

L'immagine sostituita. Ricostruzione, copia e rappresentazione del bene culturale perduto

ELENA PIRAZZOLI

Era rimasto assai deluso, scrive Beyle, quando anni addietro, sfogliando vecchie carte, si era imbattuto in un'incisione che recava la didascalia *Prospettiva di Ivrea*, e aveva dovuto ammettere che il suo ricordo della città immersa nella luce del crepuscolo altro non era se non una copia di quella stessa immagine. Perciò – è il consiglio di Beyle – non bisognerebbe mai comprare riproduzioni di begli scorci e belle vedute che si ammirano viaggiando. La riproduzione infatti finisce per sostituirsi totalmente al ricordo che abbiamo di qualcosa, anzi, si potrebbe dire che lo distrugge. Per quanti sforzi facesse, non riusciva più a ricordare, ad esempio, la meravigliosa Madonna Sistina, che aveva visto a Dresda, perché ad essa era venuta a sovrapporsi l'incisione ricavata da Müller, mentre rammentava assai distintamente gli orribili pastelli di Mengs, esposti nella medesima galleria, poiché mai e in nessun luogo gli era capitato di vederne una copia.

W.G. Sebald, *Beyle o lo strano fenomeno dell'amore*, in *Vertigini*

1. Ricostruzioni e riproduzioni

Le pratiche ricostruttive dei beni culturali danneggiati e distrutti – in particolare da eventi bellici o attacchi terroristici – hanno spesso scelto, a partire dal 1945, la strategia mimetica: si pensi allo *Stare Miasto*, il nucleo più antico di Varsavia, azzerato durante la Seconda guerra mondiale, ricostruito a partire anche dalle vedute settecentesche di Bernardo Bellotto e inserito nella *World Heritage List* dell'Unesco. Un caso analogo è quello della *Frauenkirche* di Dresda, l'imponente chiesa evangelico-luterana costruita tra il 1726 e il 1743, danneggiata dalla guerra franco-prussiana e letteralmente implosa durante l'incendio sprigionato dai bombardamenti alleati del febbraio 1945: la sua mole di arenaria annerita è stata mantenuta come "monumento" fino ai primi anni Novanta, quando è iniziato un cantiere di ricostruzione dell'edificio. Più recentemente, un sim-

bolo della guerra in Bosnia come il ponte di Mostar ha vissuto una ricostruzione analoga, compiuta da una rete internazionale di architetti e ingegneri.

Le motivazioni sottese a tali ricostruzioni *à l'identique* derivano spesso da aspetti di carattere *identitario* più che storico-artistico: di fronte alla necessità di colmare il vuoto lasciato da quella perdita nell'identità stessa della comunità colpita, la copia assume un "valore di passato", riprendendo la definizione di Alois Riegl. Tuttavia, la ricezione di queste ricostruzioni è complessa: seppure se ne riconosca il valore storico-sociale, il loro statuto è molto più ambiguo dal punto di vista storico-artistico. Cesare Brandi, nella sua *Teoria del restauro* (1963), esprime una posizione molto netta contro la ricostruzione *à l'identique*: l'opera d'arte, anche quella architettonica, non può essere sostituita da una copia (Brandi, 2000, p. 80). Tuttavia, nel mondo del restauro si registra anche l'opposta riflessione di Paolo Marconi, che invece sottolinea come i monumenti dell'antichità siano arrivati alla contemporaneità dopo essere stati nel tempo integrati più volte: per questo motivo, la ricostruzione di opere lesionate o completamente distrutte non deve essere demonizzata, anzi ne deve essere ammirata la grande perizia tecnica (Marconi, 2005, 2010). È noto come nel mondo orientale i templi vengano costantemente rinnovati: quello che prevale, in quel caso è la "funzione", non il carattere storico-artistico. Nel caso delle ricostruzioni all'identico di monumenti e simboli distrutti si potrebbe avanzare l'idea di un fenomeno analogo: con la ricostruzione sopravvive un valore simbolico, spesso cagionato – o enfatizzato – dalla distruzione stessa. Un valore funzionale alla formazione e al consolidamento dell'identità della comunità.

Negli ultimi anni, di fronte agli attacchi bellici e terroristici contro beni archeologici in Medioriente, sono emersi alcuni aspetti inediti: le possibilità tecniche (ricostruzioni virtuali, modellazione dati, stampa 3D) permettono di realizzare copie accurate se non addirittura iperrealistiche dei beni perduti a partire dal dato fotografico, registrato anche molto tempo prima e non sempre per motivi scientifici. Attraverso programmi di grafica è possibile ottenere un modello virtuale dell'oggetto perduto grazie a rilievi, ma anche campagne fotografiche realizzate per motivi commerciali (come cartoline) o per diletto. Lo *scanning* che si ottiene è una sorta di "calco" virtuale dal quale si possono realizzare due tipi di riproduzione: una estroflessa, che si esplica in una copia tridimensionale in materiali stampabili, spesso di nuova generazione, e una introflessa, ovvero la creazione di un ambiente virtuale dove vivere l'esperienza di quanto

perduto *entrando* nella sua immagine. Nel primo caso, quello che si ottiene è una copia “solida”: a seconda della scelta del materiale, si può trattare di una riproduzione che dichiara la propria natura oppure di una copia mimetica in tutto e per tutto. L'effetto ottenuto nel secondo caso, invece, è “immersivo”: l'osservatore accede a uno spazio virtuale attraverso un monitor, una proiezione o un visore¹.



Fig. 1. Institute for Digital Archaeology, Ricostruzione 3D dell'arco di Palmira installato a Trafalgar Square, Londra

Di fronte alla distruzione da parte dell'Isis/Daesh di una parte del sito archeologico di Palmira, antica città carovaniera situata nel deserto siriano, si sono attivate immediatamente molte iniziative internazionali: da raccolte di immagini in rete per realizzare ricostruzioni digitali, come newpalmyra.org o il Million Image Database creato dall'Institute for Digital Archaeology², a mostre, come *The Missing: Rebuilding the Past*, aperta ad

¹ Un esempio di riproduzione immersiva e di replica tridimensionale è quello della grotta Chauvet in Ardèche: per proteggere i magnifici pittogrammi preistorici qui conservati, non è possibile accedervi. Con *Cave of forgotten dreams* (2013), Werner Herzog ha realizzato un filmato 3D dell'interno della grotta, che permette al pubblico di farne esperienza virtualmente. Nel 2015 è stata inoltre inaugurata la copia 3D in scala 1:1 della grotta, collocata all'interno di una struttura espositiva progettata dagli architetti Xavier Fabre e Vincent Speller, in collaborazione con Atelier 3 (Albert Ollier e Céline Vidallet) e con il paesaggista Franck Neau. L'operazione non ha mancato di sollevare un dibattito sulla “necessità di ricreare falsi ambienti e di proporre al turismo di massa luoghi per le esperienze tematizzate” (Bocquet 2015).

² <http://digitalarchaeology.org.uk/>

aprile 2016 alla Jessica Carlisle Gallery di Londra e *Rinascere dalle distruzioni: Ebla, Nimrud, Palmira*, inaugurata a Roma, al Colosseo, nell'ottobre dello stesso anno, in cui statue e frammenti architettonici distrutti o abbandonati all'incuria per cause di guerra sono stati riprodotti in 3D. Tuttavia, queste operazioni, e in particolare quelle che mirano alla copia tridimensionale e in scala 1:1 delle opere perdute, sollevano alcune domande. A quale necessità rispondono? Di fronte a questo nuovo fenomeno si è innescato un acceso dibattito tra i fautori della ricostruzione mimetica e i detrattori di un'operazione sentita come sostitutiva e ambigua, a livello estetico e politico, che rischia addirittura una "*disneyfication of heritage*" (Cunliffe, 2016; Sinclair, 2016).

2. Una nuova Bilderstreit?

[...] Da Bamiyan a Timbuctu, l'iconoclastia vista dall'Europa sembra dover portare un solo marchio di fabbrica, quello dell'Islam. Gli stessi autori di queste devastazioni fanno di tutto per accreditare la radice teologico-religiosa della loro furia demolitrice, presentata come ossequio ai precetti del Corano. Se accettiamo questa versione dei fatti, la conseguenza è uno scontro di civiltà, in cui chiunque contrasti le distruzioni — anche se rigorosamente ateo — viene bollato come "crociato". Il solo antidoto a questo veleno è riconoscere e denunciare la natura strettamente politica dell'iconoclastia del nostro tempo. Ma anche la radice, egualmente politica, della tutela della memoria culturale (Settis, 2016).

Nel corso degli ultimi anni, durante le guerre in Iraq e in Siria, diversi siti archeologici e musei sono stati attaccati e distrutti dalle forze islamiste a Mosul, Ninive, Nimrud, Dura Europos, Hatra, eccetera³. I manufatti antichi sono stati deliberatamente demoliti a colpi di mazza o con frese e martelli pneumatici e la loro distruzione è stata ripresa e diffusa attraverso i canali mediatici. Come già ricordato, nell'estate del 2015 Palmira è stata prima "conquistata" dall'Isis, successivamente minata e trasformata in scenografia per l'esecuzione di massa di soldati delle forze regolari siriane, filmata e diffusa tramite i media; l'archeologo Khaled al-Asaad, rimasto a cercare di custodire il sito archeologico, è stato barbaramente ucciso. Meno forte, in area occidentale, è stato invece l'eco delle

³ Inoltre, il Museo del Bardo a Tunisi, creato dal protettorato francese nel 1888 e divenuto uno dei principali musei dell'area dopo quello del Cairo, il 18 marzo 2015 è stato oggetto di una cruenta incursione armata, che ha provocato 22 morti e 45 feriti (prevalentemente turisti stranieri): trattandosi di un caso di strage, non verrà approfondito in questa sede. Si segnala tuttavia che non si tratta di un caso isolato: in quanto luoghi di massa, i siti di attrattiva turistica sono stati oggetto di attentati terroristici come, ad esempio, l'attentato al tempio Hatshepsut di Luxor il 17 novembre 1997.

distruzioni di luoghi sacri all'Islam come, nel caso di Mosul, diverse moschee e le tombe dei profeti Giona e Daniele.

Queste distruzioni di importanti simboli e luoghi religiosi antichi, come già l'antecedente del gigantesche statue di Buddha a Bamiyan – costruite tra il III e il V sec. e abbattute dai talibani afgani il 12 marzo 2001 – sono state motivate dai gruppi islamisti, e percepite in Occidente, come atti iconoclasti (benché non vada dimenticato come il saccheggio e la frantumazione siano funzionali anche al fiorente mercato nero archeologico; Starzmann 2008, pp. 376-377). L'osservanza alla corrente wahhabita, la più rigorosa nel rispetto del dettame dell'irrapresentabilità, viene indicata come causa dell'individuazione degli obiettivi da eliminare nelle opere dell'antichità, più o meno remota (Bettetini, 2016, 2006; Matthiae, 2015). Questa distruzione di immagini *sacre* (delle raffigurazioni e delle architetture che le custodivano) ha generato altre immagini che potremmo definire *profane*, non nel senso di *laiche*, ma di volte a cogliere l'atto di profanazione, ovvero l'annullamento o la compromissione del carattere sacro degli oggetti colpiti. Allo stesso tempo, queste nuove immagini sono di carattere *spettacolare*, nell'accezione che, già nel 1967, Guy Debord aveva scelto per definire di società dell'epoca che si stava delineando (si veda Settis, 2016).

In realtà, la "sacralità" delle raffigurazioni e delle architetture distrutte non è solo di carattere religioso, ma più estesamente culturale: si tratta di immagini e luoghi riferiti a culti politeisti, alla cristianità delle origini, a diverse correnti musulmane, fino al buddhismo, in cui la raffigurazione non è mai di carattere divino. Queste vestigia ed effigi dell'antichità si caricano, in particolare per l'Occidente, di un ulteriore valore "culturale": la fascinazione per il passato. Si pensi alla visione che il romanticismo aveva delle rovine come luogo del sublime: rovine che, proprio tra la fine del XVIII e l'inizio XIX secolo, l'archeologia iniziò a indagare con un metodo derivato dalla storia dell'arte, diventando una disciplina moderna⁴. Così, attraverso l'Ottocento corrono parallele due pulsioni rivolte alle rovine antiche: una di attrazione romantica e una di studio scientifico. Attorno a queste due modalità di approccio si struttura il rapporto che la cultura occidentale, e in particolar modo europea, ha nei confronti delle vestigia del passato: una visione allo stesso tempo di alterità e di identità. Non a caso, i musei delle nazioni europee si sono spesso strutturati attorno a

⁴ Si individua il momento di passaggio per l'archeologia dalla passione antiquaria dell'Umanesimo a una disciplina moderna con la pubblicazione dell'opera di Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764).

oggetti ritrovati negli scavi archeologici in Grecia, Asia Minore, Africa settentrionale, Medioriente, e da quei luoghi esportati più o meno legalmente, all'interno del quadro sociale e politico del colonialismo⁵.

L'odierna reazione alla distruzione di documenti e monumenti dell'antichità in Siria e Iraq, in particolare in Europa, è stata di forte indignazione: attaccando quei luoghi, lo Stato islamico distrugge il *cultural heritage of all mankind*, come definito nella Convenzione dell'Aja del 1954⁶. Probabilmente per questa percezione di perdita di un bene *mondiale* si sono attivati i già menzionati progetti transnazionali – e delocalizzati – di ricostruzione: la natura *identitaria* dei beni colpiti sembra travalicare i confini nazionali.

Tuttavia, già nel 1963 Cesare Brandi sollevava dubbi sulla legittimità non solo della ricostruzione all'identico, ma ancora di più della “scomposizione e ricomposizione di un monumento *in un luogo diverso* da quello dove è stato realizzato, poiché tale illegittimità discende ancora più dall'istanza estetica che dall'esistenza storica, in quanto che, nell'alterazione dei dati spaziali di un monumento, si viene ad infirmarlo come opera d'arte” (Brandi, 2000, p. 78; corsivo mio). Che legittimità hanno e, ancora prima, a che necessità rispondono, allora, le copie realizzate in un luogo diverso dall'originale?

Nel passato sono state realizzate riproduzioni di sculture, frammenti archeologici o strutture architettoniche, perfino di scheletri di dinosauri, per motivi di studio: se l'unicità dell'originale rimaneva appannaggio di un solo museo o del sito storico, le copie venivano create e diffuse per essere esaminate, comparate, studiate. È il caso delle Cast Courts del Victoria and Albert Museum di Londra (fig. 2), in cui sono raccolte copie in gesso di opere d'arte dall'antichità al Rinascimento, utilizzate in particolare dalle scuole di arti applicate nei percorsi formativi.

Di fronte alle infinite possibilità date dalle attuali tecniche di individuazione, stoccaggio, circolazione di dati – fotografie, analisi dei materiali, rilievi, ecc. – per quale motivo realizzare copie tridimensionali? Una risposta sembrerebbe trovarsi nella necessità “etica” di fare fronte agli atti

⁵ Si pensi al caso di Heinrich Schliemann e il “tesoro di Priamo”, trasferito in Germania senza chiedere alcun permesso alle autorità ottomane.

⁶ All'oggi è stato celebrato un solo processo per il reato di distruzione di monumenti: nell'agosto del 2016 la Corte penale internazionale dell'Aja ha analizzato il caso di Ahmad Al Faqih al-Mahdi, ex funzionario del Ministro dell'educazione del Mali, accusato di “distruzione del patrimonio culturale”, inteso come crimine di guerra. Dopo la presa di Timbuctu da parte di Al Qaeda nel maghreb islamico (Aqmi), Al-Mahdi era stato reclutato come responsabile della “polizia morale” e in quella veste aveva, oltre che punito condotte “impure”, fatto distruggere antichi monumenti e mausolei dell'Islam maliano. Nel settembre 2016 al-Mahdi è stato riconosciuto colpevole e condannato a 9 anni (si veda Dyer 2016).

iconoclasti. D'altra parte, come sottolineato all'inizio di questo saggio, tra gli interventi di riproduzione del passato vi sono anche i casi di copie di quanto distrutto per cause belliche, con cui la comunità colpita aveva un forte legame di riconoscimento. A Varsavia e a Dresda sono state le comunità locali e nazionali a scegliere di ricostruire una copia del bene perduto perché la mancanza dell'originale aveva generato un vuoto insopportabile nel tessuto urbano e nel tessuto sociale e identitario. Il caso di Mostar è invece molto più complesso: la situazione della Bosnia uscita dalle guerre degli anni Novanta è quella di una nazione attraversata ancora da forti tensioni e profondamente influenzata dai paesi limitrofi economicamente e culturalmente forti. In questo quadro, la ricostruzione di un "simbolo" come il ponte di Mostar ha giocato un ruolo importante soprattutto a livello internazionale, come emblema, da poter esibire, della pace ritrovata (Mazzucchelli, 2010, pp. 245-300).



Fig. 2. Cast Courts del Victoria and Albert Museum, Londra

In altri casi, per lo stesso motivo, si è scelto invece di mantenere il vuoto generato dalla distruzione, come *memento* a memoria di quanto perduto

(ne è un esempio il 9/11 Memorial disegnato da Michael Arad per l'area dove sorgevano le Twin Towers).

Nel caso invece delle recenti ricostruzioni di Palmira, si propone una "rinascita della bellezza" dalla distruzione, riponendo totale fiducia nel fatto che la bellezza possa essere un dato calcolabile e riproducibile, avulso dal contesto, che tuttavia non consiste solo dei "dati spaziali" indicati da Brandi, ma anche nei "dati temporali": queste ricostruzioni/riproduzioni avvengono mentre il fenomeno distruttivo – e bellico – è tuttora in atto.

Per assurdo, grazie alla tecnologia attuale, le copie del Tempio di Bel, dell'Arco di Palmira o del toro di Nimrud potrebbero essere infinite, collocate in ogni città occidentale "per non dimenticare", mentre la guerra e le distruzioni proseguono: come i memoriali o le giornate dedicati ai migranti morti nell'attraversamento del Mediterraneo, il processo di reazione tramite un atto di commemorazione avviene prima della conclusione del fenomeno stesso di cui si vuole tenere memoria e fare monito. Se lo Stato islamico agisce per dettami iconoclasti, l'Occidente – e in particolare la cultura europea – sembra reagire con una nuova forma di iconodulia, creando nuovi idoli tridimensionali da offrire al mercato turistico. Ora che l'originale è inattuabile – assediato o distrutto –, l'ostensione della copia avviene in luoghi più comodi, tranquillizzanti, controllati.

E anche se in un futuro venissero realizzate queste copie tridimensionali sui luoghi, a colmare la perdita, l'operazione avrebbe una natura esteticamente ambigua: sarebbero sostituiti o, addirittura, laddove l'intervento non fosse esplicitato, falsi. Ma, soprattutto, potrebbero alimentare una situazione, da lungo tempo, *politicamente* ambigua.

3. Copie d'artista

All'interno della 15. Biennale di Architettura di Venezia, inaugurata alla fine di maggio 2016, è stata presentata una mostra curata dal Victoria and Albert Museum (V&A): *A World of Fragile Parts*. A partire dal particolare carattere del museo londinese, l'esposizione propone una riflessione sulle possibilità offerte dalle copie di fronte alle "minacce che incombono sulla salvaguardia dei siti del patrimonio globale dell'umanità"⁷. Di fronte al rischio di perdere il patrimonio culturale per cause diverse – dall'incuria alla speculazione, dai disastri naturali agli attacchi bellici – le istituzioni, ma anche singoli promotori di iniziative, stanno reagendo con una

⁷ Si veda <http://www.labiennale.org/it/architettura/mostra/progetti-speciali/parts.html>

sentita urgenza volta alla preservazione, forte anche delle nuove possibilità tecniche.

Nella mostra viene presentata una breve storia della fortuna della “copia”: partendo da una riproduzione della *Convention for Promoting Universally Reproduction of Works of Art* (1867), la convenzione scritta da Henry Cole, primo direttore del V&A, per incentivare lo scambio internazionale di copie, si passa ad alcuni esempi di famosi calchi ottocenteschi – come quello di un frammento del portale realizzato da Jacopo della Quercia per la chiesa bolognese di San Petronio – fino al già citato caso dell'Arco di Palmira, ricostruito digitalmente e successivamente stampato in 3D dall'Institute for Digital Archaeology (fig. 1).

Nefertiti Hack

From today on everybody around the world can access, study, print or remix a 3D dataset of Nefertitis head in high resolution. This data is accessible under a public domain without any charge. This torrent provides you a STL file (100 MB).

TORRENT DOWNLOAD

Alternatively direct download

an .obj file (~200MB):

[NEFERTITI.OBJ.ZIP](#)

The Other Nefertiti – Artists release the 3D data of Nefertitis Head.

Nefertiti is returning to the place where it was found for the first time since the sculpture was excavated and stolen over 100 years ago, the iconic Nefertiti will be shown in Cairo. “The Other Nefertiti” is an artistic intervention by the two German artists Nora Al-Badri and Jan Nikolai Nelles. Al-Badri and Nelles scanned the head of Nefertiti clandestinely in the Neues Museum Berlin without permission of the Museum and they hereby announce the release of the 3D data of Nefertitis head under a Creative Commons License. The artists 3D-Print exhibited in Cairo is the most precise scan ever made public of the original head of Nefertiti with regard to the notion of belonging and possession of objects of other cultures. The artists intention is



Fig. 3. Nora Al-Badri e Jan Nikolai Nelles, *#Nefertitihack*, 2015

Ma accanto a questi esempi, nella mostra sono stati presentati anche altri recentissimi progetti che usano la copia come “forma” artistica concettuale: è il caso di *#Nefertitihack* (fig. 3), lavoro prodotto dagli artisti Nora Al-Badri e Jan Nikolai Nelles⁸. I due artisti nel 2015 hanno scansionato di nascosto (con un controller Kinect Xbox) il famoso busto di Nefertiti conservato presso il Neues Museum di Berlino: rendendo disponibile la matrice digitale sul web, Al-Badri e Nelles si sono inseriti nella lunga disputa, ormai quasi secolare, esistente tra il museo tedesco e le autorità egiziane a proposito della restituzione dell'antico e prezioso manufatto. Già dagli anni Trenta si era iniziato a porre il problema del “ritorno di Nefertiti”,

⁸ Si veda <http://nefertitihack.alloversky.com/>

ma è soprattutto a partire dal 2000 che il segretario generale del Consiglio supremo egiziano per le Antichità, Zahi Hawass, ha ripetutamente chiesto che il busto venisse restituito (o potesse essere almeno concesso in prestito per un'esposizione temporanea) all'Egitto, sollevando dubbi sulla sua acquisizione da parte tedesca, nel 1913: si contesta la legittimità della suddivisione dei beni ritrovati durante gli scavi della Società Orientale Tedesca a Tell el-Amarna.



Fig. 4. Sam Jacob Studio, *Dar Abu Said*, 2016

Con un intento politico ancora più dichiarato, la scansione digitale e la riproduzione 3D viene utilizzata anche dal Sam Jacob Studio per riprodurre un oggetto effimero, trattenuto dalla sua sparizione ed eletto a simbolo di questo periodo storico: un rifugio costruito con materiale di

risulta e usato come abitazione nella cosiddetta “giungla” di Calais, il campo “informale” dove migliaia di persone in transito attraverso l'Europa e diretti a nord si sono accampate, per un tempo spesso lungo e incerto⁹. La riproduzione in verolith (materiale costruttivo a base di perlite) proposta dal Sam Jacob Studio (fig. 4) si propone come un monumento all'emergenza, ai diritti umani, alla resilienza. E riesce ad esserlo proprio perché usa una forma inattesa, quella della *copia*: la modalità che storicamente viene utilizzata per preservare qualcosa di prezioso e poterlo così studiare. Rendendo destinatario di tale cura, con un *détournement*, l'oggetto più povero e precario, forse, si potrà iniziare ad analizzare le pressanti emergenze e le profonde ambiguità di questo periodo storico.

⁹ Si sono create diverse “giungle” attorno a Calais a partire dal 1999. La *jungle de Calais* è stata più volte oggetto di tentativi di sgombero, che hanno generato scontri tra forze di polizia e migranti. Alla fine di ottobre 2016 6.400 migranti sono stati evacuati e ricollocati in strutture del territorio francese. Il 26 ottobre la *jungle* è stata ufficialmente chiusa.

Bibliografia

Bettetini M. (2006), *Contro le immagini. Le radici dell'iconoclastia*, Laterza, Roma-Bari.

Bettetini M. (2016), *Distuggere il passato. L'iconoclastia dall'Islam all'Isis*, Raffaello Cortina, Milano.

Bocquet D. (2015), *Per la finta grotta, un vero progetto architettonico*, «Il Giornale dell'Architettura», 17 aprile. Consultabile all'indirizzo: <http://ilgiornaledellarchitettura.com/web/2015/04/17/per-la-finta-grotta-un-vero-progetto-architettonico/> [ultimo accesso 22-05-2017]

Brandi C. (2000), *Teoria del restauro* (1963), Einaudi, Torino.

Cunliffe E. (2016), *Should we 3D print a new Palmyra?*, «The conversation», 31 marzo. Consultabile all'indirizzo: <http://theconversation.com/should-we-3d-print-a-new-palmyra-57014> [ultimo accesso 22-05-2017]

Dyer G. (2016), *Anche distuggere i monumenti è un crimine di guerra*, in "Internazionale", 29 agosto. Consultabile all'indirizzo: <http://www.internazionale.it/opinione/gwynne-dyer/2016/08/29/processo-distruzione-timbuctu-aja> [ultimo accesso 22-05-2017]

Marconi P. (2005), *Il recupero della bellezza*, Skira, Milano.

Marconi P., Pallottino E. (a cura di) (2008), *Com'era, dov'era: dopo il terremoto, o la guerra*, «Ricerche di storia dell'arte», 99.

Matthiae P. (2015), *Distruzioni, saccheggi e rinascite. Gli attacchi al patrimonio artistico dall'antichità all'Isis*, Electa, Milano.

Mazzucchelli F. (2010), *Urbicidio. Il senso dei luoghi tra distruzioni e ricostruzioni nella ex Jugoslavia*, Bononia University Press, Bologna.

Riegl A. (1903), *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, Wien-Leipzig 1903, trad. it. (1985), *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*, Nuova Alfa, Bologna.

Settis S. (2016), *Dalla violenza iconoclasta alla forza di ricostruire*, «La Repubblica», 28 agosto. Consultabile all'indirizzo: <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2016/08/28/dalla-violenza-iconoclasta-alla-forza-di-ricostruire27.html> [ultimo accesso 22-05-2017]

Sinclair M. (2016), *Should museums be recreating the past?*, «Creative Review», 20 luglio. Consultabile all'indirizzo: <https://www.creativereview.co.uk/should-museums-be-recreating-the-past/> [ultimo accesso 22-05-2017]

Starzmann M.T. (2008), *Cultural Imperialism and Heritage Politics in the Event of Armed Conflict: Prospects for an 'Activist Archaeology'*, «Archaeologies», 4, 3, pp. 368-389.