

Terza pagina
Andare al cinema,
ma da psicanalista

Vittorio Lingiardi, P. III

Letteratura
Re Artù, Lancillotto
e il Santo Graal

Claudio Giunta, P. V

Arte
Grandi collezionisti
italiani: Giuliano Gori

Gabi Scardi, P. XI

Tempo liberato
Piccolo (entusiasmante)
viaggio nel paradiso
delle piante selvatiche,
dove la natura ci fa
comprendere chi siamo

Antonio Perazzi, P. XV

BREVIARIO
di Gianfranco Ravasi
#Coraggio

Il coraggio è resistenza alla paura e dominio della paura, ma non assenza di paura.

La parola "coraggio" può diventare un ombrello dalle vele molto larghe che coprono anche varie degenerazioni come l'arroganza, l'insolenza, la faccia tosta, l'impudenza, la presunzione e così via. Ci sono figure pubbliche che vengono additate come fossero capitani coraggiosi, mentre in realtà sono solo spregiudicati o imprudenti. In realtà, colui che tiene in mano strettamente questo ombrello è il vero coraggioso. La sua caratteristica primaria, come suggerisce lo scrittore

americano Mark Twain nella frase sopra citata, è avere un "cuore", proprio secondo l'etimologia del vocabolo. È avere animo nell'affrontare i grovigli della vita senza diserzioni e viltà. Essere coraggiosi non esclude la paura ma la domina per custodire la coerenza coi propri valori e con la coscienza, vincendo viltà, comodità e interessi personali. Insomma, vuol dire essere diversi dal don Abbondio manzoniano, convinto che il coraggio non lo si può infondere nel proprio cuore e nell'azione, e quindi ci si deve rassegnare alla fuga o al compromesso.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

Il Sole
24 ORE 6 Settembre
2020



LA STORIA
DEL
MONUMENTO
A VITTORIO
EMANUELE II



Altare
della Patria.

La gestazione del Vittoriano, il monumento al primo Re d'Italia che doveva celebrare la raggiunta unità nazionale, fu lunga e travagliata: fra i libri che la raccontano emerge *La patria di marmo* di Marcello Venturoli (Nistri-Lischi 1953, poi Newton Compton 1995). Se ne cominciò a parlare dopo la morte di Vittorio Emanuele II (1878), e un primo concorso, bandito nel 1880, fu vinto dal francese Henri-Paul Nènot: il monumento (un arco di trionfo al centro di un'esseda a semicerchio) doveva sorgere a piazza Termini. Ma molti non gradivano che uno straniero firmasse un monumento tanto simbolico, e lo volevano in luogo più prestigioso, «sul Colle Capitolino, nel prolungamento dell'asse del Corso, ed in prospetto ad esso». Il concorso fu annullato e il secondo bando (1882), pur contestato da molti (il sindaco Torlonia, l'ex ministro Bonghi, l'archeologo Lanciani), fu vinto da Giuseppe Sacconi, che seguendo Camillo Boito volle farne il manifesto architettonico della nuova Italia. È il Vittoriano che vediamo oggi in piazza Venezia

cole Rosa e Randolph Rogers), collezionisti (come Riccardo Gualino o Robert J. Nevin). Una labirintica prosopografia della Roma di anni convulsi, fra memoria del Risorgimento appena concluso e scontri politici sul futuro di un'Italia in fasce.

Porta Pia, scrive Coen, aprì «la partita fra quanti giudicavano il profilo storico della città sostanzialmente intangibile e quanti invece erano pronti, anzi desiderosi di sacrificarlo nel segno del nuovo». Ma era un nuovo che doveva necessariamente (a Roma!) nutrirsi d'antico; e la chiave di volta della storia d'Italia, di cui la capitale doveva rappresentare la sintesi, fu il Rinascimento. Un periodo storico che solo da poco, grazie al francese Michelet (1840) e allo svizzero Burckhardt (1860) aveva preso la forma ancor oggi corrente, e che venne usato, a contrasto con un Medioevo ritenuto "oscuro", come il maggior retaggio dell'Italia nata dal Risorgimento. Giocava in quella periodizzazione anche l'affinità concettuale fra "rinascimento", cioè nuova nascita, e "risorgimento", cioè resurrezione: nella sua *Storia pittorica della Italia* (1792-96), Luigi Lanzi parlava di «risorgimento delle belle arti» nel Cinquecento, e ancora nel 1897 la traduzione di un libro di Georg Voigt ebbe per titolo *Il Risorgimento dell'antichità classica*, ovvero il primo secolo dell'Umanesimo. La nuova Italia del Risorgimento fece leva sul Rinascimento, e Roma era la cornice ideale per rilanciare il gusto neorinascimentale nell'architettura e nelle arti, incrociando le esperienze di artisti, architetti, manufatture, letterati, con vasta eco oltre frontiera.

L'arte rinascimentale rimandava alla tradizione classica, e molti la pensavano come il pittore americano Edwin Blashfield, secondo cui «la lezione di Roma e dell'Italia è più vasta, meno confusa e più serena [che negli altri Paesi europei] perché non si concentra su una sola fase culturale, ma offre l'intero sviluppo di tutta una catena del pensiero. (...) A Roma l'orizzonte è più ampio e soprattutto più limpido, a Parigi è attraversato da nuvole che passano rapidamente e spariscono sotto i nostri occhi». Raccogliere arte antica, conformare a quel gusto le proprie dimore e stimolare le manufatture: tutti questi aspetti trovarono cultori entusiasti, come il principe Baldassarre Odescalchi col suo castello neosignorile di Bracciano e un Museo artistico-industriale di forti ambizioni e brevissima vita. La tensione verso una nuova grammatica degli stili storici confluiva con l'inseguimento di un linguaggio architettonico autenticamente "nazionale". Impossibile impresa, che dovette misurarsi con il maggior cantiere di quegli anni, il monumento a Vittorio Emanuele II (protagonista di due capitoli di questo libro), che fu eretto distruggendo importanti memorie archeologiche, contro l'opposizione formale del sindaco Leopoldo Torlonia e i discorsi alla Camera dell'ex ministro Ruggero Bonghi. Ma in favore della collocazione del Vittoriano a ridosso del Campidoglio si schierava intanto Arrigo Boito, che vi vide l'occasione di creare «un'architettura italiana (...), degna della civiltà raffinata, della scienza progredita di questo nostro secolo XIX o del XX, massime ora che l'Italia s'è fatta nazione, ed ha la sua capitale». Nessuno colse lo spirito di quell'impresa meglio dell'americano Joseph Pennell, in alcune incisioni del 1911, dove il Vittoriano in costruzione si mescola, facendo il verso a Piranesi, a squarci della Roma storica.

—Continua a pagina XII

© RIPRODUZIONE RISERVATA

Patrimonio italiano. Fatti e personaggi che portarono, tra 1870 e 1911, al «rinascimento» culturale ed edilizio dell'Urbe. Ma anche a gravi dispersioni di tesori artistici non ancora protetti dalle leggi di tutela

Salvatore Settis

Roma, la capitale sì bella e venduta

La breccia di Porta Pia (20 settembre 1870) trasformò da un giorno all'altro la solennità città di Pio IX nell'ambiziosa capitale del giovanissimo Regno d'Italia, ben deciso ad allineare Roma sui fasti "moderni" delle metropoli europee, specialmente Parigi e Londra. Transizione non facile, da un *ancien régime* ancora arroccato con tutte le sue pompe entro le

La classicità ispirò il futuro della città eorse il Vittoriano. Intanto le antichità finivano all'estero

mura leonine, a un Regno accusato di empietà, che però non osò sottrarre al Papa i Musei Vaticani. Con la bizzarra conseguenza che il Re e il governo nazionale, una volta insediatisi nella nuova capitale, controllavano sì una città di impareggiabile ricchezza monumentale, ma non avevano nessun museo paragonabile al Louvre, al British Museum, al Prado

(i Musei Capitolini essendo di spettanza municipale). Più vasti e ricchi erano non solo i Musei Vaticani, ma anche le collezioni di più d'un principe romano, dai Borghese ai Doria Pamphili, ai Torlonia. Si apriva così, nei primi anni della raggiunta Unità, un periodo di ripensamenti e movimenti non solo politici e amministrativi, ma anche negli orizzonti del patrimonio culturale, dove la neo-capitale era costretta a ripensare se stessa.

A questi decenni è dedicato il libro di Paolo Coen, basato su ricerche d'archivio condotte da vari studiosi, in un progetto che coinvolse anche i compianti Enrico Castelnuovo, Luigi Spezzaferro ed Enrico Stumpo, con l'appoggio dell'Archivio Centrale dello Stato e di istituzioni come la British School di Roma, le Università della Calabria e di Teramo e la Fondazione Spezzaferro. Un libro ricchissimo non solo di dati (impressionante l'Appendice documentaria, regesto di centinaia di licenze di esportazione di opere d'arte), ma anche di profili biografici di nobili romani (come Michelangelo Caetani), mercanti d'arte (come Giuseppe Sangiorgi), artisti italiani e stranieri operosi in Roma (come Er-

Esportato. Corteo trionfale di Dioniso in India, sarcofago in marmo (190-210 d.C.). Trovato sulla Via Salaria nel 1885, questo spettacolare marmo venne venduto nel 1902 dall'ecclesiastico Marcello Massarenti, che in un palazzo romano aveva ammassato innumerevoli opere in vendita (inclusi i falsi). Lo acquisì il collezionista americano Henry Walters e il sarcofago si trova oggi nella Walters Art Gallery di Baltimora

MEPHISTO WALTZ

LAPIS PHILOSOPHORUM

► *Mostruoso corpo di leone, con volto da donna e ali da rapace, la Sfinge stava appollaiata alle porte di Tebe, in Beozia. Così narra Apollodoro, e a chi passava imponeva l'enigma - il primo della storia - "Quale essere ha una voce sola e si trasforma in quadrupede, bipede e tripede?". Se l'interrogato non rispondeva ("L'uomo, da bambino gattonante, poi adulto e infine vecchio col bastone") veniva sbranato. Finché Edipo, quello del complesso, al quale il re Creonte aveva offerto il regno e la sorella Giocasta, lo risolve e il mostro si sfracella, gettandosi in un burrone. Liberata la città, Edipo venne elevato a re e tant'altro. Secondo il filosofo violoncellista e medico Hans-Eberhard Dentler (1947) l'enigma mitologico è analogo all'ultimo capolavoro di J. S. Bach (1685-1750), l'Arte della fuga: colpo di coda sublime, coi contrappunti a tre, a quattro e a due voci, al pari della Sfinge, per dimostrare di essere ancora ai vertici della creatività, quando i contemporanei - figli musicisti compresi - lo consideravano *démoté* rispetto al rococò incalzante. Da decrittare, come i grandi pensatori*

greci, Pitagora (VI secolo a.C.) in primis, che non parlava se non per enigmi. Nel ritratto dipinto da Hausmann (1746) Bach, come fosse la nostra Enigmistica24, mostra nella mano destra un cartiglio con un enigma, il "Canon triplex a 6 voci, BWV 1076". E par che dica: se lo risolvete, capisci la mia musica. Trastullandosi con questi aulici pensieri, Mephisto non può non rimar-



care l'abisso odierno della subcultura che ondeggia tra Papeete e Billionaire, ove un terzo dei 150 dipendenti si è beccato il Covid, all'insaputa (?) del boss. Dove l'unico commento è che bisognerebbe trovare un vaccino contro i tangheri arroganti o quantomeno prescrivere loro una bella cura sistemica, parenterale. Come baluardo difensivo, niente vale meglio di una Cantata di Bach al di (esaurite le poche profane giunte a noi, si può passare alle sacre) quale antidoto al degrado e all'imbecillità di massa. Anche per moderare l'analfabetismo polifonico del Bel Paese. Bach incarna l'apoteosi musicale, ma fu insieme genio matematico, roccia indifferente

a ogni moda, persino all'Illuminismo. Luterano doc, una ventina di figli, non viaggiò, non esce dal piccolo mondo delle corti di Weimar, Cöthen e Lipsia, fedele alle "ragioni native" germaniche, le stesse che Gavazzeni riconosceva in Béla Bartók per le tradizioni slave. Autore di una produzione ciclopica, non tocca l'opera perché dove viveva non c'era il teatro. Innamorato da Ludi Saeculares, da Frescobaldi a Benedetto Marcello, trascrive per cembalo e orchestra i concerti per violino di Vivaldi. Del sommo Concerto Italiano per tastiera ora sappiamo molto di più, dopo l'imperdibile lectio magistralis di Sir András Schiff nel suo tutto-Bach di due domeniche fa, su questo giornale. Possis nihil visere maius, come scriveva Orazio per i Ludi Saeculares, che si tenevano a Roma ogni 110 anni - un trionfo quelli di Augusto, 17 a.C. - resurrezioni salvifiche, più di precisi e invocazioni alle divinità.

PS: Perfino al Nostro si è stretto il cuore per la dipartita di Philippe Daverio, geniale diavulini a modo suo.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

Arte

Amalfi. «More Sweetly Play the Dance» è una video-installazione che interpreta in maniera potente le caratteristiche degli oscuri e severi Arsenali recuperati dopo un accurato restauro

Kentridge in processione

Fulvio Irace

Monumento della potenza della repubblica marinara nata più di dodici secoli fa, gli Arsenali di Amalfi sono allo stesso tempo l'ultimo esemplare ancora esistente di un'architettura funzionale dell'Anno mille e un landmark nella geografia delle avanguardie della seconda metà del XX secolo. Qui, infatti, nel 1968 un giovane Germano Celant lanciò (dopo un'anteprima alla galleria La Bertesca di Genova) la mostra ormai di culto *Arte povera più azioni povere*, avviando l'inarrestabile processo di internazionalizzazione di quel gruppo di artisti degli anni Sessanta che vennero poi riconosciuti sotto la comprensiva bandiera dell'Arte Povera. L'aveva promossa e strenuamente voluta un altrettanto giovane gallerista, il salernitano Marcello Rumma, che fece da catalizzatore in quel breve giro di anni febbrili (mori infatti nel 1970), non solo per la nascita culturale del Sud ma anche per l'avvio di un format d'intervento degli artisti nello spazio pubblico che era allora, almeno in Italia, quasi del tutto inedito. Sfolgiandone gli archivi, si ritrova nelle cronache di quell'evento tutto il Gotha della nuova arte italiana, da Anselmo a Boetti, Fabro, Kounellis, Mario e Marisa Merz, Paolini, Pascali, Pistoletto, Zorio, eccetera, inclusi l'inglese Richard Long e gli olandesi Dibbets e Van Elk. Una mostra espansiva, non più confinata negli spazi di una galleria, ma alloggiata in uno spazio monumentale pubblico che si espandeva all'esterno - tra le piazze, i vicoli e la spiaggia di Amalfi - con performance, happening ed azioni di strada in una sorta di continua processione, per coinvolgere il pubblico e i più diversi angoli della città in una sarabanda creativa.

More Sweetly Play the Dance di William Kentridge è l'installazione scelta per celebrare la memoria di quei luoghi e di quegli anni che, pur tra le prudenti procedure imposte dalla pandemia, certamente richiamerà ad Amalfi tanti protagonisti dell'arte per quello che si annuncia come modello di un possibile recovery plan di rilancio dell'arte in tutto il Sud del Paese. Questo evento è infatti il terzo tassello del progetto *Amalfi e Oltre* - voluto dalla Regione Campania nell'ambito del grande progetto di digitalizzazione della cultura della Campania per gli Archivi del Contemporaneo, attuato da Scabec, dopo il convegno *Progettare la Memoria: strategie del digitale* e la mostra *I sei anni di Marcello Rumma* inaugurata nel 2019 al Museo d'arte contemporanea MADRE di Napoli. La commemorazione storica insomma si apre alla progettazione attiva di nuovi spazi per l'arte, come gli Arsenali che si presentano al pubblico in una versione che restituisce la dignità e il fascino di questo straordi-



nario contenitore, un po' come è accaduto con le Corderie dell'Arsenale per la Biennale di Venezia.

Presentata in anteprima nel 2015 all'Eye Film Institute di Amsterdam, *More Sweetly Play the Dance* è una video-installazione su otto grandi schermi, che si giova in maniera sostanziale della sua nuova location, interpretando in maniera potente le caratteristiche di quegli spazi cavernosi e severi che l'accurato restauro degli architetti Pompeo Mazzuzza e Nunzio Vitale ha saputo riesumare dalle spoglie appesantite dai tanti, disordinati interventi che si sono succeduti nel corso di questi ultimi 50 anni. Togliere anziché aggiungere è stata la chiave di svolta per mettere in luce la materialità delle superfici in pietra e mattoni, che racchiudono con tanta efficacia semplicità il tenebroso vuoto piranesiano.

Entrare agli Arsenali è come imboccare la soglia di un antro che si addentra per più di 40 metri nella scorza di Amalfi con l'essenziale struttura dei suoi poderosi archi ogivali: qui si producevano e si mettevano in sesto le «sagene», le potenti navi da guerra di origine araba; qui si installò nel 1968 la mostra-laboratorio di Celant. L'architettura effimera degli schermi, disposti in diagonale nella

Suggestiva ambientazione. La video-installazione di William Kentridge negli Arsenali di Amalfi, appena recuperati dagli architetti Pompeo Mazzuzza e Nunzio Vitale

seconda delle due campate, si rivela agli spettatori un po' per volta: si entra nel buio, attratti dai suoni degli ottoni e delle musiche tribali che abbiamo imparato ad apprezzare in altre simili installazioni dell'artista sudafricano, che con quest'opera ritorna in Campania dopo l'exploit del mosaico nella stazione Toledo della metropolitana di Napoli, forse uno dei suoi più riusciti tentativi di riesumare il lato oscuro e burlesco della storia. Se alle OGR di Torino l'esercito degli operai dei treni si materializza nella successione di grandi sculture metalliche, ad Amalfi si mette in scena una scatenata processione in cui si sarebbe tentati di leggere la memoria di tanti riti dell'Italia ancestrale e preindustriale, a partire forse proprio dalla sfilata dei «battenti» che ogni Venerdì Santo si muove dalla scalinata del Duomo di Amalfi per dilagare nei vicoli, nelle piazze e sulla spiaggia del borgo della costiera.

In questo, William Kentridge assomiglia al pifferaio magico della fiaba: combinando tecniche d'animazione, video e musica, soffia a perduto nella tromba della storia. Il ritmo cadenzato ed ossessivo delle trombe e dei tamburi è il motore che fa sfilare personaggi d'ogni genere; allegri e tristi, anonimi detriti,

santi, condottieri e personaggi del mito: una sarabanda che evoca i medievali trionfi della morte, ma ne vira la tragicità della fine universale verso toni di irrefrenabile e vortice energia. Come ha dichiarato in videoconferenza dal suo studio di Johannesburg, Kentridge è attratto dalla potenza del cambiamento e dall'energia del movimento: tanto più necessari - ha precisato - in questi mesi di confinamento e di contatti digitali. L'irruenza del corpo che si muove freneticamente su sollecitazione della musica - ha spiegato - anima e rinvigorisce la voglia e la necessità di stare assieme, di toccarsi, di produrre una sorta di energia del mondo che alla fine sconfigge ogni evocazione macabra, ogni consapevolezza del consumo e della fragilità del mondo per aprire all'allegria della speranza. Una coinvolgente maniera di comunicare che forse anche questa volta ce la faremo.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

WILLIAM KENTRIDGE.
MORE SWEETLY PLAY THE DANCE
Amalfi, Arsenali
A cura di Galleria Lia Rumma
Fino al 2 dicembre

Venezia. «The Venice Glass Week», la grande kermesse del vetro muranese

Tutti in Laguna «a veder far veri»

Rosa Barovier Mentasti



GRANDI APPUNTAMENTI E MOSTRE NEL PROGRAMMA DEL MAXXI

Roma. L'autunno al Maxxi di Roma, il Museo nazionale delle arti del XXI secolo, si annuncia ricco di grandi appuntamenti e mostre. Il 15 settembre (e fino al 22 novembre) apre la rassegna *Giovanni Gastel. The people I like* (in foto, Barack Obama). Dal 24 settembre sarà visitabile l'emozionante omaggio di Isaia Bocchi e dal 1° ottobre *Senza margine. Passaggi nell'arte italiana a cavallo del millennio*, con opere di Jannis Kounellis, Luigi Ghirri, Mario Schifano e altri grandi maestri italiani. Da segnalare anche la nuova edizione del *Maxxi Bvlgari prize* (dal 28 ottobre) e *Una storia per il futuro, in occasione dei primi 10 anni del MAXXI* (dal 25 novembre).

L'anno si conclude con l'omaggio a un grande maestro dell'architettura italiana e mondiale: *Aldo Rossi. L'architetto e la città* (dal 16 dicembre).
Info: www.maxxi.art

iniziata in Laguna la IV edizione di *The Venice Glass Week*, kermesse internazionale dedicata al vetro artistico che per una settimana coinvolge l'intera Venezia, a partire dal suo cuore, Murano, per estendersi con i suoi 150 eventi fino alla terraferma. Il titolo quest'anno è *Il cuore del vetro*, e tutta la città si raccoglie orgogliosamente intorno a uno dei suoi saperi più autentici, fonte di prosperità da secoli. Fulcro del festival saranno le dimostrazioni itineranti di lavorazione del vetro: «veder far vetro» è una tradizione antica e già nel XVI secolo gli ospiti eccellenti della Serenissima trovavano inclusa nella loro visita una tappa a Murano. Come accadde ad Anna di Foix-Candale, che nel 1502 contrasse un matrimonio con Ladislao Jagellone, re d'Ungheria. Nel suo viaggio verso Buda fece tappa a Venezia dove, ospite di Stato, la nobildonna francese soggiornò per venti giorni in un palazzo sul Canal Grande. Con le truppe di Luigi XII che dalla Lombardia minacciavano i confini della Repubblica Veneta, il Doge non poteva che intrattenere la giovane sposa francese con tutti gli onori: si organizzarono banchetti, feste danzanti, concerti, spettacoli teatrali, giostre, regate, visite "guidate" al Palazzo Ducale, alla Basilica di San Marco e al Tesoro ivi conservato. Anna fu accompagnata lungo le Mercerie con le botteghe ricche di mercanzie esotiche, all'Arsenale in piena attività cantieristica e a Murano, dove vide la lavorazione del vetro, questa non era una tappa inusuale per gli ospiti eccellenti della Repubblica, anzi era un protocollo ufficiale, collaudato da almeno cinquant'anni, da quando cioè le vetrerie muranesi, pur attive da secoli, avevano attratto l'attenzione di tutta Europa grazie all'invenzione di un vetro incolore e purissimo, denominato *crystallo* o *vetro cristallino*, invenzione perfezionata poco prima del 1450. Non a caso, risale al 1448 la notizia del primo visitatore illustre di una vetreria, Giannozzo Manetti, ambasciatore fiorentino, il cui diario registra: «andammo a vedere el maestro de' vetri cristallini che ci mostrò lavori molto gentili». Il maestro era certamente Angelo Barovier, l'inventore del cristallo.

La preparazione e la fusione del cristallo e di altre qualità di vetro sconfinavano con l'alchimia ed erano la fase "segreta" dell'attività vetraria. Infatti la scelta delle materie prime, talvolta assolutamente inedite, il loro trattamento preventivo, le dosi percentuali impiegate, la condotta dei forni potevano, se divulgati, venire imitati. Invece la modellazione a caldo del vetro incandescente da parte dei maestri vetrai costituiva la fase "pubblica" del lavoro, in quanto era difficile copiare i gesti di un vetraio provet-

to, se non nel corso di un apprendistato pluriennale, impensabile per uno spettatore occasionale. Era inoltre la parte spettacolare del lavoro e garantiva, di conseguenza, un valore aggiunto ai prodotti in vendita. Andare a Murano a *veder far veri* rimase una consuetudine, anzi un'esperienza sempre più interessante dopo che, nel Cinquecento, vennero ideate nuove tecniche vetrarie, come la filigrana, e, nel periodo barocco, si iniziarono a modellare delicati fiori vitrei con cui ornare calici e lampadari. Tale consuetudine non si è mai interrotta. Appena alle pareti di una nota azienda di Murano è visibile la foto di una trentenne Elisabetta II, a Venezia nel corso di una visita ufficiale nel nostro Paese nel 1961, attenta spettatrice del lavoro di un maestro muranese.

L'abilità dei maestri muranesi è leggendaria e la sua fama non è usurpata, per quanto concerne la tradizione della soffiatura e della lavorazione a caldo, che sole permettono alcuni risultati, impossibili da ottenere con l'uso di stampi o con macchinari. La lavorazione a mano garantisce inoltre al vetro una qualità quasi impercettibile, il segno del diretto intervento umano sulla materia. Infatti da sempre il maestro della fornace muranese ambisce all'eccellenza, a modellare forme perfettamente simmetriche o, quando ciò non è previsto, in tutto aderenti alle dimensioni e proporzioni del modello progettato. La superficie vitrea deve essere anch'essa ineccepibile, senza difetti e irregolarità, se non quelle create ad arte.

Non tutti i maestri di Murano sono dotati di pari talento. Accanto a semplici artigiani che, con dignità e consapevolezza dei propri limiti, eseguono prodotti del tutto rispettabili, spiccano alcune straordinarie personalità che padroneggiano il vetro incandescente con una naturalezza, tale da non far sospettare le difficoltà insite nell'opera intrapresa. Per non citare alcuni mitici "primi maestri" del Novecento, in grado di spaziare dai sottili soffiati ai massicci pezzi scultorei, dai calici ai lampadari, dalle forme classiche ai lavori d'avanguardia. La verità è che la tradizione vetraria di Murano è una realtà organica, anche se variegata al suo interno, e, come tale, si è sviluppata nei secoli e va salvata in questo periodo di crisi, perché patrimonio dell'umanità.

Storica del vetro e presidente del Comitato scientifico del Festival The Venice Glass Week

© RIPRODUZIONE RISERVATA

THE VENICE GLASS WEEK

Venezia, Sedi varie
Fino al 12 settembre
www.theveniceglassweek.com/it

Patrimonio italiano

Roma, la capitale si bella e venduta

Salvatore Settis

— Continua da pagina 1

Una nuova immagine di Roma nasceva in funzione della politica interna, ma si rivelava esportabile. George P. Marsh, primo ambasciatore americano in Italia (seguì Re e governo nel passaggio di capitale da Torino a Firenze a Roma), nel suo libro pionieristico *Man and Nature* (1864, traduzione italiana 1870) faceva centro sull'impero romano per teorizzare la necessità di difendere il paesaggio in America. Scrittori come Herman Melville (*Roman Statuary*) e Nathaniel Hawthorne (*The Marble Faun*) mettevano a punto una nostalgia del classico che a Roma trovava la sua patria naturale. Ma esportabili erano, ahinoi, anche le opere d'arte; e per molti anni dopo l'unità l'Italia non seppe darsi una legge nazionale di tutela, li-

mitandosi a prorogare (ma a singhiozzo) le leggi dei singoli Stati preunitari. La prima legge arrivò nel 1903, ma era debolissima perché tutelava solo le opere "di sommo pregio" di appositi elenchi (che non furono mai fatti). Una legge efficace non vi fu se non nel 1909: quasi cinquant'anni dal Regno d'Italia, quaranta da Roma capitale. Vi era stato dunque tutto il tempo perché decine di migliaia di opere d'arte prendessero la strada dei musei francesi, tedeschi, inglesi, americani.

Di questa colossale emorragia Coen offre numerosissimi esempi, che si accompagnano a interessanti profili, come quello di un ecclesiastico minore, Marcello Massarenti, che ammassò in un palazzo romano migliaia di opere d'arte (inclusi i falsi), visitabili e catalogati come in un museo, ma intanto messi in vendita. Molto di



Esportato. Il sarcophago con il corteo trionfale di Dioniso, trovato sulla Via Salaria nel 1885, fu venduto nel 1902 e oggi si trova a Baltimora

quel materiale fu acquistato da Henry Walters nel 1902, e perciò è oggi a Baltimora, Walters Art Gallery: fra l'altro, opere di qualità suprema come i sarcofagi dionisiaci (c. 190-210 d.C.) trovati sulla via Salaria nel 1885. A evitare l'esportazione non bastava la qualità, e non bastava nemmeno il pedigree delle opere in vendita: perfino la mirabile serie degli arazzi Barberini su disegno di Rubens, documentati a Roma sin dal 1630, emigrarono senza difficoltà (sono ora al Philadelphia Museum of Art). Nel 1908 Luigi Bistolli riuscì a trattenere in Italia la *Fanciulla di Anzio* (Museo Nazionale Romano), ma fu rara eccezione. Roma capitale rilanciava dunque nel mondo una nuova immagine, accoglieva artisti stranieri ed esportava i propri. Ma la Terza Roma (dopo la prima, dei Cesari, e la seconda, dei Papi) pagava un prezzo altissimo con

le dispersioni del suo patrimonio. Restituendo l'intreccio fra collezionismo italiano e straniero, iniziative di artigianato industriale e sperimentazione di stili storici, passione civile e istinto mercantile, il libro di Paolo Coen traccia una mappa che è anche lo sfondo su cui si svolsero negli stessi anni le discussioni che avrebbero portato, dopo mille contrasti, alle prime leggi di tutela dell'Italia unita, quelle dei ministri Rava (1909) e Benedetto Croce (1922).

© RIPRODUZIONE RISERVATA

IL RECUPERO DEL RINASCIMENTO. ARTE, POLITICA E MERCATI NEI PRIMI DECENNI DI ROMA CAPITALE (1870-1911)
Paolo Coen
Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano), pagg. 592, € 30

Capolavori trasparenti. «Pigmenti» di Venini

