

a copenhagen,
l'arte di copiare

TOMBE ETRUSCHE

Tra 1897 e 1910, protagonisti un ricco industriale, un archeologo tedesco e il pittore romano Morani, vennero copiate tutte le pitture etrusche note: una mostra all'Istituto Italiano di Cultura

Gli acquerelli spillati dalla birra danese

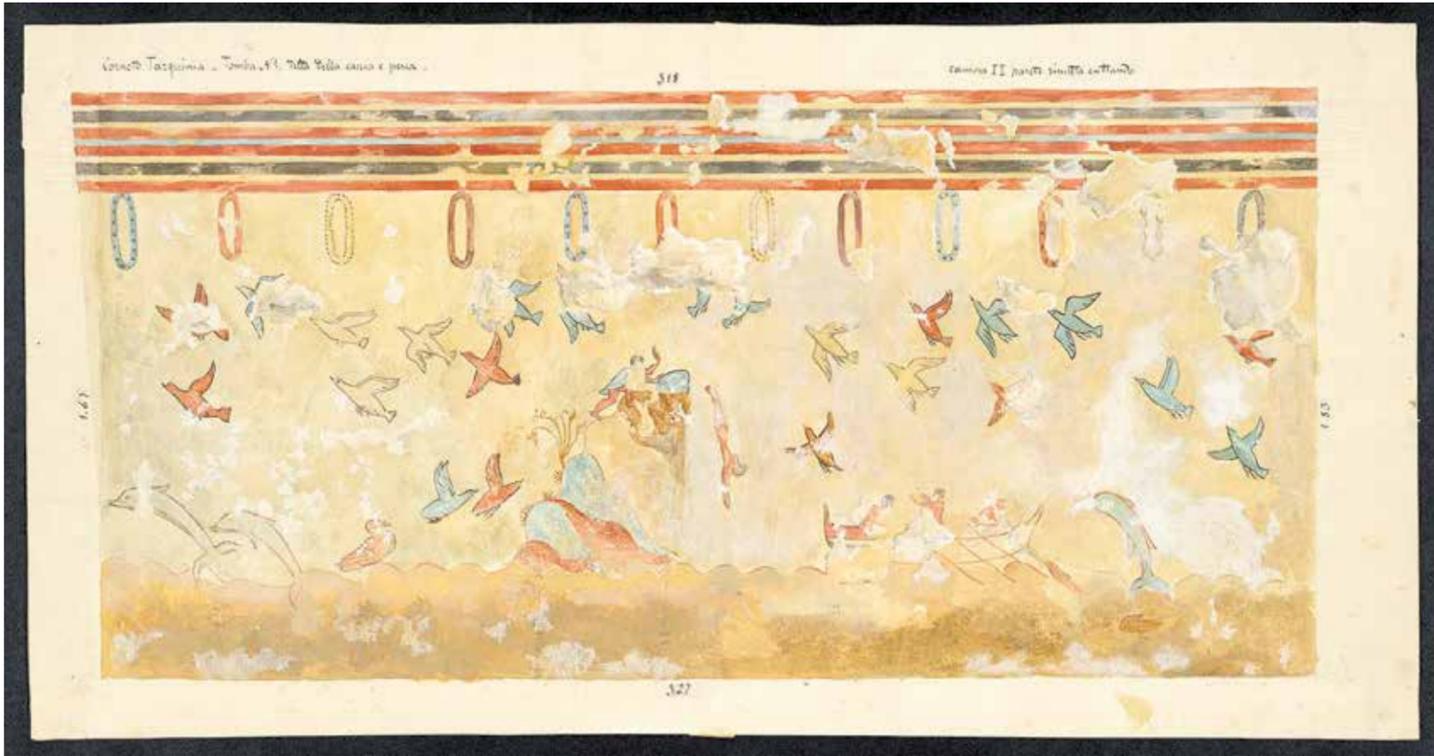
di GIUSEPPE PUCCI

John Ruskin disse sicuramente una cosa avventata quando affermò che copiare è spregevole perché è facile. Una decisa smentita, posto che fosse necessaria, viene da una mostra in corso all'Istituto Italiano di Cultura di Copenhagen (ma attualmente chiusa per l'emergenza Covid 19), intitolata *L'arte di copiare*.

L'evento è frutto di una sinergia con l'Istituto Svedese di Studi Classici di Roma e con la Ny Carlsberg Glyptotek, il grande museo della capitale danese. I venticinque acquerelli esposti giustificano pienamente il titolo. Si tratta di copie tanto fedeli quanto esteticamente pregevoli di pitture che decorano le pareti di tombe etrusche – in gran parte di Tarquinia, ma anche di Chiusi, Orvieto e Veio – datate tra il VII e il III secolo a.C.

La Ny Carlsberg Glyptotek

L'idea di fare eseguire le copie di tutti i resti della pittura etrusca allora noti venne nel 1897 al collezionista d'arte Carl Jacobsen, fondatore della Ny Carlsberg Glyptotek. Jacobsen era il produttore della birra Carlsberg, tutt'oggi famosa, e poté investire nel progetto ingenti somme. Ad assistere l'originale mecenate in questa impresa fu un personaggio non meno singolare, l'archeologo tedesco Wolfgang Helbig, che risiedeva a Roma. Helbig era stato vicesegretario dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica (precursore dell'attuale Istituto Archeologico Germanico di Roma), e oltre ad essere un notevole studioso, aveva una fitta rete di rapporti con antiquari e collezionisti, e operava – a volte abbastanza spregiudicatamente – come mediatore negli acquisti dei grandi musei europei. Il suo nome è legato alla famosa *fibula prenestina*, una spilla in oro con incisa la più antica iscrizione in lingua latina (metà del VII secolo a.C.), della quale Helbig entrò in possesso in circostanze poco chiare. Nel 1980 Margherita Guarducci, famosa epigrafista, accusò Helbig di avere fatto incidere egli stesso l'iscrizione, ma un'indagine eseguita nel 2011 con sofisticate strumentazioni sembra avere mostrato l'infondatezza di questa accusa.



Alessandro Morani, copia di una pittura dalla Tomba della caccia e della pesca di Tarquinia, 1898; qui sotto, l'archeologo tedesco Wolfgang Helbig



Helbig, che in quanto ispettore onorario del territorio di Corneto-Tarquinia aveva libero accesso alle tombe dipinte, si avvalse dell'opera del pittore romano Alessandro Morani (1859-1941), docente presso il Museo Artistico Industriale di Roma e artista apprezzato anche da D'Annunzio, che gli affidò le scenografie di alcune sue opere teatrali, e da Giacomo Boni, che lo chiamò a decorare Villa Blanc, da lui progettata.

Morani, che era anche il genero di Helbig, avendone sposato la figlia Lili, con alcuni collaboratori di talento (Oreste Marozzi, Oscar Mancinelli, i fratelli Antonio e Giuseppe Mungo) realizzò tra il 1897 e il 1910 oltre 400 lucidi e 166 acquerelli di tombe etrusche dipinte. Erano i materiali preparatori per le copie in scala 1:1 destinate alla sezione etrusca della Ny Carlsberg Glyptotek, che Jacobsen chiamava Museo Helbig, in onore del suo consigliere. Dopo la morte del Morani, Lili Helbig offrì la collezione all'Istituto Archeologico

Germanico, ma la transazione non andò in porto. Ad acquistarla fu invece l'Istituto Svedese di Studi Classici di Roma, nel 1945, a un prezzo decisamente inferiore. Probabilmente pesò nell'atteggiamento della vedova la volontà di mettere al riparo la collezione dai rischi della guerra (la Svezia era uno stato neutrale e l'Istituto Svedese fu uno dei pochi istituti stranieri a rimanere aperti a Roma).

A lungo dimenticata, la collezione fu riscoperta soltanto nel 1987. Da allora essa è stata oggetto di attenti studi, una sintesi dei quali è offerta dal volume a cura di Astrid Capoferro e Stefania Renzetti, *L'Etruria di Alessandro Morani. Riproduzioni di pitture etrusche dalle collezioni dell'Istituto Svedese di Studi Classici a Roma* (Edizioni Polistampa 2017). Sul sito web dell'Istituto Svedese (<http://isv.digital-collection.org/morani-acquerelli-luci>

Il produttore della Carlsberg, collezionista, si rivolse a Helbig per copiare la pittura etrusca

di) è possibile reperire le immagini digitalizzate di tutti i 166 acquerelli, tra i quali sono stati selezionati i venticinque esposti a Copenhagen.

Fedeltà fotografica

Altri diciassette acquerelli sono esposti permanentemente, grazie a un accordo fra l'Istituto Svedese e la Soprintendenza archeologica per l'Etruria Meridionale, nel Museo Archeologico Nazionale di Tarquinia, nella sala che ospita gli originali delle pitture distaccate dalle tombe negli anni cinquanta del secolo scorso.

Il valore documentario delle riproduzioni è enorme, perché esse restituiscono le pitture con fedeltà fotografica (specialmente per quanto riguarda il colore), senza integrazioni o idealizzazioni, e oggi che in molti casi quelle pitture sono deteriorate o illeggibili, costituiscono uno strumento di lavoro preziosissimo. Dobbiamo essere grati a quei meticolosi copisti anche per l'umiltà con la quale hanno svolto il proprio lavoro, senza mai lasciare che il loro stile si sovrapponesse a quello dei pittori che copiavano.

Come dice il grande Totò nel film di Steno *Eva e il pennello proibito*, «tutti siamo incapaci a creare, è copiare che è difficile».

«CONSEGNATI AL SILENZIO», LA NUOVA RACCOLTA DI PAOLO FABRIZIO IACUZZI, DA BOMPIANI

Una parola silente per scongiurare il male: la tavolozza verde di Iacuzzi

di PASQUALE DI PALMO

Dopo i colori bianco, blu, giallo, rosso, rosa, corrispondenti alle raccolte *Magnificat* (1996), *Jacquerie* (2000), *Patricidio* (2005), *Rosso degli affetti* (2008) e *Folla delle vene* (2018), con i quali compone da decenni il polittico di una sua particolarissima «Vita a quadri», Paolo Fabrizio Iacuzzi approda ora al suo capitolo forse più compiuto e significativo, dominato dal verde: *Consegnati al silenzio* *Ballata del biz-*

zarro unico male (Bompiani, pp. 144, € 16,00). La raccolta, suddivisa in sette sezioni dalla lunghezza variabile, si caratterizza per il preciso intento programmatico e le molteplici chiavi di lettura, sostenuta da tematiche «forti» e molto attuali: si pensi, in un'epoca irretita dalla sindrome del Covid-19, al morbo descritto in *Anatomia di relitti*. *Vibrio Cholerae*, in cui si rievocano, in una sorta di fantasmagorico, rembrandtiano teatro anatomico, le cere di Gaetano Zumbo e i corpi pietrificati di Gerolamo Segato.

Se tali incursioni in questa

sentina da *cupio dissolvi* erano già presenti nella produzione precedente (si confrontino al riguardo i riferimenti a *Frankenstein* di Mary Shelley), l'impressione è che, con il tempo, tali aspetti, riecheggianti una concezione teatrale in bilico tra grandiosità di taglio rinascimentale e deformazione espressionistica, si siano intensificati. Numerosi sono i *topoi* che si ripercuotono da una sezione all'altra, da una composizione all'altra, a cominciare dal titolo stesso che si pone alla stregua di un feticcio, quasi si volesse esorcizzare, con il sem-

plice accostamento di certi vocaboli che acquistano particolare valenza taumaturgica, quel «bizzarro unico male» rintracciabile nel motivo della malattia (vedi la citazione in esergo, tratta da Montaigne: «Non sono stato io a fare la malattia, ma la malattia ha contribuito tanto a fare me»). È come se l'autore volesse suggerirci una formula per scongiurare un male di ordine fisico e metafisico.

Nella nota presente in bandella si fa riferimento a una «biopsia personale e collettiva» che si esplica attraverso la struttura di un sonetto (o, più verosimilmente, di uno pseudo-sonetto), di cui rimane solo lo scheletro, una vuota architettura deprivata di metrica e rime: due quartine e due terzine basate su versi liberi debordanti, tendenti all'estensione prosastica che riescono tutta-

via a creare una struttura prosodica ricca di suggestioni foniche. D'altronde i motivi dell'oralità e dell'autobiografismo (si vedano, per esempio, *Viva Iac* e *Il magico Iac*) si connotano per i continui rimandi a dimensioni sovrapposte, contrapposte. Il poeta si pone perciò in un duplice *status*, salvifico e avvilente, richiamando antecedenti illustri come Pasolini e Testori che vissero tale precarietà (un'hybris?) in maniera pressoché autolezionistica: «Una crudeltà rivolta soltanto contro di me».

La variegata tavolozza cromatica di Iacuzzi denota un'acanzita frequentazione con arte figurativa e stilemi classici, a cominciare dalla sezione campale *Pietra della pazzia*. *Il segreto è nella testa*, in cui si rivisita sapientemente il fregio in ceramica invetriata di scuola rob-

biana dello Spedale del Ceppo di Pistoia realizzato da Santi Buglioni, mediante le sette opere di misericordia rappresentate e, quasi in spregio, l'iscrizione di una colonna, risalente al 1816, dell'antenato «vandalò» Gio Batta Iacuzzi. E, in effetti, la raccolta si configura come il tentativo di ripercorrere, tra «opera pistoria» e «ossa fulminate», la propria genealogia reinventandola attraverso il grafico di un elettrocardiogramma. Ci si affida a episodi apparentemente marginali (dagli archibugieri secenteschi al nonno e al padre) che ottengono carattere di esemplarità. È indicativo il fatto che il libro si apra e si chiuda con un richiamo al profilo paterno (quasi esibito il complesso edipico), adombrato in quello dei padri putativi Giovanni Giudici e Leone Piccioni.