

## NOTE DI LETTURA

### ARTE

a cura di Andrea Muzzi

PAOLO COEN, *Il recupero del Rinascimento. Arte, politica e mercato nei primi decenni di Roma capitale (1870-1911)*, Cinisello Balsamo (Mi), Silvana Editoriale 2020 («Biblioteca d'arte», 63), pp. 591. € 30,00.

Che cosa può scaturire dallo studio delle licenze di esportazione di opere d'arte da Roma tra il 1888 e il 1911? La domanda, alla quale risponde con ricchezza di sfumature Paolo Coen nelle 370 pagine di testo e nelle restanti in cui trascrive ben 401 documenti analizzati, è di per se stessa piuttosto valida, visto che il tema del mercato di opere d'arte nel nostro territorio fra Otto e Novecento è sempre stato di grande interesse. Alla complessità del tema ci alludeva già con la consueta ironia Edith Wharton nella novella, troppo poco spesso citata, dal titolo *False Dawn* (1924) che narra la storia di un giovane ricco americano giunto in Italia per acquistare dipinti di celebri autori nella sua terra molto stimati, ma che, dopo aver incontrato un raffinato intellettuale (John Ruskin), si appassiona soltanto di Primitivi e riporta in patria opere ancora non del tutto apprezzate.

Come è noto, nella tradizione italiana, fin dagli stati preunitari, esisteva già una tradizione di tutela delle opere d'arte o almeno di quelle considerate più ragguardevoli. Vigevano effettive disposizioni legislative o almeno elenchi di autori che non si potevano esportare, e in questo non differiva nemmeno lo stato pontificio. Il periodo più difficile fu invece proprio quello fra la costituzione dello stato unitario e il 1903 quando furono emanate le prime disposizioni coordinate in materia, anche se per vari motivi insufficienti. Gli anni indagati sono proprio all'interno di questo lasso di tempo. In tal periodo chi intendeva spedire una opera d'arte fuori dalla città doveva presentare licenza alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione; per tutto ciò che era antico si valutava che non fosse così raro e prezioso da essere trattenuto, e infine si faceva una stima utile per applicare la tassa d'esportazione, «una piccola percentuale

del valore complessivo stimato». Attraverso il cannocchiale esplorativo delle licenze studiate, il mercato dell'arte contemporanea viene messo a fuoco con dati oggettivi in una Roma che in questi anni venne scelta dagli artisti di gran parte del mondo come centro eletto in alternativa a Parigi. A Roma si arrivava «non solo per affinare il proprio bagaglio linguistico, ma anche e per certi versi soprattutto» perché funzionava un autentico sistema di lavoro per cui, ad esempio, gli scultori potevano consegnare con fiducia il proprio bozzetto o modello in gesso alle maestranze locali in attesa della esecuzione finale. All'interno del mondo commerciale e artistico esaminato, un'autentica trattazione monografica che riappare in vari luoghi del testo, è proprio quella sulla Fonderia di Alessandro Nelli, dal rapporto del titolare con gli scultori, alla produzione di copie tratte dai capolavori antichi. In tale sistema emerge anche il ruolo degli spedizionieri locali che offrivano ai clienti anche, e soprattutto, una conoscenza della normativa e della relativa pratica amministrativa in materia di tutela per il disbrigo delle autorizzazioni. In molti casi gli ispettori preposti al rilascio delle licenze, spesso provenienti da una formazione quale pittore o scultore, non si preoccupavano della attribuzione e compilavano descrizioni sommarie delle opere vagliate. Gli oggetti che venivano catalogati come arte industriale ottenevano licenza senza tasse, ma stupisce il fatto che in questa categoria rientrasse anche un oggetto di porcellana del XVIII secolo come «arte industriale moderna».

Sfilano nei documenti studiati una enorme quantità di oggetti d'arte di varie epoche lasciati uscire dal paese a fronte di una mera tassa: scorrendo queste pagine chiunque si può rendere conto di quanto sia necessario proteggersi da una dispersione incontrollata del nostro patrimonio. Il tema è di certo di attualità e nel Ministero per i Beni e per le attività culturali di recente è stata proposta una riforma volta a rendere tali uffici autonomi (attualmente incardinati invece nelle soprintendenze), progetto, insieme alla riduzione del numero degli stessi, non attuato.

Nello scorrere le pagine ci imbattiamo piacevolmente anche in tante piccole monografie di artisti: a volte trattano di autori ben poco conosciuti o curiosi come Giovanni Capranesi, detto «il pittore delle banconote» per la sua attività per la zecca. Il volume ha un corredo di circa una settantina di foto a colori e sarebbe stato utile vedere riprodotte molte delle altre opere nominate in relazione a questi autori.

L'atlante delle destinazioni europee dei beni esportati è così vasto da creare una sorta di collana di fatti e luoghi con gustosi aneddoti riportati: ogni lettore, sulla base delle proprie aree di ricerca potrà individuare percorsi da approfondire ed estendere. È il caso della attività fusoria di Nelli che è spesso citata in connessione a opere destinate in molte località del Sud America, al seguito del successo dei due monumenti a Simón Bolívar

che Pietro Tenerani aveva realizzato a Bogotá e Caracas. L'esame della storia artistica del periodo affiora sapientemente, come ad esempio nella vicenda dell'Associazione degli acquerellisti romani (1876) della quale fu presidente Ettore Roesler Franz; gli artisti dell'associazione, fra quali Enrico Coleman e Augusto Corelli, dipingendo la città che stava scomparendo nelle trasformazioni, trasferivano «in immagini la nostalgia del passato e insieme lo sconcerto dinanzi al passaggio verso il moderno che...si svolge nel giro di pochi anni» una nostalgia condivisa da intellettuali del calibro di Ferdinand Gregorovius (1821-1891) e che parallelamente, direi, troviamo nella Firenze dei Macchiaioli in una situazione analoga.

Tanti furono gli artisti dediti al commercio, fra questi il volume cita gli scultori Charles Francis Summers, oppure il pisano Orazio Andreoni che, grazie alla propria bottega, esportava oggetti in tutto il mondo: le sue opere vennero richieste per la sontuosa dimora inglese dal magnate, poi andato in rovina, Whitaker Wright (1846-1904). Il Rinascimento è in queste pagine un filo conduttore sospeso da una parte fra collezionismo e commercio, dall'altra fra lo sguardo degli artisti e quello dei critici, grazie all'indagine condotta sulle richieste di esportazione sia per l'arte del passato che per quella contemporanea. L'apertura del volume su Bartolomeo Odescalchi (1844-1909), aristocratico che fu a Roma l'anima del Museo del Medioevo e del Rinascimento (1874), o Museo Artistico industriale, nomi che ci fanno pensare subito al mitico South Kensington Museum, ci porta subito dentro al dibattito ottocentesco sulla creatività contemporanea, le arti applicate e la ricerca di qualità nella produzione industriale. Nei locali del Museo, prima presso il convento di San Lorenzo in Lucina, poi nel Collegio Romano (aggiungendosi a significativi nuclei come il Museo Kircheriano), era in ballo una visione del Medioevo e del Rinascimento quali momenti aurei in cui l'artigianato e l'arte non erano così separate e l'artista era chiamato ad un impegno a tutto campo come forse si era perso nei tempi più recenti. Indicativa l'analisi dei motivi del fallimento di questa iniziativa: gran parte dei donatori degli oggetti del Museo erano tra l'altro coinvolti a pieno titolo nel mercato dell'arte (Attilio Simonetti, Augusto Castellani) mentre si registrava il mancato coinvolgimento del grande collezionismo così come era invece avvenuto nel Museo londinese. Certo per Odescalchi funzionava l'esempio di John Temple Leader, il ricco inglese che nel castello di Vincigliata presso Firenze aveva voluto ricreare da una rovina una dimora dove s'impegnarono insieme pittori, scultori e scalpellini, spesso reclutati nelle vicinanze secondo un modello che affondava nel passato: nel colto inglese agiva una sorta di identificazione storica e non era certo secondario che in quei luoghi avesse combattuto John Hawkwood, 'alla fiorentina' Giovanni Acuto, il condottiero inglese al servizio di Firenze e ritratto da Paolo Uccel-

lo in un memorabile affresco. Sulla base di questo esempio non stupisce che Odescalchi affidasse a Raffaele Ojetti il proprio castello di Bracciano per farne una dimora in bilico fra tardo Gotico e Rinascimento, rivolgendosi inoltre alla manifattura dei tappeti di Angelo Peyron caratterizzata nella sua produzione da forte attenzione per modelli e tecniche del passato.

Le vicende narrate si svolgono con lo sfondo storico della Roma dalla presa di Porta Pia alla trionfale inaugurazione nel 1911 del Vittoriano, il monumento che, con tutte le sue vicissitudini politiche e culturali, occupa prepotentemente la scena. In questo contesto le ultime ore di Vittorio Emanuele sono l'inizio di un filo espositivo coinvolgente che si arricchisce con la citazione ampia, e motivata, del brano dei funerali del Re di De Amicis in *Cuore*. Figura di primo piano nelle delicate fasi di progettazione dell'opera è Camillo Boito e la sua visione dell'arte. La storia del Vittoriano, dopo la mancata attuazione del primo concorso, nel quale fu vincitore il progetto di Henry-Paul Nénot, viene suggestivamente articolata intorno alla avventura coloniale che allora iniziava per l'Italia. Il 1882 è infatti l'anno sia della acquisizione di Assab che del bando per il secondo concorso. La posizione scelta in questa fase per il Vittoriano, a fianco del Campidoglio, fu criticata da una folta schiera di archeologi che avrebbero voluto sventare i danni al patrimonio che si prospettavano in una zona così delicata. È sicuramente una bella pagina del Comune di Roma la posizione assunta dal sindaco Torlonia che, opponendosi, affermò: «Il comune è responsabile ...della gelosa conservazione delle memorie storiche, dei monumenti d'arte». Boito invocava uno stile nazionale di impronta neorinascimentale e l'architetto che lo interpretò fu Giuseppe Sacconi. Il procedere del testo attraverso l'esame degli atti, mette in evidenza poi le discussioni che animavano le fasi attuative, come ad esempio quando venne chiesto allo scultore Francesco Jerace «Che sia temperato l'eccessivo realismo ... che il valoroso artista eviti con ogni cura le espressioni spavalde e declamatorie». Senza entrare poi in molti dei risvolti rilevati nel progredire della costruzione del Vittoriano, il testo mette in evidenza come dopo la morte di Umberto I, il suo successore vide nel monumento un simbolo del riscatto nazionale dopo la disfatta di Adua.

Nell'esame dell'arte e del mercato nella Roma *fin de siècle* l'autore ha infine privilegiato un capitolo monografico sul celebre mercante Giuseppe Sangiorgi, mettendo in rilievo l'ambizione imprenditoriale del personaggio che sicuramente fu al centro di tante vicende legate al mondo della storia dell'arte. Sangiorgi si avvalse nelle sue iniziative, in vario modo, di studiosi di livello internazionale quali Ludwig Pollak, l'archeologo che identificò il braccio perduto del Laocoonte, o lo storico dell'arte Frederick Mason Perkins, o Adolfo Venturi insieme al suo allievo Giulio Bariola. Non tutto

andò liscio se in varie occasioni venne suscitata la riprovazione di Corrado Ricci, storico dell'arte ed esponente di spicco dell'amministrazione. Lo scenario in cui operò Sangiorgi fu davvero vasto: a Roma si occupò della vendita di Gioacchino Ferroni, il collezionista formatosi a Firenze presso Stefano Bardini; a Firenze elesse come centro di attività la villa del Salviatino dove, all'inizio, aveva organizzato la vendita dei beni del suo abitatore conte Pio Resse. Posso aggiungere che la villa venne restaurata con suggestioni gotiche e rinascimentali da Corinto Corinti, l'architetto che già aveva lavorato per i proprietari con una équipe di artigiani nel castello di Acquabella presso Vallombrosa; Corinti aveva anche partecipato con un eclettico progetto al primo concorso per il Vittoriano. A Sangiorgi di certo non sfuggiva che il Salviatino si trovava presso il già ricordato castello di Vincigliata, che ammirò e cercò in effetti anche di acquistare. Fra i pezzi eccezionali venduti da Sangiorgi viene giustamente ricordato (e illustrato) il *Tavolo Farnese* del Vignola con i sostegni in marmo di Guglielmo Dalla Porta (oggi al Metropolitan di New York). L'intraprendente mercante si occupò, come abbiamo visto, insieme a molti altri in questo periodo, anche di arte contemporanea, fra l'altro della produzione artistica di Angelo Zanelli vincitore del concorso per il fregio nel Vittoriano. Nello scorrere le opere di valore procacciate e vendute dal Sangiorgi trasaliamo comunque leggendo della vendita Borghese (1892) con la ricchissima e colta biblioteca. Il tutto ebbe origine con un rovescio di fortuna del principe Paolo, «una bolla edilizia e speculativa» che come cittadini non possiamo fare a meno di pensare quale evento luttuoso per Roma e per il patrimonio storico artistico italiano. In altri luoghi del testo opportunamente l'autore ha approfondito il rapporto con i meccanismi di tutela, e qui si ricorda il caso del ciborio Stroganov dell'Angelico, quando le notifiche avanzate non furono evidentemente sufficienti visto che oggi si trova all'Ermitage. È palese che l'abile commerciante riusciva spesso nel suo intento commerciale con vari mezzi: ad esempio la fuoriuscita della collezione Stroganov fu resa possibile grazie anche al dono allo Stato del Ritratto Grimani del Vittoria oggi a Palazzo Venezia. Egli si presentava inoltre quale mecenate: è il caso quando finanziò il lussuoso catalogo della collezione Carrand donata al Bargello. Senza dubbio uno degli aspetti più suggestivi del racconto è quello dove la vita di questi artisti venne intrecciata con l'attività del Sangiorgi, allo scopo di addestrarne l'abilità ai fini del commercio (in particolare per produrre copie di capolavori artistici italiani). Così il caso dello scultore senese Patrizio Fracassi (1875-193) del quale fra l'altro ricordiamo il gesso con *Gesù che scaccia i mercanti dal tempio* conservato nella collezione del Monte dei Paschi: per bisogno l'artista percepiva uno stipendio per riprodurre opere antiche e sculture decorative da giardino. Il rapporto finì nel più tragico

dei modi perché nel 1903 all'età di 27 anni lo scultore, piegato a fare da copiatore, pose fine alla sua vita: lo stesso ebbe a scrivere «Disgraziato quell'artista che ricorre per un aiuto finanziario alla borghesia».

Sangiorgi ebbe rapporti all'estero molto frequenti e in particolare con la Russia e con quei nobili che avevano deciso di vivere in occidente, come ad esempio Pavel II Demidoff che arricchì la sua collezione nella villa di Pratolino presso Firenze. Non possiamo elencare le personalità studiate che in Italia ebbero rapporti con lui: basti ricordare Riccardo Gualino impegnato nel riassetto del castello di Cereseto Monferrato. La sua prestigiosa sede operativa romana nel Palazzo Borghese era funzionale al successo con un'ampia superficie espositiva che in parte si fregiava di arredi originari.

Il volume di Coen conclude studiando il filo di tanti rapporti artistici fra l'America e Roma: fra le immagini riprodotte sono gli acquerelli dell'americano Joseph Pennell (1911) che rappresentano, ispirandosi alle *Carceri* di Piranesi, il Vittoriano come collegamento fra la Roma moderna e quella antica. Un modo molto suggestivo per evocare uno dei temi centrali del complesso lavoro.

ANDREA MUZZI