

**A** Roma l'impatto visivo con il marmo è tanto forte da essere quasi invadente. In molti casi gli abitanti tendono a evitare ogni contatto percettivo con i monumenti della città, finché, a un certo punto, come per un sortilegio di stregoneria, ogni opera, manufatto o architettura sembra diventare invisibile.

La vita frenetica e probabilmente improduttiva della città tende a trasfigurare ogni cosa, perfino il Colosseo. Quella meraviglia d'ingegneria in travertino pare trasformarsi in un "montarozzo" lasciato a intralciare il traffico, dando asilo a piccioni, turisti e squallidi commerci.

In modo simile, il gioiello di egittomania augustea della Piramide Cestia, tutto in marmo di Carrara, vecchio di 2030 anni, tende a risultare una specie di segnacolo moderno, posto a indicare quasi solamente la fermata della metropolitana. Altrimenti si qualifica come ricovero alla più antica comunità felina della città.

Più di venti enormi obelischi egiziani di granito rosso di Assuan, alcuni alti 30 metri, decorano le piazze della capitale. Durante l'Impero romano, quei pezzi giungevano a Roma risalendo il Tevere, dopo aver attraversato il Mediterraneo su navi costruite su misura. Ma ancora prima, 4000 anni fa, erano discesi lungo il Nilo, provenendo dalle cave di Siene. Ebbene: oggi fanno parte semplicemente dell'arredo urbano, senza costituire più la *mirabilia* che hanno rappresentato per millenni.

Molti monumenti della Città Eterna costruiti

con preziosi materiali lapidei, fatti arrivare con fatica da tutto il Mediterraneo, finiscono per essere percepiti quali opere scavate e scolpite in una semplice roccia del posto, tanta è la quantità di questo materiale che ancora permea la città, sopra e sotto il suolo. Ma Roma non poggia su un banco di marmo naturale, tutta la sua struttura è anzi grandiosamente artificiale.

Per questa strana consuetudine all'abbondanza, molti cittadini di Roma non riescono a comprendere, né ad apprezzare, lo straordinario livello qualitativo e quantitativo dei materiali lapidei che compongono il loro panorama quotidiano.

Capita che qualcuno venga stimolato a una maggior consapevolezza grazie ai volti stupefatti dei turisti interessati alla parte storica della città. Proprio l'empatia trasmessa dagli stranieri più sensibili consente talvolta di accendere l'attenzione dei romani. Di qui può nascere la sorpresa di riscoprire cose e luoghi vicini eppure ignorati, come ad esempio i pavimenti cosmateschi delle basiliche, le catacombe, i mitrei o una passeggiata sulle Mura aureliane. È un fenomeno simile a quello che ci fa accorgere della bellezza di una donna ben nota solo quando ci viene fatta osservare da qualcun altro.

Questo strano meccanismo percettivo mi è capitato quando nel 1972 ho accompagnato Frank, un mio cugino americano, a visitare il Foro romano. Partimmo per l'avventura sul boxer verde di mia madre. Durante il tragitto, Frank con la meraviglia negli oc-

chi ripeteva: "Voi non vi rendete conto di quello che avete, se lasciate tutto questo al sole e all'acqua!". Era mai possibile che uno *yankee*, oltretutto incolto di storia e di arte, si fosse accorto prima e meglio di me delle ricchezze della mia città? Purtroppo era così. Tuttavia, per mezzo di un turista non particolarmente geniale, una specie di fuoco di Prometeo accese da quel momento la mia curiosità.

Da quel giorno ho cominciato a guardare la mia città e il resto del mondo con curiosità ingenua ma continua, informandomi attraverso la lettura sulla storia antica di Roma e della sua architettura. Da allora, quando devo mostrare la mia città a un amico, lo faccio possibilmente in motocicletta: è il miglior modo che conosco. Il mezzo aveva suggestionato anche Federico Fellini nel suo *Roma* e in precedenza era stato adottato anche per *Vacanze romane*.

Questa digressione autobiografica introduce un mio ragionamento poco ortodosso sulla scultura e, soprattutto, su quella del marmo.

Mi pare che sotto certi aspetti sia il materiale a determinare un tipo di arte e non il contrario. Altrimenti non si spiegherebbe perché la scultura in legno segua percorsi tutti diversi nei secoli da quella realizzata in pietra. Il caso della creta è esemplare: quando essa viene lavorata per creare una autonoma terracotta tende a raggiungere un certo risultato artistico; ma se il lavoro è preparatorio a un marmo, tutta l'opera risente in genere dell'esecuzione lapidea finale. Inoltre, se un bozzetto in creta è finalizzato a una fusione in bronzo, l'artista tende a una tecnica e a uno stile ancora differenti.

Ogni materiale va con la propria tecnica e quindi con il proprio artigianato e di conseguenza approda a risultati artistici differenti.

La scultura in marmo vive in un mondo creativo di modellazione che appartiene solo a essa e quando la sua esecuzione viene contaminata da una diversa tecnica artistico-artigiana, la dissonanza si avverte immediatamente.

È il caso, per esempio, di quando si dice che una certa scultura in marmo di epoca romana derivi da una statua di bronzo di età ellenistica: la notazione risulta davvero comprensibile anche a occhi non molto esperti.

Dunque la scultura lapidea ha un ruolo a sé nel mondo dell'arte. Per chi è nato a Roma, il contatto fisico col marmo è inevitabile. È ovunque, anche per strada, e magari proprio per questo il romano medio tende a schivarlo, tanto fisicamente, quanto dal punto di vista dell'attenzione culturale. Eppure non si può e non si deve vivere a Roma senza accorgersi del marmo e dei suoi mille colori, poiché con questo materiale è stata da sempre costruita e decorata. La città si identifica con la materia lapidea, nelle sue numerosissime varietà.

A questo punto, sostengo che, tra le tecniche artistiche, la scultura marmorea sia sempre stata seconda alla pittura. In tal senso è andata la considerazione del grande pubblico, così come quella del mercato, anche nel passato. Mi pare risulti un'arte di minor valore venale rispetto alla rappresentazione pittorica. Tale sottovalutazione è dipesa forse dal fatto che la disciplina apparisse troppo materica, fisica, di faticosa realizzazione, di difficile allestimento, o magari perché ritenuta più vicina al rude artigianato, di quanto si potesse dire del lavoro più delicato del pittore.

Vi sono ragioni anche pratiche per le quali la pittura è stata un mezzo di comunicazione più semplice e di successo. Un quadro di media grandezza lo sposti, lo sollevi e lo appendi a un chiodo, una scultura di marmo (anche se in bassorilievo), che abbia le stesse capacità decorative di quel quadro, pesa almeno 300-400 kg. Le statue poi o i busti e le loro basi non si spostano facilmente e decorano superfici minori rispetto a un dipinto, un arazzo o un affresco. La scultura in marmo propone complessi problemi ideativi e di realizzazione, risultando quindi piuttosto difficile da comprendere e godere a fondo. Sono queste forse alcune ragioni alla base dei minori valori commerciali conseguiti, in linea molto generale, rispetto alla pittura.

Non si tratta cioè solo di una questione di tridimensionalità, contro le due dimensioni della pittura, che rende complessa "l'arte del levare". La lavorazione lapidea, anche rispetto a tutte le altre tecniche scultoree, è una strada senza possibilità di correzioni: un colpo di scalpello sbagliato diventa un errore pressoché impossibile da correggere.

Soprattutto, l'interpretazione del complesso figurato presenta maggiori difficoltà di comprensione e discernimento, per stabilire se un'opera posseda le

caratteristiche qualitative più vicine a un capolavoro o a una mediocre esecuzione. Se il numero di letture per la pittura di un autore può essere elevato al quadrato, nella scultura questo numero viene elevato al cubo, fosse anche solo per le maggiori variabili che questa comporta.

Se la scultura lapidea subisce i danni del tempo o dell'interro archeologico e si riduce a frammento, il suo fascino, la sua suggestione e il suo indice di interpretazione (e perciò di godimento) sale. Concorre allo strano fenomeno l'apparire di nuove variabili quali patine, rotture, restauri ecc. Invece una pittura frammentata e rovinata tende a perdere quegli elementi di godibilità senza favorirne la suggestione.

Nonostante il minor *appeal* commerciale alla base delle rare raccolte di scultura lapidea, esistono altri aspetti che rappresentano buone motivazioni per collezionare scultura in marmo: è un materiale solido (più duro e duraturo di altri materiali artistici); non prende fuoco (come le tele, le tavole e altri materiali); se si rompe, si restaura facilmente senza perdere di molto il suo valore (al contrario della pittura, porcellana, cristallo ecc.); è pesante e dunque più difficile da rubare; ogni pezzo è unico e irripetibile, non può avere multipli.

Quest'arte è stata sempre sottostimata, nonostante tali motivazioni indichino che dovrebbe essere più diffuso il collezionismo di sculture, con un loro conseguente aumento di valore. Solo negli ultimi ventitrenta anni si registra un aumento dei prezzi, probabilmente destinati a crescere ancora. Non sarà così ovvio che queste regole quasi "matematiche" possano funzionare per tutti, ma solo per i cultori della materia, gli appassionati, gli studiosi o i maniaci collezionisti. Certo è che il mondo del mercato internazionale e del collezionismo sta rapidamente cambiando riguardo le valutazioni in crescita della scultura in genere e di quella in marmo in particolare.

La mostra qui presentata, grazie alla sensibilità e alla lungimiranza del Presidente della Fondazione Roma, Professor Emmanuele Emanuele, mette in evidenza due collezioni contigue nel tempo della loro formazione.

La collezione di Federico Zeri (partita dal nucleo del parente Muñoz) si sviluppa nel dopoguerra

fino alla fine degli anni novanta, e oggi, grazie all'intelligente disponibilità del nipote, Dottor Eugenio Malgeri, è possibile ammirarne qui alcuni pezzi. Ho conosciuto Federico Zeri per un breve periodo e abbiamo parlato solo di marmi. Mi è sembrato che amasse possedere più un frammento di marmo che una pittura, materia questa per la quale è diventato famoso nel mondo.

La collezione della Fondazione Santarelli ha origine dal gruppo appartenente alla famiglia di Ernesta D'Orazio, si incrementa negli anni grazie al marito Dino Santarelli e si espande maggiormente negli ultimi quindici anni grazie alla passione e all'impegno della figlia Paola, con il supporto dei fratelli Santa e Toni, anche in relazione agli impegni della Fondazione in campo umanitario.

Ho avuto il privilegio e la responsabilità di consigliare molti degli acquisti fatti dalla Fondazione Santarelli negli ultimi dodici anni, ricercando opere e realizzando acquisizioni degne di un museo nazionale. La qualità delle sculture esibite in questa sede ne è testimonianza solo parziale.

Queste collezioni sono lo specchio di un mondo e di un mercato in rapido cambiamento. Va da sé che oggi non sia facile come nel dopoguerra trovare opere scultoree con la qualità, la quantità e i prezzi di allora. La crescita degli studi sulla scultura degli ultimi decenni ha fatto sì che l'interesse mondiale verso questa forma d'arte salisse. Con esso sono lievitati anche i prezzi realizzati nei mercati internazionali. Così, con notevoli sforzi finanziari e anche con grande oculatezza, queste due collezioni si sono formate per passione e con il criterio di acquistare sul mercato la miglior qualità artistica reperibile, nonostante i prezzi salgano ogni anno di più.

Abbiamo voluto allestire nel percorso della mostra il così detto "studio dello scultore", uno spazio nel quale il visitatore può osservare gli strumenti dello scultore del marmo, dagli scalpelli con i "mazzuoli" (martelli) ai modelli in gesso sempre presenti per l'ispirazione dell'artista; antichi sistemi di uso quotidiano come il "toppo", una base girevole per modellare il blocco di marmo, o la "binda", una specie di antico *crick* per sollevare con poco sforzo i pesanti massi lapidei.

Sul topo del marmoraro, nel piccolo spazio di questa sezione, possiamo notare una scultura in-

Fig. 1  
Alceo Dossena, *Madonna  
con Bambino*, 1934  
bassorilievo, 50 x 40 cm  
Roma, Collezione Dario  
Del Bufalo



Fig. 2  
Gildo Pedrazzoni, *Madonna  
col Bambino sul cuscino*, 1963  
bassorilievo, 40 x 30 cm  
Roma, Collezione Dario  
Del Bufalo



compiuta e appena abbozzata, proveniente dal laboratorio del grande scultore Alceo Dossena (Cremona, 1878 – Roma, 1937), falsario suo malgrado. Il Dossena ha avuto una carriera da artista riconosciuta solo dal 1928, anno dell'autodenuncia come falsario, al 1937, data della sua scomparsa. Di questo artista si è voluto mostrare anche un'opera finita, il bassorilievo di *Madonna con Bambino* del 1934 (fig. 1) insieme a un altro rilievo del suo assistente. Si tratta del grande Gildo Pedrazzoni di Parma (Parma, 1902 – Roma, 1974), del quale presentiamo un'altra *Madonna col Bambino sul cuscino*, firmata e datata 1963 (fig. 2). Quest'ovale fu donato

dall'autore stesso al restauratore Pico Cellini in quell'anno.

È stato possibile ricostruire che il bassorilievo venne commissionato a Pedrazzoni da un famoso antiquario romano di quegli anni, che poi lo rifiutò, perché la Madonna mostrava un difetto: il marmo aveva una macchia e una crepa. Il povero Gildo, personaggio di cui poco sappiamo, fu obbligato a eseguire una seconda copia che questa volta venne accettata. È il caso di segnalare qui il passaggio di quel secondo esemplare, ricomparso come opera rinascimentale nello stand di un noto dealer alla mostra del Tefaf di Maastricht.