

Al Vittoriano

di Roberta Scorrane

# «Così spuntarono gli amatori e fu sdoganato il falso d'autore»

Carandini: bisogna riscoprire il fitto reticolato di legami tra opere e territorio

Oggi può sembrare incredibile ma appena 34 anni fa, nel 1983, sui giornali fiorì un vivace dibattito: far saltare in aria o no il Vittoriano? Certo, sin dalla sua inaugurazione, nel 1911, l'Altare della Patria è stato un monumento tra i più discussi e non solo per l'intento celebrativo nei confronti di Vittorio Emanuele II, simbolo di casa Savoia: un «ibrido esercizio accademico» lo definì Federico Zeri su «La Stampa» e fu il commento più indulgente.

Però il luogo che oggi ospita il secondo (interessante) percorso della mostra *Voglia d'Italia*, il Vittoriano, appunto, nacque dalla demolizione della Casa di Michelangelo, di Palazzo Torlonia e della Torre di Paolo III, tanto per citare tre edifici sacrificati. E, orrore degli orrori, fu costruito non con il travertino romano ma con il marmo botticino bresciano, nordicissimo. Ecco perché «suona naturale» che questa sezione della mostra si occupi di restauri, conservazione, tutela e dissipazione dei beni culturali italiani, un nodo che ha sempre oscillato tra furori nazionalistici quasi inutili e cessioni di certo discutibili — basta pensare alle centinaia di preziosi polittici smembrati che oggi sono disseminati in musei sparsi in ogni dove.

Andrea Carandini, storico dell'arte e archeologo, una vita dedicata allo studio del nostro patrimonio artistico, non ha dubbi: «Anche se gli anni successivi all'unità d'Italia (quelli esaminati dalla mostra, ndr) sono stati anni di grande movimento di opere, è anche vero che è proprio allora che si cominciò a parlare di tutela dell'arte». Ma che cosa accadde in quel periodo? Lo documentano bene sia la mostra che il catalogo: la tendenza («Che esisteva da almeno un secolo», fa notare Carandini) ad appropriarsi di oggetti antichi e di

collezionarli o rivenderli ad altri, si intensificò anche a causa della diversa natura dei beni ecclesiastici dopo l'unità.

Fiorì un mercato di statue, sculture, oggetti, miniature. «E non c'erano solo gli antiquari — precisa l'archeologo — ma pullulavano i cosiddetti amatori», vale a dire una folta schiera di accademici, prelati, collezionisti, storici o artisti stessi che si improvvisarono consulenti e mercanti d'arte. Inutile dire che i falsi cominciarono a diventare un affare. Ricostruisce lo studioso Claudio Paolini: «Quando la Madonna con il Bambino attribuita ad Antonio Rossellino nel catalogo (del Victoria & Albert Museum di Londra, ndr) del 1862 risultò opera del contemporaneo falsario fiorentino Giovanni Bastianini, la direzione dell'istituto non solo elogiò il nostro per la grande abilità, ma acquistò poco dopo, nel 1869, il suo busto ritratto di Lucrezia Donati (l'amante di Lorenzo il Magnifico), già dato come capolavoro di Mino da Fiesole».

Erano artisti veri, questo è il punto. Alceo Dossena, uno fra i più noti falsari di sempre, fu talento molto versatile e produsse non solo opere in stile medievale e rinascimentale, ma anche capolavori d'arte greca e d'arte etrusca. Era insomma un'epoca strana quella nella quale i coniugi Wurms edificarono la loro raccolta: mentre la politica cercava di mettere un argine alle compravendite e i mercanti si trasformavano in *connoisseur* e collezionisti, ecco che, poco alla volta, il mito dell'arte italiana si espandeva e conquistava tutto il mondo.

Anche tramite accuratissimi falsi, alcuni apertamente dichiarati tali. Al Vittoriano infatti vedrete capezzali siciliani del XVII secolo, miniature orientali, arazzi fiamminghi e opere già appartenute a celebri collezionisti. Ma anche una

grande patacca: la copia della situla di Gotofredo, conservata nel Museo del Tesoro del Duomo di Milano. Le contraffazioni seguirono inevitabilmente il flusso di opere d'arte dall'Italia verso l'estero almeno fino al 1930. Così come la «fuga» di statue, dipinti, arazzi. E molte opere sono state letteralmente «sradicate» dal loro contesto.

E Carandini ribadisce un concetto che gli è molto caro e che innerva il suo recente saggio *La forza del contesto* (Laterza): «Non servono i musei-ospedale, come li chiamo io, dove affastellare le opere, ma per dare nuova vita alla nostra cultura occorre riscoprire il fitto reticolato di legami che le opere hanno con il territorio, con le persone che le hanno realizzate e custodite».

Ecco perché anche il Vittoriano, o la «macchina per scrivere» come lo chiamano i romani, oggi ci appare sotto una luce diversa. Nella lunga distanza, la nostra storia sceglie i modi più impensati per rivelarsi.

rscorrane@corriere.it

© RIPRODUZIONE RISERVATA



**La metamorfosi  
Accademici, prelati,  
storici e gli stessi artisti  
si improvvisarono consulenti e mercanti d'arte**



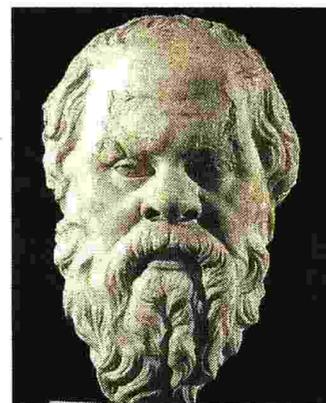
**In esposizione**

Da sinistra, Donatello, *San Lorenzo*, verso il 1440; Pannello a quattro ante in legno laccato raffigurante figure sotto un ciliegio fiorito e uccelli; Maestranze siciliane, Capestanzo, fine XVII-inizi XVIII sec.; Paolo Veneziano, *Coro di Angeli*, metà del XIV sec.; Annunciazione del falsario Alceo Dossena, anni 20



**Sguardi autorevoli**

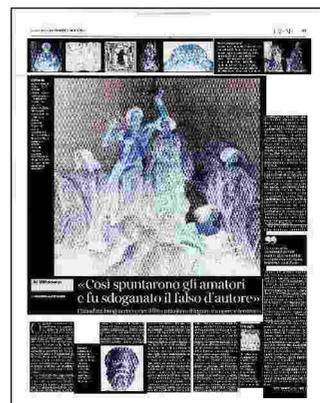
Ritratto di Socrate tipo B, copia romana, metà del I secolo d.C., in marmo pentelico dal Museo Nazionale Romano



**Il luogo**



● Il Vittoriano o Altare della Patria è stato inaugurato nel 1911 da Vittorio Emanuele III. Il (discusso) monumento era un omaggio alla monarchia



**Vittoria**

Edoardo Gioja (1862-1937), «L'Italia vittoriosa con la Forza e con l'Intelligenza. Fanciulla di spalle e Vittoria», 1911 olio su tela Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Pittore di storia, paesaggista, abile ritrattista, Edoardo Gioja è stato un artista versatile: sapeva cogliere, durante i suoi viaggi in Paesi europei, nuove esperienze artistiche

