passato secondo un'ottica di continuità nel presente.

Scavare “gli altri” per ritrovare “sé stessi”, appropriarsi dei lasciti dell'antichità nei diversi paesi e riorganizzarli entro musei trasformando i reperti in simboli nazionali, rientra in una strategia che vuole dimostrare la trascendenza del rapporto fra la cultura classica e la modernità sulla quale si fondano le «comunità immaginate» delle nazioni europee (Anderson 2006) e giustifica, tra l'altro, l'egemonia culturale e il colonialismo politico delle missioni archeologiche e l'uso delle collezioni e dei musei statali come strumenti di potere (Bennett 1995). Il fulcro di questo processo di “nazionalizzazione dell'antico” è il paradigma universale della civiltà greco-ellenistica-romana, vista di volta in volta quale ideale assoluto di bellezza e quale *topos* originario dei popoli europei, radice e fondamento della loro esistenza, tra ricerca del passato e senso del progresso futuro.

Se per la Francia rivoluzionaria e napoleonica il riferimento diventa la Roma repubblicana, prima, e imperiale poi, per la Germania e la Gran Bretagna lo sguardo è verso la Grecia dell'età di Pericle, prima, e quella ellenistica poi (Poulot 1981, Marchand 1996, Bergvelt 2020). Su queste ultime si basa la nozione di Wilhelm von Humboldt di affinità intrinseca tra popoli nordici e greci e l'ideologia che vede nei tedeschi i *Griechen der Neuzeit*, eredi naturali del genio creativo dell'età classica (Gossmann 2006, pp. 553-554).

L'incremento numerico delle campagne di scavo nell'area mediterranea e in Asia Minore assieme alla creazione dei musei di antichità per tutto l'arco del secolo XIX, è la manifestazione di questa ricerca. Società archeologiche come il Deutsches Archäologisches Institut, la Society of Dilettanti, la British School of Archaeology, le Écoles françaises di Roma, Atene e del Cairo, come anche le stesse istituzioni museali operano - in concorrenza tra loro - per sostenere e finanziare le missioni archeologiche.

I musei, nella seconda metà del secolo, non sono più solo vetrine delle scoperte archeologiche, ma partecipano del consolidamento della “scienza dell'antichità” diventando luoghi di teorizzazione, di definizione e di ridefinizione del ruolo delle diverse discipline che concorrono alla costruzione dell'impalcatura ideologica che pone l'antico (arte e archeologia) al servizio del potere politico (Whitehead 2009). Arte, archeologia e musei sono i protagonisti di una grande narrazione storica, mentre filologia, storia, architettura e museologia sono i dispositivi disciplinari che delineano il quadro teorico ed elaborano le forme della comunicazione (Dyson 2006, pp. 133-171).

Si conferma l'idea che lo strumento più efficace sia quello del “museo universale” che, senza muoversi dalle città europee, permetta di abbracciare l'intero mondo e l'intera storia, perimetrandone comunque le finalità pedagogiche alle strategie culturali degli stati (Wright 1996). I musei di antichità creati a Monaco e Berlino (in particolare ma non solo) si fanno interpreti di una identità nazionale prima di tutto intesa come identità culturale, capace di unire il corpo sociale attorno a un ideale estetico, filosofico e morale di *Bildung*, cioè di acculturazione, formazione culturale, educazione formale, elevazione o crescita spirituale, individuale e collettiva (Sorkin 1983). Un pensiero e un'azione che riuniscono filosofia e società, arte e politica, e pratiche di tipo egemonico nei confronti di paesi in cui le antichità vengono scoperte e scavate per rinsaldare i valori di civiltà delle nazioni che organizzano e traggono vantaggio da questi ritrovamenti.

Non è un caso che sia in Francia, con le campagne di esproprio delle opere d'arte in Europa e delle antichità in Italia e in Egitto, condotte dal 1794 sotto Napoleone come parte della “missione civilizzatrice” intrapresa dall'imperatore per implementare le collezioni del Louvre (Wescher 1983) (5), sia nel 1816 a Londra con l'acquisizione da parte del British Museum dei marmi del Partenone sottratti da Lord Elgin, si usino quasi le stesse parole per sostenere la legittimità di queste spoliazioni condotte con la



forza, nel primo caso, o con il danaro e la corruzione, nel secondo. Le motivazioni sono basate sul principio della salvaguardia, della valorizzazione e del ruolo educativo di questi tesori, ritenuti essere nella collocazione più adeguata a diventare patrimonio dell'umanità in paesi "liberi" e per uomini "liberi", in nazioni portatrici di valori morali e virtù civili (l'Abbé Grégoire, nel suo "Discorso alla Convenzione del 31 agosto 1794", dichiara: «I capolavori delle repubbliche greche devono decorare il paese degli schiavi? La repubblica francese dovrebbe essere il loro ultimo domicilio», cit. in Pommier 2002, p. 80). Nel caso del British Museum la Commissione preposta alla valutazione per l'acquisto degli Elgin Marbles, afferma nel 1816 che «come apprendiamo dalla storia e di esperienza, solo governi liberi permettono di creare un terreno più adatto alla produzione di talento nativo, alla maturazione dei poteri della mente umana, e alla crescita di ogni specie di eccellenza» e dunque «nessun paese può essere più adatto del nostro ad offrire un onorevole asilo a questi monumenti» (Earl of Elgin et al. 1816, p. 12). È una retorica che giustificherà per tutto il secolo questo tipo di pratiche da parte delle grandi potenze, al servizio della crescita delle collezioni nazionali nei musei europei e del loro uso politico-culturale.

Se la formazione del concetto di nazione ha come conseguenza «il prospetto di una storia universale della civilizzazione [...] materializzato nelle collezioni archeologiche dei grandi musei del diciannovesimo secolo» (Bennett 1995, p. 76), una particolare rappresentazione di questo ideale si ha nell'ambito della progettazione architettonica degli edifici (sia privati, sia istituzionali, in particolare proprio i musei), nei quali si manifestano caratteri identitari e di "venerazione" dell'antico attraverso lo stile neo-classico adottato in tutta Europa, soprattutto in Gran Bretagna (Crook 1972b) e nell'area tedesca (Watkin e Mellinghoff 1990). Al pubblico che visita i musei l'antico, come vessillo e proiezione del presente sul passato, inventato e re-inventato (concettualmente e fisicamente) a seconda delle ideologie che si esplicano nel culto della classicità, è proposto come un viaggio in

Giovanni Battista Piranesi, Veduta di Campo Vaccino, Roma, 1750c.
(Piranesi 1778, Tomo II, tav. 10).

Il giardino antiquario di Palazzo Capranica della Valle, Roma
(Incisione di Hyeronimus Cock, da Maarten van Heemskerck 1553
Rijksmuseum Amsterdam).

Frammenti della statua di Costantino I nel cortile del Palazzo dei
Conservatori, Musei Capitolini, Roma. Allestimento del 1672
(Foto Alessio Damato, Creative Commons).

uno spazio di a-temporalità in cui la rappresentazione della storia è selezionata e riformulata in accordo con le politiche - culturali e non - dei vari stati e in conflitto o sintonia, a seconda dei casi, con l'avanzamento delle scoperte archeologiche.

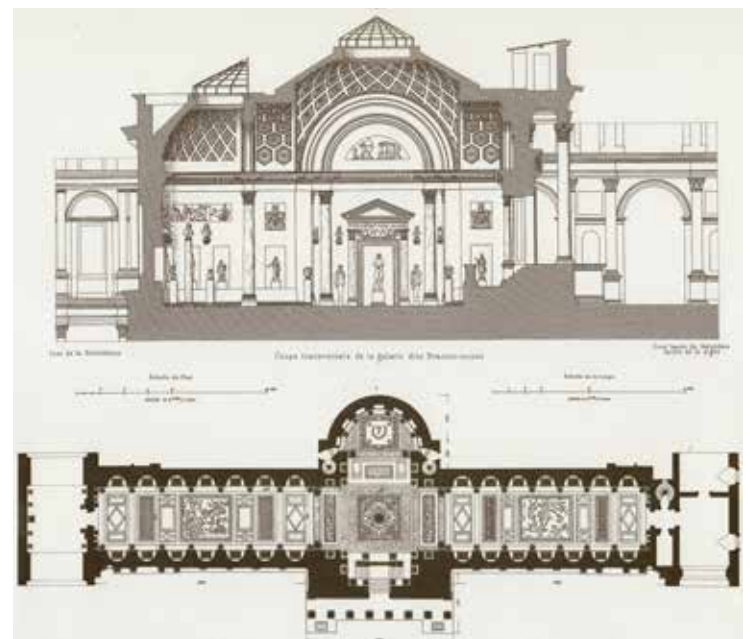
L'importanza dei musei di antichità è dunque legata al loro ruolo di costruzione (o ri-costruzione) in senso estetico del passato classico, attraverso la ricomposizione dei materiali che scavi e ritrovamenti portano alla luce, e di superamento della frammentarietà delle conoscenze che sono a loro connesse, con la volontà di intessere un discorso il più possibile unitario e comprensibile attraverso l'esposizione degli oggetti, la loro interpretazione e la narrazione al visitatore. L'obiettivo è la validazione di un passato immaginario messo a servizio del progresso del presente e divulgato attraverso lo spettacolo popolare della sua esposizione.

Archeologi e architetti sono agenti attivi di questa invenzione che appartiene alla storia moderna della museologia e museografia dell'antico e che si dispiega fra la fine Settecento e i primi del Novecento.

Monaco-Atene-Londra

A Monaco di Baviera, la Glyptothek, dedicata dal re Ludwig I Wittelsbach «al popolo bavarese e all'abbellimento della città», è creata con lo scopo di essere un luogo di educazione spirituale per il popolo e di attestazione del primato dell'arte classica sul processo di sviluppo positivo della civiltà mitteleuropea. Un progetto che si inserisce nel disegno di Ludwig di costruzione dell'identità bavarese dopo la liberazione da Napoleone, partendo da un'ideale estetico, mutuato da Winckelmann, di perfezione artistica come specchio di armonia sociale.

Il museo è destinato principalmente ad accogliere la collezione di antichità greche e romane dal sesto secolo avanti Cristo al sesto secolo dopo Cristo, frutto delle acquisizioni iniziate quando Ludwig era ancora principe (è incoronato re nel 1825) presso gli antiquari romani, con l'*expertise* del suo agente nella capitale, il pittore, scultore e collezionista Johann Martin Wagner (6). Una collezione volutamente contenuta ma con opere di grande valore



Raffaele Stern, Pasquale Belli, Braccio Nuovo del Museo Chiaramonti, Vaticano, Roma, 1822. Veduta (Pistoletti 1829, tav. IV).

Pianta e sezione del Braccio Nuovo, Museo Chiaramonti. Incisione di Paul M. Letarouilly, 1840c (Letarouilly 1877, tav. I).

artistico, come dichiara lo stesso Ludwig: «I grandi musei mi supereranno nel numero di opere esposte; la mia collezione non può competere in quantità, ma eccellerà in qualità» (cit. in Wünsche 2007, p. 8).

L'edificio, per cui viene coniato il neologismo Glyptothek, unendo in analogia a biblioteca e pinacoteca i due termini greci *glyptein* e *theca*, anche perché il termine museo viene ritenuto da Ludwig troppo «comune e poco adeguato», è progettato e costruito da Leo von Klenze tra il 1816 e il 1830. In precedenza, nel 1814-15, si era tenuto un concorso a cui lo stesso Klenze aveva partecipato con tre progetti in stile diverso (greco, romano e "italiano", cioè rinascimentale), stili da lui intesi come espressione di tre momenti storici dell'idea di esposizione d'arte: lo stile greco che riflette al meglio l'idea di collezione privata; quello romano che ricorda gli spazi espositivi pubblici dell'antica Roma; quello rinascimentale che rimanda a un periodo di grande attivismo nelle raccolte di antichità (Leinz 1980, pp.136-139).

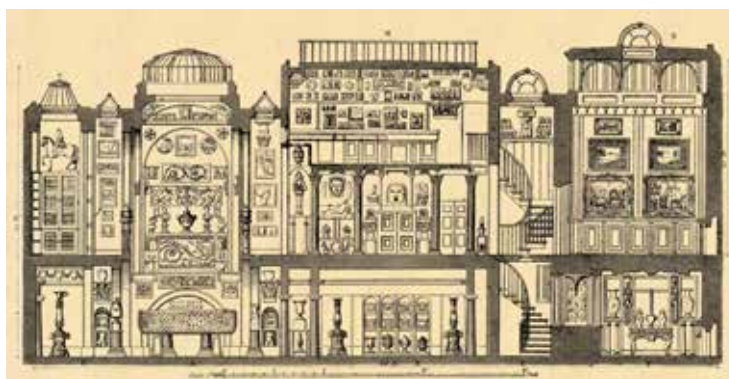
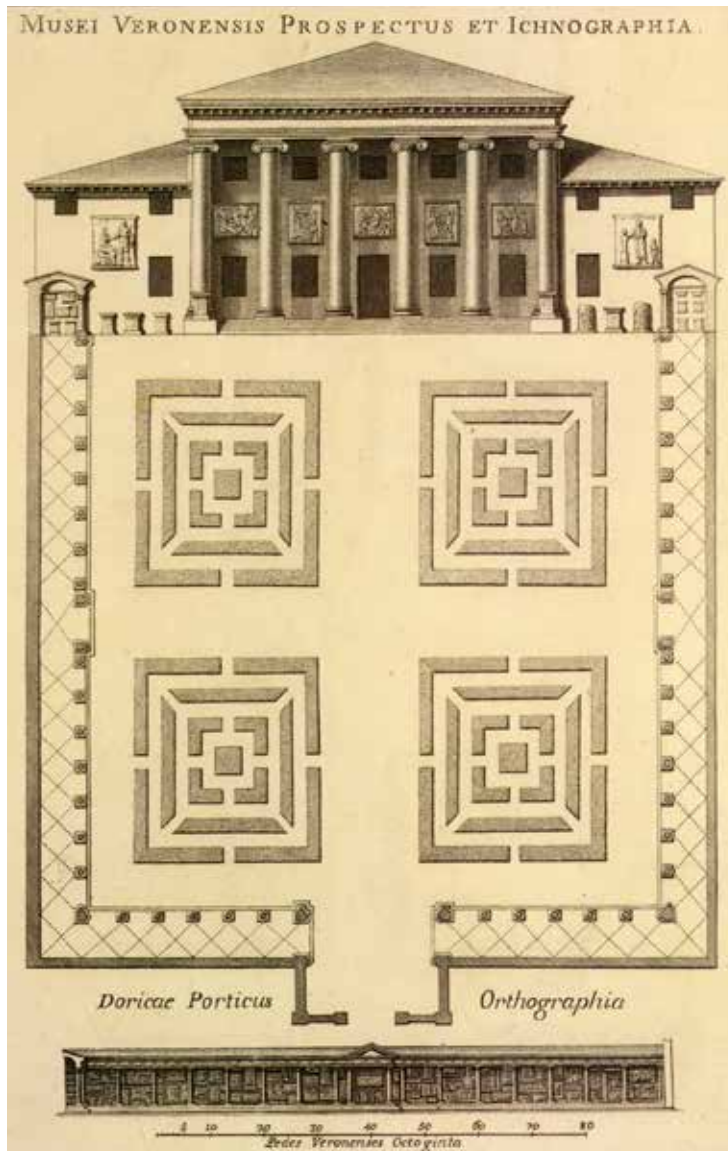
La Glyptothek è realizzata sul lato nord della Königsplatz, centro della *Maxvorstadt*, espansione nord-occidentale della città progettata da Carl von Fischer nel 1808, una piazza destinata a diventare luogo delle invenzioni architettoniche filelleniche di Ludwig e del suo architetto di corte. Una piazza delimitata a ovest dai Propyläen, la nuova porta urbana realizzata da Klenze nel 1862 lungo la strada diretta alla residenza estiva dei Wittelsbach a Nymphenburg, e l'Antikensammlung di Georg Friedrich Ziebland del 1848 sul lato sud (Vierneisel 1991). La Königsplatz rappresenta il centro ideale della concezione di Ludwig (che vede sé stesso come "nuovo Pericle" tedesco) di fare di Monaco l'Atene sull'Isar, in una sorta di triangolazione con i luoghi dell'antichità greco-romana. Una strategia che si manifesta nella composizione d'assieme, nell'uso degli ordini nei tre edifici (ionico per la *Glyptothek*, dorico per *Propyläen*, corinzio per l'*Antikensammlung*) e, per quanto riguarda la Glyptothek, per i riferimenti usati: tipologici (la domus), linguistici (il tempio) e costruttivi (le terme).

Il progetto di Klenze è ispirato all'insegnamento di Jean-Nicolas-Louis Durand e ai progetti accademici dell'École des Beaux Arts, progetti da lui conosciuti durante il periodo di studio passato a Parigi presso Percier e Fontaine e lo stesso Durand: tra questi si notano forti similitudini con il progetto per una Galleria pubblica di Charles Normand del 1791 e quello di L.T. Visconti per una Biblioteca-Museo del 1814 (Vierneisel e Leinz 1980, pp. 330 e 332) (7).

La facciata, dominata dal portico ionico ottastilo, nel cui timpano è raffigurata Atena come patrona delle arti circondata da figure idealizzate di scultori, esprime la dignità e l'eloquenza di quello che Klenze ritiene essere «una istituzione per la nazione» e una manifestazione dello stile di vita culturalmente elevato e dell'amore per l'arte del sovrano bavarese.

La facciata nord, meno istituzionale di quella sulla Königsplatz, è marcata da due finestre a serliana che illuminano le sale espositive d'angolo, e dall'edicola ionica in corrispondenza dell'ingresso privato di Ludwig che dà accesso a un piccolo vestibolo e alle due sale (*Göttersaal* e *Trojanischer Saal*) per i ricevimenti e le feste di corte, sale affrescate da Peter Cornelius con rappresentazioni degli dei dell'Olimpo e della guerra di Troia. L'impianto dell'edificio, un quadrato di circa 68 metri di lato, si compone di una sequenza chiusa di 11 sale, due rotonde e una galleria, organizzate attorno alla corte centrale, entro le quali si svolge un percorso di visita organizzato in senso storico-evolutivo, che va dalla scultura egizia, attraverso le epoche dell'arte greca e romana, per concludersi con la sala della scultura neoclassica contemporanea. La collezione esposta, quando il museo viene inaugurato, consta di 312 fra sculture e bassorilievi marmorei, bronzi, un mosaico pavimentale di epoca adrianea, più una ventina di sculture di artisti contemporanei, tra cui Antonio Canova, Bertel Thorvaldsen e Rudolph Schadow (Klenze e Schorn 1830). Questa sequenza non prevede ulteriori accrescimenti, essendo la rappresentazione di un pensiero sulla storia dell'arte ispirato ai precetti winckelmaniani di nascita, sviluppo, declino e rinascita dell'antico che è autoconclusivo nell'idea del raggiungimento della perfezione, che fu dei classici dell'antichità, con le opere neoclassiche (Groppero di Troppenburg 1980). Una impostazione che, nel momento in cui si pone il problema di integrare nel museo la nuova collezione di bassorilievi assiri, acquistati da Ludwig nel 1863, rende necessario aggiungere un piccolo padiglione nella corte in corrispondenza dell'atrio; un'addizione che Klenze progetta poco prima di morire e che sarà completato nel 1864.

La Glyptothek è dunque costruita attorno a una collezione ben definita e per un collezionista con idee precise, competente e appassionato, che partecipa attivamente ai lavori di creazione e realizzazione del museo, ed è pensata da Klenze come una vera e propria *Gesamtkunstwerk*, coordinata alle diverse scale dell'architettura, degli spazi interni, della decorazione,



dell'allestimento. In questo senso la Glyptothek di Ludwig e Klenze è soprattutto, fin da subito, museo di sé stessa, esprime il senso della collezione costruita dal re come manifestazione di una visione sempiterna dell'antico e dei suoi valori, e al contempo è un riferimento esemplare dei modi di narrare museograficamente questa concezione dell'arte a un pubblico colto e meno colto, proponendo il giovane regno bavarese - fondato nel 1806 - come una nazione la cui produzione artistica è in grado di misurarsi con quella dell'antichità.

Klenze realizza un museo attorno alle e in consonanza con le opere della collezione, applicando una concezione estetica che vede le sculture esposte in ambienti architettonici studiati per ottenere una «presentazione ottimale» e per sollecitare empaticamente l'emozione e l'attenzione del visitatore.

Ciò che Klenze cerca e trova, per sua stessa ammissione, è «la straordinaria magnificenza dell'insieme» in grado di riempire «il visitatore con un sentimento di meraviglia» e renderlo «ricettivo alla bellezza dell'arte antica» (cit. in Wünsche 2007, p. 200).

Ogni sala ha una decorazione studiata appositamente per le opere esposte, con pavimenti in tasselli di marmo di vari colori e diversi motivi geometrici (Martin Wagner, che avrebbe preferito un semplice repository di sculture antiche con spazi espositivi spogli e destinati solo agli studiosi e agli artisti, obietta polemicamente che «la gente non va nei musei per vedere pavimenti di marmo», cit. in Sheehan 2000, p. 69). Le volte delle sale sono decorate nello stile dell'epoca delle sculture in mostra, mentre le pareti sono finite a stucco di marmo con colori differenziati sala per sala: giallo scuro nella Sala Egizia, «rosso antico» nella Sala degli Incunaboli, «verde antico» nelle sale di Egina, di Apollo e di Bacco, giallo chiaro di Verona nella Sala dei Niobidi, grigio-verde nella Sala degli Dei e nella Sala Troiana, grigio-blu nella Sala degli Eroi, violetto «fior di persico» nella Sala Romana, «giallo antico pallido» nella Sala dei Bronzi, verde chiaro nella Sala dei Moderni (Klenze e Schorn 1830, i termini virgolettati in corsivo sono in italiano nel testo).

Scipione Maffei, *Musei Veronensis Prospectus et Ichnographia* (Maffei 1749, frontespizio).

Sir John Soane House and Museum, Londra. Sezione, 1827 (*A new Description...*1955, tav. 16).



August Wilhelm Julius Ahlborn, da Karl Friedrich Schinkel, *Blick in Griechenlands Blüte*, 1836 (Alte Nationalgalerie, Berlino).

Leo von Klenze, *Ideale Ansicht der Akropolis und des Areopags in Athen*, 1846 (Neue Pinakothek, Monaco di Baviera).

Leo von Klenze, *Ansicht der Walhalla bei Donaustauf*, 1836 (The Hermitage Museum, San Pietroburgo).

Le sculture più note e importanti della Glyptothek sono il Fauno Barberini di epoca ellenistica e quelle del frontone del Tempio di Aphaia sull'isola di Egina - all'inizio ritenuto dedicato al culto di Zeus Panellenio -. Queste ultime sono ritrovate nel 1811, scavando il terreno attorno al tempio, dall'architetto inglese Charles Robert Cockerell e dagli archeologi tedeschi Carl Haller von Hallerstein e Otto Magnus von Stackelberg, che lo stesso anno visitano assieme anche il sito del Tempio di Apollo a Bassae, in Arcadia, recuperando i frammenti del fregio che saranno acquisiti nel 1818 dal British Museum (Stackelberg 1826 e Cockerell 1860). Le sculture, di stile arcaico, sono acquistate nel 1813 da Ludwig ad un'asta pubblica a Malta (non senza ci siano tentativi da parte delle autorità inglesi di ottenerle per il British Museum) e sono restaurate dal 1816 da Bertel Thorvaldsen nel suo atelier di Roma, con un intervento che prevede non poche aggiunte, dato che risultano molto frammentarie. Thorvaldsen utilizza il marmo per rendere il meno possibile evidenti le parti nuove e, applicando la tecnica dell'analogia, reinterpreta le parti dei corpi esistenti per integrare quelle mancanti e arrivare a una completa unità stilistica dell'assieme, anche in accordo con il desiderio di Ludwig di ottenere un risultato più armonioso possibile nell'esposizione di queste opere.

I gruppi scultorei sono esposti su lunghi basamenti - uno per il frontone ovest, l'altro per quello est - in una sala dove nella lunetta superiore è riprodotta in stucco e in scala ridotta la facciata del tempio colorata sulla base delle descrizioni fatte da Cockerell durante gli scavi (8). Questo «per dare una chiara comprensione delle peculiarità che queste statue di Egina avevano in rapporto alla loro collocazione nei frontoni e dei colori di cui erano coperti» (Klenze e Schorn 1830, p. 46), mentre le sculture restaurate da Thorvaldsen sono rigorosamente ripulite di ogni traccia di colore. Se per Quatremère de Quincy «dobbiamo al restauro dei frontoni del tempio di Egina una migliore conoscenza di come essi dovevano essere originariamente e del gusto della composizione d'assieme delle sculture e lo stile di questa antica scuola» (Quatremère de Quincy 1818, p. 82), i completamenti di Thorvaldsen sono criticati fin da subito per evidenti errori interpretativi. Questi sono confermati dagli scavi condotti nel 1901 sul sito del tempio da Adolf Furtwängler che nel 1906, quando è direttore del museo, pubblica una nuova ipotesi ricostruttiva e coloristica dei due frontoni prendendo anche una dura posizione nei confronti del lavoro dello scultore danese (Furtwängler 1906a e 1906b).

Le sculture restaurate da Thorvaldsen rimarranno tuttavia esposte nella Sala di Egina fino alla seconda guerra mondiale e solo nel 1962-66 si procederà al loro de-restauro e riallestimento, non senza polemiche sul fatto che l'intervento di Thorvaldsen fosse ormai da considerarsi parte della storia culturale del museo e dunque da mantenersi (Diebold 1995, Otero-Pailos 2009). Tutto l'interno della Glyptothek, ricostruito su progetto di Josef Wiedemann dopo le distruzioni subite nella seconda guerra mondiale e riaperto al pubblico nel 1972, viene profondamente rimaneggiato. I danni subiti dal museo costringono a un radicale ripensamento degli spazi espositivi per i quali Wiedemann propone la ricostruzione delle volte e delle cupole con le cornici e i lacunari secondo le forme e le misure del progetto originario, con una struttura in mattoni a vista ma senza le decorazioni disegnate da Klenze, andate perdute, dando alle sale un aspetto semplice e austero che, a suo modo, riecheggia quella che era l'idea originaria di Martin Wagner.

Tra il 1830 e il 1842 Klenze realizza, sempre su commissione di Ludwig, il Walhalla, una replica del Partenone su una collina dominante il Danubio nei pressi di Regensburg. Si tratta di un memoriale all'indipendenza bavarese e sorta di museo dedicato, nei suoi contenuti di busti e sculture di artisti, filosofi ed eroi "iperborei", ai miti germanici della *Vaterland*.

Per Klenze la Glyptothek e il Walhalla di Regensburg sono l'occasione per definire il "vero" stile nazionale bavarese come «espressione della sintesi greco-germanica, che porta al revival dello stile greco come patrimonio etnico proveniente dalle tribù indo-germaniche, cosiddette 'pelasgiche', portate dall'India e dal Caucaso verso l'emisfero settentrionale nelle loro grandi migrazioni», per cui i greci sono da allora dichiarati i veri antenati dei tedeschi (Buttlar 2010, p. 183).

Quattro anni dopo l'inaugurazione della Glyptothek, Leo von Klenze si trasferisce ad Atene, al seguito di Otto von Wittelsbach, secondo figlio di Ludwig di Baviera, diventato nel 1832 primo re della neonata nazione greca dopo la liberazione dall'occupazione ottomana, per redigere il piano di ampliamento della città e sovrintendere agli interventi archeologici sull'Acropoli (Wünsche et al. 1985).

In una città sottosviluppata e spopolata, segnata da rovine antiche e moderne, Klenze si fa sostenitore della ripulitura dei monumenti periclei dell'Acropoli dagli edifici delle epoche cristiana e ottomana, e del restauro per anastilosi del Partenone. Klenze si oppone anche

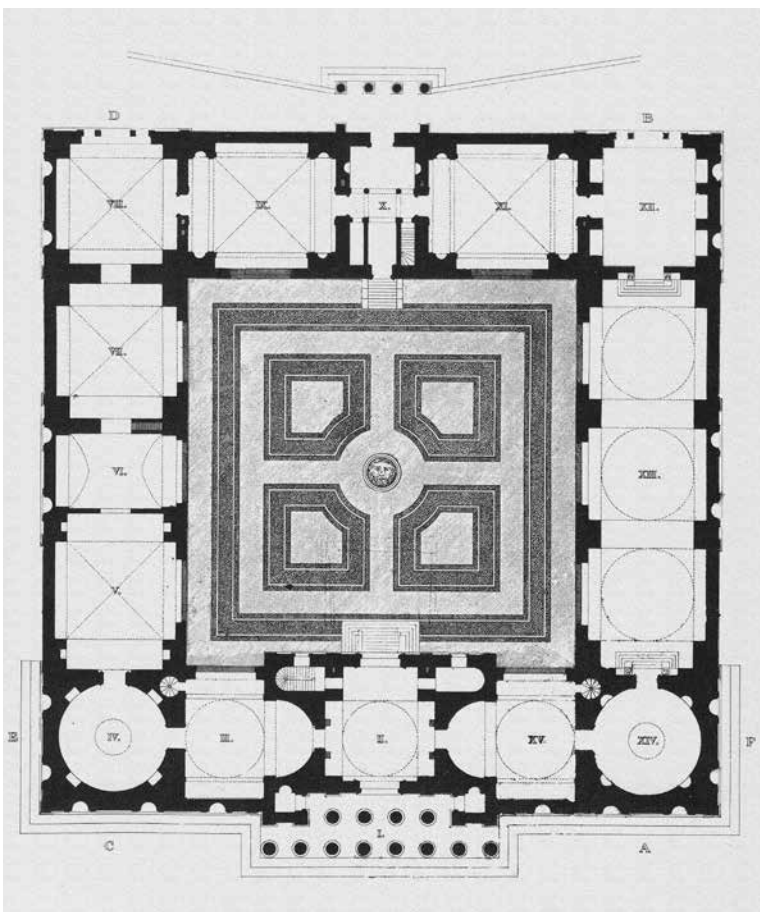
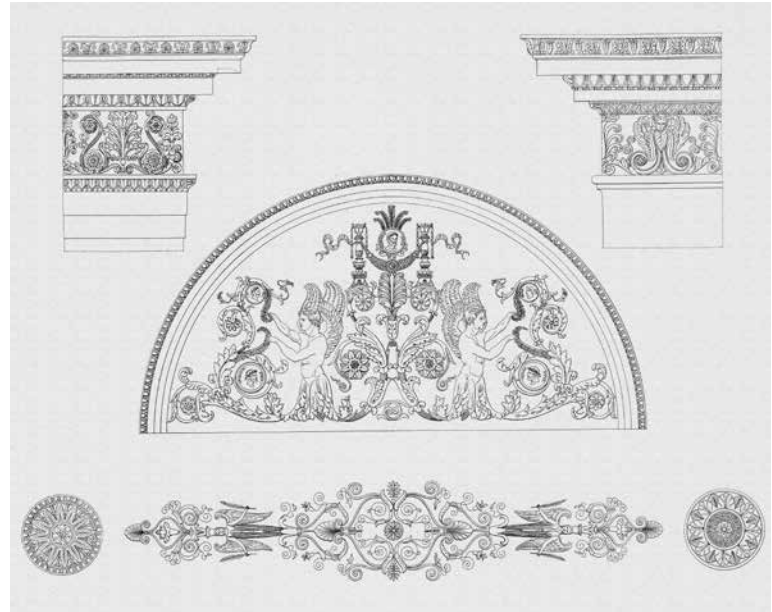
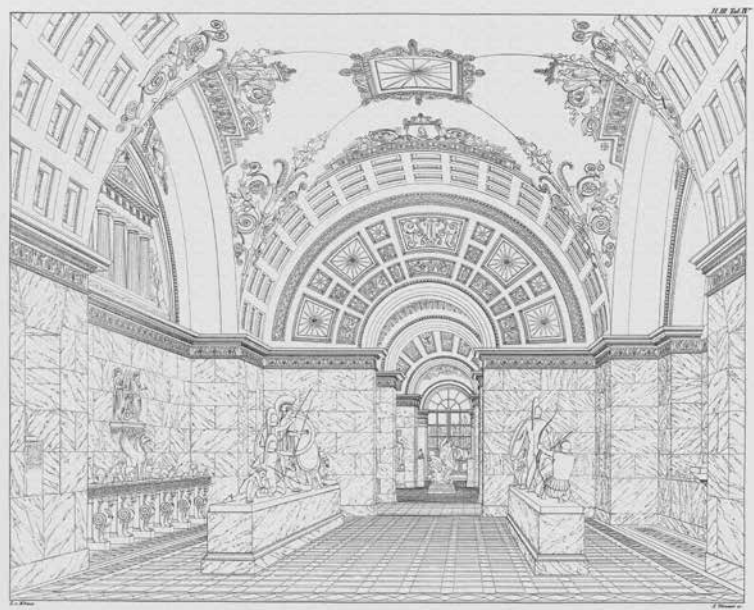
al progetto di Karl Friedrich Schinkel per il nuovo palazzo destinato al sovrano da edificarsi proprio sull'Acropoli, considerando l'ipotesi stravagante e inattuabile («l'affascinante sogno di una notte di mezza estate di un grande architetto», cit. in Hederer 1964, p. 147). Non manca in questa posizione un pizzico di invidia nei confronti del rivale, perché il progetto era stato chiesto nel 1833 da Maximilian di Baviera, fratello di Otto, a Friedrich Wilhelm di Prussia, che aveva affidato l'incarico al suo architetto di fiducia, proprio quando allo stesso Klenze era stato chiesto da Ludwig di realizzare il palazzo reale in un altro sito della capitale.

Per l'Acropoli Klenze propugna un ritorno a uno stato che ne renda più chiara possibile la struttura originaria (9); nella sua orazione all'avvio ufficiale dei lavori sull'Acropoli, alla presenza del re, nell'agosto del 1834, dichiara solennemente che «Tutti i resti della barbarie saranno rimossi, qui come in tutta la Grecia, e le rovine del glorioso passato saranno portate a nuova luce, a rappresentare il solido fondamento di un presente glorioso e futuro» (cit. in Bastéa 1999, p. 102). Questo è un tema che già i primi visitatori di Atene avevano evidenziato: Richard Chandler, di fronte al Partenone, aveva stigmatizzato il fatto che «lo spettatore vede con preoccupazione le rovine di marmo mescolate con misere casupole e, ancora esistenti tra questi rifiuti, la triste memoria di quello che fu un nobile popolo» (Chandler 1776, p. 37).

La ripulitura dell'Acropoli dalle case, giardini, harem, dalla moschea e dal minareto, riflette l'atteggiamento culturale dell'epoca nei confronti dei monumenti antichi e delle loro stratificazioni millenarie viste come un intralcio al culto della classicità. Ma ha anche il valore di una palingenesi politica che manifesta il sentimento della nuova nazione greca desiderosa di disfarsi il più possibile dell'eredità dell'epoca ottomana, per lo meno nei luoghi considerati sacri dell'antichità classica.

L'Acropoli immaginata da Klenze è da allora destinata ad essere un'«area archeologica, un museo all'aperto» (Carter 1979, p. 44), un sito «in grado di trasmettere un forte messaggio ideologico che collega il glorioso passato classico con il presente» (Athanassopoulou 2002, p. 274).

Lo sgombero dell'Acropoli sarà condotto per tutta la seconda metà dell'Ottocento, prima dall'archeologo tedesco Ludwig Ross che dal 1835 ricostruisce il Tempio di Atena Nike, poi fino al 1890 da Georg Kawerau e dai greci Kyriakos Pitakkis e Panagiotis Kavvadias (e dal 1902 con i restauri dell'Eretteo, dei Propilei e del Partenone di Nikolaos Balanos), attuando una vera e propria "scarnificazione" che



Leo von Klenze, Glyptothek, Monaco di Baviera, 1816-30:

Prospettiva della Sala di Egina.

Pianta (I. Portico II. Vestibolo III. Sala Egizia IV. Sala degli Incunaboli V. Sala di Egina VI. Sala di Apollo VII. Sala di Bacco VIII. Sala dei Niobidi IX. Sala degli Dei X. Piccolo vestibolo XI. Sala Troiana XII. Sala degli Eroi XIII. Sala Romana XIV. Sala dei Bronzi XV. Sala dei Moderni).

Dettaglio della decorazione di una sala.

Veduta della Glyptothek dalla Königsplatz

(Foto Luca Basso Peressut).

destra: Sezione sul vestibolo.

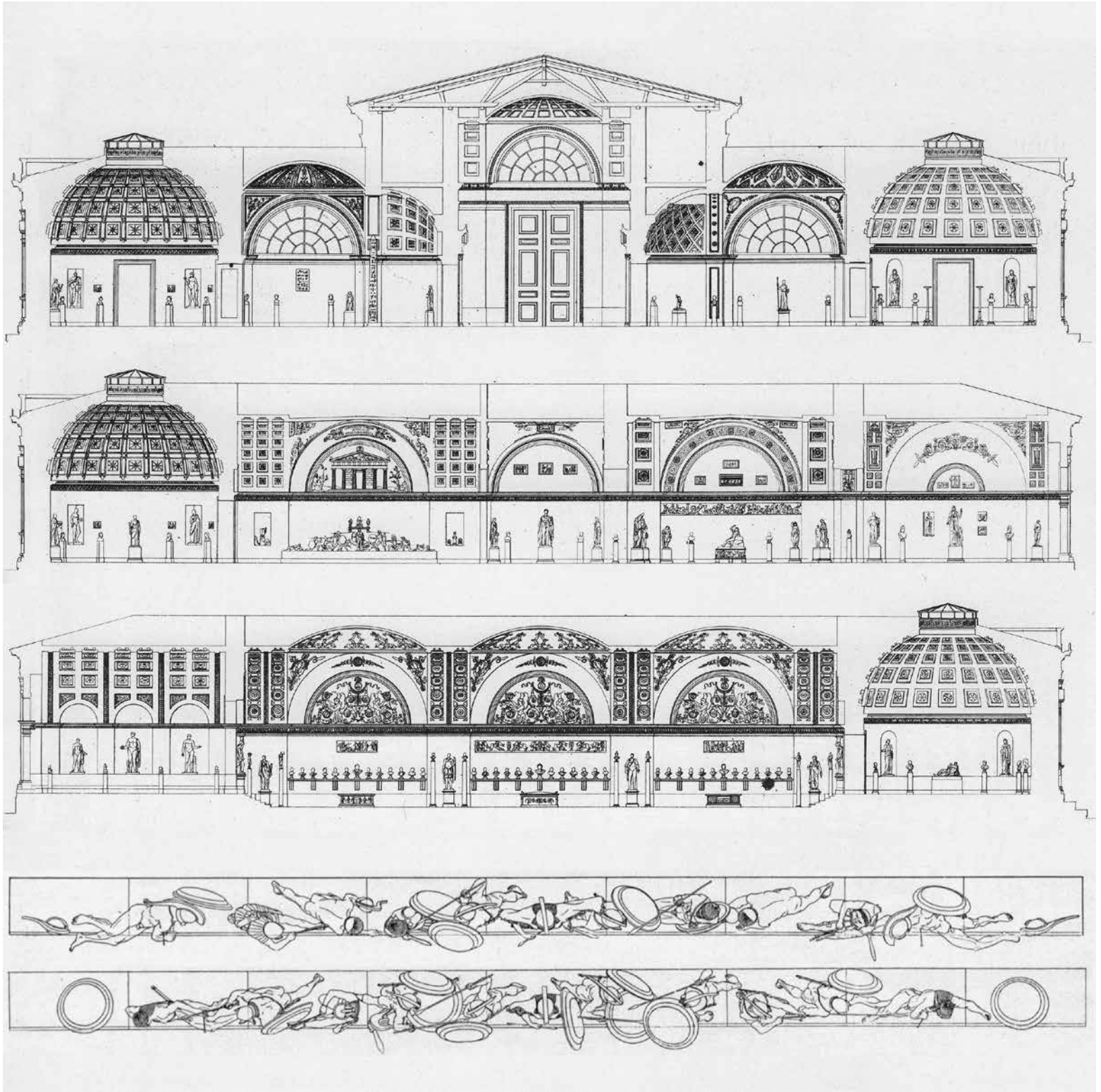
Sezione sull'ala ovest (Sale di Egina, Apollo e Bacco).

Sezione sull'ala est (Sala Romana)

(Klenze 1830-1850, fasc. I, tavv. I, II, III; fasc. III, tavv. I, IV).

Adolf Furtwängler, Veduta dall'alto delle sculture dei due frontoni del Tempio di Aphaia ad Egina secondo l'ipotesi ricostruttiva del 1906

(Furtwängler 1906b, tav. XI).





arriverà a mettere in luce la roccia sottostante in una maniera che non era esistita neppure ai tempi di Pericle: la perfezione, la purezza, l'ideale estetico sono ottenuti a scapito della vitalità e del valore documentario delle sue sedimentazioni storiche.

L'Acropoli, il cui restauro è ancora oggi in corso, è un artificio e una messa in scena tipicamente museale in cui si afferma lo sradicamento dalla condizione di un sito stratificato per due millenni. La ripulitura di questo palinsesto corrisponde alla tipica modalità espositiva delle sculture e dei fregi e frammenti architettonici all'interno dei musei dell'epoca, distillati nella loro essenza estetica di opere sublimi e incontaminate. Così il dialogo a distanza che si instaura tra il Partenone idealizzato da Klenze e il "nuovo Partenone" da lui costruito a Regensburg, è l'espressione di quella particolare visione moderna del passato classico per cui archeologia e nuova architettura si rispecchiano nell'astrazione di un'idea di bellezza e verità fuori dal tempo. Klenze nelle sue memorie scrive che nel corso della sua carriera «spiccano solo due momenti di gioia e soddisfazione: il momento dell'inizio del restauro del monumento più bello del mondo e quello della costruzione del Walhalla, dove mi è stato permesso di competere con il creatore del Partenone» (cit. in Bastéa 1999, p. 103). Mentre elabora le linee guida del restauro dell'Acropoli, Leo von Klenze propone nel 1836 anche la creazione del *Pantechnion*, museo d'archeologia e di pittura, con anche una scuola d'arte da realizzarsi nell'area archeologica di Kerameikos, poco più a nord dell'Acropoli (Plagemann 1967, pp. 90-92). L'edificio, in stile ellenico è articolato in un corpo principale a due livelli, con sotto le sale per le collezioni archeologiche e sopra le sale per la pittura; a fianco una rotonda racchiusa in un corpo ottagonale raccoglie fregi, steli e sarcofagi. Qui Klenze riassume temi tipologici adoperati negli anni precedenti nei suoi musei (la sezione della galleria di pittura è quasi identica a quella dell'Alte Pinakothek e la sezione della rotonda è riferita al progetto per un *Universalmuseum* del 1830-34).

Modello ricostruttivo del restauro di Bertel Thorvaldsen del frontone ovest del Tempio di Egina
(Foto Glyptothek München).

Il frontone ovest del Tempio di Egina nell'allestimento attuale alla Glyptothek
(Foto Glyptothek München).

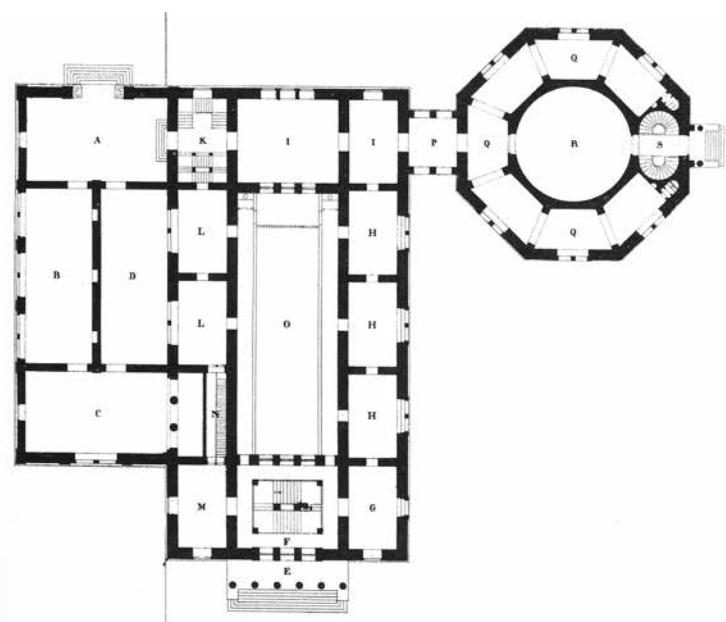
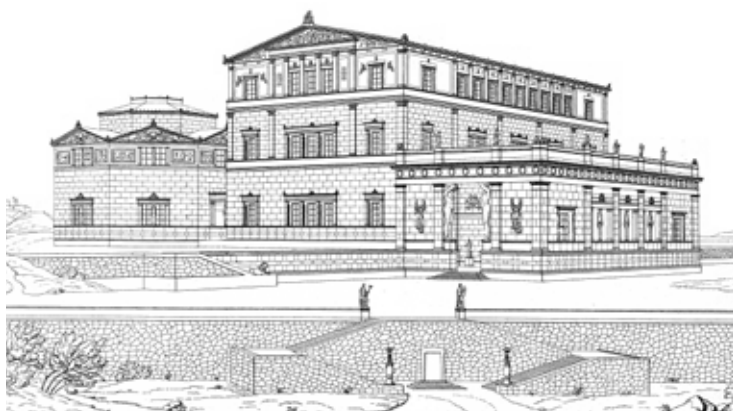
Adolf Furtwängler, Nuova ipotesi di ricostruzione e di colorazione originaria del gruppo centrale del frontone ovest del Tempio di Egina, 1906
(Furtwängler 1906b, vol. II, tav. 104, dettaglio).

L'arciere troiano, detto Paris, del frontone ovest del Tempio di Egina. Veduta della scultura originale e della copia in gesso colorato esposte alla Glyptothek
(Foto Glyptothek München).

Il *Pantechnion* rimane sulla carta ma diventa il germe della futura realizzazione del primo museo dell'Acropoli, realizzato nel 1865-74 su progetto di Panages Kalkos, un edificio di dimensioni contenute e quasi invisibile sul suo lato orientale della collina, e del nuovo museo archeologico nazionale di Atene, progettato sempre da Panages Kalkos, assieme a Harmodios Vlachos e Ernst Ziller e completato nel 1889, museo che dal 1834 era stato ospitato all'interno della cella e nel peristilio dell'Ephasteion.

Lo sviluppo della re-invenzione klenziana dell'Acropoli si intreccia con la vicenda dell'acquisizione dei marmi del Partenone, spoliati e portati in Inghilterra in maniera avventurosa da Thomas Bruce, settimo conte di Elgin tra il 1801 e il 1812. Una vicenda assai documentata, così come lo sono l'acquisizione nel 1816 da parte del British Museum (dopo un lungo dibattito sul loro effettivo valore artistico) e il mito che attorno a queste sculture cresce con l'andare del tempo, come anche le controversie relative alle richieste di restituzione da parte dello stato greco, iniziate quasi subito dopo la sua fondazione e ancora oggi in corso (Cook 1984, King 2006, Hitchens 2008).

Quando Quatremère de Quincy visita il British Museum, dove da poco sono stati allestiti i marmi di Elgin, mentre ne riconosce il grande valore («Les sculptures du Parthénon me semblent propres à remplir une immense lacune dans l'histoire du goût», Quatremère de Quincy 1818, p. 17), dà una descrizione dettagliata della sala "alta e ben illuminata" in cui le sculture sono provvisoriamente esposte («ho ammirato questo bell'allestimento e lo spirito di saggezza che l'ha dettato»), e sottolinea che la visione delle antichità esposte sia migliore all'interno di un museo di quanto fosse stata nella collocazione originaria sul Partenone, perché mentre «in un edificio, ogni scultura, vista al suo posto, perde la sua grandezza, [qui] è come essere sul cantiere o anche nello stesso atelier dello scultore; le opere sono a portata di mano, appaiono nella loro dimensione reale e si può girare attorno a ciascuna di esse» (Ibidem, p. 49) (10). Segue una indicazione su possibili nuovi assetti museografici: «Nulla sarebbe più facile che costruire per gli scopi del Museo, in gesso o in mattoni, la linea delle colonne della facciata del Partenone con il suo frontone, sistemando sotto questa fila di colonne una porzione riprodotta del fregio, inserendo, fra i triglifi, le copie delle metope e riempiendo il timpano del frontone con le riproduzioni in gesso delle sculture che un tempo lo ornavano. Si vedrebbero così in un colpo d'occhio tutti questi frammenti come si vedevano nell'atelier dello scultore e come furono visti secondo



Leo von Klenze, Progetto per il *Pantechonion* (Museo nazionale), Atene, 1836. Prospettiva, sezione e pianta del piano terra (Klenze 1830-1850, fasc. 6, tavv. I fig. 1, III, IV).

lo spirito e lo scopo della loro destinazione» (Ibidem, pp. 20-22). Prima della creazione della Sala di Egina a Monaco, Quatremère individua le potenzialità comunicative e didattiche di questo genere di dispositivo museografico che mette in relazione originali frammentari con modelli che ne ricreano l'unità architettonica.

La prima Elgin Room, realizzata nel 1835 da Robert Smirke (mentre sta portando avanti il progetto del museo che sarà completato nel 1852), è uno spazio a galleria lungo 44 metri e largo 11 coperto da nove lucernai, che non tiene per nulla conto dei suggerimenti di Quatremère e si attiene a un allestimento piuttosto tradizionale in cui si mischiano originali e repliche, creando, come verrà più volte rimarcato negli anni, una certa confusione nel visitatore non esperto. Pur criticata, questa sistemazione durerà per oltre un secolo.

Infatti il progetto dell'attuale Elgin Gallery, è avviato nel 1930 secondo le intenzioni del mercante d'arte Joseph Duveen, che mette a disposizione i fondi per la realizzazione, coinvolgendo il suo architetto di fiducia, l'americano John Russell Pope, autore nel 1937 dell'ampliamento della Tate Gallery (sempre finanziato da Duveen) e, nel 1941 negli Stati Uniti, della National Gallery di Washington (Bedford 1998). Scopo della nuova sistemazione, secondo le intenzioni della Commissione reale che presiede lo sviluppo del progetto e dei lavori, è quello di creare «uno dei luoghi centrali del mondo» (Kehoe 2004, p. 508).

La galleria, completata nel 1938 ma non allestita a causa dello scoppio della guerra durante la quale subisce danni (per cui l'inaugurazione vera e propria avviene solo nel 1962), si trova sul lato occidentale del museo a fianco della precedente che oggi ospita il monumento delle Nereidi e, al di sopra, la sala dei fregi del Tempio di Bassae.

La Elgin (o Duveen) Gallery, lunga 70 metri come il Partenone, completamente chiusa (se non per le porte di ingresso) e illuminata da lucernai, è impostata su una parte più stretta al centro, larga 11 metri, sui cui due lati sono allineati i resti del fregio delle Panatenaiche, che si allarga alle due estremità con due sale, larghe 20 metri (circa la larghezza della cella del tempio ateniese), segnate all'ingresso da colonne doriche, in cui le sculture dei due frontoni sono esposte su basamenti in pietra mentre sulle pareti si trovano le 15 metope. La visione è panottica perché al centro si ha una visione complessiva di tutti i reperti, che si presentano in una condizione di rovesciamento, dall'esterno all'interno, della loro collocazione originaria. I rivestimenti in pietra grigia, l'uso semplificato delle decorazioni, l'ampia misura degli spazi, danno grande dignità e dimensione monumentale all'ambiente espositivo che rimane un modello della museografia archeologica.

Berlino-Atene-Berlino

Nel 1825 di Karl Friedrich Schinkel dipinge *Blick in Griechenlands Blüte* (11) una visione idealizzata della Grecia antica nell'epoca della sua massima fioritura: una rappresentazione della storia dell'arte come storia di un popolo libero, dell'unità fra Spirito e Arte e della winckelmaniana «nobile semplicità e quieta grandezza». Al contempo quello di Schinkel è anche un dipinto programmatico, in equilibrio fra celebrazione dell'antichità classica, ricostruzione archeologica e sintesi di arte edificatoria da trattato di architettura. In generale è un manifesto dell'ideologia culturale ufficiale della Prussia di Friedrich Wilhelm III e Wilhelm von Humboldt e anche un'allegoria del museo che Schinkel sta negli stessi anni costruendo sull'isola della Sprea a Berlino e che di questa ideologia è perfetta incarnazione.

Il museo partecipa della costruzione del centro della capitale e della piazza su cui prospetta fronteggiando il palazzo reale. Il grandioso portico pubblico che corrisponde alla facciata principale, lungo 84 metri e composto da 18 colonne ioniche alte 12 metri, rappresenta un richiamo alla stoà greca o al fianco di un tempio periptero, con i capitelli del colonnato modellati su quelli dell'Eretteo e le basi su quelle del Tempio di Atena a Priene, che Schinkel riprende dalle tavole delle pubblicazioni della Society of Dilettanti sulle *Antiquities of Ionia*.

Il portico è destinato ad accogliere sculture e ad esibire, sul muro che fa da sfondo, un ciclo di affreschi sulla storia della formazione del mondo e del genere umano ideato dallo stesso Schinkel. La scalinata che, partendo dalla piazza arriva al primo piano del museo, genera un percorso che è anche viaggio iniziatico verso i valori di spiritualità propri dell'arte e dell'antico. Uno spazio, in bilico fra esterno ed interno che, come mostra la prospettiva pubblicata nella sua raccolta di progetti, in cui si vede la terrazza superiore dove i visitatori, prima di entrare nel museo, si attardano a osservare il panorama urbano che appare tra le colonne del portico (con una evidente analogia con il dipinto del 1825), crea un particolare senso di spettacolarità in questo spazio collettivo che lega il museo alla città.

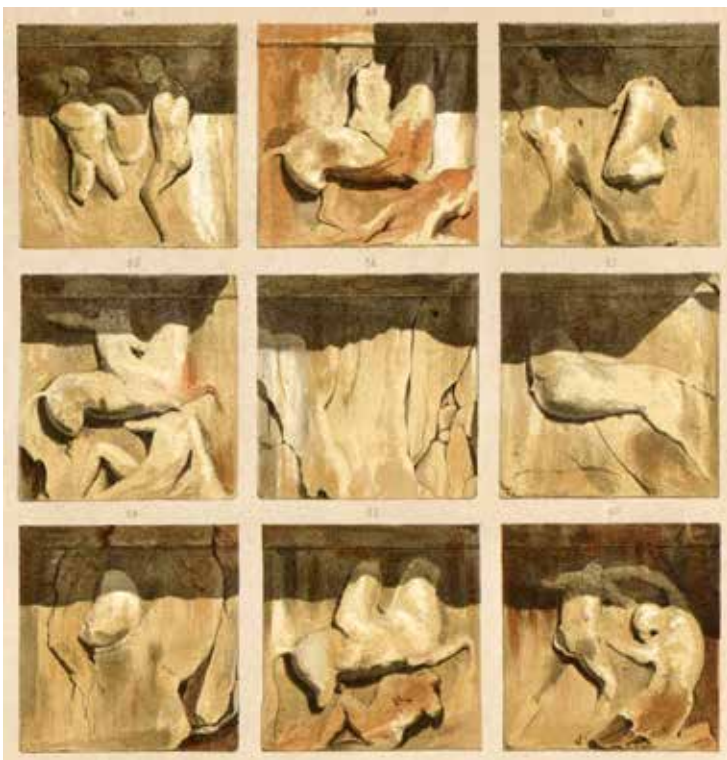
Anche se, diversamente dalla Glyptothek di Leo von Klenze, la derivazione dal modello museale di Jean-Nicolas-Louis Durand è controversa (Goalen 1991), l'Altes Museum ci appare come il primo esempio in cui si concretizzano i temi tipologico-architettonici del museo proposti nel *Précis*. Un sistema di sale e gallerie disposte attorno alla rotonda centrale, che funge da orientamento dei percorsi

di visita, definisce l'organizzazione delle esposizioni: al piano terra si trovano le sculture antiche, mentre nel piano superiore vi è la pinacoteca (Schinkel 1991, pp. 61-64 e tavv. 37-48).

All'apertura del museo, nel 1830, nella rotonda e nelle tre gallerie e due sale al piano terra del museo sono esposte 450 sculture greche e romane, per la maggior parte restaurate, provenienti dalle collezioni reali, ma nessuna replica, come richiesto da Gustav Friedrich Waagen, storico dell'arte, curatore e primo direttore del museo. Le sale delle antichità sono strutturate in una sequenza ripetitiva di un modulo architettonico, composto da due colonne in porfido rosso più una finestra, e sono quasi completamente prive di decorazione. In tal modo, secondo l'idea di Waagen, si sarebbero valorizzate al meglio le qualità estetiche delle opere e si sarebbero potuti organizzare raggruppamenti di opere in senso tematico. Inoltre, a differenza di Klenze, Schinkel quando stende il progetto non ha ancora chiaro il quadro di quante e quali opere saranno allestite; questo in parte spiega la semplificazione e standardizzazione degli elementi e delle misure degli spazi interni.

La rotonda è l'unico spazio fortemente caratterizzato: ispirata a quella del Museo Pio-Clementino e soprattutto al Pantheon romano, che Schinkel aveva visitato durante il suo viaggio in Italia nel 1804, è pensata per alloggiare, tra le colonne corinzie che sostengono un ambulatorio e nelle nicchie, le sculture più significative della collezione di antichità. Per Schinkel la rotonda è «il sacrario in cui custodire i tesori più preziosi» del museo, e dove «la vista di uno spazio sublime deve rendere ricettivi e preparare l'atmosfera per riconoscere ed apprezzare ciò che l'edificio contiene» (cit. in Plagemann 1967, pp. 74-75). Le dimensioni della rotonda - diametro di 21 metri, altezza 22,5 metri - corrispondono all'incirca alla metà di quelle del Pantheon (43 metri), e superano quelle della rotonda del museo Pio Clementino, il cui diametro è di 17 metri.

L'impostazione generale dell'allestimento è pensata non per gli specialisti (artisti e accademici) bensì per un pubblico più ampio, come strumento di elevazione spirituale e formazione culturale (*Bildung*), in accordo con i concetti illuministi di bellezza, verità e a-temporalità dell'arte antica propugnati da von Humboldt e ispirati al pensiero filosofico di Kant sul rapporto fra gli ideali morali dell'arte e gli imperativi etici della società (12). Per Schinkel il museo deve instillare nel visitatore un atteggiamento reverente, quasi religioso, verso l'arte, un atteggiamento che l'architetto non aveva rilevato nelle persone che affollavano rumorosamente le sale del Louvre, quando anni prima le aveva visitate (McIsaac 2007, p.60).



Il passaggio dall'Altes Museum al Neues Museum, corrisponde al passaggio dall'idea di museo come espressione dell'erudizione antiquaria e artistica del collezionismo umanista, all'idea di museo come strumento dello stato-nazione per definire i canoni culturali della nuova classe borghese, dove alla pura contemplazione si sostituisce la pedagogia della storia e alla «gioia per l'arte» l'«educazione all'arte» (Blauert e Bahr 2012) (13).

All'ideale estetico filoellenico di Friedrich Wilhelm III si sostituisce una nuova visione etico-teologica dell'arte, incarnata da Friedrich Wilhelm IV, salito al trono nel 1840, e dedicata alla rappresentazione dell'arte e della cultura nella loro massima estensione temporale, con lo scopo di educare i cittadini alla storia delle arti e delle scienze come manifestazioni del progresso della civiltà umana. Sua è la concezione dello sviluppo futuro dell'isola della Sprea come «santuario di arte e scienza» a cui Friedrich August Stüler (allievo di Schinkel e suo successore nel ruolo di architetto capo del regno di Prussia) dà forma con il piano generale del 1841, che disegna in forma di Foro ellenistico-romano (14), e con i progetti per il Neues Museum (1843-1855) e per la Nationalgalerie (compiuta nel 1876 da Johann Heinrich Strack) (Forster-Hahn 1996, Buttler 2012).

Stüler stende il progetto, assieme al direttore delle collezioni d'arte reali Ignaz von Olfers, come ampliamento dell'Altes Museum, a cui si collega con un passaggio sopraelevato, e pensato per accogliere quelle collezioni che non avevano trovato spazio nel museo di Schinkel. L'edificio viene costruito con tecnologie avanzate e "leggere" (elementi prefabbricati in ghisa, putrelle in acciaio, mattoni cavi nelle volte) rese necessarie per permetterne la costruzione sopra il terreno acquitrinoso dell'isola della Sprea (Dorgerloh 1994) e, in questo senso, simboleggia quell'unità fra passato e presente, fra antico e contemporaneo, che si ritrova anche nell'ordinamento delle collezioni al suo interno.

Il Neues Museum, esternamente meno eloquente di quello di Schinkel, all'interno si dispiega con la complessità e ricchezza di un sistema di sale architettonicamente contraddistinte dagli svariati temi che in esse sono rappresentati. La pianta, grosso modo rettangolare, contiene due corti (Greca ed Egizia) ed, al centro, il corpo dell'ingresso, uno spazio alto come tutto l'edificio, ispirato alla *Repräsentations-Saal* del progetto di Schinkel per il Palazzo reale sull'Acropoli ateniese (a sua volta interpretazione della cella di un tempio greco) (Carter 1979, p. 43), dove si trova lo scalone



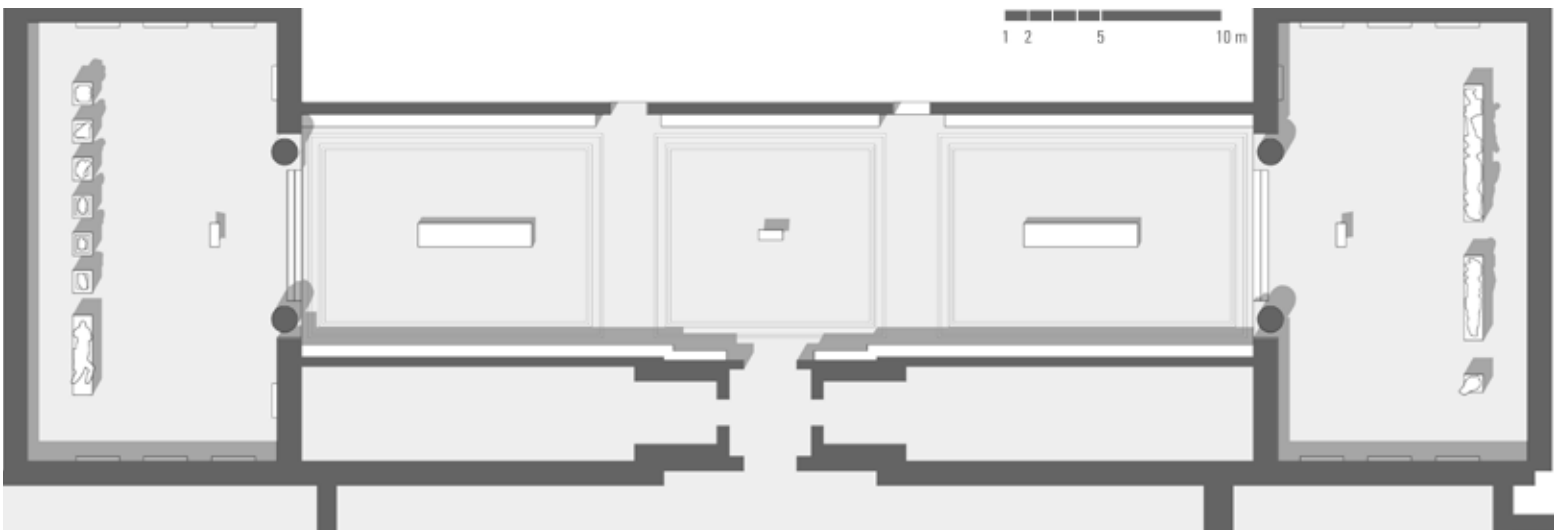
sinistra: Léon Laborde, Rilievo delle metope delle facciate est e ovest del Partenone, 1848 (Laborde e Paccard 1848, vol. I, tav. 19).

sopra: Frontone occidentale del Partenone. Disegno anonimo fatto eseguire dall'ambasciatore de Nointel nel 1674c. (Omont 1898, tav. XXV).

Il primo allestimento dei marmi del Partenone nella Elgin Room, British Museum. Progetto di Robert Smirke, 1832

(Cockerell e Hawkins 1830-1839, vol. VII, tav. XVIII).

Ricostruzione del frontone occidentale del Partenone, Museo dell'Acropoli, Atene (Foto Tilemahos Efthimiadis, Creative Commons).



John Russell Pope, Prospettiva di progetto per la Duveen Gallery, British Museum, Londra, 1930. (Bedford 1998, fig. 7-12. Smithsonian American Art Museum, Peter A. Juley Collection). Veduta del lato nord della Duveen Gallery con le sculture del frontone orientale e tre metope del lato sud del Partenone (Foto Mujtaba Chohan, Creative Commons)

Pianta e sezione longitudinale della Duveen Gallery: a destra le sculture del frontone orientale, a sinistra quelle del frontone occidentale (Elaborazione Luca Basso Peressut e Cristina F. Colombo).

principale, e in cui spiccano le repliche del portico della facciata e della porta nord dell'Erechteion al primo piano e, nella parte più alta, del portico delle Cariatidi. La sequenza allude all'ascesa sull'Acropoli ed è contrappuntata, sulle due pareti laterali dai calchi delle metope e del fregio del Partenone. Il tutto è dominato da un ciclo di affreschi di Wilhelm von Kaulbach raffiguranti sei momenti della storia dell'umanità, dalla distruzione della torre di Babele alla Riforma protestante, intesi come altrettanti momenti della storia dell'arte e della cultura, profondamente marcati da una visione biblica e cristiana del mondo (15). Secondo Adrian von Buttlar, questa rappresentazione «è una sorta di costruzione storico-filosofica che culmina con il trionfo dei popoli cristiano-germanici, in accordo con il sorgere delle ideologie razziste dell'epoca» (Buttlar 2012, p. 103).

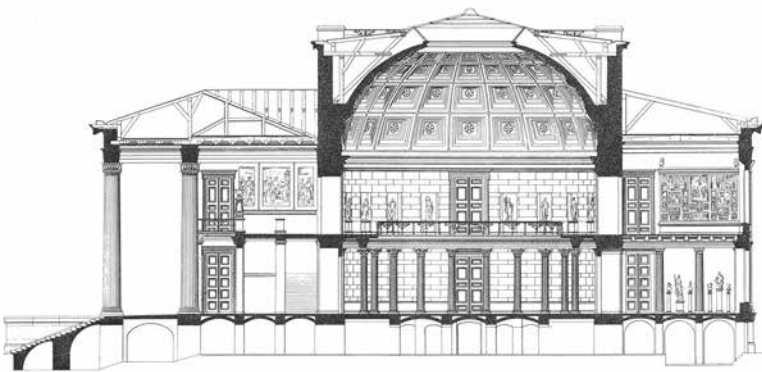
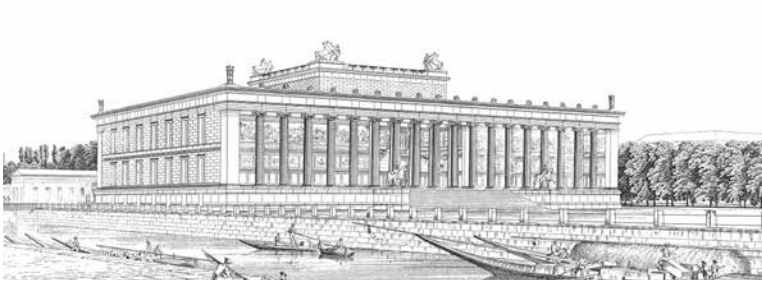
Il piano terra è occupato da due sale dedicate alle collezioni egiziane e dalla *Vaterländischer Saal*, in cui sono esposte le antichità nazionali e nordiche. Al primo piano è esposta una delle più grandi concentrazioni di repliche dell'epoca, una raccolta di circa mille copie in gesso di sculture dall'antichità fino all'epoca contemporanea: una visione generale e cronologica pensata per illustrare l'andamento evolutivo dell'arte dell'occidente. Questa impostazione storicista ed evolutiva giustifica il fatto che, a differenza della Glyptothek e dell'Altes Museum, il Neues Museum, si distacchi dall'approccio idealistico verso la supremazia dell'originale. In questo senso l'uso delle copie è ritenuto praticabile e si inserisce in un filone che avrà grande sviluppo nei musei della seconda metà del secolo, alla luce di una nuova attitudine nei confronti dell'insegnamento della storia dell'arte (Ruggieri Tricoli 2010). Nella Sala Greca si trovano, tra l'altro, la riproduzione in scala del frontone ovest del Tempio di Egina con le sculture restaurate da Bertel Thorvaldsen, e le repliche dei marmi del Partenone esposte al British Museum. Al secondo e ultimo piano sono collocate le collezioni di arte decorativa e industriale e di curiosità storiche provenienti dalla *Kunstkammer* di Friedrich Wilhelm I, con diversi tipi di oggetti: modelli di edifici medievali, vetrate, oggetti sacri, uniformi curiosità, strumenti musicali, libri, stampe e oggetti etnografici provenienti da varie parti del mondo.

Le sale e le gallerie del museo sono decorate in maniera tale da dare unità formale e visiva a ciascuna delle eterogenee collezioni, creando ambienti in risonanza con le opere esposte e un'atmosfera consona alla "forma artistica" della costruzione

ispirata alle teorie di Karl Bötticher sviluppate nel suo trattato *Die Tektonik der Hellenen* del 1844. L'architettura del museo è in effetti la prima opera d'arte fra tutte le altre, come aveva sostenuto lo stesso Stüler presentando a Friedrich Wilhelm IV un progetto che intendeva «integrare il più possibile le collezioni con il carattere e la decorazione delle sale» (Stüler 1862, p. [1]). Il programma decorativo prevede sulle parti alte delle pareti la presenza di numerosi dipinti parietali, intesi come "testi" a fini educativi, raffiguranti i più importanti edifici dell'antichità ricostruiti nel loro paesaggio storico, in accordo con gli studi di architetti e archeologi tedeschi dell'epoca, quali Leo von Klenze, Ernst Curtius, Ludwig Lange, Otto von Stackelberg e Heinrich Strack. In più le decorazioni dei soffitti implementano il messaggio con la loro allusività alle arti decorative delle varie epoche. In questo modo si raccorda la conoscenza storica dell'architettura alle opere esposte, intese appunto non tanto come opere d'arte singolari e uniche ma come parte di contesti, fisici e culturali, con un mutuo complemento ed accrescimento di significati e conoscenza.

La Corte Egizia, coperta con un lucernario, ospita alcuni pezzi originali di grande importanza, come le statue colossali di Ramses II e Usertesen I, ed è una scenografica ricostruzione ideale di un tempio, una falsa *period room* composta da un collage di elementi architettonici e di pittogrammi ripresi da templi egizi «con maggiore o minore gradi di precisione» (Stüler 1862, p. [3]), circondata da dipinti parietali raffiguranti i siti archeologici toccati dalla spedizione del 1842-45 dell'egittologo berlinese Karl Richard Lepsius («'finestre' aperte su un mondo distante e del tutto ignoto», Dorgerloh 2012, p. 72). La sala segna l'apice di una ambientazione che nella sua ossessione storicista esalta l'invenzione archeologica al servizio della comunicazione espositiva (16).

Il Neues è al contempo museo nazionale e museo universale, accordato alla *Filosofia della Storia* di Hegel, alla sua teoria dei periodi storici evolutivi dell'arte, espressioni del progresso umano verso un culmine ideale di perfezione, e ai suoi tre periodi (simbolico, classico, romantico): una tripartizione gerarchicamente rispecchiata dall'ordinamento e dalla collocazione delle collezioni nei tre livelli del museo. È complessivamente un museo di storia culturale in grado di permettere al visitatore un viaggio dalla preistoria nazionale, alle antichità egizie, al Classicismo Greco, fino all'età moderna del tardo Rinascimento e della Riforma, ed è definito all'epoca un «compendio costruito di storia culturale e di



Karl Friedrich Schinkel, Altes Museum, Berlino, 1823-1830.

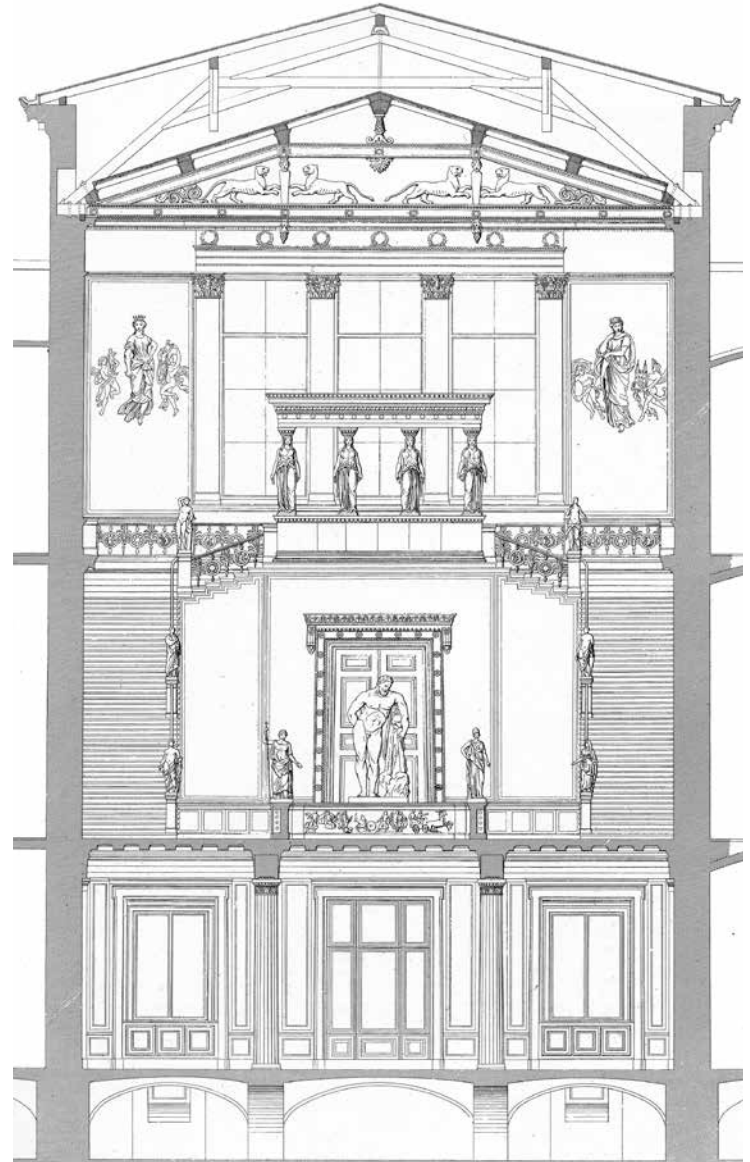
Prospettiva e sezione
(Schinkel 1991, tavv. 37 e 40).

Vedute della galleria delle antichità, 1900 c.
(Snodin 1991, p. 72)

Veduta della Rotonda oggi
(foto Luca Basso Peressut).

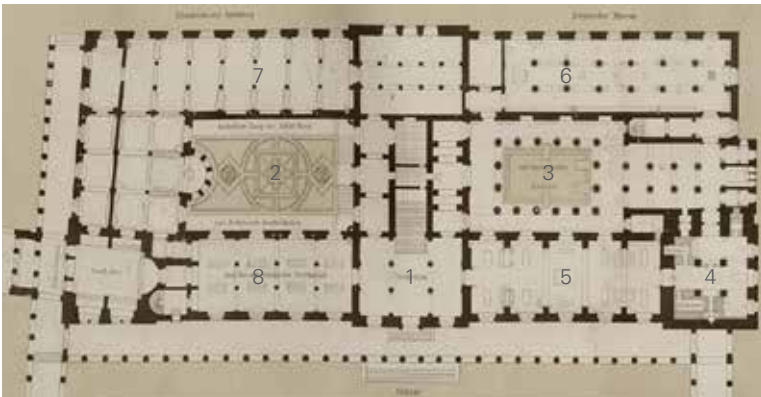
storia dell'arte, non un tempio ma un'università dell'arte» (Payne 1855, p. 219), dove storicismo e scientismo, uniti alla disciplina dell'archeologia partecipano della narrazione dell'antico quale parte di una *Geschichtswissenschaft* evolutiva e progressiva centrata sulla superiorità della civiltà europea. Attraverso le sue collezioni si definisce una sorta di "promenade archeologica" per una ampia estensione temporale e spaziale che non solo ricuce i fili di una continuità ideale fra lo sviluppo dei popoli germanici e di quelli della Grecia classica, ma arriva a rappresentare la diversità culturale nel panorama della storia dei popoli, perché vi si trovano, come si è detto, anche raccolte provenienti da paesi lontani. Come ha scritto Hartmut Dorgerloh, il Neues Museum stabilisce «il momento di transizione tra museo d'arte e luogo di rappresentazione delle culture del mondo» (Dorgerloh 2012, p. 74).

Quella del Neues Museum è una museografia coerente a tutte le scale del progetto, tuttavia, proprio per questo, le soluzioni architettoniche e museografiche sono estremamente bloccate nelle loro relazioni formali. Infatti, solo pochi anni dopo l'apertura al pubblico, il museo viene messo in crisi dalla crescita delle collezioni e da nuovi approcci alla storia dell'arte, per cui la stretta aderenza dell'architettura delle sale e delle loro decorazioni pittoriche all'allestimento espositivo tenderà a scomparire con i successivi riallestimenti (la collezione dei calchi in gesso è interamente spostata all'Istituto archeologico dell'Università di Berlino nel 1915), facendo saltare una impostazione generale troppo rigidamente impostata sulle collezioni che erano disponibili all'atto del progetto, nel 1830, e che non era più stata modificata fino alla realizzazione dell'edificio (Bähr 2012, pp. 79-82). I rimaneggiamenti, avviati dai direttori delle diverse sezioni culmineranno negli anni Venti del Novecento con la copertura di molte delle parti decorate, ritenute ormai anacronistiche e non in linea con i nuovi statuti del "Museo Moderno" (Basso Peressut 2005), trasformando le sale in veri e propri *white cube*, negazione totale degli assunti estetici del museo di Stüler. La seconda guerra mondiale e le distruzioni porteranno poi a quella condizione di rovina che David Chipperfield ha recentemente restaurato non nascondendo la testimonianza della moderna "archeologia di guerra", sottolineata dalla conservazione dei resti esibiti nel loro rapporto con le parti riedificate, e creando così «un palinsesto in cui passato e presente si riflettono alle diverse scale attraverso una serie infinita di rimandi, come in uno specchio» (Frampton 2009, p. 99).



Friedrich August Stüler, Neues Museum, Berlino, 1843-1855.
Sezione dello scalone d'onore e prospetto est
(Stüler 1862, tavv. 5, 14).





sinistra: Veduta del portico del Tempio Grande, Isola di Philae, Egitto, 1809 (*Description de l'Égypte...* 1809-1822. Antiquités, Livre I, Planches, Tome I, tav. 18).

Friedrich August Stüler, Neues Museum, Berlino, 1843-1855. Prospettiva della Corte Egizia (Stüler 1862, tav. 7).

sopra: Neues Museum, Berlino. Sezione trasversale sulla Corte Egizia (Stüler 1862, tav. 6).

Vedute della Sala Greca, con le copie delle sculture e dei fregi del Partenone e la ricostruzione del frontone ovest del Tempio di Egina, della Sala delle Tombe nella Galleria della Mitologia dell'antico Egitto e dello scalone d'onore, con i dipinti storico-culturali di Wilhelm von Kaulbach (Payne 1855, pp. 225, 234, 244).

Pianta del piano terra. 1. Vestibolo 2. Corte Greca 3. Corte Egizia 4. 5. Sala delle Tombe e Galleria della Mitologia dell'antico Egitto 6. Sala delle antichità egiziane 7. Sala etnografica 8. Sala delle antichità nazionali (Stüler 1862, tav. II).

Berlino-Pergamo: l'architettura immaginata

Cento anni dopo l'apertura dell'Altes Museum, viene inaugurato nel 1930 l'ultimo e più imponente museo dell'isola sulla Sprea, il Pergamon Museum.

Cuore del museo è la ricostruzione dell'Altare dell'antica acropoli della città dell'Anatolia occidentale da cui esso prende il nome, con il fregio della Gigantomachia, i cui frammenti vengono ritrovati durante gli scavi avviati nel 1878 da Carl Humann, ingegnere e archeologo dilettante tedesco al servizio dell'Impero Ottomano come costruttore di strade e ferrovie, e da Alexander Conze, allora direttore delle collezioni reali di antichità classiche di Berlino.

La vicenda degli scavi è, come spesso accade, legata ad eventi fortuiti, le prime lastre sono infatti individuate nella cinta delle fortificazioni bizantine della città e la loro importanza non è fin da subito riconosciuta dagli studiosi in patria; solo dopo più di un anno di scavi si profila l'entità del ritrovamento. Humann e Conze riescono, con le loro entrate nell'amministrazione dell'Impero ottomano (e a questo punto anche il primo ministro Otto von Bismarck partecipa personalmente alle negoziazioni) a trasportare i tre quinti dell'originale fregio, circa 113 metri per una altezza di 2,3 metri, a Berlino.

L'arrivo dei reperti a Berlino, dove vengono esposti per la prima volta nella rotonda dell'Altes Museum nel 1880, suscita un enorme interesse. In effetti la dimensione monumentale di un fregio che si allontana enormemente da quello del Partenone (a cui è quasi impossibile non accostarlo idealmente) e la vitalità di una plastica che raggiunge il parossismo nella violenza del tema e nel movimento delle figure colgono tutti di sorpresa. I termini più usati sono "spettacolarità" e "grandiosità"; Jacob Burckhardt dichiara nel 1882: «Questa scoperta ha mandato in frantumi i sistemi creati dagli archeologi e abbattuto una intera cultura pseudo-estetica», riconoscendo nel fregio della Gigantomachia una «stupefacente energia», «uno stile e una capacità artistica [...] da fare tremare Fidia sul suo trono» (cit. in Gossman 2006, p. 552).

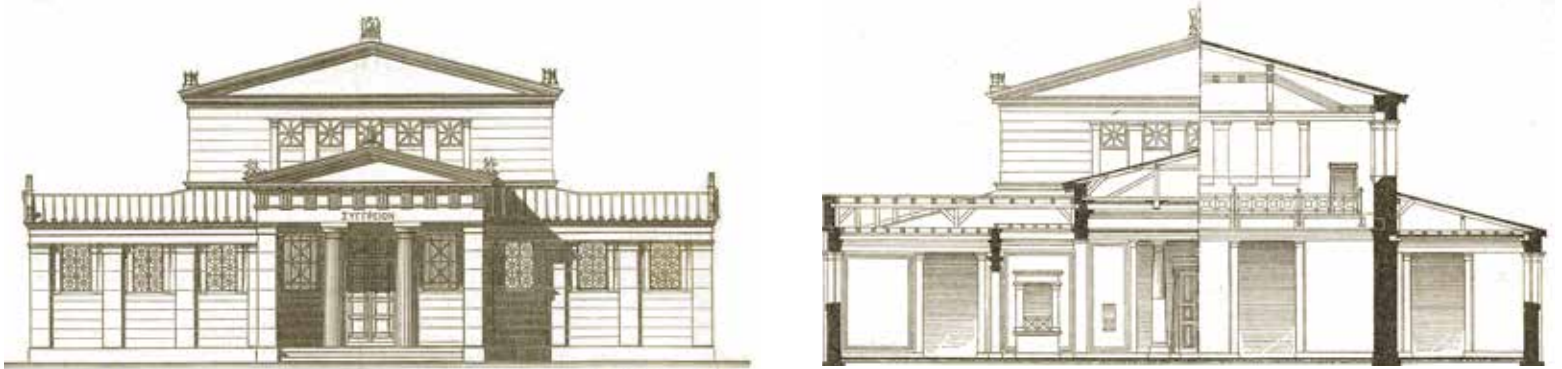
Voluto dal re Eumene II per celebrare la vittoria dopo una lunga guerra sui Galati, l'Altare, dedicato a Zeus e realizzato nel secondo secolo avanti Cristo nella capitale di uno dei più ricchi reami del mondo ellenistico, era parte di un complesso monumentale comprendente un palazzo reale, templi, una biblioteca, un mercato e un arsenale militare e caserma (Conze 1913). Il fregio raffigura il tema mitologico della battaglia fra gli Dei dell'Olimpo e i Giganti, come descritta nella Teogonia di Esiodo, secondo la tradizione

greca di rappresentare eventi storici nella forma del conflitto fra le forze dell'ordine e quelle del caos.

In questa rappresentazione viene ben presto ravvisato un parallelo tra gli eventi storici e quelli dell'ultimo quarto dell'Ottocento, cioè tra la riunificazione dell'Anatolia ellenistica da parte degli Attalidi e quella degli stati tedeschi ad opera della Prussia, con l'Impero Tedesco vittorioso sui tradizionali nemici Francesi (gli antichi Galli). Il fregio di Pergamo si erge dunque a simbolo della continuità ideale della dinastia degli Hohenzollern con la Grecia di Alessandro, dunque non più con la democrazia ateniese bensì con l'impero ellenistico, visto come sintesi fra oriente e occidente ed espressione di «modernità dell'antico» (Gossman 2006, p. 570). Questa appropriazione politica di un reperto archeologico non è casuale. Il ritrovamento, lo scavo e l'acquisizione della Gigantomachia si inserisce infatti nella strategia del nuovo *Kaiserreich*, in rivalità con le altre superpotenze europee, per creare una sfera di influenza economica in Asia Minore. Le missioni archeologiche partecipano di questa strategia, con esplorazioni nei territori fra il Mar Egeo e il Golfo Persico, a partire dagli scavi di Heinrich Schliemann a Troia, Tirinto e Micene (dal 1871), di Alexander Conze a Samotracia (dal 1873) e di Ernst Curtius a Olimpia (dal 1875). In più, l'acquisizione dei reperti dell'altare di Pergamo viene considerato un evento di grande importanza da parte della Germania, intenzionata a far crescere l'importanza e la visibilità delle collezioni dei musei di arte antica e di archeologia nei confronti degli altri musei nazionali europei (17). Il ministro dell'educazione Adalbert Falk nel 1879 scrive, in un rapporto sugli scavi in corso a Pergamo, che i musei berlinesi «possiedono ora un'opera d'arte greca di dimensioni pari (se non superiori) alle grandi file di sculture dell'Attica e dell'Asia Minore che si trovano al British Museum» (cit. in Marchand 1996, p. 95).

Gli scavi non producono tuttavia ritrovamenti in grado di definire con sicurezza l'architettura complessiva dell'Altare: troppo pochi i frammenti architettonici per poter ricostruire, neppure per anastilososi, il complesso monumentale.

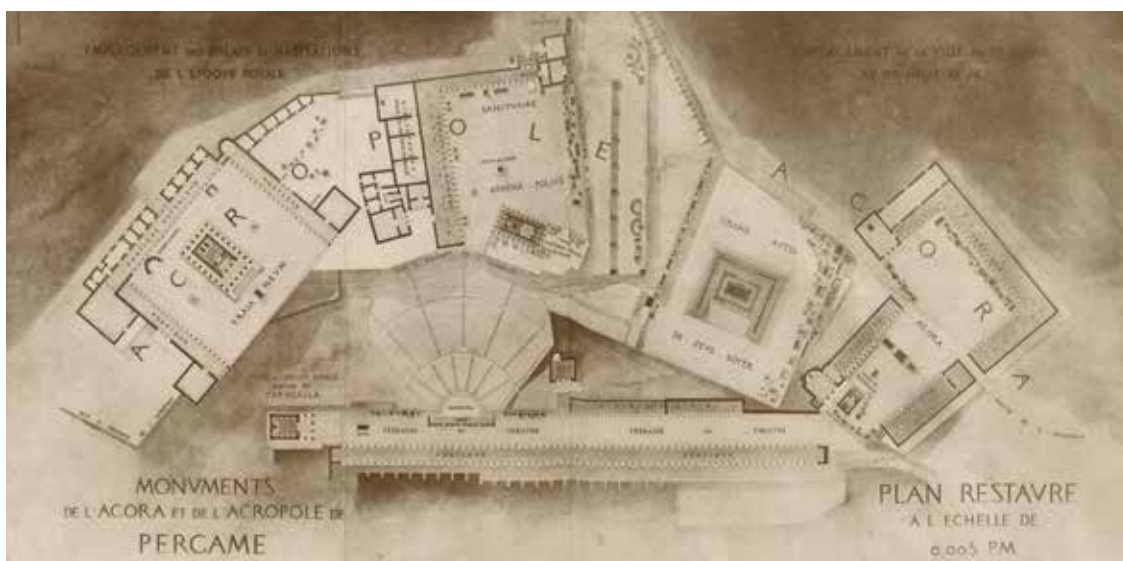
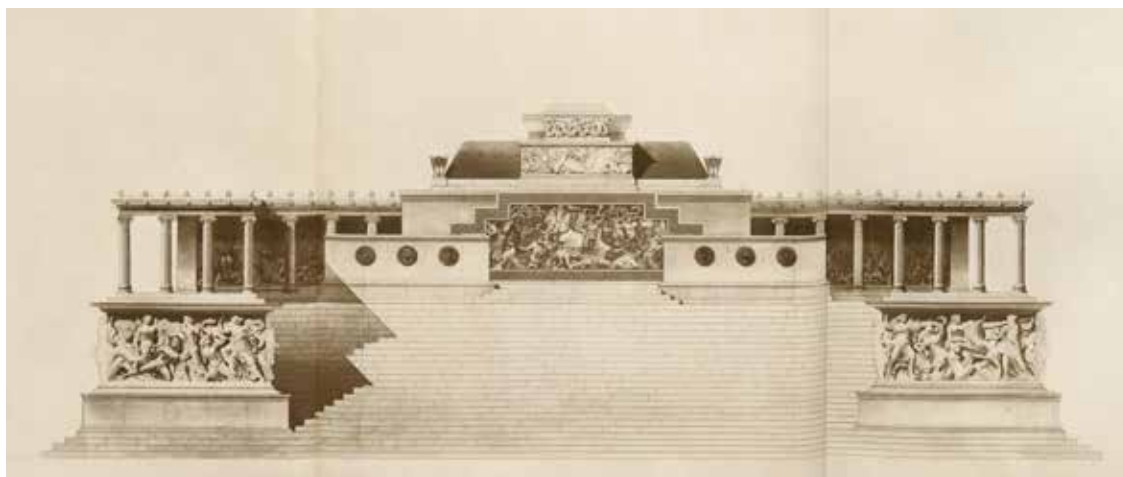
Le prime ipotesi sulle forme dell'altare sono fatte da Carl Humann nel 1879 e nel 1888 da Richard Bohn, architetto al seguito della missione archeologica. Tra il 1893 e il 1894 Emmanuel Pontremoli, tra gli ultimi grandi eruditi architetti-archeologi del secolo, che era stato *pensionnaire* dell'Académie de France a Roma (18), partecipa al rilievo degli scavi dell'acropoli di Pergamo redigendo l'anno



Friedrich Adler, Museo Archeologico di Olimpia, 1887. Prospetto e sezione trasversale (Adler 1893, p. 482 fig. 1, p. 484 fig. 6).

Adolf Boetticher, Ipotesi ricostruttiva della città di Olimpia, veduta, 1883. In primo piano, da sinistra, il Tempio di Zeus, l'Esedra di Erode Attico, l'Heraion e il Philippeion (Boetticher 1883, tav. XV).

Sculture del frontone del Tempio di Zeus allestite al Museo Archeologico di Olimpia (Foto Mark Cartwright, Creative Commons).



successivo il suo *envoi* per l'École des Beaux-Arts in una serie di 11 tavole, con il rilievo e il "progetto di restituzione" dell'acropoli e dei suoi monumenti, tra cui l'Altare e la Gigantomachia. Pontremoli apprezza particolarmente la modernità artistica del fregio, affermando che «da nessun'altra parte se non a Pergamo si manifesta più chiaramente lo sforzo del genio greco per modificare, rinnovandoli dopo secoli, gli antichi canoni dell'arte. È questa una preoccupazione che l'arte del nostro tempo ben conosce; essa è tormentata dallo stesso bisogno di rinnovamento. Ci troviamo nella giusta condizione per apprezzare con simpatia un periodo dell'arte greca dove ritroviamo alcune delle aspirazioni dello spirito moderno» (Pontremoli e Collignon 1900, p. III).

Nel 1906 l'architetto Jakob Schrammen, che aveva nel 1902 e 1903 partecipato agli scavi a Pergamo, pubblica a Berlino *Altertümer von Pergamon*, in cui la ricostruzione dell'Altare, piuttosto diversa da quella di Pontremoli nella parte centrale del complesso, è invece quasi identica nella parte perimetrale del colonnato superiore (Schrammen 1906). Queste ricostruzioni, in realtà pure congetture se ci riferiamo all'evidenza archeologica, diventano il punto di partenza di una invenzione archeologica e architettonica che porterà alla creazione di uno dei più spettacolari allestimenti all'interno di un museo europeo: secondo Can Bilsel l'altare di Pergamo «è stato inventato e reinventato a Berlino tra il 1878 e il 1930» (Bilsel 2012, p. 124).

L'Altare e il fregio della Gigantomachia vengono allestiti nella prima sede del Pergamon Museum, un edificio realizzato da Fritz Wolff nel 1901 sulla Museumsinsel, nel sito che sarà poi occupato dall'angolo nord est del museo attuale.

Il museo di Wolff è modellato sulla pianta dell'Altare che viene inglobato al suo interno, con spazi che danno, a prima vista, l'impressione di permettere una visione complessiva del monumento percorrendo la galleria perimetrale. In realtà, essendo

stato l'edificio progettato con un lucernario continuo proprio all'altezza della linea di copertura dell'altare, la galleria, neppure troppo larga (circa 8 metri) e che solo nella parte corrispondente all'ingresso e alla facciata principale dell'Altare si alza a formare una volta ribassata, non riesce a valorizzare la lettura della sequenza del fregio la cui posizione corrisponde a quella originaria (Matthes 1998, pp. 37-41). All'interno dell'Altare Wolff colloca una sala di architettura comparata, illuminata dall'alto, con frammenti dalle città antiche dell'Anatolia occidentale, da Pergamo, Priene e Magnesia, a cui si accede attraverso un varco che interrompe l'unità della scalinata che porta al colonnato superiore.

Il museo ha vita breve, proprio perché considerato poco funzionale e poco valorizzante la dimensione monumentale dell'Altare e perciò nel 1908 viene demolito per avviare la costruzione dell'attuale museo, che sarà completato e aperto al pubblico solo nel 1930.

Nel 1905 Wilhelm von Bode, direttore generale dei musei berlinesi e fondatore nel 1904 del Kaiser Friedrich Museum (oggi Bode Museum), sviluppa un piano per una nuova struttura atta a collegare le collezioni classiche e del vicino oriente e quelle della Germania, «creando un grandioso museo nazionale in cui i tre dipartimenti avrebbero avuto lo stesso ruolo nel rappresentare le glorie del Reich» (Marchand 1996, p. 288). Il "Deutsches Museum", organizzato cronologicamente in *period rooms* opportunamente decorate e allestite con oggetti di tipo etnografico, è in questo progetto destinato a esporre le collezioni storiche dell'area germanica per concludere un itinerario dimostrativo della continuità etnica tra la popolazione tedesca e le più antiche civiltà tra Grecia, Turchia e Persia.

Theodor Wiegand, dal 1912 direttore del Dipartimento di antichità dei musei di Berlino, modifica però la concezione iniziale di Bode di fare del Pergamon un museo di "antichità classiche e tedesche", orientandosi verso la creazione di un museo di "architettura antica" incentrato sulle sale classico-ellenistiche, l'Altare di Pergamo, la sala della Porta del mercato di Mileto, e l'ala contenente la Porta di Ishtar e la Strada processionale di Babilonia.

Questo nuovo indirizzo porta alla modifica del primo progetto elaborato da Alfred Messel nel 1907 - e poi realizzato da Ludwig Hoffmann con alcune modifiche non sostanziali -, organizzato in un corpo centrale con l'ingresso e due ali ortogonali a formare una corte aperta sul *Kupfergraben-Kanal*. Va ricordato che, quando il progetto di Messel viene redatto, solo il fregio dell'Altare di Pergamo era già stato riassembleto nel museo di Wolff, mentre

Emmanuel Pontremoli, Saggio di ricostruzione dei monumenti dell'Agorà e dell'Acropoli di Pergamo. *Envoi* del 1895.

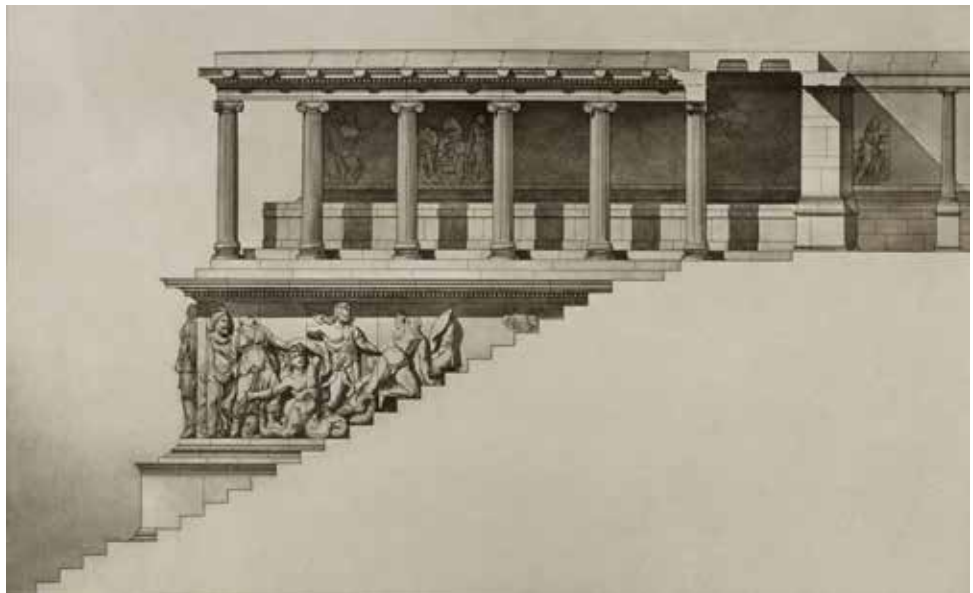
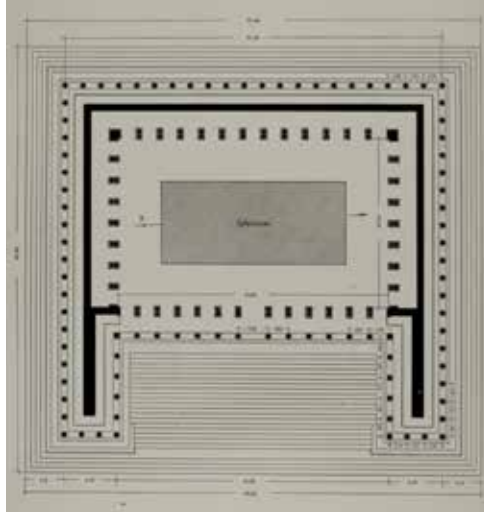
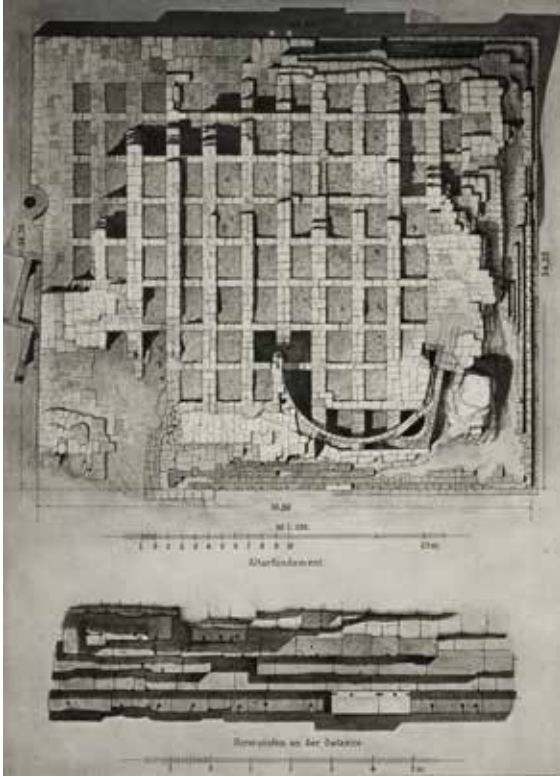
Planimetria generale.

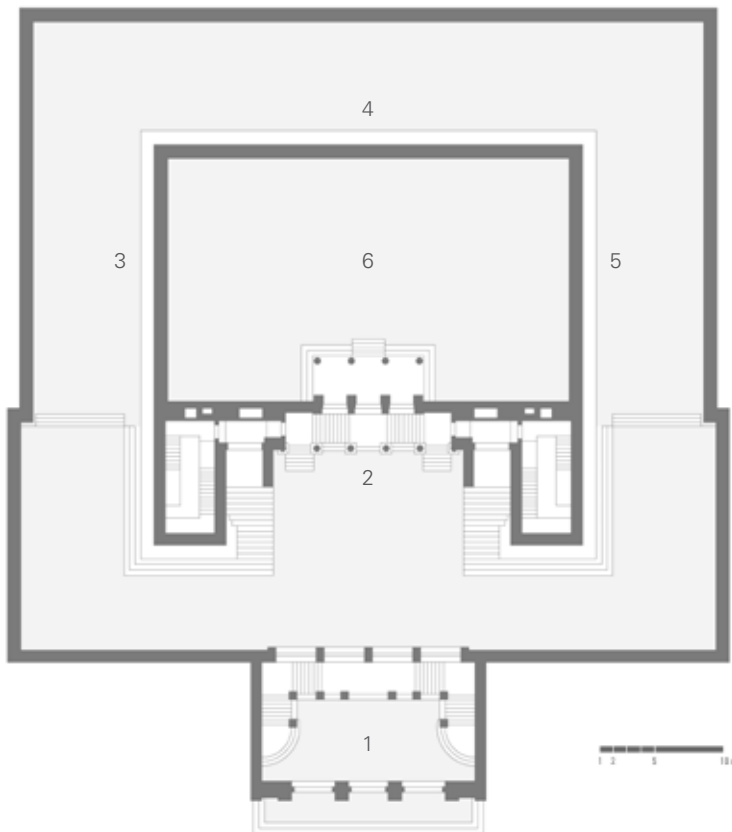
Prospetto d'insieme.

Prospetto dell'Altare di Zeus Sóter.

Dettaglio del lato est dell'Altare con il frammento della Gigantomachia raffigurante lo scontro fra Atena e Alkyoneus.

(Pontremoli 1900, tavv. VI, VII, XI, XII).





sinistra: Jakob Schrammen, Altare di Zeus Sóter, Pergamo, 1906.
Rilevo delle sostruzioni.

Ipotesi ricostruttive della pianta, della testata nord-ovest, del prospetto ovest e della sezione sulla scalinata (Schrammen 1906, tavv. II, IX, XIII, XV, XVIII).

Friederich von Thiersch, Ipotesi ricostruttive dell'Acropoli di Pergamo. Veduta, dettaglio (Thiersch 1883, pp. 15-16).

le ricostruzioni delle sale di Mileto e di Babilonia sono di là a venire. La sistemazione della sala babilonese è infatti del 1927, l'allestimento della Porta di Mileto, curato da Wiegand è degli stessi anni, cioè alla vigilia dell'apertura del nuovo museo (19).

Nel 1930, in occasione dell'inaugurazione, Wiegand può affermare che «è stato possibile ricostruire i capolavori architettonici dell'antichità nelle loro dimensioni originali, mostrando perciò le proporzioni reali e dando al visitatore un adeguato senso dello spazio» (cit. in Bilsel 2012, p. 207).

La costruzione del Pergamon Museum eleva Berlino a nuovo centro culturale mondiale: un risultato ottenuto coinvolgendo la classe politica, i grandi imprenditori, la cultura accademica, i responsabili dei musei (attivi nella promozione degli scavi), gli archeologi e gli architetti in un disegno unitario volto alla costruzione dell'identità della nuova nazione tedesca attraverso le arti, l'archeologia e l'architettura, facendo dei musei una manifestazione propagandistica della sua *Kulturpolitik*.

Il centro di tutta la composizione del Pergamon Museum, e anche la prima parte di esposizione che si incontra nella visita, è la sala dell'Altare, uno spazio grandioso, largo 51 metri, profondo 32 e alto 20 (circa il doppio dell'altezza dell'Altare), completamente privo di decorazioni e coperto con un soffitto piano a lucernario. L'aspetto è quello di un ambiente moderno, al cui interno si trova un edificio antico, e in effetti sull'Altare si può salire e, in cima alla scalinata, entrare attraverso il colonnato che lo corona in una seconda sala più piccola, sempre illuminata dall'alto, che contiene il meno famoso fregio dedicato a Telephos, mitico fondatore di Pergamo, fregio che si suppone fosse originariamente collocato sui tre lati chiusi della corte interna dell'Altare (Kästner 1997).

La collocazione dell'Altare con la sua scenografica organizzazione nella grande sala che lo ospita, enfatizza l'importanza del ritrovamento. L'Altare è ricostruito per circa un terzo (cioè le due testate e la scalinata), addossato alla parete di fondo mentre le parti restanti del fregio sono montate sulle altre tre pareti, con

Fritz Wolff, Prima sede del Museo dell'Altare di Pergamo, Berlino, 1897-1899 (demolito nel 1908).

sopra: Veduta dell'interno
(*Die Skulpturen...* 1903, tav. 15).

Pianta: 1. Ingresso 2. Fronte principale dell'altare (fregio ovest della Gigantomachia) 3. Fregio nord 4. Fregio est 5. Fregio sud 6. Sala di architettura antica comparata (Elaborazione Luca Basso Peressut e Cristina F. Colombo).

un'operazione che rivolta come un guanto la collocazione originaria. Questa sistemazione fa sì che l'allestimento presenti una curiosa anomalia. Per non interrompere la continuità del fregio sulle due testate, nei due lati esterni le parti di fregio che le rivestono sono una replica degli originali che si trovano, completi, sulle pareti di fronte: diversamente si sarebbe dovuto spezzare la continuità del fregio dei lati sud e nord dell'Altare che invece sono esposti integralmente su queste due pareti.

La sala dell'Altare si mostra così agli occhi del visitatore come un panottico, perché permettere di cogliere a 360 gradi ciò che anticamente (e nel primo museo Pergamon) richiedeva un percorso attorno ai quattro lati dell'Altare, una situazione analoga a quella della Elgin Gallery del British Museum. In sostanza, in entrambi i casi, l'allestimento è un compromesso tra la semplice esposizione dei frammenti antichi dei due monumenti e il tentativo di rievocare la loro collocazione come parte delle architetture di cui facevano parte: in maniera più esplicita a Berlino, più allusiva a Londra.

L'eloquenza dell'invenzione architettonica del falso in cemento e stucco domina lo spazio espositivo e, in nome dell'efficacia museografica, pone in secondo piano proprio ciò che di autentico c'è, l'insieme dei frammenti della Gigantomachia. È la messa in scena di un monumento forse mai esistito in quella forma ma che nel suo essere dentro in un museo acquisisce uno status di verità che prescinde dalla storia e dalle sue condizioni originarie.

Analogamente, nella Porta del mercato di Mileto (presentata come fosse lo scenaforte di un teatro romano) si pongono le stesse questioni di autenticità perché è per più della metà rifatta in anastilosi con elementi nuovi. Nel caso della Porta di Ishtar e della strada processionale di Babilonia si tratta di una ricostruzione del tutto ipotetica, a partire dai circa 300.000 frammenti di mattoni, in parte con superfici smaltate, ritrovati negli scavi a Babilonia e riassembleati dall'architetto Walter Andrae, integrandoli con nuovi mattoni appositamente realizzati nelle fornaci berlinesi, per creare la composizione architettonica che conosciamo.

Non è un caso che il Pergamon Museum, inteso da Wiegand come luogo di esperienza estetico-emozionale per un pubblico ampio («un museo vivo per il popolo», cit. in Bilsel 2012, p. 209), si sia perfettamente dimostrato essere uno dei luoghi del turismo globale contemporaneo, proponendoci una idea di museo come spettacolo e piazza collettiva, teatro di eventi più che spazio di ostensione del vero. Nella sala dell'Altare di Pergamo, alla

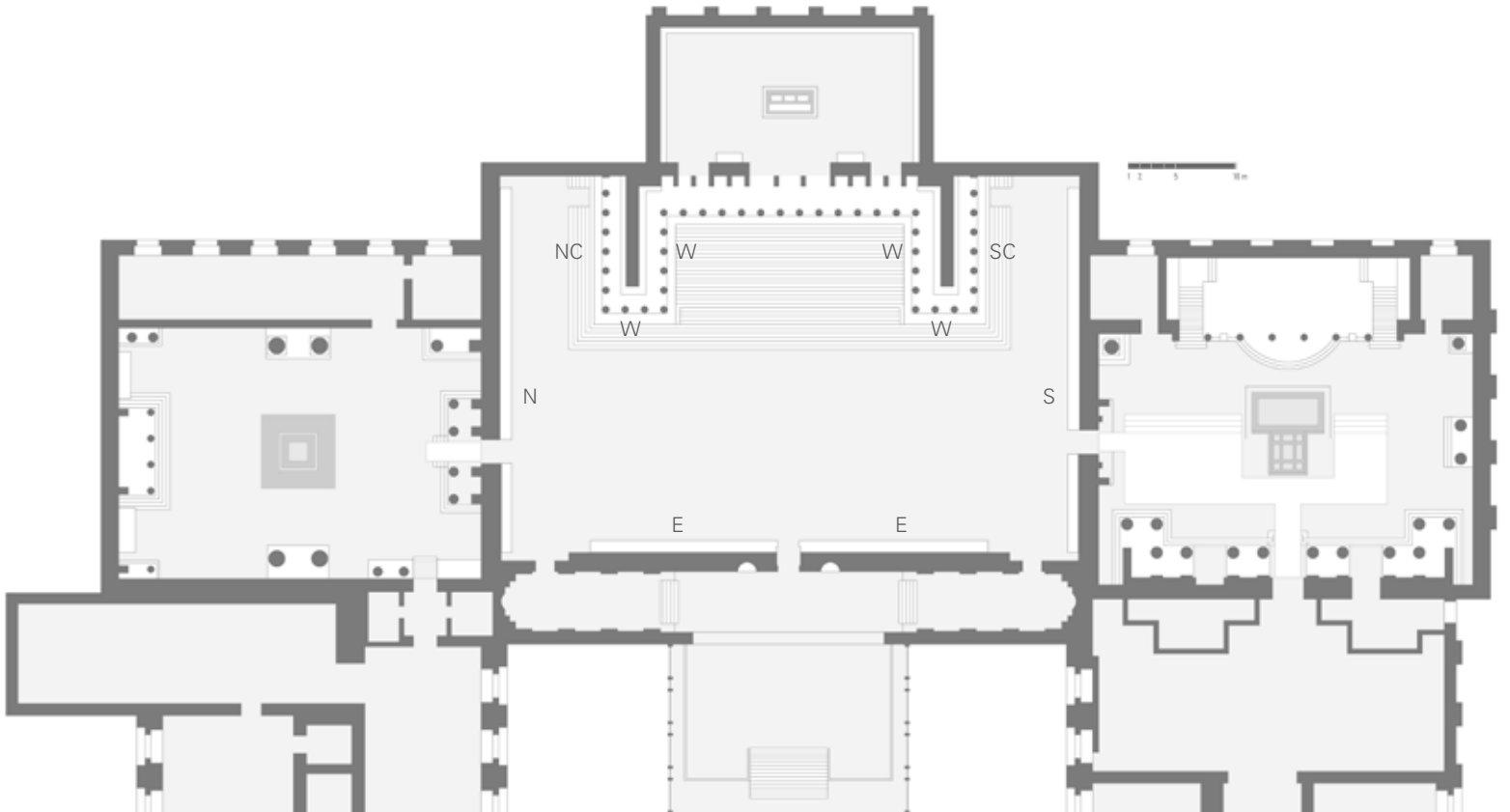
soggettività del rapporto visitatore-opera si sostituisce la coralità di una esperienza "urbana", scenografica e coinvolgente nel suo essere percorsa, vissuta e percepita collettivamente.

Con il Pergamon Museum si chiude il ciclo delle grandi narrazioni museali del XIX secolo, riferite a una concezione evolucionistica della storia delle arti dell'occidente e dell'area mediterranea. All'inizio del Novecento si fa sempre più strada la consapevolezza dell'impossibilità di tenere assieme in un disegno di linearità e continuità di sviluppo storico tutte le conoscenze emerse dagli scavi archeologici e dal progredire della conoscenza dell'antichità. Il museo universale della Museumsinsel (composto dall'insieme dell'Altes e del Neues Museum, della Alte Nationalgalerie, del Bode Museum e del Pergamon Museum) sembra sottolineare, nella composizione paratattica delle diverse architetture costruite nell'arco di un secolo, il venir meno dell'unitarietà della grande narrazione storica ottocentesca, di fronte all'irrompere del relativismo culturale che segue la prima guerra mondiale, alla luce del declinare del filellenismo ottocentesco e all'affermarsi delle nuove concezioni del museo come istituzione e forma.

L'invenzione di Cnosso

La cronologia della vicenda degli scavi del palazzo sulla collina di Kephala a Cnosso, che l'archeologo dilettante Arthur Evans immagina essere il Palazzo-Tempio di Minosse, coincide con quella della costruzione del Pergamon Museum. Gli scavi iniziano nel 1900 dopo che Evans ha acquistato, con fondi personali, l'intero sito nel 1899 (questo spiega la libertà con cui egli procederà nell'opera di ricostruzione di parti del palazzo), e si concludono sostanzialmente l'anno dell'apertura del museo berlinese. Tuttavia non è questa la sola analogia fra i due casi pur lontani geograficamente: anche Cnosso è un museo di architettura antica (in questo caso all'aperto), in cui ciò che è ricostruito è ancora più esplicitamente inventato di quello che è esposto all'interno delle sale del Pergamon Museum.

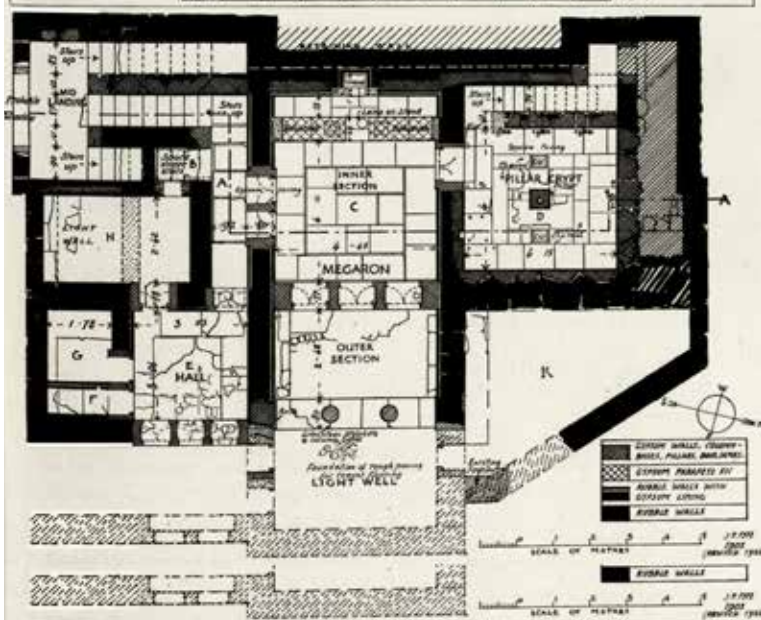
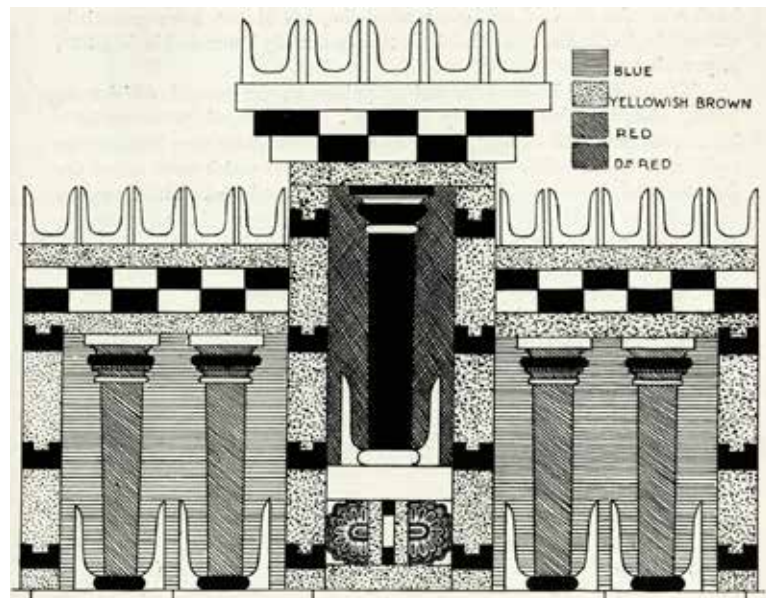
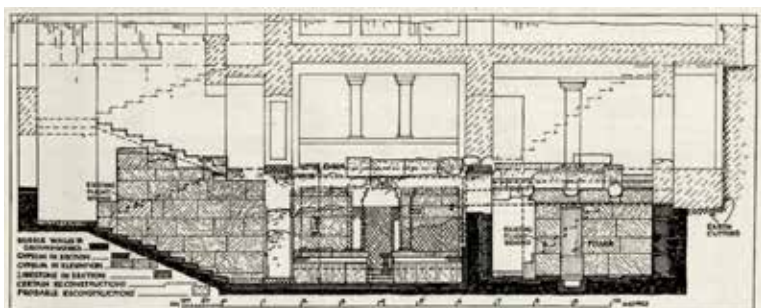
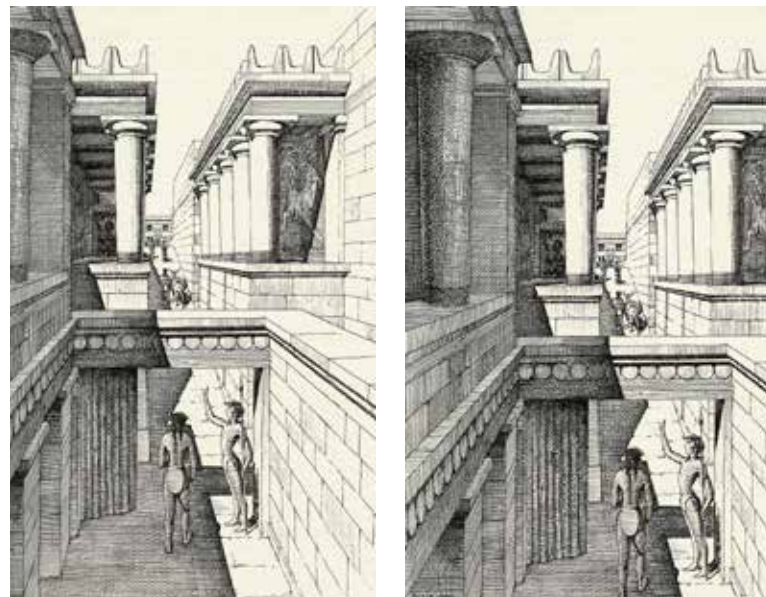
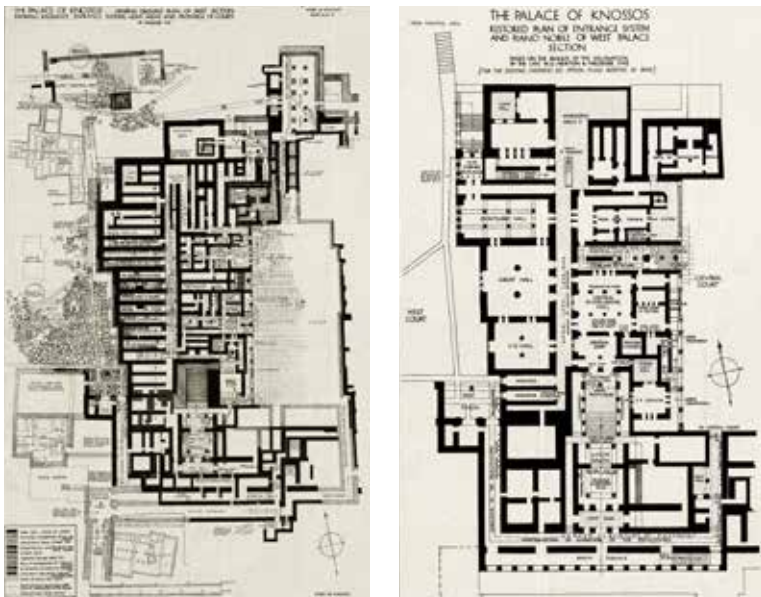
Come sintetizza John Papadopoulos (2005, p. 87), Evans «trasforma il sito in precedenza scavato da Minosse Kalokairinos e in precedenza noto come Tou Tseleve he Kephala e Ta Pitharia nel cosiddetto Palazzo di Minosse, e le rovine mal conservate in una visione concreta del passato, dipinta a colori vivaci e costruita su più piani. Evans è stato non solo il primo a ripristinare un monumento in maniera così ampia, ma anche il primo ad usare resti archeologici come mezzo di espressione».



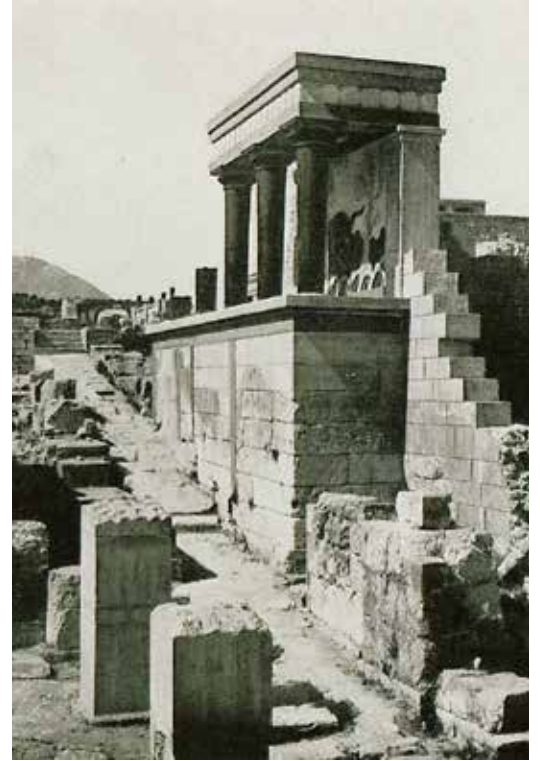
Veduta della sala dell'Altare di Pergamo, Pergamon Museum, Berlino
(Foto Jan Mehlich, Creative Commons).

Pianta dell'ala est del Pergamon Museum con, a sinistra, la sala dell'architettura ellenistica, a destra la sala dell'architettura romana, in alto la sala del fregio

di Telephos e, al centro, la sala dell'Altare di Pergamo con il fregio della Gigantomachia: N. Fregio nord NC. Copia parziale del fregio nord W. Fregio ovest S. Fregio sud SC. Copia parziale del fregio sud E. Fregio est (Elaborazione Luca Basso Peressut e Cristina F. Colombo).



Arthur Evans, Ricostruzione del Palazzo di Cnosso, Creta.
 sinistra: Rilievo planimetrico della sezione occidentale del palazzo e ipotesi ricostruttiva della sezione occidentale, pianta, 1928.
 Pianta e sezione della "Villa Reale", rilievo, 1928.
 (Evans 1921-1936, vol. II, parte II, Plan A, Plan C, fig. 226, 227).
 sopra: Ipotesi ricostruttiva del portale dell'ingresso nord, prospettiva di Piet de Jong, 1935
 (Evans 1921-1936, vol. IV, parte I, fig. 3).
 Ipotesi ricostruttiva del bacino lustrale nord, prospettiva di Piet de Jong, 1930
 (Evans 1921-1936, vol. III, fig. 4).
 Ipotesi ricostruttiva del colonnato della corte centrale, prospetto, 1928. (Evans 1921-1936, vol. II, parte II, fig. 527).



sinistra: Ipotesi ricostruttive del Megaron della Regina e della Sala delle Doppie Asce, 1930 (Evans 1921-1936, vol. III, tavv. XXIV, XXVI).

sopra: Veduta dell'ingresso nord del palazzo con il portico ricostruito, 1935 (Evans 1921-1936, vol. IV, parte I, fig. 7).

Veduta del lato occidentale del Propileo con la replica dell'affresco del "Coppiere", 1928 (Evans 1921-1936, vol. II, parte I, fig. 444).

Arthur Evans è l'operatore materiale della creazione del mito della Civiltà pre-ellenica, di Creta come "culla della civiltà greca ed europea"; e divulgatore dell'aggettivo Minoico, in continuità con le tesi di Heinrich Schliemann messe a punto nelle sue ricerche su Troia e Micene. Evans assume e mette in opera amplificandola l'archeologia eroica, immaginifica e spettacolare (e però di grande successo popolare) di Schliemann, una visione wagneriana che si intreccia con l'idealizzazione romantica dell'antichità pre-classica in voga nella cultura vittoriana di fine Ottocento.

A Cnosso viene messa in opera una grande rappresentazione che recupera il mito omerico delle novanta città di Creta e ricostruisce la saga di Minosse, di Teseo e Dedalo, appoggiandosi a quella che dagli scavi appare fin da subito come una pietraia su cui, a differenza degli altri siti archeologici sull'isola, come Festo, Agia Triáda, Gurnià, Malia e Tilissos, scavati in quegli anni da archeologi italiani, inglesi, francesi, greci e americani, Evans realizza una scenografia di grande effetto (Farnoux 1993).

I lavori di Cnosso sono testimoniati dal grandioso resoconto pubblicato nell'arco di un quindicennio in cui Evans descrive minuziosamente il progredire dei lavori di scavo, i ritrovamenti e le ricomposizioni (Evans 1921-1936). Lo scopo delle ricostruzioni è, all'origine, quello di proteggere parti delle rovine dalle condizioni estreme del clima di Creta, in realtà, quelle realizzate tra il 1922 e il 1930, proteggono solo una piccola porzione del palazzo e hanno soprattutto un valore dimostrativo (cioè museografico) di una visione del passato che mira - secondo le intenzioni dello stesso Evans - a dare al visitatore l'«impressione, pur frammentaria, di come doveva presentarsi il palazzo nell'antichità» (Brown 1989, p. 12).

I termini variamente usati da Evans sono "reconstitution", "resurgence", "re-emergence", "epiphany" (assai meno "restoration"), lui stesso si definisce agente della resurrezione della civiltà cretese. In realtà non sfugge quanto i confini tra restauri, ricostruzioni, repliche e falsi siano superati disinvoltamente in nome di una rappresentazione del mito altamente soggettiva. L'archeologo inglese è stato un visionario e il palazzo di Cnosso è una invenzione che le rovine messe in luce dagli scavi non sostanziano se non in piccola parte. Il disegno delle facciate ricostruite si ispira a formelle di maiolica ritrovate in sito, mentre la sagoma delle famose colonne svasate, non potendo essere accertata dai resti ritrovati, è creata, prima in legno, poi in mattoni intonacati, infine in cemento armato, in quella foggia e con quei colori «per riprodurre l'effetto delle originali colonne minoiche

così come appaiono nei dipinti parietali» (Evans 1927, p. 262) (20). Non a caso per tutta la campagna di scavo (condotta con metodi stratigrafici tutto sommato rigorosi), di ricostruzione (grafica o architettonica) di parti del palazzo e dei suoi ambienti interni e di "restauro" degli affreschi, Evans si avvale di architetti, come Theodore Fyfe e il modernista olandese Piet de Jong, e di due artisti svizzeri di gusto altrettanto moderno, Émile Gilliéron e il figlio Edouard che elaborano molti saggi di *restitution* del palazzo nelle sue forme "originali" e concepiscono letteralmente ex novo alcuni dei famosi affreschi su cui si è consolidata l'iconografia popolare del palazzo, tra cui il Principe dei Gigli.

Per certi versi Evans può essere considerato un tardo esponente di quella cultura della ricostruzione dei monumenti, qui non limitata al disegno ma realizzata in sito, che fu degli architetti/archeologi ottocenteschi, il tutto però inserito nel dibattito della sua epoca, in particolare in Italia e Francia, sulle radici arcaico/mediterranee dell'architettura moderna. I rifacimenti architettonici di Cnosso, nella loro essenza trilitica, arcaica che ricorda i disegni di Schinkel per il suo *Lehrbuch* o i quattro elementi fondativi dell'architettura di Gottfried Semper, appaiono lontane dalle *restitutions* storiciste e iper-decorate degli architetti del secolo precedente e sono assai più simili all'essenzialità delle forme dell'architettura europea degli anni Venti e Trenta del Novecento. Cathy Gere ha messo in evidenza questo aspetto, quando scrive che «parti di Cnosso sono modernismo puro: il complesso della Sala del Trono si compone di tre piani di pilastri di cemento disadorni che si impennano dalla corte centrale come un aereo esercizio architettonico di Le Corbusier; una fotografia della facciata occidentale, presa subito dopo il suo completamento nel 1930, sembra stranamente simile al Mausoleo di Lenin di Alexei Shchusev a Mosca dello stesso periodo» (Gere 2009, p. 1).

La Sala del Trono, il cui primo piano è destinato ad essere una galleria dove esporre le riproduzioni di Gillieron degli affreschi ritrovati in sito, l'ingresso nord, la grande scalinata e il propileo sud sono tra le parti del palazzo a cui Evans restituisce la terza dimensione creando una rovina immaginaria sopra una rovina vera. Queste ricostruzioni danno tuttora l'impressione di frammenti architettonici del Palazzo salvatisi dalle ingiurie del tempo e dell'uomo, impressione accentuata dal loro aspetto che presenta margini interrotti o sbrecciati come si trattasse di resti antichi. Il loro successivo degradarsi, dovuto al clima e al passare del tempo oltre che alla crescente usura dovuta al turismo di massa (Cnosso

è il secondo sito più visitato in Grecia, dopo l'Acropoli di Atene), ha accentuato questo effetto, creando una saldatura fra nuovo e antico (21). Nonostante tutto l'intervento di Evans evidenzia quanto ogni progetto ricostruttivo sul e dell'antico sia sempre una nuova architettura, un prodotto della contemporaneità. In questo senso le ricostituzioni di Cnosso non hanno, come si è detto, un'apparenza mimetica, anche se forse ciò non era nelle intenzioni di Evans, e possono essere considerate il prodromo di un metodo di intervento sull'antico che nella sua dichiarata modernità si avvicina al nostro modo di pensare questi interventi (per esempio con l'uso di tecnologie e materiali attuali) (22).

Evans è stato perciò un precursore forse involontario di quella comunicazione popolare e turistico-ludica che oggi appartiene alla progettazione museografica dei siti archeologici, e fa riflettere il fatto che i due più noti esempi di ricostruzione museale di architetture antiche, l'Altare di Pergamo a Berlino e il Palazzo di Minosse a Cnosso, siano quelli che hanno oggi più successo tra i visitatori. In questi due casi, ancor di più archeologia e museo si fanno agenti di una rappresentazione del tempo che è espressione, o invenzione, di un'epoca. E se la nostra è l'epoca della cultura di massa, dell'immagine diffusa e della crescente difficoltà di distinguere il vero dal falso, Pergamo e Cnosso *revisited* ne sono tuttora simboli eloquenti.

Conclusioni

In museografia e in archeologia la questione della verità e dell'autenticità si pone sempre come ineludibile frontiera in cui far agire le pratiche dello scavo, del rilievo, del restauro e dell'allestimento espositivo.

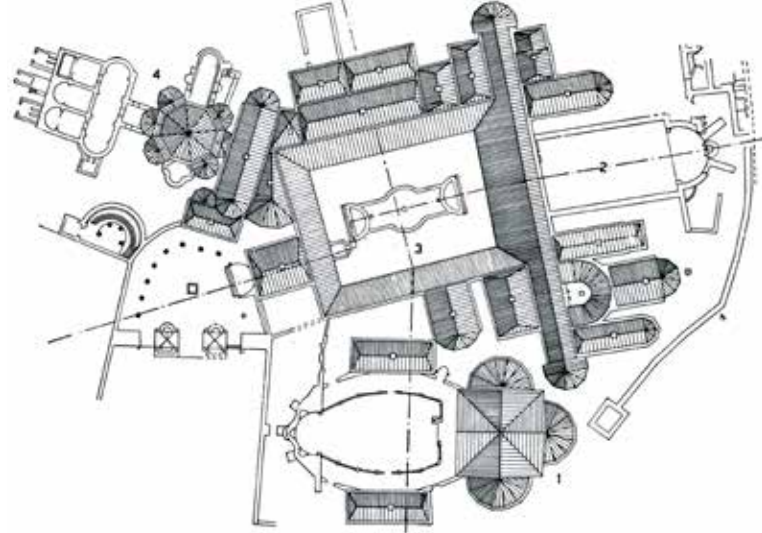
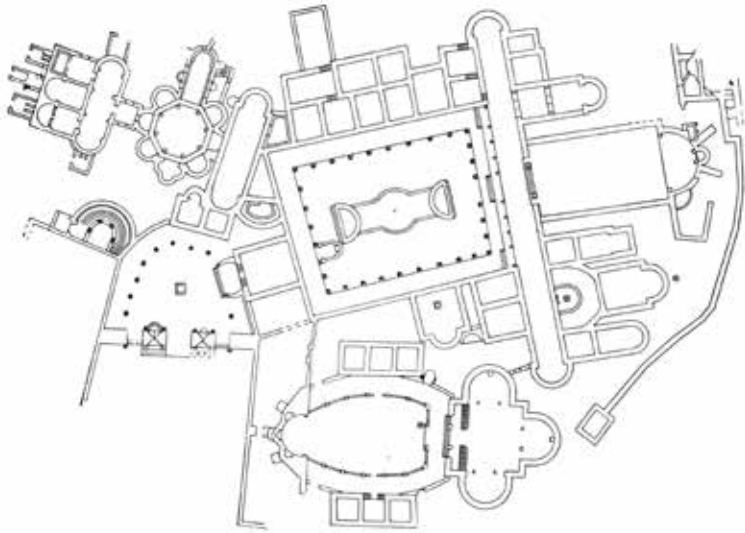
Le scoperte archeologiche, come quelle scientifiche, appartengono a un processo conoscitivo definito da ricerche, teorie o ipotesi che trovano validazioni o confutazioni nel progredire degli scavi e nell'analisi di nuovi documenti, dunque non sono mai definitive in assoluto. Allo stesso modo i musei rappresentano, con le loro narrazioni, un determinato stato di avanzamento del sapere, puntualizzano la storicità di processi in continuo divenire, attestano valori, legittimano teorie, costruiscono discorsi autorevoli. Come ha scritto Sharon Madonald (1996, p. 14), «ogni museo o esposizione è in effetti l'affermazione di una posizione. È una teoria: un modo di vedere il mondo», I musei sono frutto dello spirito del tempo, sono legati al mutare delle condizioni sociali, politiche e culturali, sono espressione di una ideologia.

Le pratiche, le funzioni e le interazioni perseguite dalle istituzioni museali creano e ricreano in continuazione le condizioni per la loro esistenza e il loro funzionamento in seno alle società, il che ha sempre determinato le conseguenti condotte in termini di pedagogia e comunicazione culturale (23).

La rappresentazione dell'antico nei musei del diciannovesimo secolo può essere vista nella sua evoluzione nell'arco di un secolo in cui questi temi sono stati fondamentali per lo sviluppo del pensiero scientifico, delle politiche nazionali e della loro messa in opera come grande narrazione della storia.

Se guardiamo all'archeologia, possiamo rilevare un processo di trasformazione, sempre più accelerato, che va da un'epoca segnata dalla centralità dell'opera d'arte antica, con il dominio dell'archeologia classica nelle campagne di scavo (laddove ai musei compete valutare e validare le qualità artistiche dei reperti esposti) (24), al consolidarsi di un concetto di cultura materiale che trova nel passato più remoto l'interesse per le testimonianze della produzione umana di artefatti. È un'apertura di campo che coincide con il definirsi dell'archeologia come disciplina sempre più distinta dai tradizionali studi antiquari e filologici, e con il sorgere dell'attenzione per la proto-storia delle singole nazioni incarnata dai siti di più antica formazione, in cui l'ideologia nazionalista di fine secolo cerca radici e testimonianze capaci di unificare all'interno, e contemporaneamente differenziare all'esterno, le strutture identitarie nazionali nel crescente spirito di competizione fra gli stati. Sono questi i termini del profondo mutamento del punto di vista sul passato che appare nella cultura del ventesimo secolo, un processo che si è sviluppato in maniera sempre più articolata. Oggi l'archeologia opera tra monumenti e documenti e si confronta con la disciplina storica e le sue modalità d'analisi del passato, di cui si rilevano le discontinuità, le "fratture nella storia delle idee", distaccandosi dalla concezione lineare del tempo e dei suoi sviluppi che è stata propria del pensiero illuminista e positivista (Foucault 1967 e 1971).

Va anche detto però che le rivendicazioni che oggi si vanno moltiplicando per il rimpatrio dei reperti archeologici in nome del loro essere parte delle nazioni sul cui territorio si trovavano originariamente, oltre a confermare che «la 'fine dell'era del nazionalismo', così a lungo profetizzata, non è lontanamente in vista» e che «il nazionalismo continua ad essere il valore più universalmente legittimato nella vita politica del nostro tempo» (Anderson 2006, p. 3), entrano in conflitto con quell'idea di museo



Franco Minissi, Sistemazione dell'area archeologica della Villa romana del Casale, Piazza Armerina, Sicilia, 1957-63.
 Planimetria degli scavi e delle coperture
 (Aloi 1962, p. 351).

Veduta del peristilio nel 1960
 (Aloi 1962, p. 354).
 Vedute
 (foto Carolina Martinelli).

universale e cosmopolita, accessibile a tutti, rappresentativo della cultura di ogni parte del mondo, che è stata alla base della nascita di questa istituzione. Ciò ha dato il via a un dibattito culturale che va oltre le singole controversie sulle richieste di rimpatrio (valga per tutti il caso degli Elgin Marbles e del recente "polemico" allestimento delle loro repliche entro il nuovo Museo dell'Acropoli ad Atene), per affrontare, nel campo del patrimonio e dei musei, temi etici propri dell'"età postcoloniale" che mettono in discussione la concezione stessa del museo all'alba del nuovo millennio (25). In questo senso proprio i musei universali sono visti da molti come un gruppo di istituzioni privilegiate del mondo occidentale che perpetuano una posizione di dominio e centralizzazione della cultura e delle sue espressioni materiali a scapito di paesi politicamente più deboli e subordinati e si fa strada una concezione più inclusiva della gestione della conoscenza e della sua divulgazione che passa attraverso le istituzioni museali.

La finalità culturale, sociale e *politica* dell'archeologia e della sua rappresentazione nei musei deve oggi interrogarsi sul senso che questi palinsesti possono esprimere nei confronti della realtà contemporanea, in una continua negoziazione fra passato e presente, che corrisponde all'evolversi degli studi storici, da un lato, e al mutare delle domande culturali da parte del corpo sociale dall'altro. Quale può essere perciò il ruolo delle collezioni, dei siti e dei manufatti archeologici nella formazione, attraverso strumenti appropriati di musealizzazione e rappresentazione, di memorie, identità e culture molteplici che siano sottratte ai paradigmi tradizionali del nazionalismo culturale?

L'archeologia esposta può e deve non solo farci conoscere il passato come insieme di fatti non univocamente dati e complessi da interpretare, deve anche aiutarci a comprendere come il passato agisce nei differenti processi di elaborazione e comunicazione della cultura oggi, perché l'archeologia è sempre stata - come si è visto - *contemporanea*, percepita e vissuta nella sua realtà attuale, e pone questioni che riguardano il nostro tempo e il modo in cui noi guardiamo agli eventi storici.

Una compiuta ed efficace museografia delle aree archeologiche (a qualsiasi epoca esse appartengano) necessita di messe a punto di riflessioni teoriche, di metodo e di tecniche progettualmente verificate. Dalla pubblicazione della Carta di Losanna nel 1990 si è affermato il principio che la gestione di questi siti non può essere solo appannaggio degli archeologi e che, nell'ipotesi di una

fruizione pubblica, è necessario un apporto multidisciplinare, per cui l'archeologia si confronta - non sempre senza difficoltà - con altre discipline quali l'etnografia, l'antropologia, la storia sociale e i *cultural studies*, il restauro, la museologia e la museografia. Il progetto (museale) delle rovine è sempre e comunque ontologico, è sociale e politico oltre che culturale, sonda significati, crea discorsi, anche in presenza di aspetti di ardua interpretazione, come accade per i siti più antichi dove prevalgono condizioni di *vacuità*, se non di inintelligibilità. Le antitesi fra frammento e intero, visibile e invisibile, vero e falso, che sono proprie della storia dell'archeologia, rendono le scelte di allestimento museografico non facili rispetto a una comunicazione capace di fare sintesi e sono dunque problematiche in scopo, finalità e soluzioni formali e figurative.

Indubbiamente, il radicamento dei patrimoni e la loro musealizzazione diretta nei siti archeologici è una delle istanze più progressive di questi anni e propone un importante cambiamento di punto di vista sul tema. Da un approccio in cui il pubblico in sale e gallerie è posto di fronte a reperti che assumono inevitabilmente un valore artistico predominante, si passa alla possibilità di apprezzare un contesto in cui vi è un processo di continua scoperta, dove si può comprendere ciò che gli archeologi fanno, perché lo fanno e perché dovrebbero continuare a esplorare l'evidenza materiale del passato. Nodo cruciale per il progetto allestitivo e comunicativo delle aree archeologiche è la rappresentazione della dialettica fra la fenomenologia di ciò che si presenta ai nostri occhi e l'orizzonte, irto di incognite, di tutto ciò che è stato nel passato e nel divenire della vicenda storica.

Fare "museo diffuso" significa perseguire un progetto di ricomposizione conoscitiva delle stratificazioni materiali, dell'archeologia, intesa come disciplina a supporto continuo della conoscenza delle trasformazioni urbane e territoriali, e della museografia, vista disciplina al servizio della elaborazione culturale di questa storia. Una esposizione è una narrazione, palese o sottesa, esplicita o implicita, che si pone entro il complesso rapporto che lega fra di loro la progettazione del nuovo, la tutela, la conservazione, le operazioni di restauro, architettonico, urbano e paesaggistico. Tutto ciò rende palese quanto, in generale, la "misura" del progetto architettonico in ambiti comunque già materialmente definiti e formalizzati sia determinata dai "modi" del rapporto con ciò che già esiste e

dagli “spostamenti” che il nuovo intervento determina nel complesso dell’ambiente che lo accoglie.

L’evidenza, l’immaginario e l’immaginato sono oggi i termini di una narrazione che si dovrebbe manifestare in un allestimento simile a un *laboratorio in continuo divenire*, in grado di testimoniare dell’articolazione dei temi e della ricchezza fenomenologica di ogni specifico sito archeologico, del suo essere parte di un paesaggio storico, dell’essere stato teatro di vicende che sono accadute e che continuano ad essere presenze vive per la nostra cultura, offrendo «allo sguardo [...] lo spettacolo del tempo nelle sue diverse profondità» (Augé 2004, p. 71).

Se con Cnosso si è aperto un processo di “territorializzazione” della museografia dell’antico, come pratica di intervento sui siti che diventano l’oggetto dell’allestimento, ponendo così le basi di un concetto di contestualità che appartiene a una visione contemporanea dell’archeologia, oggi, in una realtà di globalizzazione culturale, questa condizione dovrebbe sempre più mettere in ombra le ideologie nazionaliste che hanno guidato la creazione dei musei ottocenteschi e della prima parte del Novecento, e contribuire ad affermare l’universalità dei patrimoni dell’antichità in una prospettiva multi e transculturale. Dovrebbe altresì permetterci di leggere la complessità di stratificazioni, incroci e ibridazioni, come anche aspetti ambientali, antropologici e paesaggistici sedimentati in storie secolari o millenarie, tutti temi che la “purificazione” e la sacralizzazione dei frammenti trasportati, ricomposti ed esposti nelle sale, gallerie e rotonde di quegli stessi musei avevano censurato in nome di teorie e pratiche riduzionistiche di invenzione del passato.

Note

(1) Cfr. G.L. Leclerc de Buffon, *Epoche della natura*, Torino, Boringhieri 1960. L’opera fu pubblicata nel 1778 nel quinto tomo dei supplementi all’*Histoire naturelle*.

(2) Le prime fotografie dei siti della Grecia e dell’Asia Minore sono degli inizi degli anni Quaranta dell’Ottocento, poco dopo l’invenzione di Daguerre (Lyons et al. 2005).

(3) Stuart e Revett sono in Grecia nel 1751-53; Le Roy nel 1755; Chandler e Revett visitano diversi siti della Ionia nel 1764-66; Wood è a Palmira e Baalbeck nel 1750-51.

(4) Vedi la versione italiana con testo latino del *De Architectura*, Torino, Einaudi 1997, vol. VII, 5,2, p. 1043.

(5) Dominique-Vivant Denon (che aveva fatto parte della Campagna d’Egitto di cui nel 1802 aveva redatto il resoconto *Voyage dans la Basse et la Haute Egypte, pendant les campagnes du général Bonaparte*) è l’artefice del Musée Napoleon, da lui diretto dal 1802 al 1815, da lui stesso definito “Le plus beau musée de l’univers” (Dupuy 1999).

(6) Ludwig intraprende nel 1804-1805 un viaggio in Italia dove sviluppa la sua passione per l’arte e le antichità e conosce il circolo di artisti a cui farà riferimento per i lavori del suo museo.

(7) Allievo di David Gilly a Berlino, Klenze, dopo gli studi a Parigi è architetto capo a Kassel dal 1804 al 1813 durante l’occupazione francese e la reggenza di Jerome Bonaparte, fratello di Napoleone. Nel 1806 e 1807 è a Roma per studiare le architetture antiche. L’influsso della cultura architettonica romana e francese è dunque evidente, non ostante egli aderisca al nuovo corso filoenellenico del re.

(8) Il progetto per il concorso del 1814-15 di Carl Haller von Hallerstein prevedeva una corte centrale con la riproduzione in scala al vero della facciata del Tempio di Egina.

(9) Klenze tuttavia propone di mantenere la quattrocentesca Torre degli Acciaiuoli sopra i Propilei per il suo carattere pittoresco, torre che però sarà abbattuta nel 1875.

(10) L’affermazione stupisce, pensando a quanto egli si fosse nel 1796 scagliato contro lo spostamento nel Musée Napoléon delle antichità dei musei romani e vaticani, sottolineandone la decontestualizzazione: «se l’asportazione dei modelli dell’antichità dal loro paese natale e la privazione che ne conseguirebbe di tutti i termini di confronto che li spiegano e li fanno valere [...], non pensate che questa calamità per la scienza e per l’arte ricadrebbe anche su coloro che ne saranno stati gli imprudenti autori?» (Quatremère de Quincy 2002, p. 171).

(11) Il dipinto (andato distrutto durante la seconda guerra mondiale) ci è noto per la copia di August W.J. Ahlborn del 1836, oggi conservata alla Nationalgalerie di Berlino e per una incisione del 1846 di Wilhelm Witthöft.

(12) Per Humboldt un museo deve «promuovere l’arte, disseminare il gusto e dare piacere estetico» (cit. in Moyano 1990, p. 602). Per Gustav Waagen «il primo e principale scopo del museo è l’avanzamento dell’educazione spirituale della nazione tramite l’esperienza del bello» (cit. in Sheehan, p. 115).

(13) Schinkel e Waagen, concordavano nel sostenere che lo scopo del museo è «prima di dare piacere, poi di istruire» (cit. in Bergdoll e Lessing 1994, p. 83).

(14) Secondo Kenneth Frampton (2009, p. 97) la concezione di Friedrich Wilhelm IV della futura Isola dei Musei è influenzata dal progetto di Schinkel per il Palazzo reale sull'Acropoli di Atene.

(15) I titoli dei sei affreschi (ciascuno di circa 7 metri e mezzo per 6,7) sono *La torre di Babele, Omero ed i Greci o il fiorire della Grecia, La distruzione di Gerusalemme, La battaglia degli Unni, I Crociati alle porte di Gerusalemme e L'età della Riforma*.

(16) A differenza di quella Egizia, la Corte Greca, scoperta e non visitabile, è semplicemente ornata sui suoi lati con un fregio dello scultore Hermann Schiewelbein raffigurante la distruzione di Pompei durante l'eruzione del Vesuvio.

(17) Negli stessi anni Olimpia, che pur rappresenta un modello esemplare di applicazione della nuova "scienza archeologica" alle tecniche di scavo e di catalogazione dei ritrovamenti, non fornisce ritrovamenti di impatto paragonabile a quelli di Pergamo. Inoltre lo stato greco non permette l'esportazione dei reperti. Questo fa sì che l'interesse dei musei tedeschi nei confronti di questo sito scemi, tanto che si decide di creare un piccolo museo in sito realizzato da Friedrich Adler nel 1887. Il museo di Olimpia, assieme a quello dell'Acropoli, è uno dei primi ad essere realizzato all'interno di un'area archeologica.

(18) Sua è la Villa Kerylos, progettata per - e assieme a - l'archeologo Théodore Reinach e realizzata a Beaulieu-sur-Mer, vicino a Nizza nel 1908, una idiosincratia interpretazione di una antica casa greca, curata fino al dettaglio delle decorazioni e degli arredi.

(19) Gli scavi di Wiegand a Mileto sono del 1899-1911 (la Porta è ritrovata nel 1903), quelli a Babilonia, condotti da Robert Koldewey, sono del 1899-1917.

(20) Nello stesso scritto Evans sottolinea l'evolversi delle tecnologie da lui usate: «L'intervento di conservazione a Cnosso [...] è passato attraverso tre periodi, segnati rispettivamente dall'uso di sostegni in legno, di travi in acciaio e da strutture in ferro cemento».

(21) «Ironia della sorte, i responsabili della protezione Cnosso devono oggi lavorare per preservare sia l'antico palazzo che le ricostruzioni di Evans» (Scarre e Steffo 2003, p. 38).

(22) Si pensi al restauro e musealizzazione della Villa del Casale di Piazza Armerina, condotto da Franco Minissi nel 1957-63. Si tratta di un intervento sperimentale sia nella tecnologia utilizzata (ferro, vetro, metacrilato) e al loro uso finalizzato alla reversibilità, sia nelle modalità di rapporto tra nuovo e preesistenza, evocativo degli ipotetici assetti volumetrici originari della villa. Un intervento protettivo e museografico allo stesso tempo, dove le strutture evocano - senza pretesa di esattezza storica - le possibili volumetrie originarie della villa (Minissi 1961).

(23) Come ha scritto Suzanne Marchand (1996, pp. xviii-xix), «l'incorporazione del filellenismo ottocentesco negli ideali fondanti le istituzioni della Prussia, università, scuole secondarie, musei e accademie d'arte dopo il 1810 rese universali i valori legati alla contemplazione del bello e del vero e all'ammirazione degli antichi, valori che furono imposti a generazioni di tedeschi della classe media».

(24) La prima storia dell'archeologia, *Die archäologischen Entdeckungen des neunzehnten Jahrhunderts* (Le scoperte archeologiche del XIX secolo) di Adolf Michaelis, pubblicata nel 1906, si occupa quasi unicamente dell'archeologia classica. Nove capitoli su undici sono dedicati all'Italia e alla Grecia.

(25) Vedi i temi trattati nella ricerca europea *MeLa-Museums in an Age of Migrations* e le relative pubblicazioni (<http://www.mela-project.eu>).

Bibliografia

A new Description of Sir John Soane's Museum, 1955. London, Published by the Trustees.

Adler, Friedrich, 1893. "Das Museum in Olympia". *Centralblatt der Bauverwaltung*, v. 13, n. 46, 1893, pp. 482-484.

Aloi, Roberto, 1962. *Musei. Architettura-Tecnica*. Milano, Hoepli.

Anderson, Benedict, 2006. *Imagined Communities. Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. London, Verso.

Athanassopoulou, Effie F., 2002. "An 'Ancient Landscape European Ideals, Archaeology, and Nation Building in Early Modern Greece". *Journal of Modern Greek Studies*, v. 20, n. 2, pp. 273-305.

Augé, Marc, 2004. *Rovine e macerie. Il senso del tempo*. Torino, Bollati Boringhieri (ed. or. *Le temps en ruines*, 2003).

Bähr, Astrid, 2012. "Between Cultural-Historical Elucidation and Spatial Confines. The Collections at the Neues Museum 1855-1939". In Blauert, Elke e Astrid Bähr (a cura di), *Neues Museum. Architecture, Collections, History*. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin-Nicolai, pp. 76-85.

Basso Peressut, Luca, 2005. *Il Museo Moderno. Architettura e museografia da Perret a Kahn*. Milano, Lybra Immagine.

Bastéa, Eleni, 1999. *The Creation of Modern Athens. Planning the Myth*. Cambridge, Cambridge University Press.

Bedford, Steven McLeod, 1998. *John Russell Pope. Architect of Empire*. New York, Rizzoli International.

Bennett, Tony, 1995. *The Birth of the Museum*. London-New York, Routledge.

Bergdoll, Barry e Erich Lessing, 1994. Karl Friedrich Schinkel. *An Architecture for Prussia*. New York, Rizzoli International.

Bergvelt, Ellinoor, Debora J. Meijers, Lieske Tibbe e Elsa van Wezel (a cura di), 2010. *Napoleon's Legacy. The Rise of National Museums in Europe 1794-1830*. Berlin, G+H Verlag.

Berkenhout, John, 1767. *The Ruins of Poestum or Posidonia, a City of Magna Graecia in the Kingdom of Naples*. London, Printed for the Authors.

Beulé, Charles Ernest, 1853-1854, *L'Acropole d'Athènes*, 2 voll. Paris, Firmin Didot Frères.

Billot, Marie-Françoise, 1986. "Recherches aux XVIIIe et XIXe siècles sur la polychromie de l'architecture grecque". In Hellmann, Marie-Christine, Philippe Fraisse e Annie Jacques (a cura di), *Paris-Rome-Athènes. Le voyage en Grèce des architectes français aux XIXe et XXe siècles*, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, pp. 61-125.

Bilsel, Can, 2012. *Antiquity on Display. Regimes of the Authentic in Berlin's Pergamon Museum*. Oxford, Oxford University Press.

Blauert, Elke e Astrid Bähr (a cura di), 2012. *Neues Museum. Architecture, Collections, History*. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin-Nicolai.

Blouet, Abel, 1831-1838. *Expedition scientifique de Morée, ordonnée par le Gouvernement Français. Architecture, Sculptures, Inscriptions et Vues du Péloponèse, des Cyclades et de l'Attique*, 3 voll. Paris, Firmin Didot Frères.

Boetticher, Adolf, 1883. *Olympia. Das Fest und seine Stätte, nach den Berichten der Alten und den Ergebnissen der deutschen Ausgrabungen*. Berlin, J. Springer.

Brown, Ann, 1989. *Arthur Evans and the Palace at Minos*. Oxford, Ashmolean Museum.

Buttlar, Adrian von, 2010. "The Museum and the City. Schinkel's and Klenze's Contribution to the Autonomy of Civic Culture". In Bergvelt, Ellinoor, Debora J. Meijers, Lieske Tibbe e Elsa van Wezel (a cura di), *Napoleon's Legacy. The Rise of National Museums in Europe 1794-1830*. Berlin, G+H Verlag, pp. 173-189.

Buttlar, Adrian von, 2012. "The Museum Island. An Architectural-Historical Overview". In Eissenhauer, Michael, Astrid Bähr e Elisabeth Rochau-Shalem (a cura di), *Museum Island Berlin*. München-Berlin, Staatliche Museen zu Berlin-Hirmer Verlag.

Carter, Rand, 1979. "Karl Friedrich Schinkel's Project for a Royal Palace on the Acropolis". *Journal of the Society of Architectural Historians*, v. 38, n. 1, pp. 34-46.

Chandler, Richard, Nicholas Revett e William Pars, 1769. *Ionian Antiquities*. London, T. Spilsbury e W. Haskell.

Chandler, Richard, 1776. *Travels in Greece, or an Account of a Tour Made at the Expense of the Society of Dilettanti*. Oxford, Clarendon Press.

Choiseul-Gouffier, Marie Gabriel-Auguste-Florent de, 1782-1822. *Voyage pittoresque de la Grèce*, 3 voll. Paris.

Cockerell, Charles Robert, 1860. *The Temples of Jupiter Panhellenius at Aegina and of Apollo Epicurius at Bassae near Phigaleia in Arcadia, to which is Add a Memoir of the Systems of Proportion Employed in the Original Design of These Structures*. London, John Weale.

Cockerell, Charles Robert e Edward Hawkins, 1830-1839. *Description of the Collection of Ancient Marbles in the British Museum. Voll. VI-VII-VIII [The Parthenon Marbles: Sculptures of the Pediment, Metopes, Frieze]*. W. Nicol, London.

Conze, Alexander, 1913. *Altertümer von Pergamon. Band I, Stadt und Landschaft. Tafeln*. Berlin, Georg Reimer.

Cook, Brian F., 1984. *The Elgin Marbles*. London, The British Museum Press.

Crook, Joseph Mordaunt, 1972a. *The British Museum. A Case-study in Architectural Politics*. London, Allen Lane.

Crook, Joseph Mordaunt, 1972b. *The Greek revival. Neo-classical Attitudes in British Architecture 1760-1870*. London, Murray.

De Caro, Stefano, Annie Jacques, Laura Mascoli, Pierre Pinon, Georges Vallet e Fausto Zevi (a cura di), 1981. *Pompéi. Travaux et envois des architectes français au XIXe siècle*. Roma-Paris, École française de Rome-École nationale supérieure des Beaux-Arts.

Defrasse, Alphonse e Henri Lechat, 1895. *Épidaure. Restauration & description des principaux monuments du sanctuaire d'Asclépios. Relevés et restaurations*. Paris, Quantin Librairies-Imprimeries Réunies.

Description de l'Égypte ou recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française, publié par les ordres de Sa Majesté l'Empereur Napoléon le Grand. Antiquités, Livres 1-4, 11-15, 21, 1809-1822. Paris, Imprimerie Impériale.

Díaz-Andreu, Margarita, 2007. *A World History of Nineteenth-Century Archaeology. Nationalism, Colonialism, and the Past*. Oxford, Oxford University Press.

Die Skulpturen des Pergamon-Museums in Photographien, 1903. Berlin, Reimer.

Diebold, William J., 1995. "The Politics of Derestoration. The Aegina Pediments and the German Confrontation with the Past". *Art Journal*, v. 54, n. 2, pp. 60-66.

Dodwell, Edward, 1821. *Views in Greece*, 2 voll. London, Rodwell and Martin.

Dorgerloh, Hartmut, 1994. "Museale Inszenierung und Bildprogramm im Neuen Museum". In Zimmermann, Michael F. (a cura di), *Berlins Museen. Geschichte und Zukunft*. München-Berlin, Deutscher Kunstverlag, pp. 79-86.

Dorgerloh, Hartmut, 2012. "Neues Museum. A Structured Home for World Culture". In Blauert, Elke e Astrid Bähr (a cura di), *Neues Museum. Architecture, Collections, History*. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin-Nicolai, pp. 66-75.

Dörpfeld, Wilhelm, 1894. *Troja 1893. Bericht über die im Jahre 1893 in Troja veranstalteten Ausgrabungen*. Leipzig, F.A. Brockhaus.

Dupuy, Marie-Anne, 1999. *Dominique-Vivant Denon. L'œil de Napoléon*. Paris, Réunion des Musées Nationaux.

Dyson, Stephen L., 2006. *In Pursuit of Ancient Pasts. A History of Classical Archaeology in the Nineteenth and Twentieth Centuries*. New Haven-London, Yale University Press.

Earl of Elgin et al., 1816. *The Elgin Marbles from the Temple of Minerva at Athens, on Sixty-one Plates. Selected from "Stuart's and Revett's Antiquities of Athens," to which are Added, the Report from the Select Committee to the House of Commons, Respecting the Earl of Elgin's Collection of Sculptured Marbles, and an Historical Account of the Temple*. London, Taylor.

Evans, Arthur, 1921-1936. *The Palace of Minos. A Comparative Account of the Successive Stages of the Early Cretan Civilization as Illustrated by the Discoveries at Knossos*, 4 voll+indice. London, Macmillan.

Evans, Arthur, 1927. "Work of Reconstitution in the Palace of Knossos". *Antiquaries Journal*, v. 7, n. 3, pp. 258-267.

Farnoux, Alexandre, 1993. *Cnossos. L'archéologie d'un rêve*. Paris, Gallimard.

Forster-Hahn, Françoise, 1996. "Shrine of Art or Signature of a New Nation? The National Gallery(ies) in Berlin, 1848-1968". In Wright, Gwendolyn (a cura di), *The Formation of National Collections of Art and Archaeology*. Washington/DC, National Gallery of Art, pp. 79-99.

- Foucault, Michel, 1967. *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*. Milano, Rizzoli (ed. or. *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, 1966).
- Foucault, Michel, 1971. *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*. Milano, Rizzoli (ed. or. *L'Archéologie du savoir*, 1969).
- Frampton, Kenneth, 2009. "Museum as Palimpsest". In Nys, Rik e Martin Reichert (a cura di), *Neues Museum Berlin*. Köln, Walther König, pp. 97-108.
- Furtwängler, Adolf (a cura di), 1906a. *Aegina. Das Heiligtum der Aphaia*, 2 voll. München, Verlag der k. b. Akademie der Wissenschaften-J. Roth.
- Furtwängler, Adolf, 1906b. *Die Aegineten der Glyptothek König Ludwigs I, nach den Resultaten der neuen Bayerischen Ausgrabung*. München, A. Buchholz.
- Garnier, Charles, 1884. *Temple de Jupiter Panhellénien à Egine. Restauration exécutée en 1852*. Paris, Firmin Didot et C.ie.
- Gell, William, 1832. *Pompeiana. The Topography, Edifices and Ornaments of Pompeii, the Result of Excavations since 1819*, 2 voll. London, Jennings and Chaplin.
- Gere, Cathy, 2009. *Knossos and the Prophets of Modernism*. Chicago/IL, University of Chicago Press.
- Goalen, Martin, 1991. "Schinkel and Durand. The Case of the Altes Museum". In Snodin, Michael (a cura di), *Karl Friedrich Schinkel. A Universal Man*. New Haven/CT-London, Yale University Press-Victoria and Albert Museum, pp. 27-35.
- Gossman, Lionel, 2006. "Imperial Icon. The Pergamon Altar in Wilhelminian Germany". *Journal of Modern History*, v. 78, n. 3, pp. 551-587.
- Gropplero di Troppenburg, Elianna, 1980. "Die Innenausstattung der Glyptothek durch Leo v. Klenze". In Klaus Vierneisel e Gottlieb Leinz (a cura di), *Glyptothek München 1830-1980*. München, Glyptothek München.
- Guiding, Ruth, 2001. *Marble Mania. Sculpture Galleries in England, 1640-1840*. London, Sir John Soane's Museum.
- Haskell, Francis e Nicholas Penny, 1984. "Musei nella Roma del secolo XVIII". In Id., *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica*. Torino, Einaudi, pp. 79-93 (ed. or. *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, 1981).
- Hederer, Oswald, 1964. *Leo von Klenze. Persönlichkeit und Werk*. München, Callwey.
- Hellmann, Marie-Christine, Philippe Fraisse e Annie Jacques (a cura di), 1986. *Paris-Rome-Athenes. Le voyage en Grece des architectes français aux XIXe et XXe siècles*, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris.
- Hitchens, Christopher, 2008. *The Parthenon Marbles. The Case for Reunification*. London-New York, Verso.
- Hittorff, Jacques Ignace, 1851. *Restitution du Temple d'Empédocle a Sélinonte, ou l'architecture polychrome chez les grecs*, 2 voll. Paris, Firmin Didot Frères.
- Hulot, Jean e Gustave Fougères, 1910. *Sélinonte, colonie doriennne en Sicilie. La ville, l'Acropole et les Temples. Relevés et restaurations*. Paris, Ch. Massin.
- Jacques, Annie, Catherine Brice e François Charles Uginet (a cura di), 1986. *Roma antiqua. Envois des architectes français (1788-1924): Forum, Colisée, Palatin*, École française de Rome- École nationale supérieure des Beaux-Arts, Roma- Paris.
- Jacques, Annie, Stéphane Verger e Catherine Virlovet (a cura di), 2002. *Italia antiqua. Envois degli architetti francesi (1811-1950): Italia e area mediterranea*, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris.
- Kästner, Volker, 1997. "The Architecture of the Great Altar and the Telephos Frieze". In Dreyfus, René e Ellen Schraudolph (a cura di), *Pergamon. The Telephos Frieze from the Great Altar*, vol. 2. San Francisco/CA, Fine Arts Museums of San Francisco, pp. 68-82.
- Kehoe, Elisabeth, 2004. "Working Hard at Giving it Away. Lord Duveen, the British Museum and the Elgin Marbles". *Historical Research*, v. 77, n. 198, pp. 503-519.
- King, Dorothy, 2006. *The Elgin Marbles. The Story of the Parthenon and Archaeology's Greatest Controversy*. London, Hutchinson.
- Klenze, Leo von, 1830-1850. *Sammlung architectonischer Entwürfe, welche ausgeführt oder für die Ausführung entworfen wurden*, 10 fascicoli. München, J.G. Cotta.
- Klenze, Leo von e Ludwig Schorn, 1830. *Beschreibung der Glyptothek Seiner Majestät des Königs Ludwig I von Bayern*. München, J.G. Cotta.
- Laborde, Alexandre de, 1806-1820. *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, 4 voll. Paris, Pierre Didot l'ainé.
- Laborde, Léon Emmanuel Simon Joseph de e Alexis Paccard, 1848. *Le Parthénon. Documents pour servir à une restauration*, 6 voll. Paris, Leleux.
- Labus, Giovanni, 1820. "Prefazione". In *Il Museo Chiaramonti descritto e illustrato da Filippo Aurelio Visconti e Giuseppe Antonio Guattani*. Milano, Destefanis.
- Lavallée, Joseph, 1802. *Voyage pittoresque et historique de l'Istrie et de la Dalmatie, rédigé d'après l'itinéraire de L. F. Cassas*. Paris, Née.
- Le Roy, Julien-David, 1758. *Les ruines des plus beaux Monuments de la Grece: Ouvrage divisé en deux parties, Où l'on considere, dans la premiere, ces Monuments du côté de l'Histoire; et dans la seconde, du côté de l'Architecture*. Paris-Amsterdam, Guerin&Delatour, Nyon, Neaulme.
- Leinz, Gottlieb, 1980. "Baugeschichte der Glyptothek 1806-1930". In Vierneisel, Klaus e Gottlieb Leinz (a cura di), *Glyptothek München 1830-1980*. München, Glyptothek München, pp. 90-181.
- Letarouilly, Paul Marie, 1877. *Le Vatican et la basilique de Saint-Pierre de Rome*. Paris, Morel et cie.
- Lowenthal, David, 1985. *The Past is a Foreign Country*. Cambridge, Cambridge University Press.

Lyons, Claire L., John K. Papadopoulos, Lindsey S. Stewart, Andrew Szegedy-Maszak, 2005. *Antiquity and Photography. Early Views of Ancient Mediterranean Sites*. Los Angeles/CA, The J. Paul Getty Museum.

Macdonald, Sharon, 1996. "Theorizing Museums: An Introduction." In Sharon Macdonald, Gordon Fyfe (a cura di), *Theorizing Museums*. Cambridge, Blackwell, pp. 1-18.

Maffei, Scipione, 1749. *Museum Veronense, hoc est antiquarum inscriptionum atque anaglyphorum collectio*. Verona, Typis Seminarii.

Malgouyres, Philippe, 1999. *Le Musée Napoléon*. Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux.

Marchand, Suzanne L., 1996. *Down from Olympus. Archaeology and Philhellenism in Germany, 1750-1970*. Princeton-Woodstock/NJ, Princeton University Press.

Matthes, Olaf, 1998. *Das Pergamonmuseum*. Berlin, Berlin Edition/Quintessenz.

Mazois, François, 1824-1838. *Les ruines de Pompéi*, 4 voll. Paris, Firmin Didot Frères.

McClellan, Andrew L., 1994. *Inventing the Louvre. Art, Politics, and the Origin of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*. Cambridge, Cambridge University Press.

Mclsaac, Peter M., 2007. *Museums of the Mind. German Modernity and the Dynamics of Collecting*, University Park/PA, The Pennsylvania State University Press.

Minissi, Franco, 1961. "Protéction des mosaïques de la Villa romaine de Piazza Armerina (Sicile)/ Protection of the Mosaic Pavements of the Roman Villa at Piazza Armerina (Sicily)." *Museum*, v. 14, n. 2, pp. 128-132.

Moyano, Steven, 1990. "Quality vs. History. Schinkel's Altes Museum and Prussian Arts Policy." *The Art Bulletin*, v. 72, n. 4, pp. 585-608.

Noack, Ferdinand, 1927. Eleusis. *Die Baugeschichtliche Entwicklung des Heiligtumes*, 2 voll. Berlin, Walter de Gruyter.

Nys, Rik e Martin Reichert (a cura di), 2009. *Neues Museum Berlin*. Köln, Walther König.

Omont, Henri (a cura di), 1898. *Athènes au XVIIIe siècle. Dessins des sculptures du Parthénon attribués à J. Carrey et conservés à la Bibliothèque Nationale accompagnés de vues et plans d'Athènes et de l'Acropole*. Paris, Ernest Leroux.

Otero-Pailos, Jorge, 2009. "The Subjective Element in Conservation." *Nordisk Arkitekturforskning/Nordic Journal of Architectural Research*, v. 21, n. 1, pp. 32-48.

Papadopoulos, John K., 2005, "Inventing the Minoans. Archaeology, Modernity and the Quest for European Identity." *Journal of Mediterranean Archaeology*, v. 18, n. 1, pp. 87-149.

Payne, Albert Henry (a cura di), 1855. *Die Königlichen Museen in Berlin. Eine Auswahl der vorzüglichsten Kunstschatze der Malerei, Sculptur und*

Architektur der norddeutschen Metropole, dargestellt in einer Reihe der ausgezeichnetsten Stahlstiche, mit erläuternden Texte. Leipzig-Dresden, Verlag der Englischen Kunstanstalt.

Pevsner, Nikolaus, 1986. *Storia e caratteri degli edifici*. Roma, Fratelli Palombi, cap. 8, "Musei", pp. 137-167 (ed. or. *A History of Building Types*, 1976).

Piranesi, Giovanni Battista, 1778. *Vedute di Roma*, [raccolte da Francesco Piranesi], Roma.

Pistoiesi, Erasmo, 1829. *Il Vaticano, Descritto ed Illustrato*, voll. 4-5-6: *Musei del Vaticano*. Roma, Tipografia della Società Editrice.

Plagemann, Volker, 1967. *Das Deutsche Kunstmuseum 1790-1870. Lage, Baukörper, Raumorganisation, Bildprogramm*. München, Prestel.

Plagemann, Volker, 1995. "Musée et Panthéon. L'origine du concept architectural du Musée." In Pommier, Édouard (a cura di), *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*. Paris, Louvre-Klincksieck, pp. 213-241.

Pommier, Édouard (a cura di), 1995. *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*. Paris, Louvre-Klincksieck.

Pommier, Édouard, 2002. "La Rivoluzione e il destino delle opere d'arte." In Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome, *Lettere a Miranda* (a cura di Michela Scolaro). Bologna, Minerva Edizioni, pp. 63-118.

Pontremoli, Emmanuel e Maxime Collignon, 1900. *Pergame. Restauration et description des monuments de l'Acropole*. Paris, L. Henry May.

Poulot, Dominique, 1981. "Les musées à la gloire de l'Empire." *Gazette des Beaux-Arts*, n. 98, pp. 125-131.

Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome, 1818. *Lettres écrites de Londres a Rome, et adreesees a M. Canova; sur Les Marbres d'Elgin, ou les Sculptures du Temple de Minerve à Athènes*. Roma, 1818.

Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome, 1832. *Dictionnaire historique d'architecture, comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archeologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art*, vol. II, Paris, Adrien Le Clere et C. ie, ad vocem "Restitution", pp. 376-377.

Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome, 2002, *Lettere a Miranda* (a cura di Michela Scolaro). Bologna, Minerva Edizioni (ed. or. *Lettres sur les préjudices qu'occasionnerait aux arts et à la science le déplacement des monuments de l'art de l'Italie*, 1796).

Ruggieri Tricoli, Maria Clara, 2010. *L'archeologia, i musei, le repliche*. Numero monografico di *Agathón*, vol. 1, n. 1.

Saint-Non, Jean Claude Richard de, 1781-1786. *Voyage Pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicile*, 4 voll. Paris, Clousier.

Sayer, Robert, 1759. *Ruins of Athens with Remains and Other Valuable Antiquities on Greece*. London, Sayer.

Scarre, Chris e Rebecca Steffoff, 2003. *The Palace of Minos at Knossos*. Oxford-New York, Oxford University Press.

- Schinkel, Karl Friedrich, 1991. *Disegni di Architettura*. Milano, Federico Motta (ed. or. *Sammlung architektonischer Entwürfe, 1819-1838*).
- Schrammen, Jakob, 1906. *Altertürmer von Pergamon, Band II, 1. Der grosse Altar - Der obere Markt*. Berlin, Georg Reimer.
- Serradifalco, Domenico Lo Faso Pietrasanta, 1834-1842. *Le antichità della Sicilia esposte e illustrate*, 5 voll. Palermo, Ed. vari.
- Sheehan, James J., 2000. *Museums in the German Art World. From the End of the Old Regime to the Rise of Modernism*. Oxford-New York, Oxford University Press.
- Society of Dilettanti, 1797-1915. *Antiquities of Ionia*, 5 voll. London, W. Bulmer and Co.-Macmillan.
- Sorkin, David, 1983. "Wilhelm Von Humboldt. The Theory and Practice of Self-Formation (Bildung), 1791-1810." *Journal of the History of Ideas*, v. 44, n. 1, pp. 55-73.
- Stackelberg, Otto Magnus von, 1826. *Der Apollotempel zu Bassae in Arcadien und die daselbst ausgegrabenen Bildwerke*, Roma.
- Stuart, James e Nicholas Revett, 1762-1816. *The Antiquities of Athens, Measured and Delineated*, 4 voll. London, Haberkorn.
- Stüler, Friedrich August, 1862. *Das neue Museum in Berlin*. Berlin, Ernst & Korn [s.n.p.].
- Texier, Charles e Richard P. Pullan, 1865. *The Principal Ruins of Asia Minor, Illustrated and Described*. London, Day and Son.
- Thiersch, Friedrich von, 1883. *Die Königsburg von Pergamon. Ein Bild aus der griechischen Vorzeit, mit einem Situationsplan und einer Rekonstruktion in Lichtdruck*. Stuttgart, Engelhor.
- Vierneisel, Klaus, 1991. *Der Königsplatz 1812-1988*. München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek.
- Vierneisel, Klaus e Gottlieb Leinz (a cura di), 1980. *Glyptothek München 1830-1980*. München, Glyptothek München.
- Viollet-Le-Duc, Eugène-Emanuel, 1869. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, vol. VIII, Paris, A. Morel, ad vocem "Restauration", pp. 14-34.
- Watkin, David e Tilman Mellinghoff, 1990. *Architettura neoclassica tedesca 1740-1840*. Milano, Electa (ed. or. *German Architecture and the Classical Ideal*, 1987).
- Wescher, Paul, 1983. *I furti d'arte. Napoleone e la nascita del Louvre*. Torino, Einaudi (ed. or. *Kunstraub unter Napoleon*, 1976).
- Wezel, Elsa van, 2010. "Denon's Louvre and Schinkel's Altes Museum. War Trophy Museum versus Monument to Peace." In Bergvelt, Ellinoor, Debora J. Meijers, Lieske Tibbe e Elsa van Wezel (a cura di), *Napoleon's Legacy. The Rise of National Museums in Europe 1794-1830*. Berlin, G+H Verlag, pp. 157-172.
- Whitehead, Christopher, 2009. *Museums and the Construction of Disciplines. Art and Archaeology in Nineteenth-Century Britain*. London, Duckworth.
- Williams, Hugh William, 1829. *Select Views in Greece, with Classical Illustrations*, 2 voll. London-Edimburgh, Longman, Rees & Co.
- Wood, Robert, 1753. *The Ruins of Palmyra, Otherwise Tedmore, in the Desart*. London, Wood.
- Wood, Robert, 1757. *The Ruins of Balbec, Otherwise Heliopolis in Coelosyria*. London, Wood.
- Wordsworth, Christopher, 1839. *Greece. Pictorial, Descriptive, Historical*. London, W.S. Orr and Co.
- Wright, Gwendolyn (a cura di), 1996. *The Formation of National Collections of Art and Archaeology*. Washington/DC, National Gallery of Art.
- Wünsche, Raimund, Friedrich Wilhelm Hamdorf, Adrian von Buttlar e Michael Tiede, 1985. *Ein griechischer Traum. Leo von Klenze - Der Archäologe*. München, Staatliche Antikensammlung-Glyptothek.
- Wünsche, Raimund, 2007. *Glyptothek, Munich. Masterpieces of Greek and Roman Sculpture*. München, Beck.