

Sapere l'Europa, sapere d'Europa 7

e-ISSN 2610-9247
ISSN 2611-0040

Arte, legge, restauro

L'Europa e le prime prassi per la protezione del patrimonio

a cura di
Chiara Mannoni



Edizioni
Ca' Foscari

Arte, legge, restauro

Sapere l'Europa. Sapere d'Europa

7



Edizioni
Ca' Foscari

Sapere l'Europa. Sapere d'Europa

Direttore

Lauso Zagato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico

Antonio Arantes (UNICAMP, Brasile)

Pietro Clemente (già Università degli Studi di Firenze, Italia)

Giovanni Luigi Fontana (Università degli Studi di Padova, Italia)

Giuseppe Goisis (già Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Maria Laura Picchio Forlati (già Università degli Studi di Padova, Italia)

Girolamo Sciuillo (Università di Bologna, Italia)

Tullio Scovazzi (Università degli Studi di Milano-Bicocca, Italia)

Comitato editoriale

Monica Calcagno (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Arnold Davidson (University of Chicago, USA; Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Daniele Goldoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Ivana Padoan (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Fabio Perocco (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Michele Tamma (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Marilena Vecco (Erasmus Universiteit Rotterdam, Nederland)

Benedetta Ubertazzi (Università degli Studi di Macerata, Italia)

Comitato di redazione

Dino Costantini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Maria Luisa Ciminelli (già Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Roberta Dreon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Marco Giampieretti (Università degli Studi di Padova)

Giovanna Pasini (Consulente Culturale)

Simona Pinton (già Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Stefania Tesser (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direzione e redazione

Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali

Palazzo Malcanton Marcorà

Dorsoduro 3484/D

30123 Venezia

e-ISSN 2610-9247

ISSN 2611-0040



URL <https://edizionicafoscari.unive.it/en/edizioni/collane/sapere-leuropa-sapere-deuropa/>

Arte, legge, restauro

L'Europa e le prime prassi
per la protezione del patrimonio

a cura di
Chiara Mannoni

Venezia

Edizioni Ca' Foscari - Venice University Press

2022

Arte, legge, restauro. L'Europa e le prime prassi per la protezione del patrimonio
a cura di Chiara Mannoni

© 2022 Chiara Mannoni per il testo
© 2022 Edizioni Ca' Foscari per la presente edizione



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.



Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari: i saggi qui pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione doppia anonima, sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari, ricorrendo all'utilizzo di apposita piattaforma.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari: the contributions here published have received a favourable evaluation by subject-matter experts, through a double-blind peer review process under the responsibility of the Advisory Board of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari, using a dedicated platform.

Edizioni Ca' Foscari | Fondazione Università Ca' Foscari
Dorsoduro 3246 | 30123 Venezia | <http://edizionicafoscari.unive.it> | ecf@unive.it

1a edizione 21 giugno 2022
ISBN 978-88-6969-623-7 [ebook]

This project has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement No. 837857 - "LawLove. The origins of the legal protection of heritage. Legislation on the safeguard of monuments and artworks issued in 15th- to 18th-century Europe".



Arte, legge, restauro. L'Europa e le prime prassi per la protezione del patrimonio / a cura di Chiara Mannoni— 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2022. — x+190; 23 cm. — (Sapere l'Europa. Sapere d'Europa; 7).

URL <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-624-4/>
DOI <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-623-7>

Arte, legge, restauro

L'Europa e le prime prassi per la protezione del patrimonio

a cura di Chiara Mannoni

Abstract

This volume collects the outcomes of the conference *Art – Law – Restoration*, that was held at the University Ca' Foscari of Venice in July 2021. Through the studies outlined by several international scholars, crucial aspects of the history of heritage protection and restoration in sixteenth- to nineteenth-century Europe are reconsidered, combining different disciplines and geographical contexts into a comparative perspective. The systems elaborated in the early modern States to preserve artefacts, monuments, and antiquities are evaluated following multifarious approaches – including archaeology, art history, history of law, social history, and the history of museums. Particular consideration is given to the practices established in the Kingdom of Naples, Spain, the Grand Duchy of Tuscany, Greece, Prussia, the Papal States, Portugal, and the Scandinavian Countries to protect what they thought of as 'heritage' respectively. The project *LawLove* and the publication of this volume are supported by the European Commission (Marie Skłodowska-Curie project no. 837857).

Keywords Heritage protection. History of law. History of restoration. Europe. Early modern centuries.

Arte, legge, restauro

L'Europa e le prime prassi per la protezione del patrimonio
a cura di Chiara Mannoni

Sommario

Premessa

Chiara Mannoni 3

«Antichità, resti e monumenti di un tempo immemore». Modelli e prescrizioni per una tutela del patrimonio negli Stati dell'Europa moderna

Chiara Mannoni 9

«Quanto ornamento e splendore». Gli Stati italiani e la tutela del patrimonio storico e artistico in età moderna

Chiara Valsecchi 31

Restauro e tutela per le collezioni pittoriche del Seicento Appunti per un nuovo racconto

Maria Beatrice Failla 61

A Comparative Reading to Move Beyond a Historiographic Paradigm

The Approach to the Protection of Artistic and Archaeological
Heritage in the Kingdoms of Naples and Spain in the First Half
of the Eighteenth Century

Paola D'Alconzo 77

Tra prescritto e vissuto. Riflessioni sulla tutela del patrimonio storico-artistico nello Stato Pontificio tra XVIII e XIX secolo

Susanne Adina Meyer 105

Roma 1786: la carica di Assessore alla Scultura e i suoi candidati

Chiara Piva 121

Verso la creazione di un patrimonio storico-artistico Il restauro pittorico nelle collezioni reali e pubbliche in Prussia (1760-1830)	137
Robert Skwirbli	
How (Not) to Protect the Past? Heritage Protection Efforts and Power Struggles in Early Modern Greece	161
Yannis Galanakis	
Qualche riflessione: ieri come oggi?	185
Orietta Rossi Pinelli	

Arte, legge, restauro

L'Europa e le prime prassi per la protezione del patrimonio

Arte, legge, restauro

L'Europa e le prime prassi per la protezione del patrimonio

a cura di Chiara Mannoni

Premessa

Chiara Mannoni

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Portare a pubblicazione gli atti delle giornate di studi *Arte - Legge - Restauro (Art - Law - Restoration)* tenute presso l'Aula Baratto dell'Università Ca' Foscari Venezia l'8 e il 9 luglio 2021, consente di meditare in prospettiva su alcuni aspetti, formali e contenutistici, relativi alle intenzioni e agli sviluppi di tale incontro. Innanzitutto, perché il momento storico nel quale ha avuto luogo non si presentava del tutto favorevole a convegni o eventi partecipati: in pieno stato di emergenza da pandemia COVID-19, la possibilità di tenere simposi in presenza era di fatto riconfermata da soli sette giorni. A livello organizzativo, dunque, l'incontro - programmato da mesi - è cresciuto fin dall'inizio su una base di difficoltà e ottimismo progressivi, ai quali si è aggiunto in ultima istanza uno spirito di sperimentazione dovuto alla necessità di offrire gli interventi in modalità 'duale', online e dal vivo, a causa dei limiti imposti alle presenze. I problemi tecnici e logistici sono stati tuttavia affrontati con fermezza dagli amministratori del Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, e stemperati dagli eroici partecipanti in sala che hanno animato il dibattito.

A livello contenutistico, d'altra parte, le due giornate di studi prendevano avvio da questioni critiche non meno complesse e rilevanti. Nell'ambito del più ampio progetto di ricerca Marie Skłodowska-Curie *Law-Love* (Horizon 2020, nr. 837857), che ho portato avanti presso

Ca' Foscari tra il 2019 e il 2022,¹ avevo proposto di impostare un dialogo tra discipline e contesti geografici differenti sui temi della tutela e del restauro del patrimonio in Europa tra il XV e il XIX secolo. Dunque, una riflessione su teorie e pratiche messe a punto per la salvaguardia dei beni culturali in diversi Stati d'età moderna, nell'intento di porre a confronto modelli, soluzioni e strumenti compositi secondo compositi punti di vista: storico-artistico, giuridico, museografico, archeologico, e persino politico. Un tema articolato, tra i tanti inclusi nel progetto in sé, che avrebbe innestato problematiche e discorsi di natura critica tutt'altro che risolutivi o esaustivi, e che ha incontrato fin da subito il favore della mia referente di ricerca di allora, Chiara Piva, per le possibilità che offriva di far convergere questioni teoriche ed esempi pratici nello sviluppo delle discipline storico-artistiche. Un tema che, oltretutto, doveva necessariamente dar forma ad un incontro dal carattere quasi seminariale data la contingenza del momento: nelle restrizioni imposte all'accesso ad archivi e biblioteche, l'impegno è stato infatti non tanto di identificare nuovi fattori o eventi, quanto di rileggere, nelle diverse metodologie e concezioni, pregresse interpretazioni in una nuova prospettiva.

Di certo, ad oggi, una tale riflessione in senso 'europeo' non può dirsi che appena avviata. Innanzitutto perché sono molteplici gli esempi che potrebbero ancora aggiungersi a comporre un quadro, in sé, decisamente articolato a livello sia geografico che cronologico. Secondo, perché gli ostacoli posti alla ricerca negli ultimi due anni hanno comportato uno slittamento - spesso una vera e propria revoca - rispetto agli iniziali obbiettivi e piani d'indagine anche in un settore specifico come la storia della tutela del patrimonio. Nel saggio d'apertura, ho dunque ritenuto utile ricomporre alcune delle questioni che avevano avviato i miei propositi di lavoro nel 2019 nell'ambito del più ampio progetto Marie Curie, per considerarne gli esiti - e i mancati sviluppi - a consuntivo: un atto d'onestà intellettuale doveroso, che consente al contempo di determinare lo stato dell'arte degli studi in questo frangente.

I contributi raccolti in questo volume sono posti essenzialmente in ordine cronologico e tematico, secondo uno schema che va dal generale al particolare. Nel primo saggio, dopo aver ricalibrato la traiettoria del progetto *LawLove*, propongo un'analisi delle leggi pubblicate in alcuni stati europei tra primo Quattrocento e fine Settecento, per proteggere quello che - in termini correnti - era considerato 'patrimonio' in ciascuna regione. Lo sviluppo di diverse definizioni di

1 Il titolo completo del progetto è: *LawLove. The origins of the heritage legal protection. Legislation on the safeguarding of monuments and artworks issued in 15th- to 18th-century Europe* (settembre 2019-giugno 2022). Sito internet: <https://pric.unive.it/projects/law-love/home>.

‘antichità’ e ‘monumento’ nei testi legislativi è qui collegato a fattori culturali, politici e religiosi propri del singolo contesto, mentre l’introduzione dei primi strumenti per il controllo di tali beni viene restituita quale matrice di prassi e soluzioni valide ancora oggi nella gestione del patrimonio in abito nazionale e internazionale.

Un approccio più strettamente storico-giuridico guida la riflessione di Chiara Valsecchi, professore ordinario di storia del diritto presso l’Università degli Studi di Padova, sulle leggi di tutela pubblicate negli stati della penisola italiana tra Quattrocento e Settecento. Nel rileggere gli sviluppi di una tradizione di studi consolidata, due fattori essenziali le consentono di porre in una nuova prospettiva comparata i regolamenti diffusi per la protezione del patrimonio nell’Italia del diritto comune: innanzitutto, lo sviluppo di prassi differenziate per il controllo dei beni immobili in relazione a quelli mobili; in secondo luogo, la costruzione di una disciplina dedicata ai beni pubblici rispetto ai beni privati. Se in ambito storico-artistico il divario tra pubblico e privato è stato spesso trascurato nell’interpretazione delle leggi preunitarie, da un punto di vista storico-giuridico le due categorie di beni hanno dato significato a istituti del tutto differenti nella costruzione del regime di autorità sul patrimonio, influenzando lo sviluppo di norme di tutela differenziate già in età moderna.

Il contributo di Maria Beatrice Failla, professore associato di museologia e critica artistica e del restauro presso l’Università degli Studi di Torino, entra pienamente in ambito storico-artistico con una verifica degli orientamenti che hanno scandito il dibattito critico e disciplinare negli studi sul restauro dalla metà del Novecento ad oggi. Il pregiudizio storiografico che pesa ancora sull’interpretazione del restauro pittorico seicentesco in Italia è ribaltato, in questa lettura, da un ampliamento della visione sul panorama europeo: i modelli estetici seguiti nel curare ed incrementare le collezioni dinastiche nella penisola, posti in relazione con quelli seguiti nelle corti d’oltralpe, acquistano dunque una nuova valenza storica. Reinterpretare le dinamiche del restauro - o della manipolazione - di pitture nel Seicento aiuta, in questa prospettiva, anche a comprendere le tendenze seguite nella tutela del patrimonio nell’epoca attuale.

La consapevolezza che una visione comparata sia la chiave per comprendere lo sviluppo di prassi diverse in contesti diversi supporta le analisi di Paola D’Alconzo, professore associato di museologia e critica artistica e del restauro presso l’Università degli Studi di Napoli ‘Federico II’. Nell’intento di superare letture riduttive e datate, il saggio prende spunto dalla scoperta di Ercolano e Pompei per reinterpretare le esperienze maturate nel campo della tutela, giuridica e materiale, delle testimonianze del passato nei Regni di Napoli e Spagna in pieno Settecento. Sebbene a tale data i due stati fossero legati sotto il dominio della corona borbonica, l’avvio di rispettive pratiche per la protezione del patrimonio è qui posto in relazione a

dinamiche strettamente locali, in cui paradigmi giuridici, amministrativi e culturali differenti hanno concorso alla costruzione di concetti di 'patrimonio' e 'tutela', ad ogni effetto, differenti.

Il divario esistente - in questo caso - tra norma e prassi, dà forma alle analisi proposte da Susanne Adina Meyer, professore associato di museologia e critica artistica e del restauro presso l'Università degli Studi di Macerata, riguardo ai sistemi di protezione del patrimonio messi in atto nello Stato Pontificio tra fine Settecento e inizio Ottocento. Lo scarto evidente tra normativa e costume, tra testimonianza del passato e produzioni di artisti in vita, come pure tra custodia dell'antico e promozione dell'industria d'arte contemporanea, sarà uno dei nodi cruciali dell'esperienza pontificia in questo campo, soprattutto in relazione al crescente mercato artistico in Europa e alla nuova valutazione - estetica ed economica - data al restauro della statuaria antica dal tardo Settecento in poi.

Ancora nello Stato Pontificio si muove la riflessione di Chiara Piva, ad oggi professore associato di museologia e critica artistica e del restauro presso l'Università 'La Sapienza' di Roma. L'indagine di una serie di documenti d'archivio inediti consente qui di ripercorrere gli eventi specifici del 1786, connessi all'avvicendamento del funzionario in carica quale Assessore alla Scultura nella capitale pontificia. Le numerose lettere di candidatura avanzate da artisti, restauratori ed eruditi aspiranti all'incarico consentono di ricalibrare in particolare modo gli intenti e gli oneri implicati nella supervisione del patrimonio nel tardo Settecento, come pure di individuare una prima scissione tra gli interessi del mercato e quelli di una tutela che diventava sempre più affinata e intesa in senso pubblico.

Il ruolo specifico della storia del restauro nella costruzione di un concetto di patrimonio tra metà Settecento e primo Ottocento è ben illustrato dal caso dello Stato Prussiano, così come reso nell'analisi di Robert Skwirblies, ricercatore associato in storia dell'arte presso la Technische Universität di Berlino. Nel rintracciare il generale nel particolare, la lettura ripercorre il legame che vincolava il programma museografico dello Stato Prussiano alla messa a punto di minuziose tecniche di restauro, così come il nesso che rapportava l'espansione delle collezioni nazionali allo sviluppo di nuove figure professionali e del mercato artistico internazionale. Una lezione, questa della Prussia, che posta in relazione con le sperimentazioni portate avanti al contempo in Italia e Francia ben si colloca all'intersezione tra una storia del restauro locale e una più propriamente 'europea'.

In pieno Ottocento, infine, si colloca l'evoluzione di una struttura normativa e procedurale per la tutela delle antichità in Grecia, interpretata qui in chiave storica e quasi politica da Yannis Galanakis, professore associato in archeologia e arte classica presso la Cambridge University. Lo studio accurato di questa pagina della storia della tutela spesso poco valutata, conferma come uno degli stati de-

tentori di beni - per usare un termine contemporaneo - più voracemente saccheggiati in Europa sia riuscito faticosamente a mettere in atto un sistema di protezione per le antichità locali attraverso la costruzione di un'identità nazionale e la diffusione un'idea di patrimonio nel corso dell'Ottocento. Come già nel caso dello Stato Pontificio, anche in Grecia sarà lo scarto tra norma e prassi a limitare l'efficacia della salvaguardia, e a determinare la perdita di ulteriori testimonianze del passato 'classico' della nazione malgrado lo sforzo di amministratori, statisti e archeologi locali.

Nei contributi qui proposti - pur nei diversi soggetti, idiomi e discipline - ricorrono terminologie e definizioni che sembrano dar forma ad una narrativa trasversale, in grado di connettere tempi e luoghi anche distanti. 'Tutela' e 'restauro', come pure 'patrimonio', sono concetti che non solo hanno orientato percezioni e sistemi differenti nei secoli moderni, ma che ancor più hanno assunto rilevanza negli studi e nei procedimenti elaborati per la difesa dei beni a livello nazionale e internazionale in tempi più recenti. È nella consapevolezza di contribuire alla crescita di questo complesso di conoscenze storico-critiche, e nella speranza di vederlo progredire con ulteriori investigazioni, che i risultati delle giornate di studi del luglio 2021 vengono qui proposti, grazie anche all'impegno di chi ha voluto condividere i propri studi. Mi auguro che questo volume rappresenti un punto fermo - seppur non definitivo - nella ricerca sulla storia della tutela e del restauro del patrimonio in Europa.

Un mio profondo e autentico ringraziamento va al professor Giovanni Maria Fara, per avermi accolto sotto la sua supervisione illuminata da novembre 2021 (in avvicendamento alla professoressa Chiara Piva) e a Miriam Pilutti Namer, per essersi generosamente prodigata affinché questo volume venisse accolto tra le serie di Edizioni Ca' Foscari.

Arte, legge, restauro

L'Europa e le prime prassi per la protezione del patrimonio

a cura di Chiara Mannoni

«Antichità, resti e monumenti di un tempo immemore». Modelli e prescrizioni per una tutela del patrimonio negli Stati dell'Europa moderna

Chiara Mannoni

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract In the early modern centuries, a number of countries in Europe established pioneering laws dedicated to the protection of what they thought of as 'heritage'. These early forms of safeguarding reflected aesthetic perceptions, cultural backgrounds, political interests, as well as economic and religious concerns of each relevant place. This study analyses the most significant of these early decrees from a comparative perspective, aiming to understand the development of the first concepts and instruments elaborated to protect antiquities and artefacts in fifteenth- to eighteenth-century Europe. As will be argued, some of these early constructs prove to be still valid and fully effective at the present time.

Keywords Catalogue. Definition of heritage. Early modern centuries. Europe. Heritage protection. Legislation.

Sommario 1 Introduzione. – 2 'Patrimonio', origine di prassi e concetti. – 3 Fortuna di un modello.

1 Introduzione

Quando, nel 2018, inoltrai il progetto *LawLove* alla open call Marie Skłodowska-Curie (Horizon 2020, nr. 837857),¹ le questioni poste a sostegno delle mie argomentazioni implicavano una prospettiva critica decisamente estesa e temeraria. Tra i propositi di ricerca, infatti, avevo inquadrato quello di esaminare se fossero esistiti, nell'Europa d'età moderna, valori ricorrenti individuabili come 'europei' o 'proto-europei' nel campo della tutela del patrimonio.² Se questi sussistevano, che tipo di forma o modello - etico, giuridico, operativo - potevano ancora assumere ad oggi?

Il progetto accettava il presupposto che un'Europa unita, non data solamente dalla somma dei suoi singoli elementi - ossia gli Stati membri -, ma capace di tenere in considerazione la funzione e il riconoscimento delle specificità locali, non avrebbe dovuto trascurare la definizione di un sistema utile alla salvaguardia o quantomeno, al controllo dei diversi patrimoni. Ritenevo controverso il fatto che, a tutt'oggi, la gestione dei beni in Europa fosse soggetta a disparità e aporie derivate dalle diverse linee di condotta vigenti nei singoli Stati, detentori o importatori; e, ancor più, che gli strumenti disponibili al riguardo a livello internazionale, per avere efficacia, dipendessero dai procedimenti di ratifica negli ordinamenti nazionali. Ciò, asserivo, disattendeva persino gli sforzi più onesti nella costruzione di una coscienza europea.³ Su questa linea di ragionamento, nell'eventualità dunque di rintracciare gli elementi utili alla definizione di un nuovo protocollo per tutelare il patrimonio sul continente, proponevo uno studio delle leggi promulgate negli Stati d'Europa tra primo Quattrocento e tardo Settecento, per custodire quelli che al tempo erano considerati manufatti e opere di rilievo in ciascuna regione.

A tre anni dall'avvio del progetto di ricerca nel 2019, credo sia difficile sostenere in modo altrettanto convinto l'opportunità di definire regole unitarie per la tutela del patrimonio in Europa. Questo perché lo scenario politico emerso nel contesto della pandemia COVID-19 ha decisamente confermato l'urgenza di ciascuno Stato di muoversi in autonomia e spesso in separazione dagli altri: le stesse risposte date all'emergenza hanno rivelato divari di prospettiva e comprensione

1 Progetto *LawLove*. *The origins of the heritage legal protection. Legislation on the safeguarding of monuments and artworks issued in 15th- to 18th-century Europe* (settembre 2019-giugno 2022). Sito internet: <https://pric.unive.it/projects/law-love/home>.

2 La definizione di 'patrimonio' oggetto di questo studio è chiarita nelle pagine a seguire.

3 L'incipit del progetto entrava in modo assertivo nella questione: «The process of construction of a strong European identity should include shared practices to protect the historical, archaeological and artistic heritage which is spread throughout the countries in Europe».



Figura 1 Heinrich Bünting, *Europa Prima Pars Terrae in Forma Virginis*. 1582. Stampa. Public domain, via Wikimedia Commons

che è bene tenere presenti anche quando si tratta di tutelare i beni, oltre le persone. Servirà più tempo, e più distacco critico, per mettere in fila discorsi e logiche collettive dopo questa fase, e ciò va ben oltre le premesse date a questo progetto. Nondimeno, il proposito di sviluppare uno studio su leggi e regolamenti messi a punto per la protezione del patrimonio negli Stati dell'Europa moderna rimane valido; non solo, una tale indagine potrebbe persino prospettare diverse forme di collaborazione nel sistema comunitario e tra i suoi membri una volta passato l'allarme. Le questioni iniziali che avevano avviato le mie riflessioni, tuttavia, hanno assunto direzione e profilo necessariamente più contenuti, in linea con le dinamiche in via di ridefinizione [fig. 1]: esistevano, in modo anche embrionale, principi di tipo normativo per la tutela del patrimonio negli Stati moderni? Se sì, come si rapportavano l'uno all'altro in un contesto allargato, 'europeo'?

2 'Patrimonio', origine di prassi e concetti

Il concetto di patrimonio e le relative definizioni di salvaguardia in diverse epoche e aree geografiche difficilmente si piegano ad un'analisi cronologico-evolutiva, secondo una linea di sviluppo progressivo globale, che non includa anche la valutazione di percezioni artistiche locali, questioni di gusto e funzionalità specifiche, o ancora

circostanze sociali, religiose e politiche proprie di ciascun contesto. Andrea Emiliani, nel 1974, asseriva che l'idea di patrimonio discende sempre da un atto critico di riconoscimento proprio di una collettività, e che la stessa salvaguardia va ritenuta come la conseguenza pratica di una presa di coscienza estetica e culturale sull'importanza di un manufatto (Emiliani 1974). I regolamenti pubblicati in Europa tra primo Quattrocento e tardo Settecento, da questo punto di vista, restituiscono un'immagine ben connotata di ciò che era inteso come 'bene' degno di considerazione nei diversi ambiti socio-culturali, e dei criteri adottati per attribuire ad esso valore e riguardo; valore che, quantomeno in fase iniziale, non implicava tanto il riscontro dell'artisticità o delle qualità costitutive del bene in sé, quanto piuttosto la sua funzione nel più ampio spettro degli interessi governativi ed economici dello Stato. Il settore articolatissimo dei patrimoni immateriali, chiaramente, rimaneva escluso dalle normative d'età moderna, come pure il patrimonio naturale e le espressioni culturali più recenti, quali la fotografia o il cinema.⁴ La tipologia di patrimonio oggetto di queste leggi corrispondeva, in senso molto largo, all'idea presente di bene materiale, inteso in riferimento a monumenti, utensili, sculture, disegni, pitture, edifici, libri, siti, e quant'altro abbia profondità storica e presenza fisica in grado di rimanere sostanzialmente inalterate nel tempo.⁵ Nel caso del patrimonio materiale - più che in altre tipologie di patrimonio - le istanze derivate dai primi impulsi ad una tutela giuridica sono state legate fin dall'inizio alle attività reali di manutenzione, restauro, classificazione o, in genere, indagine e conoscenza degli oggetti in questione.⁶ Se le tracce dei diversi concetti di 'salvaguardia', 'conservazione' e 'patrimonio' erano pertanto filtrate proprio dai testi normativi,⁷ l'accostamento delle definizioni in essi incluse consente di osservare in ottica comparativa alcune forme storiche della tutela di maggior interesse, e di porre a confronto percezioni e prassi elaborate in momenti e luoghi distinti d'Europa.⁸

Un primo esempio significativo è rappresentato dalla Svezia del XVII secolo. Il decreto reale *Placat*, emesso dal consiglio di reggenza nel 1666, precisava che le testimonianze da conservare a vantaggio del Paese tutto fossero «antichità, resti e monumenti di un tempo

⁴ Cf. la definizione di 'patrimonio immateriale' offerta nella pagina italiana dell'UNESCO: <http://www.unesco.it/it/ItaliaNellUnesco/Detail/189>.

⁵ Cf. la definizione di 'patrimonio materiale' offerta nel sito di *Paese Cultura*: <http://www.paesecultura.it/beni-culturali-materiali/>.

⁶ Ulteriori considerazioni su questi aspetti sono nelle pagine a seguire.

⁷ Parafraresi ed estensione di un'osservazione di Emiliani (1974, 26).

⁸ Mi preme chiarire che in questa analisi non vi è pretesa di esaustività; l'intento è di porre a confronto esperienze e definizioni significative contenute nelle leggi prodotte in alcuni Stati d'Europa tra 1400 e 1700.



Figura 2 Placat. 1666. Svezia. Fonte: <http://www.icomos.se/wp-content/uploads/2013/05/1666-Placat-Eng.pdf>

immemore» [fig. 2].⁹ Questi, in particolare, erano identificati con «castelli, fortezze, tumuli, [...] pietre con iscrizioni runiche, [...] tombe e luoghi di sepoltura [di individui illustri], monumenti nelle chiese cristiane, [...] roccaforti, [...] dolmen»¹⁰ diffusi sul territorio, a prescindere dalle rispettive dimensioni e da chi ne fosse il detentore effettivo. La definizione svedese di 'patrimonio' in senso normativo includeva distintamente le testimonianze monumentali che avessero significato simbolico per la storia locale, per la sua conoscenza, celebrazione e trasmissione. Una storia che, in questo contesto, era interpretata in chiave mitica, più che filologica: il passato svedese aveva infatti dimensione atavica, risaliva dalle ultime dinastie regali fino agli eroici antenati Goti, e incorporava in sé quella che le cronache goticiste locali rivendicavano come 'la stirpe più antica d'Europa' (Johannesson 1991). Non è un caso se anche lo stesso decreto *Placat* sarebbe stato acclamato in seguito come la «legge sulla tutela di monumen-

9 «Göre witterligit, allthenstund Wij medh stoort Misshag förnimme, huruledes icke allenast the vhrigambla Antiquiteter qwarlefwor och efterdömen [...]». Una traduzione del testo dallo svedese all'inglese è in Adlercreutz 2017, 14-15. Cf. anche per la citazione a seguire. Ove non altrimenti specificato, le traduzioni sono a cura dell'Autrice.

10 «Som för thetta öfwer heele Wårt Rijke, deels vthi stoore Borger, Skantzar och Steenkumbel, deels vthi Stoder och andre Stenar medh Runaskrifter ingraffne, deels vthi theras Griffter och Ättebacker vthi temmelig myckenheet bestådt hafwa, medh sådan wårdlössheet och olofligit Sielffwäld handteras, at the dageligen mehr och mehr förderfwade och vthödde blifwa».

ti e antichità più antica del mondo».¹¹ Tale costruito inscindibile di regole e narrazioni epiche rispondeva essenzialmente ad un sistema di legittimazione del potere dinastico: i 'resti di un tempo immemore' convalidavano la Svezia come Stato egemone nell'Europa del Nord; essi erano la traccia evidente del passato ancestrale e glorioso del popolo scandinavo, e per questo andavano individuati, conosciuti e conservati. La legge, pertanto, ne proibiva la devastazione, lo smontaggio, l'abuso e l'abbattimento, inclusi il furto e il saccheggio, secondo un approccio di tipo punitivo che tendeva a stabilire la sanzione in base al danno arrecato al bene.

Presupposti e intenti diversi informavano la definizione di antichità in Danimarca, come emergeva del dispaccio diffuso da Cristiano IV nel 1622 - dunque, qualche anno prima della Svezia. Ispirato alle esplorazioni dei cercatori peripatetici locali, tale comunicato obbediva al sistema di classificazione onnicomprensivo-funzionale messo a punto dal consigliere reale, Olaus Wormius, per l'elaborazione dei suoi studi sulle antichità [fig. 3].¹² Il proposito del dispaccio era di lanciare un'immensa opera di «individuazione e censimento di ogni genere di oggetti d'antiquariato e documento» diffusi sul territorio danese;¹³ sacerdoti e religiosi protestanti erano chiamati a compilare descrizioni ed elenchi di tutti i materiali presenti nelle rispettive parrocchie, «da consegnare alle cancellerie del regno [...] prima di Pasqua».¹⁴ Acclusa al mandato, una lista annoverava «documenti storici manoscritti, [...] iscrizioni runiche, [...] monete, pesi, sistemi di misura», assieme a cippi e strade, tra le *antiquitatibus* più importanti da censire *antiquitates gentis nostrae at deducere* - «per rintracciare la vetustà della nostra nazione».¹⁵ La corona danese, nell'urgenza di affermare la propria preminenza sulle regioni scandinave attraverso le antichità, si fregiava dunque dell'introduzione del primo prototipo di catalogo generale nell'Europa moderna.

11 «1666 stiftades världens första fornminneslag» (Jensen 2006, 14). Una più ampia analisi al riguardo è in Mannoni 2021a.

12 Olaus Wormius mise insieme anche il famoso *Museum Wormianum* secondo gli stessi criteri (Schnapp 1994, 141-57).

13 «[...] At opsøge og antegne alleslags Antiquiteter og Documenter efter medfølgende Fortegnelses Indhold» (Tuneld 1934, IX-X). Cf. anche per le citazioni a seguire.

14 «Og at I saadanne med Flid lader optegne og engang inden Paaske førstkommandes udi vort Cancellie lader indleveres».

15 «*Documenta historica manuscripta, [...] Runebogstaver, [...] de moneta, ponderibus & mensuris antiquis tam liquidorum quam aridorum*». Il latino è trascritto come da testo originale.



Figura 3 Willum Wormius, *Museum Wormianum*. 1655. Stampa. Public domain. *Museum Wormiani Historia*

Al di là dei risultati effettivi,¹⁶ ciò che rimane di questa enorme iniziativa è un costrutto di prescrizioni piuttosto problematico, a tratti poco conforme alla realtà territoriale di un Paese del Nord Europa. Il concetto di 'patrimonio' ivi proposto rievocava infatti la solida erudizione antiquaria delle regioni mediterranee, come anche l'uso della lingua latina confermava, ed affiancava cippi, strade e sistemi di misura di ascendenza romana ai resti della tradizione storico-culturale danese. Il successivo *Placat* svedese, in tal senso, seppur in richiamo ad un sistema di epoee, avrebbe riconosciuto le peculiarità del passato scandinavo e compreso la natura dei resti locali in opposizione a tradizioni altre. Nel contesto della rivalità tra Svezia e Danimarca per il controllo del Mar Baltico, come pure nel gioco di equilibri tra mondo cristiano e protestante in Europa, le antichità avevano assunto crescente connotazione paradigmatica già da inizio Seicento. Prima della soluzione imposta con la Pace di Vestfalia, le attestazioni

16 Nel 1934, Tuneld identificò pochissime descrizioni nella diocesi di Lund; addirittura, nelle diocesi di Blekinge e Halland non ne rintracciò alcuna. Ringrazio la bibliotecaria dell'Università di Erlangen per avermi facilitato la consultazione di questo testo rarissimo (Tuneld 1934).

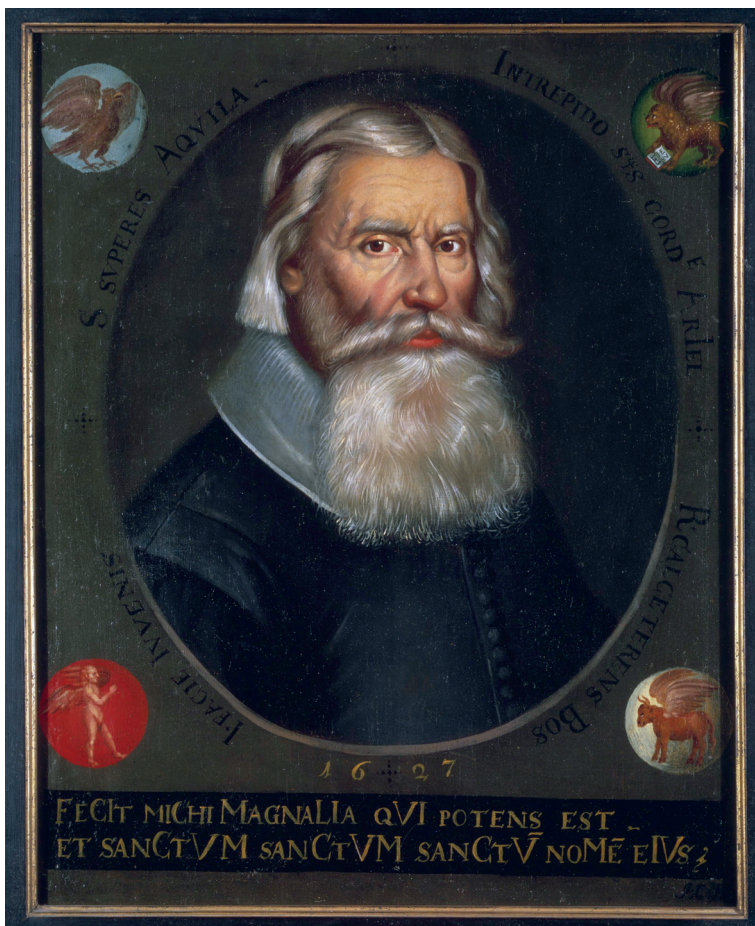


Figura 4 Artista ignoto, *Ritratto di Johannes Bureus*. 1627. Olio su tela. Public domain, via Wikimedia Commons

d'autorità delle due corone passarono più volte attraverso l'identificazione, e la conquista simbolica, dei resti del passato (Schnapp 1994, 138-57; cf. anche Klindt-Jensen 1975). Tali dispute culturali si svolsero soprattutto sul terreno della riscoperta dei monumenti scandinavi per eccellenza, le iscrizioni runiche, rivendicate dai cercatori peripatetici di entrambi le parti come prove dell'alfabeto 'più antico del mondo' (Cucina 2005). La decifrazione di tali epigrafi avrebbe offerto un'inconfutabile prova storica alle rispettive rivendicazioni sul Mar Baltico. Al riguardo, si potrebbe osservare che nello sforzo di prevalere l'una sull'altra, Svezia e Danimarca riuscirono gradualmente ad

affermare la propria identità di Paesi protestanti in contrapposizione ai cattolici anche attraverso i progressi degli studi antiquari locali. A seguito dell'audace campagna di catalogazione danese, nel 1630 Gustavo II Adolfo di Svezia si sarebbe persino aggiudicato il primato per l'istituzione di una delle primissime cariche pubbliche dedite alla cura delle antichità in Europa: quella di antiquario del regno, nel nome di Johannes Bureus, votata al censimento e all'interpretazione delle epigrafi runiche diffuse sul territorio [fig. 4].¹⁷ Nonostante i contrasti e le rivendicazioni reciproche – come pure le iniziali incertezze – è evidente che lo stretto rapporto tra affermazione di un'identità statale, conoscenza della storia autoctona, e necessità di vigilare sulle tracce del passato foggiava le prime forme giuridiche e amministrative connesse all'idea di 'patrimonio' nei due Paesi del Nord Europa.

Come termine di confronto, è utile considerare la realtà di un Paese di ascendenza strettamente cattolica, oltretutto – e oltremodo – ricco di vestigia greco-romane: lo Stato Pontificio. Gli sforzi normativi messi in campo dai pontefici per la tutela di antichità e oggetti d'arte sono stati ben studiati dal punto di vista delle loro implicazioni storico-culturali;¹⁸ sarebbe inoltre fuorviante il tentativo di ripercorrere qui tutte le definizioni di 'patrimonio' incluse negli oltre 30 regolamenti pubblicati a Roma tra primo Quattrocento e tardo Settecento.¹⁹ A titolo rappresentativo, tra i primi provvedimenti emanati, la bolla *Cum Almam Nostram Urbem* di Pio II del 1462 includeva «antichi edifici e i loro resti» tra i beni da vigilare contro usi impropri e demolizioni assieme, ovviamente, alle basiliche della cristianità.²⁰ È difficile confermare l'effettiva incidenza di tale remota prescrizione, o escludere del tutto che essa non fosse soltanto una dichiarazione priva di esiti. Ciò che qui interessa notare, tuttavia, è che nel 1562 il *Motu Proprio* di Pio IV aveva accolto anche «marmi antichi, semplici e lavorati, statue, teste, metalli, pietre preziose, monete, vasi, tazze di bronzo, argento e oro, tavolette e iscrizioni» tra gli oggetti tra proteggere.²¹ Nel 1646, con l'*Editto Sforza* di Innocenzo X, l'enumerazione di antichità aveva raggiunto una nuova, ulteriore estensione:

17 Mannoni 2021a. A tale data, Wormius era già medico ed erudito personale di Cristiano IV di Danimarca; si occupava estensivamente di iscrizioni runiche, e con molta probabilità fu anche coinvolto nella pubblicazione del dispaccio del 1622. Tuttavia, ritengo vi sia una differenza fondamentale tra un consigliere personale, dedito agli interessi del re (quale era Wormius), e un antiquario del regno (come Bureus), destinato al vantaggio dello Stato.

18 Tra gli studi più importanti, cf. Condemi 1987; Curzi 2004; Emiliani 1978; Speroni 1988.

19 Cf., ad esempio, Mannoni 2021b; 2022.

20 «Non solum Basilicae, ac Ecclesiae ejusdem Urbis [...]; verum etiam antiqua, et prisca aedificia» (Fea 1802, 82-4).

21 «Antiqua Marmora, elaborata, et simplicia, statuas, capita, metalla, gemmas, numismata, vasa, et pocula anea, argenta, aurea, tabulas, et inscriptiones» (Fea 1802, 99-102).

Statue, figure, bassi rilievi, colonne, vasi, alabastri, agate, diaspri, amatisti, o altri marmi, gioie, e pietre lavorate, e non lavorate, torse, teste, fragmenti, pili, piedestalli, iscrizioni, o altri ornamenti, fregi, medaglie, camei, o intagli di qualsivoglia pietra, ovvero metallo, oro, argento di qualsivoglia materia antica, o moderna, nè meno figure, o pitture antiche, o altre opere in qualsivoglia cosa scolpite, depinte, intagliate, commesse, lavorate. (Emiliani 1978, 57)

È chiaro che a Roma l'impulso alle prime forme di tutela fosse diretto in modo assoluto alle prominenti antichità romane presenti sul territorio, e che la legge risultasse dall'osservazione esatta dei resti disponibili o rinvenuti a livello locale. Va rilevato come i pontefici, dopo una prima attenzione esclusiva a monumenti ed edifici 'immobili', accolsero gradualmente statue, busti, vasi e manufatti 'mobili' nel testo degli editti: segno che era loro intenzione estendere non solo la varietà dei beni significativi per lo Stato, ma anche il sistema di protezione a quegli oggetti di dimensioni minori facilmente trafugabili ed esportabili.²² Proprio per vigilare sui nuovi scavi e sulla circolazione di materiali Paolo III introdusse un commissario alle antichità già nel 1534, nella persona di Latino Giovenale Manetti (Ridley 1992),²³ ben prima delle pionieristiche iniziative delle regioni scandinave. Di certo, la chiesa cattolica perseguiva la custodia della vastissima tradizione pagana dell'Impero Romano anche in vista della legittimazione che questa poteva garantire nell'equilibrio delle influenze in Europa. Nondimeno, fin dall'inizio, la matrice culturale di tale impegno apparì con più forza rispetto agli intenti politici. A Roma, più che altrove, la tutela giuridica prendeva forma in connessione alle attività concrete legate al restauro e al collezionismo; anzi, rispetto a Paesi che diedero vita a raccolte e musei in assenza di una definizione collegiale di 'patrimonio',²⁴ qui la salvaguardia data per legge e quella derivata dall'azione pratica²⁵ sarebbero giunte a maturazione insieme nella tarda età moderna. Ancora, nello Stato Pontificio lo zelo posto nel definire sempre più raffinate categorie di concetti e prassi legate ai beni d'arte diede origine ad un *corpus* di

22 Al riguardo, sono di estremo rilievo le analisi offerte da Chiara Valsecchi in questo volume.

23 Nel 1515 papa Leone X nominò Raffaello Sanzio *praefectus marmorum et lapidum* di Roma; tuttavia, qui assecondò la lettura secondo la quale tale carica non riguardava la conservazione, bensì il riuso di materiali antichi. Cf. Settis 2020.

24 Ad esempio, la Gran Bretagna emanò l'*Ancient Monuments Protection Act* nel 1882, e la Francia il decreto *Sur la conservation des monuments et objets d'art ayant un intérêt historique et artistique* nel 1887 (Chippendale 1983; Leon 1951).

25 Andrea Emiliani (1978, 28) definisce tali aspetti come «salvaguardia legale» e «salvaguardia reale». Tuttavia, se usate nel contesto di questo saggio, tali definizioni sarebbero apparse fuorvianti e problematiche.

leggi sostanziale, da comprendere probabilmente in connessione anche al più ampio sviluppo del diritto canonico. Un tale *corpus* di leggi costituiva una tradizione giuridica della tutela in sé stesso, ma non solo: esso istituiva paradigmi che avrebbero suscitato l'emanazione di norme in tal senso anche in altri Stati d'Europa.²⁶

Nei regolamenti esaminati finora emerge un interesse chiaro ed esclusivo alla difesa delle antichità, mobili o immobili che fossero. Tale intento accomunava varie regioni, da Nord a Sud Europa, indipendentemente dal rispettivo concetto di 'antichità'. Ciò che risultava assente, da queste prime leggi, era piuttosto l'altra propaggine caratteristica delle definizioni più tradizionali di patrimonio materiale: la pittura - ossia, i dipinti su tavola o tela prodotti in epoca moderna.

Tra Cinquecento e Seicento, i quadri avrebbero iniziato ad attrarre interesse da parte di collezionisti ed eruditi al pari delle antichità, e a circolare in quantità crescenti tra gli Stati d'Europa (Haskell 1963). Traccia di una prima menzione di 'dipinto' in un contesto normativo va dunque rintracciata in uno dei centri produttivi di quadri per eccellenza nel mercato internazionale del tempo: il Gran Ducato di Toscana. Nel 1602, il forte protezionismo dei Medici avrebbe dato avvio ad una prima forma di controllo sulla circolazione delle «pitture bone di pittori defunti» (Emiliani 1978, 37) presenti sul suolo fiorentino, le quali erano individuate tra le espressioni più alte dell'arte rinascimentale così come postulato da Vasari. Secondo il bando, il valore di tali pitture doveva essere accertato di volta in volta da uno dei professori dell'Accademia del Disegno in riferimento ai pezzi chiesti in esportazione da collezionisti e mercanti. Se la tela veniva reputata 'bona' in accordo ad un criterio di qualità, stile e soggetto, la sua fuoriuscita da Firenze veniva interdetta. L'impulso all'autoconservazione dei Medici, in particolare, portò a vietare in ogni circostanza l'esportazione dei lavori di diciotto pittori rappresentativi del gusto rinascimentale e manierista, alcuni dei quali figuravano già nelle raccolte degli Uffizi: Michelangelo, Raffaello, Andrea del Sarto, Domenico Beccafumi, Rosso Fiorentino, Leonardo, il Francia, Perino del Vaga, Jacopo da Pontormo, Tiziano, Francesco Salviati, Bronzino, Daniele da Volterra, Fra' Bartolomeo, Sebastiano del Piombo, Filippino Lippi, Correggio, Parmigianino, cui venne in seguito aggiunto Pietro Perugino come diciannovesimo nome (Emiliani 1978, 37). Per converso, era incoraggiato il commercio di opere di pittori in vita, come pure quello di «quadri di paesi e quadretti da mettere da capo al letto» (1978, 38) - i quali, evidentemente, non erano considerati 'boni' -, proprio per non annichilire la vivacità del mercato

26 Per quanto riguarda la Grecia, sono di estremo rilievo le analisi offerte da Yanis Galanakis in questo volume; per la Svezia, ad esempio, cf. Mannoni 2021a. Cf. anche Mannoni 2022.

locale e la ricchezza di indotto così generata. In un tale scenario, è indubbio che l'inclusione dei manufatti moderni nel sistema di protezione rispondeva a dinamiche politiche ed economiche, a questioni d'immagine e potere, a circostanze sociali e culturali: ma ancor più, emerge come ciò appagasse la consapevolezza dei Medici che la pittura rinascimentale fiorentina avesse eguagliato l'autorità dell'antico in scala sia locale che internazionale. Rispetto ai regolamenti valutati nelle pagine precedenti, questo potrebbe a pieno titolo essere interpretato come il primo costruito normativo ad aver riconosciuto lo specifico interesse estetico e artistico delle opere che intendeva proteggere, al di là del loro uso funzionale nell'agenda governativa.

Nello Stato Pontificio, di contro, una prima forma di controllo per «li lavori [...] moderni, di marmo, metallo, o d'altre pietre» venne introdotta con l'*Editto Aldobrandini* del 1624 (Emiliani 1978, 67-8). Tuttavia, bisognerà attendere ancora il XVIII secolo per trovare menzione di 'dipinti' e 'tele' in un editto papale. Solamente con l'*Editto Albani* del 1733, infatti, «Pitture, Mosaici, e Quadri [...] tanto antichi, quanto moderni» vennero incorporati nel sistema di tutela (Emiliani 1978, 91), piegando il dominio assoluto dell'antico a favore di una connotazione più ampia e inclusiva dell'idea di 'patrimonio'.

Un aspetto interessante in queste prime leggi riguardava il sistema sanzionatorio per le trasgressioni commesse sui beni protetti. Il bando mediceo del 1602, ad esempio, non prevedeva alcuna punizione specifica per tali reati: esso si limitava a richiamare le regole per la gestione delle dogane e le pene relative alle esportazioni illegali, probabilmente in virtù di controlli già in sé serrati. Il *Placat* svedese del 1666 guardava invece in modo specifico al danno arrecato al manufatto, seppure le relative violazioni venissero poi perseguite con sanzioni più astratte che concrete, quale la disgrazia reale. A Roma, nella tarda età moderna, la condanna per le infrazioni risultava da un sistema di compensazione definito in base all'oltraggio sul bene, al ruolo dell'individuo nella malefatta, e alla qualità della sua posizione nelle gerarchie pontificie; così, nell'*Editto Valenti-Gonzaga* del 1750, erano precisate diverse categorie di pene per «facchini, carrettieri, marinari, barcaroli, [...] cavatori, vignaroli, muratori, scarpellini, barozzari, [...] locandieri, osti, albergatori», come pure ufficiali, esecutori dei bargelli e ministri delle dogane (Emiliani 1978, 96-108). Le più alte cariche ecclesiastiche, di contro, erano chiamate ad attenersi alle prescrizioni in modo piuttosto vago, probabilmente per consentire loro scappatoie e deroghe in una struttura che, in sé, viveva ancora di privilegi e favoritismi.

Spostiamo ora l'attenzione verso la penisola iberica. In Portogallo il cosiddetto *Alvarà de Lei* del 1721, su istanza di re Giovanni V, introduceva una prima forma di salvaguardia per «edifici, statue, marmi, cippi, lastre, lamine, medaglie, monete e altri manufatti» anche allo

stato di rovina, presenti sul territorio;²⁷ tra tanti materiali, in particolare, occorre individuare e celebrare le testimonianze dei «tempi in cui i Fenici, i Greci, i Cartaginesi, i Romani, i Goti e gli Arabi»²⁸ avevano dominato l'antica Lusitania. Nella comprensione portoghese, la tutela delle antichità discendeva da una spinta alla riscoperta della storia locale anche laddove questa avesse implicato una sottomissione allo straniero: tali tracce costituivano pur sempre una presenza incontestabile, «a verifica [delle] molte notizie» che assicuravano «la riputazione e la gloria» del Paese nel passato, come nel presente.²⁹ Tale visione rientrava nel più ampio impegno del re di rilanciare il Portogallo nel contesto dell'Europa illuminista, dopo che per secoli gli interessi della corona avevano guardato quasi esclusivamente ai possedimenti oltreoceano. Soprannominato 'il Magnifico', Giovanni V era animato da un pensiero sapiente sul ruolo delle arti e delle scienze, come pure da una profonda devozione alla chiesa di Roma e da un deciso bisogno di affermazione politico-culturale. Egli attrasse conoscitori da ogni dove, soprattutto dall'Italia, per dare vita a nuovi palazzi e collezioni d'arte in patria, e fondò un'Accademia Reale di Storia proprio per lo studio delle antichità portoghesi.³⁰ L'indagine e la difesa del patrimonio, nel suo disegno istituzionale, servivano appunto a ricomporre legami storici trascurati, e a riaffermare lo *status* del Portogallo in uno scenario - quello Europeo - che fin dal tardo Seicento era parso sempre più complesso e interconnesso. Interessante, in questo sistema, era la prassi sanzionatoria: la violazione delle prescrizioni per la tutela delle antichità era equiparata ad ogni effetto alla foggatura di moneta falsa; le rispettive sanzioni erano pertanto correlate. Tuttavia, sebbene la legge fosse valida per tutti, le ammende così disciplinate erano destinate solamente «alle persone di stato inferiore».³¹ Per tutti gli altri bastava rimettersi alle decisioni dei censori della Reale Accademia, e dunque, chiaramente, all'indulgenza di un sistema di privilegi che non differiva di molto da quello vigente a Roma.

La Spagna offre un ultimo, significativo esempio sullo sviluppo di diverse interpretazioni normative di 'patrimonio' e 'tutela'. Similmen-

27 «Edifícios, estatuas, mármores, cippos, laminas, chapas, medalhas, moedas e outros artefactos» (*Collecção* 1819, 415-18). Ringrazio la Dott. Madalena Costa Lima dell'Università di Lisbona per avermi generosamente inviato copia di questo testo; ciò mi ha consentito di proseguire negli studi anche quando gli istituti di ricerca in Europa erano chiusi. Cf. anche per le citazioni a seguire.

28 «Os Phenices, Gregos, Penos, Romanos, Godos e Arabios».

29 «Para verificar muitas noticias da veneravel antiguidade»; «a gloria da Nação Portuguesa».

30 Un profilo storico-culturale di Giovanni V è in Nizza da Silva 2009. Cf. anche Levenson 1993.

31 «As pessoas de inferior condição» (*Collecção* 1819, 415-18).

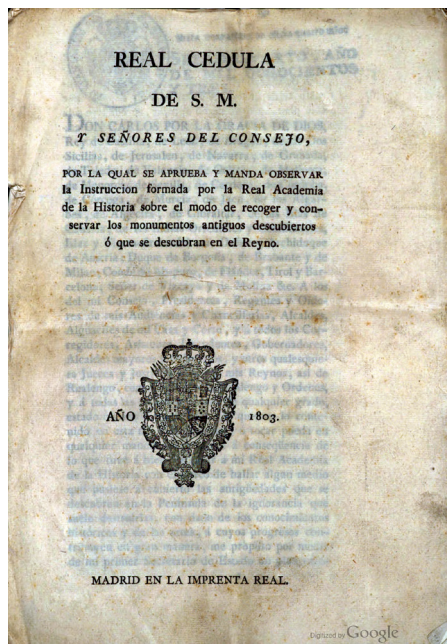


Figura 5 *Real Cédula*. Spagna. 1803.
Copertina. Google Books

te al caso dello Stato Pontificio, benché in modo più accidentato, in Spagna la costruzione di una definizione di bene da proteggere procedette per fasi progressive di estensione nel quadro delle iniziative e dei provvedimenti promossi durante il 1700: da un primo interesse verso monumenti e antichità, sia mobili che immobili, espresso da Fernando VI nel *Real Decreto* del 1753, si passò infatti ad accogliere «pitture e sculture famose di artisti deceduti» nelle deliberazioni di Carlo III del 1761.³² L'intento di seguire il «modello di tutti gli stati culti» (Navarrete Martínez 1999, 429) d'Europa tuttavia a tale data non si concretizzò nell'istituzione di un sistema amministrativo dedicato al controllo di vendite, traffici e scavi di manufatti: di fatto, la partecipazione della corona spagnola alla tutela del patrimonio pubblico rimase per lo più legata alle iniziative di studio e conservazione di antichità portate avanti dalle due accademie reali, l'Accademia di Storia e l'Accademia di San Fernando.³³ Nondimeno, la fami-

32 «Pinturas y esculturas de artistas muertos» (Bédât, La Fuente Ferrari 1989, 432). Per una storia della tutela del patrimonio in Spagna, cf. López-Trujillo 2006.

33 Questi primi provvedimenti e le iniziative portate avanti dalle due accademie sono analizzati da Paola D'Alconzo nel saggio in questo volume. Per la storia della Reale Accademia di San Fernando, cf. Bédât, Lafuente Ferrari 1989. Per la Reale Accademia di Storia, cf. Maier Allende 2002.

glia regnante si mostrò piuttosto attiva nella cura e nell'espansione delle sue collezioni private. Al riguardo, una prima carica di conservatore dei dipinti reali fu creata nel nome di Diego Velázquez fin dal 1640 - carica che probabilmente fu più onorifica che effettiva nei primi tempi, ma che attestò l'avvio di uno dei primi programmi per la cura di pitture e tele appartenenti alla corona nell'Europa moderna.³⁴ Ad ogni modo, per quanto riguarda la definizione normativa, è nella *Real Cédula* del 1803 che la Spagna avrebbe raggiunto livelli di impegno e consapevolezza decisivi nella costruzione di un concetto di antichità [fig. 5]. Per quanto formalmente prodotta nel XIX secolo, tale enunciazione era impostata sui sistemi di classificazione tipologica derivati dall'Illuminismo, e restituiva una comprensione dell'antico tra le più avanzate dell'epoca:

Monumenti antichi [...] sono statue, busti, bassi rilievi, di qualsiasi materiale essi siano, templi, sepolcri, teatri, anfiteatri, circhi, naumachie, arene, terme, strade, vie, acquedotti, lapidi e iscrizioni, mosaici, monete di qualsiasi classe, cammei; pezzi di architettura, pietre miliari; strumenti musicali, come sistri, lire, castagnette; oggetti sacri, come ciotole, tazze, bacchette; coltelli per sacrifici, asce, aspersori, vasi, tripodi; armi di tutte le specie, come archi, frecce, proiettili, scheletri, scudi; oggetti civili, come bilancieri e i loro pesi, bilance romane, meridiane o orologi meccanici, braccialetti, collane, corone, anelli, sigilli; qualsiasi tipo di utensile, o strumento delle arti meccaniche e liberali; e infine qualsiasi cosa, pur ancora sconosciuta, che sia reputata antica, sia Punica, Romana, Cristiana, Gotica, Araba o della bassa età.³⁵

La *Real Cédula* può essere verosimilmente individuata come uno dei primi regolamenti - se non il primo in assoluto - ad aver introdotto gli oggetti della 'bassa età', ossia del Medioevo, nel sistema di protezione e, ancor più, ad aver assegnato ad essi la stessa forza dell'antico

³⁴ López-Trujillo 2006, 94-8.

³⁵ «Por monumentos antiguos se deben entender las estatuas, bustos y baxos relieves, de quales quiera materias que sean, templos, sepulcros, teatros, anfiteatros, circos, naumachias, palestras, baños, calzadas, caminos, aqueductos, lápidas ó inscripciones, mosaycos, monedas de qualquiera clase, camafeos: trozos de arquitectura, columnas miliarias; instrumentos músicos, como sistros, li ras, crótalos; sagrados, como preferículos, sím pulos, lituos, cuchillos sacrificatorios, segures, as persorios, vasos, tripodes: armas de todas especies, como arcos, flechas, glandes, carcaxes, escudos: civiles, como balanzas, y sus pesas, romanas, relojes solares ó maquinales, armilas, collares, coronas, anillos, sellos: toda suerte de utensilios, instrumentos de artes liberales y mecánicas; y fi nalmente qualesquiera cosas, aun desconocidas, reputadas por antiguas, ya sean Púnicas, Romanas, Cristianas, ya Godas, Arabes y de la baxa edad». Per il testo integrale, cf.: https://books.google.it/books?id=4DCRRrE36tQkC&printsec=frontcov&hl=it&source=ggbbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

inteso nella tradizione greco-romana predominante in Europa. Come emerge dal testo, valore veniva attribuito anche a strumenti musicali, oggetti civili, armi da guerra e sacrificali, come pure a congegni meccanici, orologi e meridiane. La prescrizione, inoltre, introduceva una prima interpretazione di 'contesto' nelle sue implicazioni tecniche e conoscitive. Come è noto, la funzione cruciale di tale concetto nella comprensione dell'idea di 'patrimonio' in senso ampio sarebbe giunta a maturazione solo a seguito delle requisizioni napoleoniche.³⁶ Tuttavia, già nel 1803 la *Real Cédula* ne introduceva un significato essenziale per l'indagine di questioni legate a popoli antichi, colonie e villaggi locali: con molta probabilità, era questa una primissima affermazione di 'contesto' nell'accezione tecnica che sarebbe stata messa a punto nella ricerca archeologica a metà Ottocento.³⁷

3 Fortuna di un modello

La fine dell'età moderna avrebbe segnato un profondo cambiamento nella comprensione del patrimonio e del suo relativo valore simbolico, in particolare a seguito degli espropri di manufatti operati da Napoleone a danno di gran parte dei Paesi dell'Europa continentale. Con l'ascesa definitiva degli Stati nazionali e l'affinamento del diritto codificato nel corso dell'Ottocento sarebbero mutati anche i profili giuridici della tutela: un crescente numero di Paesi adottò misure a difesa dei beni che avevano importanza pubblica, mentre lo stesso concetto di patrimonio si moltiplicò ad includere nuove categorie di oggetti e livelli di controllo. Nella prospettiva di questo ragionamento, è opportuno sottolineare che sarebbe stata proprio l'esperienza del Congresso di Vienna, e l'affermazione del diritto di rimpatrio delle opere requisite da Napoleone, a stabilire una prima prassi giuridica sulla tutela del patrimonio in ambito internazionale in Europa [fig. 6]. Questo, in particolare, va ricondotto alla soluzione collegiale delle potenze vincitrici circa la «restituzione senza alcun negoziato» di tutti i beni incamerati (Wescher 1988, 141-57) – soluzione che, ad ogni effetto, avrebbe costituito il fondamento delle più recenti convenzioni per la restituzione del patrimonio illecitamente sottratto in tempo di guerra, le quali trovano applicazione in Europa e nel mondo.³⁸ Probabilmente, se volessimo rintracciare l'epilogo più alto del-

³⁶ Cf., per tutti, Pommier 1998.

³⁷ Secondo le definizioni per la ricerca archeologica avanzate da Boucher de Perthes nel 1847 (Schnapp 1994, 243-79).

³⁸ Per una introduzione sul diritto contemporaneo internazionale per la tutela patrimonio nel caso di conflitti armati, cf. Zagato et al. 2019, 43-75. Sono grata al professor Lauro Zagato dell'Università Ca' Foscari Venezia per avermi illuminato su tali tematiche nell'a.a. 2019-20.

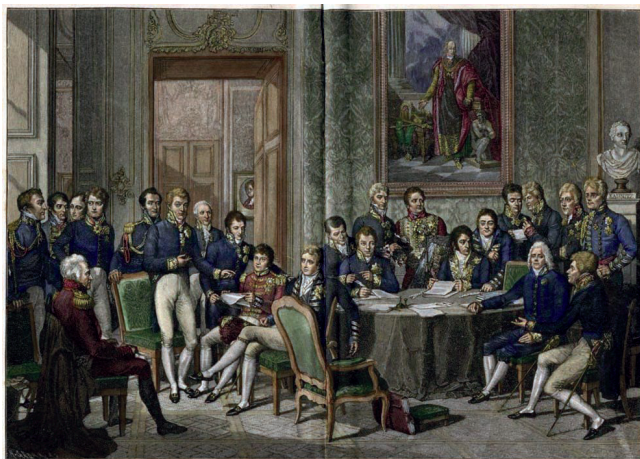


Figura 6 Jean Baptiste Isabey, *Il Congresso di Vienna*. 1815. Stampa a colori. Public domain, via Wikimedia Commons

le esperienze maturate nella protezione del patrimonio a livello europeo in età moderna dovremmo partire da qui.

Tuttavia, ancora in piena epoca moderna, è possibile recuperare un altro aspetto dei diversi modi della tutela in grado di dispiegare rilevanza pratica a tutt'oggi, al di là di definizioni e concetti perfezionati poi nel tempo. Mi riferisco allo strumento che, fin dal suo esordio, ha introdotto un principio di prevenzione, quasi di cautela, nella custodia del patrimonio: il catalogo generale dei beni da custodire. Ossia, propriamente, il registro dei materiali aventi destinazione pubblica, da proteggere per il vantaggio dello Stato.

Uno dei primi cataloghi in tal senso fu lanciato in Svezia, su possibile impulso dell'inventario generale già tentato in Danimarca nel 1622. Subito dopo la pubblicazione del *Placat* nel 1666, il consiglio di reggenza svedese istituì un apposito *Collegium Antiquitatis* con il compito di assolvere le attività di identificazione e catalogazione delle antichità di pertinenza statale disseminate sul territorio (Schnapp 1994, 176-7). Il censimento sarebbe iniziato proprio da quei monumenti immobili già elencati nella legge, che costituivano la fonte primaria della storia e dell'identità svedese: castelli, fortezze, dolmen e, ovviamente, epigrafi runiche. A distanza di qualche tempo, il *collegium* avrebbe emanato un protocollo d'esecuzione che enumerava anche libri liturgici, cronache, lettere, note di monasteri e chiostri, libri contenenti documenti legali, collezioni di racconti e canti tra i beni da rilevare (Adlercreutz 2017, 9; Mannoni 2021a, 320). Con ogni evidenza, l'obiettivo era quello di classificare antichità e documenti significativi per la conoscenza del passato svedese, beni portatori di tracce che



Figura 7 Artista ignoto, *Ritratto di Anton Maria Zanetti il giovane*. Post-1778. CC0 1.0 Universal (CC0 1.0). Public Domain Dedication

sarebbero altrimenti andate disperse o distrutte nelle nevi del nord.

Su questo modello va inquadrato anche il raffinato registro delle *Note de' quadri* della Repubblica di Venezia, portato a compimento dal bibliotecario ed erudito Anton Maria Zanetti in pieno clima illuminista [fig. 7].³⁹ Nel 1773, lo studioso aveva consegnato al Tribunale degli Inquisitori un *memorandum* nel quale lamentava il misero stato di conservazione dei «pubblici quadri, che esistono nei palazzi, nelle chiese e altri luoghi» della laguna, inclusi i monasteri e le scuole: denunciava distintamente i diffusi danneggiamenti di tali pezzi, lo stato di abbandono e trascuratezza, come pure, in alcuni casi, la scomparsa dal rispettivo sito di ubicazione, «per essere [questi] stati asportati arbitrariamente e venduti, anche a poco prezzo a stranieri» (Piva 2014, 98). Per porre argine alla dispersione di tanti beni e monitorarne agevolmente lo stato di conservazione, Zanetti proponeva un progetto di tutela del tutto innovativo, imperniato su una prassi sistematica di schedature e ispezioni regolari che corrispondeva, in senso largo, ad un vero e proprio catalogo del patrimonio a rischio. Risolutiva sarebbe stata la successiva, rapida istituzione della carica di Ispettore delle Pitture da parte del Senato, con delega «di catalogare, vigilare su vendite e spostamenti, presentare una relazione ogni due mesi sullo stato di conservazione delle opere, proporre eventuali restau-

³⁹ Un profilo di Zanetti e del suo ruolo nel definire il catalogo veneziano è in Piva 2014. Cf. anche Speroni 1988, 135-88.

ri e sovrintendere l'operato dei restauratori». ⁴⁰ Un incarico per la supervisione dei beni pubblici complesso e gravoso che, quasi naturalmente, venne affidato a Zanetti stesso.

L'anno successivo tutte le «insigni pitture [...] di celebri e rinomati professori» presenti nella laguna - dunque i dipinti più meritevoli ritenuti in pericolo - risultavano già inserite in uno schedario strutturato in base al relativo autore, soggetto e collocazione nell'ordine topografico dei sestieri (Speroni 1988, 157). Secondo il sistema delle *Note*, una copia del documento così creato doveva essere consegnata ad un responsabile dell'ente nel quale il dipinto si trovava, che avrebbe dovuto risponderne legalmente in caso di dispersione, vendita indebita o rovina. È da sottolineare che l'impresa di Zanetti innestava un altro obbiettivo importante per la Repubblica di Venezia, relativo alla riforma di uno dei più longevi gabinetti pubblici di restauro esistenti in Europa. Nato alla fine del 1600, tale laboratorio sarebbe stato riorganizzato da Pietro Edwards nel 1777: a pochi anni dal catalogo di Zanetti, dunque, veniva avviato un piano sistematico anche per il restauro dei dipinti di pertinenza dello Stato (Conti 1988, 154-87).

Tra gli strumenti messi a punto in età moderna per la custodia del patrimonio, i modelli di catalogo danese, svedese e veneziano possono essere individuati come il presupposto di più recenti pratiche adottate in diversi Paesi a supporto delle attività ordinarie e straordinarie di identificazione, restauro e gestione dei beni pubblici. Strumento multiforme in costante divenire, aperto all'inclusione di sempre nuovi oggetti e accezioni di 'patrimonio', il catalogo rivela ad ogni effetto valore ed utilità correnti per il monitoraggio dei beni a rischio, come pure per l'accertamento dei manufatti in transito sui mercati locali e internazionali. Tra le diverse esperienze di tutela del patrimonio maturate negli Stati moderni, qui esaminate, probabilmente il catalogo rappresenta lo strumento capace di dischiudere al meglio i vantaggi di un'eventuale definizione di criteri uniformati in Europa. Quale espressione della coscienza culturale e critica collettiva, nelle sue tante declinazioni esso è infatti in grado di adattarsi a contesti, percezioni, linguaggi, standard tecnologici diversi e compositi. Intreccio di conoscenza, documentazione e funzionalità, il catalogo costituisce uno dei più antichi sistemi validi ancora oggi che abbia allineato salvaguardia giuridica e conservazione effettiva nella gestione del patrimonio.

40 Tramite ricerche d'archivio Piva conferma che fu ancora Zanetti a definire le mansioni dell'Ispezzore; la citazione è tratta da Piva 2014, 101.

Tavola cronologica delle leggi citate

- 1462, 28 aprile (Stato Pontificio) – Papa Pio II, *Cum Almam Nostram Urbem*.
- 1515, 26 settembre (Stato Pontificio) – Papa Leone X, nomina di un Prefetto per i marmi.
- 1534, 28 novembre (Stato Pontificio) – Papa Paolo III, nomina di un Commissario alle Antichità.
- 1602, 24 ottobre (Gran Ducato di Toscana) – Duca Ferdinando I de' Medici, deliberazione sulla custodia delle pitture in Firenze.
- 1622, 11 agosto (Regno di Danimarca) – Re Cristiano IV, *Til Bisperne udi Danmark og Norge Antiquiteter anrørendes*.
- 1624, 5 ottobre (Stato Pontificio) – Papa Urbano VIII, *Editto Aldobrandini: Prohibitione sopra l'estrazione di Statue di marmo o di metallo, Figure, Antichità e simili*.
- 1630, senza data (Regno di Svezia) – Re Gustavo II Adolfo, nomina di un Antiquario di Stato.
- 1646, 29 gennaio (Stato Pontificio) – Papa Innocenzo X, *Editto Sforza: Editto sopra l'estrazioni, e cave di Statue, Figure, Intagli, Medaglie. Inscrittioni di marmo, di mischio, metallo. Oro, Argento, Gioie, e cose simili antiche e moderne*.
- 1666, 28 Novembre (Regno di Svezia) – Reggenza, *Placat och Påbudh Om Gamble Monumenter och Antiquiteter*.
- 1666, 18 dicembre (Regno di Svezia) – Reggenza, protocollo con le istruzioni per il catalogo.
- 1721, 20 agosto (Regno di Portogallo) – Re Giovanni V, *Alvarà de Lei*.
- 1733, 10 settembre (Stato Pontificio) – Papa Clemente XII, *Editto Albani: Prohibitione dell'estrazione delle Statue di marmo, o metallo, Pitture, Antichità e simili*.
- 1750, 5 gennaio (Stato Pontificio) – Papa Benedetto XIV, *Editto Valenti Gonzaga: Proibizione della estrazione delle Statue di marmo, o metallo, Pitture, Antichità e Simili*.
- 1753, 14 luglio (Regno di Spagna) – Re Fernando VI di Borbone, *Real Decreto*.
- 1761, senza data (Regno di Spagna) – Re Carlo III di Borbone, deliberazione su pitture e sculture.
- 1773, 31 luglio (Repubblica di Venezia) – Inquisitori di Stato, nomina di un Ispettore delle Pubbliche Pitture.
- 1777, senza data (Repubblica di Venezia) – Consiglio dei Dieci, risoluzione sul restauro delle pitture pubbliche.
- 1803, 6 giugno (Regno di Spagna) – Re Carlo IV di Borbone, *Real Cédula: Instrucción sobre el modo de recoger y conservar los monumentos antiguos, que se descubran en el Reyno, baxo la inspección de la Real Academia de la Historia*.

Bibliografia

- Adlercreutz, T. (2017). «The Royal Placat of 1666. Briefly About Background and Further Importance». Alatalu, R. et al. (eds), *Historical Perspective of Heritage Legislation. Balance Between Laws and Values*. Tallin: Icomos, 6-15.
- Arvidsson, B. (2018). «Biskop Peder Winstrups diktverk *Den Danske Hornblæser*: politisk allegori och kristen emblematik». *Stiftshistorisk småskrift – Lunds stift*, 10, 1-56.
- Bédat, C.; Lafuente Ferrari, E. (1989). *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808). Contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Chippendale, C. (1983). «The Making of the First Ancient Monuments Act, 1882, and Its Administration Under General Pitt-Rivers». *Journal of the British Archaeological Association*, 136(1), 1-55.
- Collecção da Legislação Antiga e Moderna do Reino de Portugal* (1819). Parte II. Coimbra: Real Imprensa da Universidade.
- Condemi, S. (1987). *Dal 'Decoro et Utile' alle 'Antiche Memorie'. La tutela dei beni artistici e storici negli Antichi Stati Italiani*. Bologna: Nuova Alfa.
- Conti, A. (1988). *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*. Milano: Electa.
- Cucina, C. (2005). «Le rune al tempo di Cristina, fra Goticismo e bibliofilia». Poli, D. (a cura di), *Cristina di Svezia e la cultura delle Accademie = Atti del Convegno* (Macerata e Fermo, maggio 2003). Roma: Calamo, 153-70.
- Curzi, V. (2004). *Bene culturale e pubblica utilità. Politiche di tutela a Roma tra Ancien Régime e Restaurazione*. Roma: Minerva.
- Emiliani, A. (1974). *Una politica dei beni culturali*. Torino: Einaudi.
- Emiliani, A. (1978). *Leggi, bandi, provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli Antichi Stati Italiani: 1571-1860*. Bologna: Alfa.
- Fea, C. (1802). *Relazione di un viaggio ad Ostia e alla Villa di Plinio detta Laurentina fatta dall'avvocato Carlo Fea Presidente delle antichità romane e al Museo Capitolino*. Roma: Fulgoni.
- Haskell, F. (1963). *Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*. London: Chatto & Windus.
- Leon, P. (1951). *La vie des monuments français. Destruction, restauration*. Paris: Picard.
- Levenson, J. (1993). *The Age of the Baroque in Portugal*. New Haven: Yale University Press.
- Jensen, O.W. (2006). *Fornlämningsbegreppets historia. En expose över 400 år*. Stockholm: Riksantikvarieämbetet.
- Johannesson, K. (1991). *The Renaissance of the Goths in Sixteenth-Century Sweden. Johannes and Olaus Magnus as Politicians and Historians*. Berkeley: University of California Press.
- Klindt-Jensen, O. (1975). *A History of Scandinavian Archeology*. London: Thames & Hudson.
- López-Trujillo, M.A. (2006). *Patrimonio. La lucha por los bienes culturales Españoles, 1500-1939*. Gijón: Trea.
- Maier Allende, J. (2002). *Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. Documentación general, catálogo e índices*. Madrid: Real Academia de la Historia.

- Mannoni, C. (2021a). «Tutela del patrimonio in età barocca. Tra Svezia e Stato Pontificio, il Placat per la protezione delle antichità scandinave». *Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage*, 23, 309-31.
- Mannoni, C. (2021b). «Protecting Antiquities in Early Modern Rome: The Papal Edicts as Paradigms for the Heritage Safeguard in Europe». *ORE. Open Research Europe – European Commission*, 1(48), 1-12.
- Mannoni, C. (2022). *Artistic Canons and Legal Protection. Developing Policies to Preserve, Administer and Trade Artworks in Nineteenth-Century Rome and Athens*. Frankfurt: Max-Planck Institute.
- Navarrete Martínez, E. (1999). *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Nizza da Silva, M.B. (2009). *Reis de Portugal: D. João V*. Lisbon: Temas&Debate.
- Piva, C. (2014). «Anton Maria Zanetti e la tradizione della tutela delle opere d'arte a Venezia: dalla critica d'arte all'attività sul campo». Piva, C. (a cura di), *Il restauro come atto critico. Venezia e il suo territorio*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 83-114. <http://doi.org/10.14277/978-88-97735-73-1>.
- Pommier, É. (1998). «La tradizione della protezione delle opere d'arte in Italia e la nozione di contesto in Quatremère de Quincy». Emiliani, A. (a cura di), *Pio IV Braschi e Pio VII Chiaramonti. Due Pontefici cesenati nel bicentenario della campagna d'Italia*. Bologna: Clueb, 1-26.
- Ridley, R. (1992). «To Protect the Monuments: the Papal Antiquarian (1534-1870)». *Xenia Antiqua*, 1, 118-54.
- Schnapp, A. (1994). *La conquista del passato. Alle origini dell'Archeologia*. Milano: Leonardo.
- Settis, S. (2020). *Modernità di Raffaello. Dalla lettera Leone X alla Costituzione italiana*. Roma: Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo, Scuderie del Quirinale.
- Speroni, M. (1988). *La tutela dei beni culturali negli Stati Italiani preunitari*. Milano: Giuffrè.
- Tuneld, J. (1934). *Prästrelationerna från Skåne och Blekinge av år 1624*. Lund: Gleerup.
- Zagato, L. et al. (2019). *Lezioni di diritto internazionale ed europeo del patrimonio culturale*. Venezia: Cafoscarina.
- Wescher, P. (1988). *I furti d'arte. Napoleone e la nascita del Louvre*. Torino: Einaudi.

Arte, legge, restauro

L'Europa e le prime prassi per la protezione del patrimonio

a cura di Chiara Mannoni

«Quanto ornamento e splendore». Gli Stati italiani e la tutela del patrimonio storico e artistico in età moderna

Chiara Valsecchi

Università degli Studi di Padova, Italia

Abstract In the modern age, the idea of property tends to become simpler and more defined than in the past. Likewise, the notion of public assets begins to become more definite. As a consequence, a new perception emerges also in relation with goods of artistic value and their protection. A conflict arises between public needs and the prerogatives of the owner. This paper focuses on the legislative provisions adopted by the Italian States between the sixteenth and eighteenth centuries and wonders about the purposes and reasons which move political authorities.

Keywords Goods of artistic value. Legislative provision. Modern age. Property. Public asset.

Sommario 1 Breve premessa metodologica. Il patrimonio artistico in età moderna: tra beni pubblici e proprietà privata. – 2 La legislazione degli Stati italiani. Tra limiti, divieti e qualche proposta: lungimiranti ma contraddittorie intuizioni o coerente specchio dei tempi? – 3 Qualche osservazione per concludere.

1 Breve premessa metodologica. Il patrimonio artistico in età moderna: tra beni pubblici e proprietà privata

L'attenzione del mondo giuridico per i beni di valore storico ed artistico, come è noto, è maturata in modo organico e compiuto solo in tempi molto recenti. L'epoca compresa entro i confini cronologici, pur elastici, dell'età moderna, è comunemente considerata la prima stagione in cui tale attenzione è riconoscibile e identificabile, almeno in territorio italiano,¹ in interventi legislativi mirati, anche se non sistematici né di ampio respiro.

Una approfondita indagine sulle ragioni e sui fattori che motivano la graduale emersione dell'idea stessa di patrimonio culturale come bene da proteggere sarebbe assai ampia e troppo complessa per essere qui riproposta. Essa implica infatti una riflessione sullo strutturarsi della stessa società civile, sui valori condivisi che la fondano, sull'interesse 'pubblico' e sui diritti individuali, insomma questioni davvero enormi e in gran parte già studiate e argomentate, che non possiamo riprendere in questa sede.

Una breve panoramica sulla legislazione italiana di età moderna permetterà comunque di cogliere gli elementi comuni e le eventuali differenze di approccio, di consapevolezza, se così si può dire, e di incisività dei provvedimenti e di formulare qualche osservazione su obiettivi e linee di tendenza.

Per offrire utili spunti critici sono indispensabili alcuni sintetici chiarimenti di inquadramento metodologico.

Un primo interrogativo concerne l'oggetto e il bene giuridico sottoposti a tutela dai provvedimenti consuetamente collegati ai beni artistici, storici o architettonici nel periodo storico preso in esame. È un elemento che non possiamo dare per acquisito, senza correre il rischio di fraintendimenti, poiché da esso dipendono in larga misura l'approccio del legislatore e le finalità delle norme. Riconsiderarlo offre una più chiara prospettiva sul panorama dell'Italia di età moderna e in parte consente di superare l'impressione, spesso enfatizzata dagli storici, di una contraddittorietà e incoerenza delle leggi che noi (forse erroneamente) cataloghiamo come indirizzate alla tutela del patrimonio culturale ma che - è la mia ipotesi di lavoro - potrebbero in realtà avere contenuti e obiettivi differenti.

L'impercettibile, ma significativa distorsione di prospettiva ha probabilmente una lontana origine proprio in quell'Italia risorgimentale che per la prima volta affronta, e con non poca fatica, l'impresa di una disciplina unitaria e organica della materia. Le raccolte legisla-

1 Filippo Mariotti afferma che la legge francese del 1887 ha preso a modello quelle italiane e che ciò non è strano poiché «veramente è nata, cresciuta e si è perfezionata in Italia la legislazione in favore delle belle arti e dei monumenti» (1892, XLII).

tive curate come documentazione ufficiale dal Senato del Regno, e allegate agli atti parlamentari, sono state poi sempre riproposte e concepite come una collezione omogenea, quanto meno, appunto, sotto il profilo della materia trattata. Così ad esempio le presenta Andrea Emiliani negli anni Settanta del Novecento, curandone la ristampa sotto il titolo di *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani 1571-1860*. Ebbene, proprio scorrendo quella raccolta, allo storico del diritto sembra invece di intravedere un che di arbitrario nella selezione dei testi - con inserimenti discutibili e alcune inspiegabili lacune - e nell'accostamento di atti normativi veri e propri (leggi, prammatiche, bolle etc.) a provvedimenti regolamentari di secondo livello, a semplici circolari di natura amministrativa, provenienti da autorità a loro volta diverse quanto a giurisdizione e sovranità, e persino ad atti di natura privatistica. Più di tutto però colpisce la grande diversità di contenuto, di oggetto e di finalità.

Le molteplici e poco esaustive espressioni usate dai giuristi e dai legislatori ancora in pieno XIX secolo per definire quelli che solo nel tardo Novecento si sono chiamati 'beni culturali' o 'patrimonio culturale' dicono già in sé stesse la difficoltà di individuare un denominatore comune per questi beni, anche nel momento in cui si percepisce la necessità di una loro particolare tutela.

Il legislatore postunitario, come i suoi antecessori, adotta un ventaglio piuttosto ampio di vocaboli che comprende 'monumenti', 'statue', 'opere d'arte',² 'belle arti', o 'cose d'arte',³ accanto a 'musei', 'pinacoteche', 'gallerie' e, solo più di recente, la locuzione 'cose d'interesse artistico o storico'.⁴

Come questi termini segnalano, dunque, uno dei grandi nodi problematici ancora alla fine del XIX secolo, durante la fase di elabora-

2 A ciascuno di questi termini corrisponde, ad esempio, una voce nel *Digesto Italiano*, enciclopedia giuridica redatta tra fine Ottocento e primi del Novecento, ma riferimenti alle opere d'arte si trovano pure, come avvertono i curatori, alle voci «Edilizia» e «Gallerie», oppure ancora sotto il lemma «diritti d'autore», quando si tratti di «opere dell'ingegno» oppure di «opere d'arte figurative e rappresentative». Cf. in particolare Di Franco 1904-11; Santangelo Spoto 1904-08.

3 Così, ad esempio si esprime Grisolia (1952) e così ancora, nel 1962, i curatori dell'*Enciclopedia del diritto* della Giuffrè intitolano la voce redatta da Giorgio Piva nell'XI volume (Piva 1962).

4 Inizialmente si usa «monumenti», unitamente a «oggetti d'arte e di archeologia» o «oggetti d'arte e di antichità» per evidenziare la componente mobiliare del patrimonio storico artistico che, come vedremo, è la prima a destare l'attenzione del Legislatore. Nel Novecento si sceglie poi la più precisa locuzione «antichità e belle arti», eliminando il termine «monumenti» ritenuto ambiguo. Nel 1939 si parla ancor più concretamente di «cose d'interesse artistico o storico», e a tali beni si viene a collegare in modo sempre più stretto anche il paesaggio, nelle sue molteplici sfaccettature e accezioni. Cf. in merito Valsecchi 2009 in Valsecchi 2009, 550 ss.; Cocco 2017; e da ultimo specialmente Passaniti 2019, 61 ss.

zione della prima legge organica che vedrà la luce nel 1902, è quello della precisa determinazione dell'oggetto della protezione legale, questione a sua volta strettamente correlata allo scopo, all'ampiezza e alle modalità della tutela.

Sotto il primo profilo, va tenuta presente la distinzione fondamentale tra beni di interesse storico-artistico ma di proprietà privata, e beni culturali di proprietà pubblica.

Rileva quindi, da un lato l'emergere dell'idea di patrimonio dello Stato, nelle sue diverse componenti e con il loro specifico regime giuridico, dall'altro la preoccupazione per i beni di valore storico o artistico ma di proprietà privata, con l'inevitabile insorgere di un conflitto tra esigenze collettive e prerogative del privato titolare del bene. I due ambiti, pur connessi e talora intrecciati, investono, dal punto di vista giuridico, istituti anche in parte diversi.

Per l'età antica e medievale, va subito chiarito, il 'monumento' o l'opera d'arte come tale non sono considerati tra i beni pubblici; quando però si fa strada, pur in modo rapsodico e frammentario, il concetto di beni di valore artistico, ed emerge l'esigenza della loro tutela, sono utilizzate anche per questi beni le soluzioni normative già elaborate per le altre categorie di beni dello Stato.

Già dall'età romana, infatti, l'attribuzione alle cose di una qualità pubblica è stata quasi sempre governata da due criteri fondamentali che rimangono costanti nel tempo: da una parte la pertinenza a ente non privato, dall'altra il particolare regime dell'uso, non esclusivo di un determinato titolare, ma aperto a tutti i componenti della collettività (Cortese 1964; Nocera 1989, 86 ss.).

Entrambi i criteri escludono ogni dominio del privato cittadino, ma nel primo caso può trattarsi di un'esclusione anche solo momentanea, mentre nel secondo è per lo più assoluta; il carattere pubblico dipende infatti dall'uso comune e gratuito consentito ai singoli o alla comunità, in quanto beni destinati a pubblici servizi (templi, terme, fori e simili). A questa categoria appartengono per lo più anche i beni di interesse artistico, ma conviene non darlo per scontato e chiedersi quale sia l'uso, servizio, o interesse pubblico cui tali beni sono destinati, per mettere meglio a fuoco il loro regime giuridico nella storia. Provando a formulare un elenco, ci rendiamo presto conto che la prospettiva varia, ad esempio, se consideriamo edifici dotati di un uso pratico, come palazzi pubblici, templi e chiese, oppure statue, monumenti, pitture, e altri oggetti di 'ornamento' della città.

Questi ultimi, in età romana, ad esempio, sono dapprima inseriti tra le cose sacre, in quanto per lo più legati al culto degli dei o, più tardi, della persona dell'imperatore, così come sono considerati proprietà dello Stato i trofei provenienti dallo spoglio delle città conquistate. È invece di proprietà privata qualunque monumento commissionato da un privato, anche se poi aperto alla pubblica fruizione (Mansi 2004, 6-12; Tosco 2014, 16-22).

Ciò che appare rilevante e che a noi più interessa è che l'assunzione dell'uso comune, unito alla proprietà pubblica, come criterio determinante di un regime speciale per certi tipi di beni si collega alla concezione dello Stato come tutore di un interesse collettivo nei confronti di quei beni, soddisfatto appunto mediante la loro sottrazione alla normale disciplina privatistica.

Da questo punto di vista, se i romani avevano già percepito, pur se non in modo compiuto, l'interesse pubblico legato alle opere d'arte e ai monumenti, l'alto Medioevo rappresenta un passo indietro perché, fino a dopo il Mille, la qualità pubblica di cose deriva piuttosto e semplicemente dalla loro appartenenza al governante. Il concetto di demanio pubblico e l'idea della sua assoluta indisponibilità si fa nuovamente strada, per gradi, tra Medioevo ed età moderna: un punto d'arrivo è in genere individuato nell'ordinanza del re di Francia Carlo IX (1556) che sancisce per la prima volta principi di carattere generale, il più importante dei quali, sotto il profilo che a noi interessa, è proprio quello della inalienabilità.

In Italia, tuttavia, in presenza di forme statuali e di strutture amministrative e istituzionali non pienamente compiute, la tesi dell'inalienabilità stenta ad affermarsi, perché si ritiene che la *plenitudo potestatis* del sovrano, che consiste proprio nel suo potere di derogare a qualunque legge, comprenda anche il diritto di alienare i beni demaniali. È un aspetto decisivo anche nel campo dei beni archeologici e delle opere d'arte: considerato questo modo di valutare i poteri del sovrano, non deve stupire, ad esempio, che necessità economiche o politiche inducano a disporre senza limiti anche di questo tipo di beni.

Il percorso verso una adeguata tutela del patrimonio storico, archeologico o artistico, come s'è detto, non interseca soltanto il problema della categorizzazione giuridica del demanio e dei beni pubblici, ma anche e soprattutto la proprietà privata. Anche in questo caso, si tratta di definire il concetto giuridico e l'estensione del diritto di proprietà nelle diverse epoche storiche e nei diversi contesti sociali e politici.

Il punto di partenza, espresso magistralmente da Paolo Grossi, è il fatto che

per lo storico il termine proprietà è soltanto un artificio verbale per indicare la soluzione storica che un ordinamento dà al problema del legame giuridico più intenso fra un soggetto e un bene o, in altre parole, la risposta all'interrogativo centrale sulla consistenza minima del 'mio' giuridico. (Grossi 1988, 226)

Parlando di proprietà, specialmente per l'età medievale e moderna, occorre quindi sempre intendere il termine al plurale. La storia dell'appartenenza dei beni e dei rapporti giuridici della persona con le cose è caratterizzata da una grande varietà di soluzioni pratiche e di costruzioni teoriche, tra loro anche profondamente diverse.

Quanto ai limiti imposti alla proprietà privata per ragioni di pubblico interesse, e con riguardo in particolare ai beni artistici, già in età romana vari passi del *Digesto* (ad es. D 1.30.41, §§ 4-8, 12) prevedono restrizioni imposte al proprietario in nome del decoro cittadino, come il divieto di togliere i decori marmorei da una casa, anche se questi sono stati attribuiti ad un diverso legatario, o di legare un immobile ad una *civitas* diversa da quella in cui l'edificio si trova e così via. Se poi è stata fatta la *publicatio* del bene, cioè l'esposizione e l'apertura al pubblico, il diritto di proprietà deve addirittura coesistere con un vero e proprio diritto di uso pubblico o, secondo un'altra terminologia, con una servitù pubblica.

In età altomedievale, i diritti intesi come titolarità astratte perdono di importanza a tutto vantaggio delle situazioni effettive di godimento dei beni (Grossi 1988, 237). Nessuno spazio può esservi, in questo mondo violento e complesso, per i beni di interesse culturale.

Dal XII secolo, la rinata scienza giuridica, riprendendo gli strumenti interpretativi del diritto romano, cerca di inquadrare le figure create dalla prassi e dalla consuetudine negli schemi del *dominium*, piegati e adattati alle nuove esigenze in particolare attraverso la teoria del cosiddetto dominio diviso: una pluralità di *dominia*, nessuno dei quali può identificarsi con 'la' proprietà terriera, ma piuttosto con 'una' proprietà (Grossi 1988, 243). Questa costruzione, con le sue molte sfaccettature, rimane in vigore fino al sopraggiungere di una nuova mentalità giuridica, alla fine del Settecento. In questo contesto, come ben si comprende, è assai difficile formulare univoche valutazioni circa la disciplina dei rapporti tra proprietà privata e interesse pubblico e ancor più difficile applicare tali valutazioni al problema dei beni di valore artistico.

L'assenza di una struttura statale evoluta, da una parte, la complessa rete dei diritti reali dall'altra (all'interno di un quadro culturale che ignora la storia come scienza e così via) bastano a spiegare, sia pure in modo molto sommario, perché per l'età medievale sia impossibile l'elaborazione di norme specifiche che distinguano i beni, pubblici o privati che siano, per il loro valore storico, archeologico o artistico.

È con l'età moderna che, in un contesto politico e istituzionale in via di rapida evoluzione verso quello che appunto chiamiamo 'Stato moderno', e in clima di risveglio culturale di attenzione all'antichità classica, alla storia e all'arte, figlia dell'Umanesimo e dei suoi valori, può porsi almeno come problema la questione della disciplina giuridica dei beni artistici, storici e archeologici di proprietà privata, introducendo alcuni limiti alla possibilità di uso e di disposizione del bene in capo al proprietario.

Va infine tenuta presente l'ulteriore distinzione tra beni mobili e immobili. Questi ultimi, come vedremo, per la loro diversa funzione e natura, più dei primi faticano a essere considerati oggetto di pro-

tezione nella forma della conservazione, concetto, quest'ultimo, che si fa strada davvero molto lentamente e che se dato per scontato può portare anche a qualche fraintendimento.

La differenza tra cose mobili e immobili, ovvia in astratto, lo è meno se calata nella concreta realtà e sotto il profilo che a noi interessa. Si pensi agli edifici e alle loro componenti ornamentali, inseparabili dalla struttura architettonica, ma solo fino a un certo punto (e infatti statue, fregi, ornamenti vari, 'viaggiano' assai spesso separati dall'immobile su cui erano originariamente collocati), e persino ai materiali da costruzione di cui gli edifici stessi sono composti, che possono però essere considerati anche in sé stessi come beni mobili.

Una posizione difficilmente catalogabile, secondo questi schemi, occupano anche gli scavi archeologici, intesi come siti stabili, ma allo stesso tempo come 'cave' di oggetti asportabili.

Gli edifici in particolare sono poi da correlare al loro uso, privato o pubblico, e alla loro collocazione all'interno della città. Per questo, chi si è occupato di storia dei beni culturali ha quasi sempre preso in esame leggi e provvedimenti in materia di urbanistica e di igiene e salute pubblica.

È chiaro che si tratta di tematiche confinanti e spesso intersecantisi tra loro, e tuttavia non si può ignorare la diversa finalità e prospettiva dei provvedimenti, a pena di fraintendimenti.

2 La legislazione degli Stati italiani. Tra limiti, divieti e qualche proposta: lungimiranti ma contraddittorie intuizioni o coerente specchio dei tempi?

Entrando nel vivo della breve panoramica italiana, cercheremo di verificare che cosa viene protetto e come, provando così a dare qualche parziale risposta alle questioni poste in premessa.

Le leggi dell'età moderna, a partire dal Quattrocento, ormai molto studiate, non sono, a prima vista, così poche. Osservandole tuttavia più da vicino, con le chiavi di lettura che ci siamo dati, si fa strada un certo senso di insoddisfazione e il dubbio che alcuni di questi provvedimenti, che la tradizione storiografica vuole trattino di 'tutela del patrimonio culturale', in realtà nascano con una diversa finalità e che, pur non escludendo il principio del decoro urbano e della bellezza e splendore, specie delle capitali, lo applichino in modo diverso rispetto ai canoni attuali e quindi per questo possano essere giudicati carenti e contraddittori.

Un altro dato rilevante, che colpisce - e non è un caso, anche se può apparire sorprendente e non pienamente percepibile a prima vista -, è che l'attenzione del legislatore si concentra in realtà maggiormente sui beni mobili, siano essi pubblici o privati, nel primo caso con l'istituzione di gallerie, pinacoteche e musei, nel secondo intro-

ducendo divieti più o meno ampi di esportazione e limiti al commercio, analogamente a quanto si prevede con riguardo agli scavi, sia intesi in senso più strettamente archeologico, sia nella più larga e generica accezione che li equipara alle miniere, cioè come semplici fonti di materiale edilizio.

L'ottica con la quale si disciplinano invece gli edifici in quanto tali è davvero sensibilmente diversa: benché rappresentino un elemento chiave della ricchezza, della bellezza e dell'opulenza delle città, le regole specifiche al riguardo sembrano per lo più lasciare in secondo piano il concetto di conservazione in senso proprio a tutto vantaggio di un 'ordine', un 'decoro', un 'ornato' che ha però un significato piuttosto lontano dall'attuale.

2.1 Stato Pontificio

Il primato, sia dal punto di vista cronologico, sia quanto ad ampiezza e rilevanza, nella legislazione in materia di opere d'arte e oggetti antichi spetta allo Stato Pontificio, ove l'attenzione alla ricchezza e bellezza di Roma coincide con il ritorno del papato dalla cattività avignonese e con il fiorire straordinario dell'arte e dell'architettura rinascimentale.

L'avvio di questo processo si deve infatti, secondo consolidata storiografia, a Papa Martino V, che finalmente, dopo la soluzione del grande scisma d'Occidente, riprende possesso di una Roma in stato di abbandono (Jamonte 2003, 107-33) e, nel 1425, emana la bolla *Etsi de cunctarum*, per incoraggiare e favorire il ripristino e lo sviluppo urbanistico della città eterna.

Secondo una diffusa lettura, il papa del dopo scisma inaugura così una politica di tutela di quel «bene culturale così complesso e completo quale è la città nel suo insieme» ispirata ad una visione ampia, «rivolta a tutte le forme dell'urbanistica da quelle che concernono l'utile pubblico a quelle che ne prevedono la salvaguardia in virtù di intrinseci valori estetici» (Condemi 1987, 13).

Questa linea ricostruttiva, inaugurata a fine Settecento dalle riflessioni di un pioniere come l'abate Carlo Fea, e perdurata nel XIX e XX secolo, ha visto nei primi anni Duemila alcune necessarie puntualizzazioni, con una rilettura degli atti pontifici volta a «recuperare, attraverso un'attenta analisi storico-politica, le reali motivazioni di scelte e di comportamenti non sempre dettati da urgenze conservative». È così emerso come «l'interesse alla conservazione dei monumenti antichi dei pontefici umanisti» abbia a che fare con «l'azione politica intesa a contrastare il potere delle istituzioni comunali» più che con la «rinascita del culto umanistico dell'Antico» (Curzi 2004, 33-4).

Che cosa dunque prevede questo citatissimo provvedimento? La prospettiva del pontefice, che indubbiamente mira a riprendere il

controllo della città, è definibile anche solo in senso lato come quella di una volontà di 'tutela dei beni culturali'?

A ripercorrerne il testo sembra che la cautela debba prevalere: fin dalle prime righe il papa afferma che il fine delle sue azioni è il ripristino, nella città e nel suo *districtus*, di *mores* buoni e salutari, eliminando all'opposto male pratiche diffuse nell'uso degli spazi comuni. L'assenza degli idonei magistrati, che in passato si occupavano di vie, strade, piazze e altri edifici pubblici e privati, con tutti gli ulteriori elementi accessori puntualmente elencati,⁵ ha causato una grave rovina e un diffuso malcostume da parte degli stessi abitanti, cui ora si vuol porre rimedio. I compiti affidati al ripristinato magistrato sono dunque essenzialmente di pulizia urbana e salute pubblica, realizzati attraverso il controllo di strade, canali, piazze e luoghi di passaggio. Poiché gli 'eccessi' che si devono eliminare hanno specialmente a che fare con la cattiva abitudine di gettare rifiuti e avanzi di lavorazione animale e di ostruire gli spazi con strutture più o meno posticce, il magistrato riceve tra l'altro il potere di demolire qualunque edificio o altro elemento e di processare sommariamente e sanzionare i trasgressori.

Se è evidente l'obiettivo di ristabilire un certo ordine e un minimo di salubrità delle strade, non pare di potersi cogliere né l'attenzione alla bellezza artistica, né al recupero di elementi storici o monumentali, né tanto meno la scelta di conservazione di antiche vestigia. Solo il riferimento al principio basilare di decoro urbano può dunque aver posto questo provvedimento come un precedente puntuale in materia di beni culturali; a ben guardare tuttavia, leggi simili su pulizia e ordine delle vie cittadine sono presenti in pressoché tutti gli statuti comunali italiani e risalgono assai più indietro nel tempo.

Diverso il tenore e il valore di un'altra bolla, che pone al centro dell'attenzione la città di Roma in un'ottica di maggiore consapevolezza per il tema che stiamo esaminando, vale a dire l'altrettanto celebre *Cum Almam nostram Urbem*, che Pio II emana nel 1462 e che, non casualmente, ai primi del Novecento Santangelo Spoto (1904-08, 460) definisce «prima della serie» (cf. anche Curzi 2004, 151-2).

Qui, in effetti, pur richiamando interventi precedenti, il pontefice indica più chiaramente tra i suoi fini la preservazione del patrimonio artistico, adducendo, quale ragione del suo intervento, la necessità di conservare e difendere «aliquod aedificium publicum antiquum, seu aedificii antiqui reliquias», testimonianze del passato, grazie alle quali Roma, l'«Almam nostram Urbem», mantiene la sua dignità e splendore. A questo si unisce l'obiettivo di conservare per le generazioni future i modelli che consentano lo studio delle arti e della sto-

5 Il pur dettagliato elenco non comprende opere d'arte, statue e monumenti, ma solo strutture aventi essenzialmente finalità pratiche (Müntz 1878, 335)

ria e, almeno indirettamente, tener vivo l'interesse 'turistico' per la visita alla città eterna durante il tradizionale viaggio in Italia (Müntz 1878, 352-3; Bottari, Pizzicannella 2002, 32-4; Curzi 2004, 35 ss.).

Per ottenere lo scopo prefisso, viene imposto un generale divieto, sanzionato con carcere, confisca dei beni e pene pecuniarie, oltre alla scomunica, di «demoliri, destruere, seu comminuere, aut rumpe-re, seu in calcem convertere» (Müntz 1878, 352), direttamente o indirettamente, pubblicamente o in modo occulto, tali vestigia, salvo che se ne ottenga la licenza attraverso un espresso provvedimento del Romano Pontefice.

In questo caso pare indubbio che il legislatore papale risponda a una crescente sensibilità culturale dei pellegrini e visitatori di Roma, oltre che degli stessi collaboratori della curia, tra i quali vi sono i maggiori esponenti dell'Umanesimo italiano (da Poggio Bracciolini, a Leon Battista Alberti, a Flavio Biondo).

È un passaggio importante poiché, se è logico individuare nell'e-sigenza di conservazione la forma primaria di tutela dei beni culturali, qui davvero per la prima volta troviamo questa parola-chiave introdotta fin dall'esordio del testo («cum Almam nostram Urbem in sua dignitate et splendore conservari cupiamus», Müntz 1878, 352). Credo peraltro che anche in questo caso non si debba enfatizzarla eccessivamente se non si vuole correre il rischio, come talora accaduto, di giudicare questi provvedimenti disarmonici e incoerenti.⁶

Ciò che va tenuto infatti presente è che proprio l'identificazione tra tutela della bellezza e dello splendore della città e salvaguardia conservativa dei lasciti storici potrebbe rappresentare una forzatura e condurre in qualche modo ad una visione deformata anche di questi atti normativi.

È poi vero che l'esito pratico della bolla di Pio II è pressoché nullo, tanto che, poco dopo, nel 1474, Sisto IV ripete e ribadisce le minacce del suo predecessore, cercando di fermare la distruzione in corso, in particolare con riguardo agli «ornamenta» e ai marmi preziosi che continuano impunemente a sparire dagli edifici romani, chiese comprese (Curzi 2004, 38-9, 152-3). L'obiettivo rimane però quello di preservare l'integrità degli edifici di culto, e l'intervento papale non nasce da un riguardo per l'eredità antica, che anzi continua a essere vista come una sorta di miniera e cava, più o meno facilmente accessibile.

Analogamente, altri atti dello stesso pontefice, come la *Etsi de cunctarum* del 30 giugno 1480, mirano a «guidare l'iniziativa privata nel

⁶ Di «disarmonia» parla Antonio Paolini nella prefazione al volume di Condemi (Paolini 1987, 7) e secondo l'autrice sono in «appariscente contraddizione con i rigidi propositi di tutela e di conservazione» le norme che autorizzano il prelievo dei marmi antichi dagli edifici (Condemi 1987, 16), così come ella vede «non molta coerenza» tra i divieti di demolizione introdotti da Pio II e il contestuale avvio di maestose nuove costruzioni (18).

processo di rinnovamento e sostituzione delle case» e ad «'abbellire' la città, non solo con nuove e più grandi strade o piazze, ma anche con edifici, se non grandiosi, almeno 'decorosi' in termini di immagine pubblica» (Jamonte 2003, 108).

La scarsa incidenza e l'inosservanza, comuni a molte, per non dire a tutte le leggi dell'autorità statale in età moderna, dicono di una grande difficoltà della giurisdizione sovrana nell'imporsi alla popolazione, ma non costituiscono affatto la prova che tali atti erano nati «privi già di efficacia» in quanto «emessi da quelle stesse autorità che contemporaneamente autorizzano ovunque scavi volti a procurare i materiali necessari per la costruzione di palazzi e chiese contribuendo così ad alimentare l'esportazione e l'appropriazione *indebita* di statue e marmi antichi» (Condemi 1987, 18; enfasi aggiunta).⁷

L'obiettivo delle norme in esame infatti, molto probabilmente, non è mai stato quello di vietare *tout cour* l'appropriazione di «statue e marmi antichi», ma solo di regolarla e di impedire che avvenga in modo incontrollato e, se compiuta da privati, senza un'adeguata compensazione economica per lo Stato.

La grande attenzione dei pontefici e dei loro incaricati allo splendore di Roma non implica, specie per la parte architettonica, il concetto di conservazione in senso stretto e assoluto: l'impressione è piuttosto che proprio la grandezza presente della città, che è dichiaratamente l'obiettivo primario, possa e debba sovrastare su tutto, anche sul mantenimento delle tracce del passato, in particolare di quanto, pur antico, non appare agli occhi delle autorità qualificabili come 'monumento'.

Dalle bolle citate emerge certamente la preoccupazione per i saccheggi in atto e per le perdite che questi comportano per la bellezza di Roma, ma è altrettanto palese l'esigenza di governare il fenomeno e trarne il corrispettivo lucro, più che di fermarlo.

Non mancano sensibilità diverse, ma per molto tempo ancora troviamo questa più consapevole percezione solo in singolari e direi eccezionali personalità di intellettuali e artisti, non nelle autorità di governo.

Eloquente, al riguardo, è ad esempio il caso di Raffaello, nominato da Leone X nel 1515 architetto del tempio di San Pietro.⁸ In questa veste, il grande artista è autorizzato a comprare, per il cantiere

⁷ È appena il caso di osservare che l'aggettivo 'indebita' usato dall'autrice tradisce, del tutto comprensibilmente, ciò che avverte la nostra attuale sensibilità culturale, ma non corrisponde al dato giuridico: è chiaro infatti che l'appropriazione autorizzata dal pontefice non può considerarsi indebita, appunto perché autorizzata e quindi lecita. L'esistenza di limitate e controllate concessioni non è di per sé indice di scarsa efficacia della norma nel prevenire invece scavi o traffici abusivi.

⁸ Mariotti 1892, XXXVI-XXXVII. Ha già chiarito Curzi (2004, 44-6), come solo questa fosse la carica affidata all'Urbinate, e come sia stata una lettura distorta e strumentale quella, lungamente accreditata, che lo descrive come commissario alle antichità *ante litteram*.

più importante di Roma, tutti i marmi e le pietre che si cavano dalle antiche rovine, sorvegliando però che non vengano distrutte le vecchie iscrizioni (Passavant 1882, 375-6; Mariotti 1892, 205-6): l'interesse per l'antichità storica di Roma passa dunque esclusivamente attraverso la tradizione letteraria e le testimonianze scritte, mentre è del tutto ignorata la cultura materiale e archeologica in quanto tale. La bellezza e grandezza della Città Eterna sembrano dipendere esclusivamente dal presente e dai progetti in corso.

È forse lo stesso Raffaello, di lì a poco, a manifestare un diverso orientamento e una sensibilità molto più forte per questi aspetti. In un notissimo rapporto rivolto al pontefice, scrive infatti che prova «grandissimo dolore, vedendo quasi il cadavere di quest'alma nobile cittade, che è stata regia del mondo, così miseramente lacerato».⁹

Assume quindi un impegno morale per tutelarne la memoria, pur senza averne ricevuto incarico:

Onde se ad ognuno è debita la pietate verso li parenti et la patria, mi tengo obbligato di exponere tutte le mie piccole forze, aciochè, più che si può, resti viva qualche poco di imagine e quasi un'ombra di questa; che in vero è patria universale di tutti i christiani, et per un tempo è stata nobile et potente.

Rammaricato e sconcertato del totale disinteresse che deve constatare si chiede retoricamente quanti papi «hanno permesso le mine et disfacimenti delli templi antichi, delle statue, delli archi et altri edificii, gloria delli lor fondatori? Quanti hanno comportato che solamente per pigliar terra pozzolana, si siano scavati fondamenti: onde in poco tempo poi li edificii sono venuti a terra? Quanta calcina si è fatta di statue et d'altri ornamenti antichi?», per arrivare a dire «che tutta questa nova Roma, che hor si vede, quanto grande ch'ella vi sia, quanto bella, quanto ornata di palazzi, di chiese et di altri edificii, sia fabricata di calcina fatta di marmi antichi».¹⁰

⁹ Il testo è edito da Passavant (1882, 376-88), che opera una prima ricostruzione codicologica. Lo ricorda anche Mariotti (1892), che riprende la citazione (XXXVI-XXXVII). Non è qui possibile entrare nella vicenda della paternità, a lungo studiata negli anni (il testo è stato ristampato da ultimo in Di Teodoro 2020, 43 ss., con uno studio ricostruttivo e una rassegna bibliografica, cui si rinvia), a prescindere dalla quale può essere considerato, come segnale dell'emergere di una sensibilità culturale nuova riguardo ai beni archeologici, non ancora però largamente diffusa nel XVI secolo.

¹⁰ La ferita è ancora aperta all'inizio del XX secolo. Il commento di Mariotti (1892, XXXVII) è infatti che «son da conservare le ruine, è da impedire che altre statue, altri quadri vadano a popolare altri musei e altre gallerie vecchie e nuove di Europa e di America. E veramente se nei tempi passati fecero danno a Roma e all'Italia i barbari stranieri e nostrali, ora ci fanno guerra i popoli civili per avere essi quel che abbiamo noi. E siccome in antico fu la Grecia dove rubaron tutti, ora è l'Italia sola, donde tutti vorrebbero portar via il possibile e il desiderabile».

Non vi è dubbio che, da parte degli uomini di cultura, vi sia una crescente attenzione verso l'antichità con la sua ricca storia. Resta tuttavia una nettissima differenziazione tra la cura sempre più attenta per l'opera d'arte o il reperto antico, intesi come beni mobili che possono essere commerciati, trafugati, esportati ma anche custoditi, raccolti e collezionati, e l'atteggiamento adottato verso gli edifici.

È citatissima, ad esempio, la riflessione di Galileo Galilei che, nel distruggere letterariamente il Tasso a paragone con l'amato Ariosto, si serve proprio della metafora della collezione di curiosità e reperti antichi di minor valore, paragonata al prestigio di una vera galleria d'arte: se l'opera del Tasso sembra «uno studietto di qualche ometto curioso, che si sia dilettrato di adornarlo di cose che abbiano, o per antichità o per rarità o per altro, del pellegrino, ma che però sieno in effetto coselline», il poema ariosteo è invece come «una tribuna, una galleria regia, ornata di cento statue antiche de' più celebri scultori, con infinite storie intiere, e le migliori, di pittori illustri, con un numero grande di vasi, di cristalli, d'agate, di lapislazari e d'altre gioie, e finalmente ripiena di cose rare, preziose, maravigliose, e di tutta eccellenza» (Galilei 1933, 69).

L'interesse appassionato per l'arte e per l'antichità che in molti hanno letto in queste parole è certamente indice di grande spessore culturale, tuttavia, mi pare confermi la prospettiva che traspare dai provvedimenti normativi: lo sguardo si volge al passato con reverenza e attenzione e la sete di conoscenza verso la cultura antica si abbevera non più alle sole iscrizioni e ai soli testi letterari, ma anche agli oggetti e alle statue. Tali 'pezzi' antichi vengono però pensati e immaginati fuori dalle loro sedi naturali e collocati, insieme a pitture e sculture più recenti, in gallerie e musei.

Quando si tratta di beni immobili, il miglioramento estetico e urbanistico, ciò che si denomina 'ornato' delle città, si declina soprattutto in termini di vivibilità e salubrità da un lato, e di magnificenza e bellezza dall'altro: il presente prevale sul passato e talora lo annulla, e proprio l'amore per la cultura e l'arte inducono a misurare lo splendore e il decoro urbano in termini di innovazione più che di conservazione.

Come documentavano già un secolo fa gli studi di Orbaan, il vastissimo programma edilizio perseguito a Roma dal XVI secolo offre il quadro di una città in continuo mutamento, nella quale monumenti, templi e resti archeologici, palazzi e interi quartieri vengono abbattuti e demoliti, mentre altri beni, non propriamente 'mobili', scoperti allora o già noti, vengono spostati e riutilizzati o almeno ricollocati, con danni più o meno ingenti (ad es. Orbaan 1920, LXVIII ss., CXXXVI, CXXXIX-CXL).

Non può essere data eccessiva enfasi, a mio avviso, a quanto, pur significativo, si legge nel breve di Paolo III con cui, il 28 novembre 1534, si attribuisce al Commissario alle antichità, posto alle dirette dipendenze del Camerlengo, la facoltà di fare quanto necessario

a «conservare» tutti i «Monimenta, Arcus, Templa, Trophea, Theatra» e tutto ciò che «nomine Antiquitatum vel Monimentorum comprehendi potest», dal momento che, oltre alla scarsità effettiva delle forze rispetto alle immense funzioni attribuite alla figura, dal testo emerge ancora quell'insieme intrecciato di preoccupazioni urbanistico-sanitarie ed economiche alle quali, quasi implicitamente, si lega quella di preservare quanto possa avere valore culturale. Si dice infatti che tutti gli elencati «monimenta», oltre a non essere danneggiati, distrutti o asportati, si devono liberare «a vepribus, virgultis, arboribus precipue hederis, et caprificis» (Curzi 2004, 44-6).

Il «decoro urbano» e l'«ornato» di Roma compaiono espressamente nella costituzione pontificia *De aedificiis et iure congrui*, emanata da Gregorio XIII il 1° ottobre 1574, ove si perfezionano criteri e obiettivi complessivi. Vi appare chiaro come il «fine ultimo e comune» sia quello di pianificare la nuova edilizia all'insegna del «maiores Urbis ornamentum», «secondo caratteri degni di una capitale quale era Roma» (Jamonte 2003, 109), ma ancora una volta è palese che questo abbellimento richiede più demolizioni che conservazioni, più espropri e retratti in prelazione che vincoli di mantenimento e conservazione.

Pochissima attenzione al problema della conservazione dei beni di valore culturale viene riservata anche dai pratici del diritto e dalla giurisprudenza (Carcereri de' Prati in Valsecchi, Carcereri de' Prati 2009), il che, ancora una volta, ci induce a cautela nel leggere il termine 'conservare' usato in questi atti normativi.

La linea così dettata rimane invariata fino alla fine del Settecento: leggendo le prescrizioni edificatorie, le concessioni possibili, i poteri assegnati alla apposita magistratura, appare senz'altro una grande attenzione alla crescita ordinata della città, molto meno agli aspetti artistici ed estetici,¹¹ tanto che solo in un senso molto lato queste norme si collocherebbero, secondo la prospettiva odierna, tra le leggi a 'tutela dei beni culturali'.¹²

Non mancano certo, nel corso del Seicento, provvedimenti che lasciano trasparire un'attenzione a tutto tondo per la bellezza della città, ma sempre in un sovrapporsi di piani che hanno come denominatore comune l'ordine e la pulizia più che l'arte (Orbaan 1920, XVI).

11 Francesco Jamonte (2003, 111) rileva, definendolo un aspetto «anomalo», «lo scarso rilievo attribuito nelle licenze alle caratteristiche strutturali, tecnologiche ed estetiche dei manufatti, soprattutto pensando alle conseguenze che esse potevano avere sul decoro e l'incolumità pubblica».

12 Un certo 'disagio' emerge anche nella storiografia: Emiliani (1996, 14) osserva tra l'altro: «Partito da un nucleo iniziale che per sommarietà chiameremo della 'traditio', l'orizzonte delle finalità delle leggi si complica, per tutto il Seicento, in un affollarsi di oggetti, di materiali e di tipologie entro il quale, pur potendosi distinguere già allora preminente la volontà parallela di una storia sacra e di una storia profana, è ancora sensibile il sapore di una smisurata *Wunderkammer*».

Discorso assai diverso va fatto, invece, per quei beni mobili chiaramente identificati come oggetti di pregio, o perché opera di artisti qualificati o perché di materiali preziosi o perché antichi.

A Roma, come altrove, per questo tipo di beni che, in quanto più o meno facilmente trasportabili, sono oggetto di commercio, le norme introdotte con grande frequenza sembrano effettivamente potersi definire più esplicitamente norme di tutela. La cautela tuttavia è d'obbligo, ancora una volta, specialmente laddove (e sono la maggioranza dei casi) si faccia riferimento a beni e oggetti di proprietà di privati, enti o persone fisiche che siano.

La linea adottata dalle autorità pontificie, come dai sovrani degli altri Stati italiani (in questo campo, pur con differenze anche notevoli nei tempi, vi è grande uniformità nei modi), è primariamente incentrata sul mantenimento di questi beni all'interno dei confini dello Stato, attraverso divieti di esportazione, accostati talora alla pubblicizzazione del bene stesso con la prelazione dello Stato nell'acquisto.

Si consideri ad esempio il provvedimento, peraltro non nuovo, emesso dal cardinale camerlengo Aldobrandini il 5 ottobre 1624, con il quale si vieta l'esportazione senza licenza di figure, statue, antichità, ornamenti, e lavori di marmo, metallo, e d'altre pietre, sotto pena di perdita dell'oggetto oltre che di una sanzione pecuniaria. Si dispone che, se beni di questo tipo si rinvergono nel corso di scavi di qualsiasi genere, «debbano li patroni del luogo dove si sarà cavato, li cavatori, et altri che ne haveranno notizia», farne denuncia entro 24 ore e «trattenere da farne esito, donare, o vendere per quattro giorni dopo la denuncia» (Mariotti 1892, 208; Emiliani 1996, 67-8). Come si può intuire, il limite di soli quattro giorni di attesa perché le autorità controllino l'entità della scoperta non rappresenta un freno particolarmente efficace al commercio di oggetti e pezzi antichi. Lo rivela in modo alquanto esplicito la consueta serie di atti legislativi che si susseguono negli anni reiterando divieti e minacce di sanzione, sempre secondo quello stile da 'grida manzoniana' che, come dicevamo, è caratteristica assai diffusa della legislazione statutale di età moderna, in questo come in moltissimi altri campi.

Ecco allora l'intervento del cardinale Sforza che, il 29 gennaio 1646, esordisce dicendo di essersi mosso per la notizia che i saccheggi proseguono «non ostante Bandi altre volte da nostri predecessori, e noi, fatti pubblicare contro quelli che cavano, e fanno cavare in luoghi pubblici, e privati» marmi, pietre, statue e ogni altro elemento «di valore», messi poi in commercio e trafugati, «senza saputa e licenza nostra» e degli stessi padroni, «ancorché vi siano pene gravi e proibizioni fatte e comminate». I colpevoli agiscono «con danno pubblico, e particolare, e gravezza delle loro coscienze, e così privato, e spogliano quest'Alma Città di Roma, e li proprij padroni delle più belle cose, che in essa Città si ritrovino, così antiche, come moderne» (Mariotti 1892, 208-11; Emiliani 1996, 69-75).

Oltre all'immagine plastica della vastità del saccheggio in atto, ricaviamo dalla lettura chiare indicazioni su oggetto e finalità delle norme: il comportamento dei scavatori, che vendono quanto emerge dai loro scavi senza avvertire le autorità e i proprietari del luogo, viene espressamente definito come «fraudolento», non solo nei confronti della città, ma anche dei loro padroni, entrambi privati «delle più belle cose», siano esse antiche o moderne, evidentemente senza distinguere tra valore storico-archeologico e valore artistico, ma individuandole principalmente con il criterio economico. Non è irrilevante, certamente, che si disponga il divieto di condurre scavi senza supervisione del Commissario sopra le cave et antichità, poiché si può presumere che, nel suo operare, quest'ultimo adotti criteri di tutela e conservazione, resta però il dato oggettivo che ciò non è enunciato espressamente nella norma, che se mai insiste sull'aspetto commerciale della questione, prevedendo una pena anche per i venditori e gli eventuali compratori delle cose trafugate e sanzionando persino chi osi «far casse [...] per incassare statue, et altre cose antiche» e chi le trasporti senza autorizzazione. Nel tentativo di arginare il fenomeno, si minacciano pene corporali, oltre alla privazione dell'ufficio, al «Castellano, Doganiere, Custode, Portinaro, Guardiano» in caso di omessa sorveglianza (Mariotti 1892, 210; Emiliani 1996, 72). A completamento della disciplina, si prevedono infine analoghe limitazioni per la 'materia prima', definita in un modo che noi giudicheremmo ambiguo, se non fosse ormai chiaro che al centro dell'attenzione è soprattutto il valore economico e di mercato e non tanto, o non soprattutto, quello storico o artistico. Si aggiunge infatti la proibizione di trasporto e commercio senza licenza di «marmi, travertini, alabastri [...] et altre cose lavorate, e non lavorate di qualsivoglia pietra, da qualunque cava, o edificio antico, e di qualsivoglia metallo» e il divieto di «rompere, guastare, spezzare per far calce, o portar via, ne rivendere alcuna sorte di marmi scritti, lavorati, statue, figure, o altri ornamenti antichi [...] medaglie, intagli di metallo, d'oro, d'argento antichi, che habbino figurazione, o memoria di cose antiche» (Mariotti 1892, 211; Emiliani 1996, 74-5). Innegabile dunque un certo interesse per il dato 'storico', ma col solo limite della «licenza e visione» del Commissario prima dell'eventuale fusione e «guasto» dell'oggetto, e nulla più.

Sul finire del secolo, un nuovo editto del 1686 riconferma da un lato il divieto di «estrazione» di statue e altri oggetti, e dall'altro quello di «guastare» gli edifici, senza particolari innovazioni se non il tentativo di accrescere i poteri di controllo del Commissario (Mariotti 1892, 211-14; Emiliani 1996, 76-82; cf. Santangelo Spoto 1904-08, 460).

Anche lo studio di atti privati conferma che la crescente e indubbia passione per la raccolta di oggetti antichi e preziosi (la stessa delle celebri parole galileiane), pur non estranea a una attenzione per la letteratura, la storia e l'arte, non può dirsi indice di una acquisi-

ta consapevolezza e sensibilità per il patrimonio culturale in quanto tale. Numerosi sono, ad esempio, i testamenti che, attraverso la previsione di legati e fedecommissi, mirano a vincolare e proteggere le istituende gallerie e collezioni, patrimoni sui quali poi moltissimo si discuterà e si legifera anche in età successiva (esempi già in Mariotti 1892, 126; cf. Piccialuti 1999).

Nel Settecento, la disciplina comincia a farsi più organica e armonica. Il tema sarà approfondito da altri in questa sede; mi limito perciò a poche considerazioni d'insieme: nella prima metà del secolo si susseguono ancora editti che ricalcano, con poche varianti, quelli seicenteschi e che soprattutto ne riprendono in gran parte i criteri ispiratori (ad es. 18 luglio 1701, 30 settembre 1704, 8 aprile 1717, 21 ottobre 1726, 10 settembre 1733: Mariotti 1892, 215; Emiliani 1996, 83; cf. Santangelo Spoto 1904-08, 460-1; Brunialti 1901, 328-38; Di Franco 1904-11, 824).

La preoccupazione maggiore, che si fa certamente crescente anche per il diffondersi della cultura e sensibilità illuministica, è quella per la continua emorragia di opere d'arte, di proprietà privata, vendute ed esportate.¹³

A metà del secolo, con l'editto emanato dal cardinale Valenti il 5 gennaio 1750 (Mariotti 1892, 220-5; Emiliani 1996, 96-108; Brunialti 1901, 328-38; Di Franco 1904-11, 824; Speroni 1988, 17-48) la visione sembra farsi maggiormente innovativa ed emerge una più articolata forma di tutela dei beni culturali. La competenza in questa materia viene affidata in via esclusiva al Camerlengo e al Commissario alle antichità.

Sono oggetto di attenzione sia i beni immobili sia quelli mobili, ma - come più volte osservavamo - le motivazioni e quindi gli strumenti della tutela stessa divergono nettamente: i primi rilevano se di interesse storico-archeologico; per i secondi invece si elencano in modo analitico statue, figure, bassorilievi, colonne, basi, marmi, gioie, pietre lavorate e così via (purché eseguite da artisti ormai scomparsi). Si aggiunge però una vera e propria 'norma di chiusura' che richiama tutte le «altre opere in qualsivoglia cosa scolpite o dipinte intagliate commesse lavorate o in altro modo fatte» (Mariotti 1892, 220-1; Emiliani 1996, 97; Speroni 1988, 195-203; Santangelo Spoto 1904-08, 461; Foffano 2003, 720).

Con riguardo agli immobili, sono vietati gli scavi e tutte le attività che possano mettere in pericolo l'incolumità dei monumenti e si proibisce di staccare parti, danneggiarli o comunque manometterli,

13 La storiografia ricorda sovente quanto scrive Montesquieu (1729), secondo il quale «la nuova Roma vende pezzo a pezzo l'antica» per cui servirebbe una legge che impedisse di separare statue e decori dagli edifici che li contengono: il che è, *a contrario*, la conferma che una simile legge al momento non esisteva o non era efficace. Cf. Speroni 1988, 36-7; Foffano 2003, 719.

sempre salva la concessione di una licenza, che si vuole tuttavia soggetta a controlli più severi. Per i beni mobili invece si ricorre nuovamente alla fissazione di limiti all'esportazione, al trasporto e all'attività di ricerca archeologica. Anche per tutte queste attività, infatti, occorre ottenere licenza dal Camerlengo, rilasciata a seguito di verifiche accurate e, quanto ai beni archeologici, vi è l'obbligo di denunciare anche eventuali ritrovamenti fortuiti.

Un'altra, diversa e specifica autorizzazione è necessaria per la vendita dei beni provenienti dall'attività di ricerca archeologica: la si ottiene solo dopo l'ispezione del Commissario all'antichità e dei periti, e il versamento della quota di quanto rinvenuto alla Camera apostolica (Jacobitti 1999).

Le sanzioni sono particolarmente severe e colpiscono, oltre al trasgressore, anche tutti i complici. Sono inoltre previsti premi a favore dei vigilanti e dei denunciati.

Una importante novità consiste nel fatto che le regole e i vincoli si applicano a tutti i beni culturali in ragione della loro natura, sia che siano di pertinenza pubblica o di proprietà privata, laica o ecclesiastica, senza prevedere eccezioni neppure per chi consuetamente gode di particolari privilegi o esenzioni, come i cardinali.

Oltre a cercare di porre argine alle dilapidazioni, l'intervento pubblico si attua nel Settecento anche attraverso un'ampia politica di acquisto dai privati di beni di rilevante interesse, da inserire nelle pubbliche collezioni, per meglio proteggerle grazie al controllo diretto: con Clemente XII, nel 1734, nasce un museo di arte antica in Campidoglio; Benedetto XIV vi aggiunge la pinacoteca e da quel momento l'attenzione per i musei di vario contenuto continua a crescere a Roma in modo ininterrotto, fino a che, con la proclamazione della Repubblica romana (1798-99) e l'abolizione del fedecommesso e dei vincoli di libera disposizione dei beni, sarà messa in seria difficoltà soprattutto la conservazione delle numerose raccolte private. Si aprirà così un nuovo capitolo della lunga vicenda della città eterna.

2.2 Granducato di Toscana

Se la legislazione pontificia è additata fin dalle prime ricognizioni come un modello di riferimento, altrettanto citata, quale caposaldo nella storia della tutela dei beni culturali, è la legge toscana del 30 maggio 1571 che vieta la rimozione di insegne e iscrizioni dai palazzi antichi, dichiarando non asportabili o danneggiabili «Armi, Insegne, Imprese, Titoli, Inscrittioni, o altre memorie esistenti sopra le Porte, Finestre, Cantonate, Archi o altri luoghi di fuori apparenti di qual si voglia Palazzo, Casamento, Edifitio o Muraglia così pubblica come privata» (Mariotti 1892, 245; Emiliani 1996, 26). Anche di questo testo, notissimo, interessa cercare di mettere meglio a fuoco

la *ratio*, esplicitata nell'introduzione e confermata anche dal correddo delle altre disposizioni.

Leggendo l'*incipit* del provvedimento, la prima circostanza che balza all'occhio è che, nonostante sia sempre ricordato come testimonianza di una nuova attenzione alla storia di Firenze e al decoro cittadino, l'intenzione dichiarata del sovrano è piuttosto quella di confermare una regola consuetudinaria assai più antica e anzi definita come «inveterata», che si cerca di «revocare in dubio et alterare» attraverso «cavillationi et dispute» messe in campo da Procuratori, causidici e notai (Mariotti 1892, 245; Emiliani 1996, 26).

L'antica consuetudine, che evidentemente risale ai tempi del Comune o addirittura antecedenti, vietava agli acquirenti di qualsiasi immobile di «rimuovere, estinguere o violare» le armi e iscrizioni pubblicamente poste dai costruttori originari o fondatori degli edifici. La norma è chiaramente approvata anche dal Granduca: tali segni distintivi rappresentano infatti un tributo ben meritato da quegli antichi costruttori, considerando «quanto ornamento et splendore, così al pubblico come al privato, apportano li Palazzi, Logge, Casamenti et altri edifitii et muraglie che sono state fabricate, et continuamente si fabricano nella loro diletissima città» e nel contado (Mariotti 1892, 245; Emiliani 1996, 25-6; da qui è tratta la citazione nel titolo del saggio).

È «la memoria di quelli che edificano» (Mariotti 1892, 245; Emiliani 1996, 25) ad essere tutelata e preservata dall'antica consuetudine che il sovrano vuole ora difendere, una memoria che ha indubbiamente molto a che fare con la gloria e la bellezza della città, ma che da essa in qualche modo anche prescinde, se si tiene conto che la difesa di armi e iscrizioni è condotta senza riguardo al loro pregio artistico, così come a quello dell'edificio che le reca, che potrebbe essere anche semplicemente una 'muraglia'.

L'obiettivo della nuova legge è dunque sì quello della conservazione (il termine è usato esplicitamente), non tanto però (o almeno non direttamente) del patrimonio artistico ma della «fama et gloria di qualunque ha fatto o farà edifitii in Fiorenza o nelle altre Città, Terre et luoghi del suo felicissimo Dominio». Lo conferma il fatto che è vietata sempre e comunque la sostituzione delle insegne 'fondative' con quelle dell'eventuale erede o acquirente degli edifici e persino il loro accostamento, che potrebbe ingenerare confusione (Mariotti 1892, 245-6; Emiliani 1996, 26), ma d'altra parte il sovrano, che vuole «dare maggiormente animo che del continuo si edifichi», consente di «mettervi l'Arme sua propria» ai padroni degli edifici privi di insegne o ai nuovi costruttori.¹⁴

¹⁴ Per queste ragioni la lettura del testo, salvo errore, non sembra permettere la più ampia interpretazione talora proposta dalla storiografia. Risulta infatti in qualche mo-

Anche le modalità di imposizione della sanzione ricordano molto da vicino quella sorta di commistione tra ragioni pubbliche e private che caratterizza gli statuti comunali: la multa di 2.000 scudi incassata dai trasgressori verrà infatti distribuita tra le autorità, centrali e periferiche, e i titolari del violato diritto alla memoria, assegnandone un quarto «alli patroni dell'Arme soprascritte, o alli heredi, o più prossimi parenti del fondatore» (Mariotti 1892, 245; Emiliani 1996, 27).

L'impressione quindi è che la norma, pur evocando certamente l'idea della ricchezza e del prestigio della città che le viene anche dai suoi palazzi ed edifici, si muova ancora in realtà nell'alveo di una dinamica politica e sociale di sapore medievale e dei rapporti di forza tra le classi dirigenti della 'vecchia guardia' e i ceti emergenti.

Tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo si registra una varia sequenza di norme, che possono accostarsi agli analoghi provvedimenti emessi a Roma dai papi, sugli scavi, ad esempio imponendo limiti e divieti all'estrazione di pietre dure senza licenza (Mariotti 1892, 246 ss.; Emiliani 1996, 27-32; Santangelo Spoto 1904-08, 464; Foffano 2003, 721) e sulle opere pittoriche, come la deliberazione di Ferdinando I del 24 ottobre 1602, seguita da una serie di atti collegati, tesi ad impedire che le creazioni giudicate di maggior pregio artistico, ancorché di proprietà privata, varchino i confini dello Stato (Mariotti 1892, 248-9; Emiliani 1996, 32-43; cf. Santangelo Spoto 1904-08, 464).

Appare qui certamente maggiore consapevolezza dell'appartenenza di queste opere al patrimonio culturale (ma anche al patrimonio *tout cour*) del Ducato, ma emerge altrettanto chiara la difficoltà di definire ciò che, proprio a questi fini, possa qualificarsi meritevole di protezione, tanto da porre un freno alla privata libertà di commercio.

Nelle prime righe del provvedimento del 1602 leggiamo, da un lato, la convinzione che occorre fare il possibile perché le «Pitture Buone» «non vadino fuori a effetto che la Città non ne perda l'ornamento et li gentil'omini et l'universale ne conservino la reputazione», dall'altro però la dichiarata difficoltà per doganieri e addetti al controllo, nel riconoscere e identificare in modo certo la bontà dei quadri su cui dovrà cadere il divieto di esportazione: «per le Inventioni et Capricci de' gavillanti et perchè molto più per la poca Cognitione del Bene può essere ne' Ministri di Dogana, in quelli delle Porte della Città et ne Passeggieri, potrebbe seguirne diverse confusioni e disturbi» (Mariotti 1892, 248; Emiliani 1996, 32).

È ovvio infatti che non tutte le pitture devono essere ad ogni costo trattenute perché non a tutte è data la funzione di «ornamento»,

do una forzatura vedervi un obbligo di «mantenere la facciata nel suo aspetto originario» nel quadro di un coerente disegno umanistico volto «a mantenere intatte le memorie del passato» (Condemi 1987, 33-4).

svolta invece soltanto da quelle «buone». Si prevede perciò che per tutte le opere di pittori viventi la licenza possa essere gratuitamente concessa, così come, del resto, anche per i pittori defunti, salvo quelli «famosi» che il legislatore sceglie di individuare ed enumerare espressamente in un elenco, comprendente diciotto (poi divenuti diciannove) pittori, le cui creazioni sono considerate qualificanti per la storia della cultura figurativa e pertanto sono esportabili solo con licenza del Luogotenente dell'Accademia del disegno (Mariotti 1892, 249; Emiliani 1996, 33).

L'ottica del legislatore è confermata da un'ultima significativa precisazione, secondo la quale è lasciato del tutto libero, chiunque ne sia l'autore, il commercio di ritratti, così come quello dei «quadri di paesi» o dei «quadretti da mettere da capo al letto tanto che si fanno in Firenze quanto che fuori» (Mariotti 1892, 249; Emiliani 1996, 334). Opere di questo tipo non sono considerate tali da costituire «ornamento» per la città, e fattori di accrescimento della sua «reputazione», neppure se ad eseguirle fosse stato Michelangelo, Raffaello, o Leonardo da Vinci, tra i primi dell'elenco nominale.

Deve trascorrere un secolo abbondante per ritrovare in terra toscana nuovi provvedimenti che la tradizione storiografica colloca nella nostra materia e sempre nella linea del divieto di esportazione imposto sulle opere d'arte mobili, come quadri, oggetti preziosi e rarità.

Al 5 aprile del 1739 risale la decisione, spesso citata, di Anna Maria, Elettrice di Lorena, che destina a museo le raccolte granducali degli Uffizi e ordina che le opere d'arte di sua proprietà rimangano a Firenze. Nonostante l'indubbia rilevanza storica, va notato che non siamo in presenza di un atto di natura pubblica, come una legge, ma di un testamento, analogo a quanto disposto già nel corso del Seicento da altri principi e nobili, soprattutto romani, ma non solo (Speroni 1988, 53 ss.; Foffano 2003, 721).

Nel 1754, il divieto di esportazione dal Granducato già previsto 150 anni prima viene rinnovato dal Consiglio di Reggenza ed esteso, sul modello del pontificio Editto Valenti, a una serie di beni che comprende antichi manoscritti, iscrizioni, medaglie, statue, urne, bassorilievi, dorsi, teste, frammenti, quadri e pitture antiche e altre opere e «cose rare».

Con altre leggi si introducono l'obbligo di licenza per le attività di scavo e l'appartenenza al regio Fisco dei beni rinvenuti, salva la quota di un terzo, che spetta allo scopritore (Mariotti 1892, 254-6; Santangelo Spoto 1904-08, 464; Speroni 1988, 71; Emiliani 1996, 48 ss.; Foffano 2003, 721).

Quanto poco queste norme siano dettate da attenzione culturalmente matura per i beni artistici e quanto piuttosto si tratti di proteggere, sotto il profilo del controllo economico e giuridico, gli interessi della sovranità, potrà apparire chiaramente dal confronto con le decisioni prese in materia a fine secolo dal più 'illuminato' dei sovrani toscani.

Con un *motu proprio* del 5 agosto 1780 Pietro Leopoldo, in nome di un principio di «equità» e di libertà individuale, liberalizza il commercio antiquario ed elimina qualsiasi necessità di licenza per gli scavi, facendo permanere solo l'obbligo della comunicazione all'autorità per i ritrovamenti e il diritto pubblico di pretenderne l'acquisto al prezzo «corrispondente alle novità e bellezza dei monumenti», decisione solo in parte ridimensionata di lì a poco da una nuova legge che, abolendo ogni tassa e gabella e quindi confermando l'apertura di un largo canale libero per il commercio privato di opere d'arte, richiama come ancora vigente il divieto di esportazione per le «pitture antiche» imposto nel 1754 (Mariotti 1892, 256-7; Speroni 1988, 205-6; Emiliani 1996, 52-4; cf. Santangelo Spoto 1904-08, 464-5).

Essenziali, come di consueto, le dichiarazioni programmatiche di Pietro Leopoldo, la cui intenzione è quella di «liberare i nostri amatissimi sudditi dai pregiudizi, ai quali sono stati finqui soggetti per gli Statuti municipali e le Leggi emanate dai nostri RR. Predecessori in materia di Tesori, di Scavi, e di estrazione fuori di Stato di antichi monumenti» e appunto di «richiamare questi oggetti alla naturale equità».

Enunciate alla vigilia di un tornante storico che, aprendo alla contemporaneità, inaugura una sensibilità culturale del tutto nuova per la tutela dei beni artistici e storici, queste parole gettano così una luce particolare anche su tutti i provvedimenti che le hanno precedute.

2.3 Repubblica di Venezia

Secondo una ormai consolidata catalogazione storiografica, quello adottato dalla Serenissima rappresenterebbe un modello di protezione dell'arte alternativo rispetto alla linea tracciata dalle autorità pontificie, realizzato affidando a tre magistrature, i Provveditori al Sal, gli Inquisitori di Stato e i Riformatori dello Studio di Padova, significativi poteri inerenti alla tutela del bene culturale (Speroni 1988, 135-88).

Ai Provveditori al Sal spetta di sostenere le spese di restauro dei palazzi pubblici e per la conservazione dei quadri contenuti in detti edifici. Venezia - si dice quindi - persegue una tutela di natura prettamente empirica che ha ad oggetto in modo particolare le opere pittoriche di proprietà pubblica e (parzialmente) ecclesiastica.

Anche in questo caso, tuttavia, osservati più da vicino, ragioni e obiettivi non sembrano potersi collocare entro una precisa cultura conservativa del patrimonio artistico e monumentale in quanto tale, ma piuttosto ascrivere all'attenzione - questa sì sempre alta - che la Serenissima dedica all'immagine della propria potenza e opulenza, all'interno di un disegno politico di supremazia. Non è irrilevante, infatti, che l'opzione del restauro, in caso di danni alle pitture, sia solo alternativa rispetto alla loro sostituzione, spesso infatti compiuta senza incertezze.

Solo sul finire del XVII secolo si avverte un mutamento della sensibilità culturale: constatati i danni arrecati a quadri del Palazzo Ducale da una eccezionale nevicata, nel 1686, si decide infatti la creazione di una nuova figura di Custode delle pitture di Palazzo Ducale, con il compito di «tenere puliti dalla polvere ed esente dai pregiudizi del tempo» i quadri affissi nei palazzi pubblici, previa redazione di un esatto inventario (Santangelo Spoto 1904-08, 465-6; Speroni 1988, 136-42; Foffano 2003, 724; e soprattutto Olivato 1974, 105).

Successivamente, nel 1724, il Senato attribuisce al collegio dei pittori una serie di incombenze in tema di conservazione dei quadri, ed emerge la figura del Deputato alla custodia dei pubblici quadri, il quale si muove sotto la supervisione del priore e della reggenza dell'arte (Olivato 1974, 120). In questo contesto, divengono fondamentali figure come il presidente del collegio dei pittori Pietro Edwards, autore nel 1777 di un piano che darà avvio al pubblico laboratorio di restauro, capace di salvare in pochi anni centinaia di quadri (Cagianò de Azevedo 1950, 115).

Un secondo profilo di attenzione, a Venezia come a Roma, concerne il controllo sul collezionismo e sul mercato antiquario. È affidato agli Inquisitori di Stato il compito di vigilare sulle 'pitture delle chiese' e beni ecclesiastici, dichiarati inalienabili fin dal 27 ottobre 1412. L'inefficacia tuttavia di tale sorveglianza, perdurata per secoli, segnala ancora una volta come solo nella seconda metà del Settecento si possa cogliere un vero cambiamento di mentalità e di cultura.

La reazione normativa della Repubblica veneta, ormai giunta quasi al termine della sua parabola storica, è provocata dallo scandalo seguito alla vendita di alcuni quadri celebri al rappresentante del Governo britannico. È solo in quel momento che, scriveva Mariotti oltre un secolo fa, la Serenissima si fa «risoluta di togliere 'la scandalosa facilità con cui furono arbitrariamente asportati e venduti anche a stranieri i migliori e più insigni quadri esistenti nelle chiese, scuole e monasteri della Dominante e delle isole circonvicine'», emanando «provvedimenti atti all'intento» e nominando «un ispettore generale che avesse la cura della esecuzione, e all'occasione usò mezzi straordinari» (Mariotti 1892, XXXVII-XXXIX).

Secondo questa ricostruzione, si deve infatti ad Anton Maria Zanetti (cf. Lucchese 2020), nel 1773, la proposta agli Inquisitori di estendere ai beni ecclesiastici la normativa circa l'obbligo di inventario, già in essere per il pubblico, e di far così censire i quadri di proprietà ecclesiastica e/o privata esposti al pubblico, introducendo la necessità dell'autorizzazione per asportarli e per restaurarli.

Su questo impulso, il Consiglio dei Dieci, nell'ordinare la redazione del catalogo, impone anche il divieto di «cambiamento alienazione o vendita» delle opere elencate (Mariotti 1892, 279-80; Emiliani 1996, 159-60; cf. Olivato 1974, 55; Speroni 1988, 154-66).

Emerge qui certamente una ormai matura consapevolezza dell'importanza almeno delle opere pittoriche come patrimonio culturale. Lo rivela la celebre e citatissima considerazione della necessità di «preservazione e manutenzione d'un così raro e pregevole ornamento della Dominante, che attrae l'amirazione de Forestieri» (Mariotti 1892, 280; Emiliani 1996, 159).

L'attenzione resta però circoscritta al mantenimento di queste opere all'interno dei confini dello Stato. Il controllo dunque, anche attraverso i cataloghi e inventari, mira a impedire sostanzialmente le esportazioni.

Ancora a distanza di due decenni, il Consiglio dei Dieci richiama il proprio precedente del 1773 come finalizzato «all'essenzial oggetto di preservarle da rei trafughi, ed arbitrarie alienazioni ad esteri compratori», e a questa aggiunge - ma siamo ormai nel 1791 - la preoccupazione per «li conosciuti perniciosi effetti cagionati dalle ingiurie del tempo, a' quali soggiacciono alcune delle più celebri di quest'opere, ed il prossimo pericolo, in cui sono esposte d'irreparabile perdita, qualor non vi si presti un pronto rimedio», rimedio che peraltro non può consistere, come in precedenza, nella sollecitazione degli Inquisitori di stato ai proprietari privati, sovente troppo poveri per poter «intraprenderne a loro spese gli opportuni restauri». Senza indicare espressamente che cosa si dovrà e potrà fare in concreto, il Consiglio evoca quanto si realizza altrove in quelle «estere Nazioni, le quali ammirando simili preziose opere ne fanno a caro prezzo raccolta, e gelosa custodia in pubbliche Gallerie a maggior splendore, e ornamento delle Capitali» (Mariotti 1892, 283; Emiliani 1996, 169-70).

Un ruolo nella materia *lato sensu* artistico-culturale, è affidato infine ai Riformatori dello Studio di Padova, cui si deve, nel 1750, la proposta di creazione di un'Accademia di Belle Arti, poi attuata nel 1756, e ai quali è affidata nel 1789, a seguito di alcuni furti, la sorveglianza sulla libreria di San Marco, che si estende allo Statuario, una raccolta di antiche statue greche e romane annessavi fin dal 1626 (Spironi 1988, 166-88; Zorzi 1987; Carcereri de' Prati in Valsecchi 2009).

Il cosiddetto modello alternativo di Venezia, che ha certamente quella natura empirica, caratteristica comune nel modo di procedere delle autorità lagunari, non presenta perciò, a ben guardare, una diversa finalità o *ratio* rispetto ai provvedimenti papali o granducali. In tutti l'obiettivo primario, almeno fino a metà del XVIII secolo, rimane soltanto quello di mantenere i beni mobili (i soli quadri in questo caso) entro i confini dello Stato.

2.4 Lombardia asburgica

Il tornante storico e cronologico per la tutela dei beni artistici e archeologici sembra dunque concretamente rappresentato dalla metà del Settecento e dall'ondata di riforme che in molti Paesi europei e anche in Italia accompagna il rafforzarsi dell'autorità statale rispetto alla pluralità di poteri e giurisdizioni della lunga età del diritto comune.

Non sorprende, in tale quadro d'insieme, che anche in Lombardia il primo provvedimento in materia di cose di interesse artistico che si suole ricordare e che le raccolte normative riproducono¹⁵ risalga all'aprile del 1745 e all'imperatrice Maria Teresa d'Asburgo.

La sovrana interviene (lo afferma espressamente) su sollecitazione dell'Accademia della Pittura, Scultura e Architettura, confermando anche per Milano un ruolo non secondario delle Accademie nella spinta verso una maggiore attenzione al patrimonio culturale.¹⁶

Il problema riferito all'Imperatrice dagli «ascritti» all'Accademia si sostanzia in alcuni «abusi», sino a quel momento tollerati, che recano «grave pregiudizio alla Gioventù studiosa e delle professioni che nell'Accademia sono rappresentate» (Mariotti 1892, 277; Emiliani 1996, 153).

Ecco quindi la soluzione, proposta dagli accademici e accolta da Maria Teresa: «Primieramente che niun Pittore forastiere quale non sia di grido possa far opere pubbliche in Milano né in alcun luogo di questo Stato senza prima esser stato esaminato, riconosciuto, ed approvato dall'Accademia per virtuoso [...] e parimenti, che niun altra persona di qualsivoglia sorte, stato e condizione [...] ardisca [...] far negozio di Quadri in pubblico, né in privato senza averne espressa licenza in scritto dalla stessa Accademia» (Mariotti 1892, 278; Emiliani 1996, 154). Si pongono quindi regole di 'decoro' per bottegai e rivenditori, si frenano le importazioni e si vieta a sedicenti esperti non riconosciuti di eseguire perizie sul valore di quadri e sculture.

In gran parte si tratta di disposizioni che mirano a tutelare gli interessi corporativi di artisti e mercanti d'arte lombardi, ma a far spiccare la normativa teresiana come indice di una attenzione diversa e crescente per la tutela dei beni artistici vi sono le celebri osservazioni finali. Scrive infatti l'Imperatrice:

¹⁵ Curioso peraltro che non figurino, ad esempio, le iniziative di Federico Borromeo che, pur non essendo atti pubblici in senso proprio, potrebbero ben parificarsi a molti atti richiamati per le gallerie 'private' romane. Prodi (1971) osserva come si debba parlare, per il Borromeo, di una vera «politica culturale, non potendosi fare rientrare nel semplice mecenatismo le istituzioni da lui create e facenti capo alla Biblioteca Ambrosiana». Cf. anche Jones 1997; Buzzi, Ferro 2005.

¹⁶ Anche nel piccolo Ducato di Parma il 12 dicembre 1752 si erige la Reale Accademia di Scultura e Architettura, stabilendo tra l'altro che non possa «uscire da Parma opera insigne in pittura e scultura senzacché ne sia interpellata l'Accademia», al cui parere è subordinato il rilascio della licenza di esportazione (Mariotti 1892, 305; Spironi 1988, 118-19; Santangelo Spoto 1904-08, 467).

Ed acciocché le opere buone, che sono meritevoli di vivere sempre, non siano distrutte si ordina, e proibisce a qualsivoglia Pittore, Scultore, ed Architetto, e ad altri professori, o non professori, tanto Accademici, quanto non Accademici, che non ardiscono disfare, o ritoccare pitture, o sculture antiche, e moderne pubbliche senza prima d'essere dall'Accademia visitate. (Mariotti 1892, 277-9; Emiliani 1996, 153-9)

Nuovamente il sentimento del bello e del valore intrinseco dell'opera d'arte, che per questo si vuole proteggere, trapela e affiora in modo esplicito, rivelando al contempo come l'attenzione, circoscritta a ciò che è «meritevole», condanni implicitamente all'abbandono e all'oblio ogni altro bene, tra quelli che oggi chiamiamo culturali.

2.5 Regno di Napoli

Al Regno di Napoli dedicherò solo poche osservazioni d'insieme, essendovi in questa stessa sede uno studio approfondito di Paola D'Alconzo, al quale rinvio per ogni più specifica indicazione.

La tradizione storiografica assegna la primazia, nella legiferazione in materia di scavi archeologici e di opere d'arte, a Carlo III di Borbone e alla sua Prammatica LVII del 1755,¹⁷ nella quale indubbiamente emerge in modo esplicito una certa consapevolezza dell'importanza dei beni archeologici e artistici, intesi in senso ampio, quali patrimonio pubblico o almeno di pubblico interesse (Mariotti 1892, 263-5; Emiliani 1996, 227-31).

Il passaggio più rilevante ai nostri fini, anche in questo caso è contenuto nelle considerazioni iniziali, che, presentate come riflessioni dello stesso sovrano, segnalano l'origine della spinta a legiferare:

Le Provincie, onde questo Regno di Napoli è composto, essendo nei tempi antichi abitate da' Greci, e da' Romani, che allettati dalla fertilità, ed amenità del suolo, e dell'aria ne fecero le loro maggiori delizie, hanno in ogni tempo somministrato in grandissima copia de' rari monumenti d'antichità agli uomini di quella studiosi, di statue,

¹⁷ Scrive in proposito Mariotti (1892, XXXVIII), richiamando la *Storia del Reame di Napoli* di Pietro Colletta: «nel 1759, Carlo III re di Napoli, chiamato al trono della Spagna, nulla portò seco della corona, volendo descritte e consegnate le gemme, le ricchezze, i fregi della sovranità e perfino l'anello che portava al dito, da lui trovato negli scavi di Pompei, di nessun pregio per materia e lavoro, ma proprietà, egli diceva, dello Stato [...] Questo principe, che innalzò i palazzi di Caserta e di Capodimonte, che formò a Portici il museo, il quale dovea in Napoli diventare unico al mondo, per la ricchezza degli scavi da lui intrapresi di Ercolano e Pompei, provvide anche, col ministro Tanucci, alle leggi che stessero a guardia dei monumenti e delle opere dell'arte, cominciando, nel 1755, con un bando», del quale trascrive l'intera parte introduttiva.

di tavole, di medaglie, di vasi, e d'istrumenti o per sacrificj, o per sepulcri, o per altri usi della vita, o di marmi, o di terra, o di metalli.

La percezione dell'importanza di questi oggetti per la storia, la cultura e l'identità della nazione si unisce quindi alla constatazione che il loro reperimento e la loro appropriazione non sono stati adeguatamente regolamentati in precedenza, con conseguenti perdite, in termini di conoscenze e anche in termini economici:

Ma perché niuna cura e diligenza è stata per l'addietro usata in raccogliarli, e custodirli, tutto ciò che di più pregevole è stato dissotterrato, s'è dal Regno estratto, onde il medesimo ne è ora assai povero, dove altri Stranieri de' lontani Paesi se ne sono arricchiti, e ne fanno i loro maggiori ornamenti, grandissimi profitti traendone, e per intelligenza dell'antichità, e per rischiaramento dell'istoria, e della Cronologia, e per perfezione di molte Arti». (Mariotti 1892, 263; Emiliani 1996, 227)

Con «rammarico», il re percepisce di essere stato superato nella cura legislativa per questa materia dagli «stati più culti dell'Europa», che hanno già introdotto divieti di esportazione, e corre ai ripari disponendo il necessario perché «a si fatto male si ponghi una volta rimedio, acciò questo Regno non vada sempre più impoverendosi di ciò che abbonda, per farsene abbondanti l'altre Provincie di Europa, che ne sono povere da loro stesse» (Mariotti 1892, 263-5; Emiliani 1996, 227-8). Nonostante le dotte premesse, poi qui il tono muta significativamente, scendendo a considerazioni non dissimili da quelle che potrebbero riguardare qualsiasi materia prima di valore, dai metalli preziosi al carbone.

Come a Roma, infatti, le misure introdotte si limitano semplicemente all'obbligo di ottenere una licenza regia per l'esportazione sia di quanto emerso dagli scavi archeologici, sia delle opere d'arte come le pitture, e neppure in via generale, ma con esclusivo riguardo a ciò che «merita esser tenuto in pregio» (Mariotti 1892, 264; Emiliani 1996, 229).

A questo primo atto, seguono, nel tentativo di dar maggiore efficacia a una disposizione evidentemente disattesa, altri provvedimenti emessi il 14 agosto 1766 e il 17 marzo 1769 che estendono le sanzioni per l'illegale esportazione ai mediatori d'affari «che s'intrigano in simili negozi» e decretano l'espulsione per gli stranieri (Mariotti 1892, 267-9; Emiliani 1996, 236-41). Sulla stessa linea si possono collocare anche i dispacci degli anni Ottanta e Novanta «contro gli scavi furtivi e i danni ai monumenti».¹⁸

¹⁸ Il primo è del 1781, il secondo del 1792. Ricorda Santangelo Spoto che in mezzo, il 3 dicembre 1785, era invece stato emesso un provvedimento simile a quello toscano

Si tratta peraltro sempre, come è stato più volte rilevato, di «scelte empiriche dettate dalle esigenze del momento» (Speroni 1988, 90-1).

3 Qualche osservazione per concludere

A modo di brevissima e parzialissima conclusione, prendo a prestito le parole che sul finire del XIX secolo usa Filippo Mariotti per commentare l'operato dei «cessati governi» italiani: «La legislazione dello Stato romano e quelle degli altri Stati - scrive - non sono certo liberali, ma sono indubitatamente patriottiche. Se non sono state efficaci a produrre tutto il bene presupposto dai legislatori, hanno impedito di certo molti danni e molte perdite».

Ragionando sulla sua realtà presente, il giurista e deputato marchigiano, tra i fondatori dell'Accademia dei Lincei, aggiunge questo monito ancora molto attuale:

nel fare il *Codice delle belle arti*, divenuto necessario in tanta disuguaglianza di leggi, conviene meditare bene le leggi fatte prima, ricordandoci che *nos vivimus in fece Romuli, non in Republica Platonis*, e che impedimenti a fare le buone leggi sono gl'idealismi vani e gl'interessi privati, i quali sono in contrasto con realtà benefiche e interessi pubblici. (Mariotti 1892, XXXIX)

Avverte tuttavia il pericolo che ancora incombe sul patrimonio nazionale in nome della libertà del commercio:

Vero è che una piccola schiera cupidamente audace di mercanti, nulla curante d' Italia, predica la dottrina del libero scambio fra un quadro e un pasticcio di Strasburgo, e vuol far credere che il dissotterrare una statua sia il medesimo che scavare un tartufo. Gente siffatta si è trovata sempre dal tempo di Verro al presente. Ma perciò appunto cominciò il console Servilio a ordinare gli inventari, e per ciò da duemila anni si fanno leggi a tutela delle arti e degli ornamenti delle città, i quali staranno sempre a cuore del Parlamento non meno di altri interessi nazionali. A cagione di esempio, le leggi sulla sicurezza pubblica, sulla sanità, sul regime forestale, sulle miniere, sulla caccia, sulla pesca, sulle saline, sui lavori pubblici, sulle servitù militari dimostrano la necessità di limitare la libertà, quando sia necessario per il pubblico bene. (Mariotti 1892, XL)

di Pietro Leopoldo, di segno assai più liberale, che concedeva «ai privati il permesso di eseguire scavi di antichità, e riservato al Governo l'acquisto degli oggetti reputati degni del regio museo» (1904-08, 463).

Questa è certamente l'intuizione che possiamo scorgere anche alla base della frammentaria e parziale legislazione dell'età moderna, vale a dire la consapevolezza che il patrimonio storico e artistico è indispensabile alla sopravvivenza di una società civile e merita il sacrificio anche delle pretese economiche individuali, non diversamente da altri beni essenziali.

Una consapevolezza su cui conviene tener sempre alta la guardia.

Bibliografia

- Bottari, F.; Pizzicanella, F. (2002). *L'Italia dei tesori. Legislazione dei beni culturali, museologia, catalogazione e tutela del patrimonio artistico*. Bologna: Zanichelli.
- Brunialti, A. (1901). «Monumenti e scavi». *Enciclopedia giuridica italiana*, 10, 321-83.
- Buzzi, F.; Ferro, R. (a cura di) (2005). «Federico Borromeo fondatore della biblioteca ambrosiana = Atti delle giornate di studio (25-27 novembre 2004)». *Studia borromaica*, 19.
- Cagiano de Azevedo, M. (1950). «Provvidenze del senato veneziano per le opere d'arte». *Bollettino dell'Istituto centrale del restauro*, 3-4, 113-21.
- Casini, L. (2012). «Il patrimonio culturale e le sue regole. Oltre la mitologia giuridica dei beni culturali». *Aedon. Rivista di arti e diritto online*, 1-2, s.p.
- Coccolo, F. (2017). «Law No. 1089 of 1 June 1939. The Origin and Consequences of Italian Legislation on the Protection of the National Cultural Heritage in the Twentieth Century». Pinton, S.; Zagato, L. (eds), *Cultural Heritage. Scenarios 2015-2017*. Venice: Edizioni Ca' Foscari, 195-209. <http://doi.org/10.14277/6969-052-5/SE-4-14>.
- Condemi, S. (1987). *Dal 'decoro et utile' alle 'antiche memorie': la tutela dei beni artistici e storici negli antichi Stati italiani*. Milano: Nuova Alfa editoriale.
- Cortese, E. (1964). «Demanio (diritto romano)». *Enciclopedia del Diritto*, 12, 70-4.
- Curzi, V. (2004). *Bene culturale e pubblica utilità: politiche di tutela a Roma tra Ancien Régime e Restaurazione*. Bologna: Minerva edizioni.
- Di Franco, L. (1904-11). «Monumenti e Scavi». *Digesto Italiano*, 15(2), 821-48.
- Di Teodoro, F. (2020). *Lettera a Leone X di Raffaello e Baldassarre Castiglione*. Firenze: Leo Olschki editore.
- Emiliani, A. (a cura di) (1996). *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani, 1571-1860*. Bologna: Edizioni Alfa.
- Foffano, T. (2003). «Tutela e valorizzazione dei beni culturali». *Aevum*, 77(3), settembre-dicembre, 715-27.
- Galilei, G. (1933). «Considerazioni al Tasso». *Le opere di Galileo Galilei*, vol. 9. Ristampa dell'Edizione nazionale. Firenze: G. Barbera editore, 59-148. <https://bibdig.museogalileo.it/tecanew/opera?bid=354808&seq=73>.
- Grisolia, M. (1952). *La tutela delle cose d'arte*. Roma: soc. Il Foro Italoico edizioni.
- Grossi, P. (1988). «Proprietà (diritto intermedio)». *Enciclopedia del Diritto*, 37, 226-54.
- Jacobitti, G.M. (1999). «Il controllo della circolazione dei beni culturali nello Stato pontificio». Caputi Jambrenghi, V. (a cura di), *La cultura e i suoi beni giuridici*. Milano: Giuffrè, 22-48.

- Jamonte, F. (2003). «Annotazioni per una storia dell'ornato edilizio urbano a Roma tra XVIII e XIX secolo». Morelli, R.; Sonnino, E.; Trevaglini, C.M. (a cura di), *I territori di Roma. Storia, popolazioni, geografie*. Roma: Università Roma «La Sapienza» (CISR); Università Roma «Tor Vergata»; Università «Roma Tre» (CROMA), 107-33.
- Jones, M. (1997). *Federico Borromeo e l'Ambrosiana. Arte e Riforma cattolica nel XVII secolo a Milano*. Milano: Vita e Pensiero.
- Lucchese, E. (2020). s.v. «Zanetti, Anton Maria». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 100. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Mansi, A. (2004). *La tutela dei beni culturali e del paesaggio*. Padova: Cedam.
- Mariotti, F. (1892). *La legislazione delle belle arti*. Roma: Unione cooperative editrice.
- Müntz, E. (1878). *Les arts à la cour des papes pendant le XVe et le XVIe siècle*. Paris: Ernest Thorin éditeur.
- Nocera, G. (1989). *Il binomio pubblico-privato nella storia del diritto*. Napoli: Edizioni Scientifiche italiane.
- Olivato, L. (1974). *Provvedimenti della Repubblica Veneta per la salvaguardia del patrimonio pittorico nei secoli XVII e XVIII*. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.
- Orbaan, J.A. (1920). *Documenti sul barocco in Roma*. Roma: Società romana di storia patria.
- Passaniti, P. (2019). *Il diritto cangiante. Il lungo Novecento giuridico del paesaggio italiano*. Milano: Giuffrè Francis Lefebvre.
- Passavant, J.-D. (1882). *Raffaello d'Urbino e il padre suo Giovanni Santi*, vol. 1. Firenze: Le Monnier.
- Pavanello, G. (a cura di) (2015). *L'Accademia di belle arti di Venezia. Il Settecento*. Venezia: Antiga edizioni.
- Piccialuti, M. (1999). *L'immortalità dei beni. Fedecommissi e primogeniture a Roma nei secoli XVII e XVIII*. Roma: Viella.
- Piva, G. (1962). «Cose d'arte». *Enciclopedia del Diritto*, 11, 93-121.
- Prodi, P. (1971). s.v. «Borromeo, Federico». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 13. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Santangelo Spoto, I. (1904-08). «Opere d'arte». *Digesto Italiano*, 17, 453-511.
- Speroni, M. (1988). *La tutela dei beni culturali negli stati italiani preunitari*. Vol. 1, *L'età delle riforme*. Milano: Giuffrè.
- Tosco, C. (2014). *I beni culturali. Storia, tutele, valorizzazione*. Bologna: il Mulino.
- Valsecchi, C.; Carcereri de' Prati, C. (2009). «Tutelare il patrimonio culturale in Italia. Uno sguardo storico». *Rivista giuridica di urbanistica*, 4, 504-78.
- Zorzi, M. (1987). *La Libreria di San Marco: libri, lettori, società nella Venezia dei Dogi*. Milano: Mondadori

Arte, legge, restauro

L'Europa e le prime prassi per la protezione del patrimonio

a cura di Chiara Mannoni

Restauro e tutela per le collezioni pittoriche del Seicento

Appunti per un nuovo racconto

Maria Beatrice Failla

Università degli Studi di Torino, Italia

Abstract Since the mid-twentieth century, Italian art historians have developed a negative perception towards the restoration practices that involved the paintings in collections and galleries in the seventeenth century. This essay aims to reconsider how such a historiographic misinterpretation originated, deconstructing the critical debates that evolved from the 1950s until recent years. In order to establish a clear-cut understanding of the 1600s pictorial restorations, the author reconsiders examples from the picture galleries in the Italian Peninsula, weighting them against the practices of restoration that evolved in a few Europe courts in the same years.

Keywords Europe. History of art criticism. History of restoration. Italian peninsula. Restoration of paintings. Seventeenth century.

Riaggiornare di volta in volta, così come questo convegno ci ha invitato a fare, la riflessione critica sulla storia della conservazione per valutare quale sia la congiuntura attuale tra cultura e prassi operativa del restauro e sguardo della storia dell'arte sulle sedimentazioni conservative delle opere, costringe a ritrarre alcune impostazioni epistemologiche della stessa disciplina.

Così come il restauro non è un atto neutro, non lo sono tuttavia nemmeno i suoi percorsi storiografici, anch'essi condizionati dalle valutazioni sugli interventi e sulle scelte dei restauratori e rapportati al giudizio del proprio tempo.



Sapere l'Europa, sapere d'Europa 7

e-ISSN 2610-9247 | ISSN 2611-0040

ISBN [ebook] 978-88-6969-623-7

Peer review | Open access

Submitted 2022-04-26 | Accepted 2022-06-10 | Published 2022-06-21

© 2022 Failla | © 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-623-7/004

Di fatto però, così come in fin dei conti la teoria di Brandi non è stata, ad oggi, sostituita da un altro testo normativo, la nostra visione del restauro nella sua configurazione storica è ancora in gran parte modellata, non fosse altro che per gli esempi che ricorrono maggiormente nei testi sulla storia del restauro, sul racconto costruito tra il 1972 e i primi anni Ottanta da Alessandro Conti, un racconto impalcato su presupposti alternativi e spesso anche in contrasto (è una storia ormai nota e se vogliamo anche calcificata) con la teoria di Brandi (Rinaldi 2006).

Al netto delle mitizzazioni, delle distorsioni e della sedimentazione della memoria, lo scontro Brandi-Longhi sul restauro, come ci ha ricordato Massimo Ferretti (2013), può essere condensato nella scelta di una formulazione teorica e formativa, in grado di orientare gli interventi in un quadro di metodo pur nella specificità dei singoli casi, in alternativa ad un percorso di conoscenza storica che attraverso la conoscenza delle vicende conservative delle opere potesse illuminare, di caso in caso, il presente.

Due atteggiamenti diametralmente opposti, nessuno dei due neutrale, che condividevano tuttavia la centralità dell'occhio e del ruolo dello storico dell'arte nel processo del restauro. Non è più questo oggi il baricentro.

Ma se davvero vogliamo ricongiungere la nostra visione 'del restauro' e la storia 'dei restauri' che vogliamo raccontare, per farlo dobbiamo ancora fare i conti con quella dicotomia Longhi-Brandi che spesso si tende ad eludere confinandola nel secondo dopoguerra all'epoca della nascita dell'Istituto Centrale del Restauro e considerandola come ormai disinnescata al netto del riecheggiare di antiche ruggini interpersonali (Bon Valsassina 2006).

La storia di Conti rispecchiava la lezione di Longhi nel mettere in scena, così come sottolineava ancora Ferretti:

una fenomenologia, tutta induttiva, delle sedimentazioni materiali e figurative; delle trasformazioni, più o meno intenzionate. O meglio, suggeriva come necessaria estensione della ricerca storico-artistica la storia stessa del restauro. (Ferretti 2013, 559)

E fin qui uno dei meriti assoluti del testo di Conti sul quale si sono appoggiati tanti dei progetti e degli studi che hanno sostanziato la storia del restauro dagli anni Novanta, quando diviene disciplina autonoma nell'insegnamento universitario, ai nostri giorni.

Si trattava tuttavia di una fenomenologia giudicante, anche solo nella scelta e nella concatenazione degli esempi, per non parlare dei giudizi, che di fatto tendeva un sottile filo evolucionistico, dove l'*optimum* della consapevolezza di tutela e di rispetto per le opere prendeva abbrivio nel Settecento per arrivare al discrimine del XX secolo, giunto al quale, tuttavia, Conti metteva in guardia dalle derive

idealistiche di Brandi così come dai 'restauri pop' che si affacciavano con il nuovo millennio (Conti 1987).

Il XVII secolo, con le sue contraddizioni, rimaneva invece nel cono d'ombra del Secolo dei Lumi, dove il racconto si impernava sullo stesso processo dell'affermazione della fortuna dei primitivi: le ricerche di Conti si incardinavano del resto in maniera indissolubile, è cosa nota, sull'architettura del volume di Giovanni Previtali (1964).¹

Così, mentre sul Settecento e sull'Ottocento le ricerche sono progredite e si sono aggiunti nuovi capitoli e nuovi punti di vista sulla storia del restauro, il racconto sul restauro nel Seicento, ammesso che si consideri oggi anche solo lecito parlarne, non ha subito aggiornamenti, se non quelli confinati nello spazio angusto della *Technical Art History*, dove hanno trovato posto per tempo, ad esempio, gli studi di Simona Rinaldi sul manoscritto di Théodore Tourquet de Mayerne (Rinaldi 1995).

Mentre, a partire dagli anni Novanta, con la grande ondata di piena degli studi sul collezionismo le conoscenze di contesto sulla cultura artistica seicentesca si sono implementate a dismisura e gli archivi sono stati arati a pieno campo per produrre una messe poderosissima di dati che va ben oltre le occorrenze che potevano essere a disposizione di Conti, da quei dati non sono derivate nuove considerazioni complessive sulla storia della conservazione e della tutela nel corso del XVII secolo.

Provare a liberare la cultura del restauro del Seicento da quel pregiudizio può servire forse a svincolare l'intera storia del restauro dal quel sottile filo evolucionistico che ancora la ingarbuglia. E solo una prospettiva europea, quella delle grandi corti, può essere dirimente.

Per trovare un nuovo senso è tuttavia necessario allestire un nuovo racconto e andare a stanare il costruito storiografico di Conti.

Un punto significativo su cui posizionare il barometro della mancata considerazione delle attenzioni di tutela nel Seicento può essere uno degli ambiti che forse più di tutti suscita il disprezzo di giudizi tarati sulla cultura del presente: quello dei tagli e degli ingrandimenti da quadreria che si intensificano come conseguenza diretta del fenomeno del collezionismo e del montaggio delle collezioni nelle sale delle residenze nobiliari.

Nel Cinque e nel Seicento, la moda dominante, aulica per eccellenza e decorativa, si accomodò a mutilar dipinti nello stesso spirito con cui si affrettava ad accrescerli per via di giunte (si vedano di grazia le molte rabberciature ai quadri veneziani nel Louvre, al Prado, ecc.); ogni volta cioè che lo chiedessero le più generiche esigenze distributive e architettoniche di una galleria: ora per crea-

¹ Introduzione alla seconda edizione del 1988 (Conti 1988).

re un 'accompagnò', come si diceva, fra dipinti affini ma di formato diverso, ora per servire l'andamento e le misure degli stucchi, delle scorniciature, dei sopraporta e via dicendo. (Conti 1973, 54)

È l'esordio del capitolo dedicato nel 1973 da Alessandro Conti ai quadri da galleria, dove spiccava la citazione quasi testuale delle riflessioni di Roberto Longhi sui restauri di accompagnamento formulate nel 1934 nel saggio dove si proponeva l'originaria composizione della *Morte della Vergine* di Mantegna, decurtata nel XVII secolo della porzione superiore dove era raffigurato il *Cristo che sorregge l'anima della Vergine* e privata del completamento dell'architettura rappresentata. La storia conservativa della tavola doveva essere una vicenda particolarmente cara a Conti, anche perché era stata ripresa da Longhi nel testo della conferenza sul restauro tenuta alla Sorbona nel 1956, la cui trascrizione postuma costituisce, come è noto, la prefazione alla prima edizione della *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*.²

Il caso dell'intervento di mutilazione subito dal Mantegna del Prado, esposto sia nella galleria di Vincenzo Gonzaga che nelle sale di Hampton Court di Carlo I Stuart simmetricamente a *pendant* con la *Madonna con il Bambino, San Giovanni Battista e sei Sante* (oggi a Boston), era per Longhi esemplare per illustrare come una mancata considerazione della storia materiale delle opere potesse generare forzature inconsulte nella loro lettura critica (in quel caso le illazioni anacronistiche di Paul Kristeller sull'inconsueta iconografia della *Dormitio Virginis* senza il Redentore) ma anche per ragionare sugli adeguamenti nelle dimensioni dei dipinti come un segno tangibile di diverse e storicizzate attitudini visive (Longhi 1934).

Una rinnovata attenzione alla storia della tutela e degli interventi di restauro, da intendere in stretta correlazione con la fortuna delle opere, era stata del resto programmaticamente inserita da Longhi nelle *Proposte* del 1950. Anche nelle annate precedenti ai numeri di *Paragone* che dal 1966 trarranno quasi sistematicamente spunto dalle tragiche vicende dell'alluvione fiorentina per affrontare le tematiche del restauro, le pagine dell'*Antologia di critici* sono spesso dedicate a temi di conservazione, senza trascurare una prospettiva storica. Nel maggio 1964 lo stesso Longhi segnalava il trattato settecentesco del bergamasco Andrea Pasta e pubblicava, ad uso degli storici dell'arte e dei restauratori, la trascrizione del paragrafo *Dell'amoroso e diligente governo dei quadri*, mentre nel marzo 1965 affidava al suo allora giovane laureato Francesco Abbate un testo

² Longhi, *Problemi di lettura e problemi di conservazione*, testo inedito di una conferenza tenuta all'Istituto d'Arte ed Archeologia della Sorbona, il 25 maggio 1956, edito in Longhi 1973. Cf. Ferretti 2002; 2013.

sulle «Idee cinquecentesche e seicentesche sul restauro» (Abbate 1965). Il saggio, che intendeva inserirsi nel vivo della *Cleaning Controversy* traendo sostegno dalla letteratura artistica, sanciva la favorevole accoglienza che era stata riservata al volume di Jacques Guillerme, *L'Atelier du temps*, edito nel 1964, dove si affrontavano le diverse cause di degrado delle opere d'arte, dagli agenti atmosferici agli interventi dell'uomo, con la stessa scansioni (e, in qualche caso, con gli stessi esempi) proposta da Longhi nella conferenza parigina del 1956.

La selezione di testi proposta da Abbate, sicuramente sottoposta al vaglio di Longhi, mirava a ricercare in quella prospettiva 'laica' di rispetto degli antichi maestri che traeva origine da Vasari ed era ribadita nel Seicento da Gaspare Celio e Filippo Baldinucci, le radici della politica di tutela dell'opera d'arte da perseguire anche nel restauro contemporaneo, e la poneva in forte contrapposizione con le attenzioni devozionali che la Controriforma aveva destinato alle immagini sacre considerandole «non come cose ma come segni di cose» (Abbate 1965, 40).³

A metà strada tra le indicazioni «perniciosissime» di manutenzione e rifacimento di Paleotti e Molano e l'intransigenza di Celio, «ferocemente antiinterventista» e a suo dire antesignana delle posizioni illuminate del canonico Crespi e di Bottari, Abbate colloca la trascrizione di alcune lettere di Giovan Battista Marino a Giovan Battista Castello, per sottolinearne tuttavia «la completa mancanza di idee rispetto al problema del restauro» (1965, 43). Nonostante il rifiorire di attenzioni per il poeta napoletano da parte degli storici della letteratura, che in quegli anni si dedicavano alla riedizione dell'*Epistolario*, e le argomentazioni sul contributo del Marino alla critica artistica enunciate da Gerald Ackerman nel 1961, sulle pagine di *Paragone* si rimarcava una sua attenzione prevalentemente retorica al testo figurativo.

Si concentrava in quello stesso torno d'anni anche l'attenzione della critica sul manoscritto di Giulio Mancini, strumento di cui Longhi si era già avvalso negli scritti caravaggeschi e in occasione della mostra milanese del 1951, e trascritto, dietro sollecitazione di Lionello Venturi, da Adriana Marucchi e Luigi Salerno nell'edizione critica del 1956, dove avevano trovato attenta considerazione anche le pagine sulle vernici e sulla conservazione dei dipinti (Mancini 1956).

L'impalcatura teorica proposta da Abbate per il dibattito seicentesco sul restauro si ripropone, con qualche ammorbidimento nei con-

³ «Non esitiamo certo ad indicare nella cultura 'laica' (con in testa il Vasari, modello anche in questo delle generazioni future) il filone 'progressista', per così dire, da cui hanno tratto alimento non solo le polemiche famose e perché no?, 'illuministiche' del canonico Crespi o del Bottari, ma anche tutta quella tradizione di rispetto 'storico' dell'opera d'arte che è anche la nostra» (Abbate 1965, 39).

trasti, nella prima edizione del volume di Alessandro Conti, che ripartiva dall'antitesi tra adeguamenti e manutenzioni dettati da esigenze devozionali e le prime labili tracce di quell'attenzione per i manufatti artistici che costituiva la prima tappa nel delinearsi della fortuna e del rispetto per gli antichi maestri.

Il meticoloso lavoro di aggiornamento e di sedimentazione di nuovi spunti di riflessione teorica che supportava la seconda edizione della *Storia del restauro* di Conti, dove spesso le accezioni di determinismo teleologico cedono il passo ad una maggiore relativizzazione dei diversi contesti geografici e cronologici, coinvolse solo in alcuni snodi anche i paragrafi dedicati al XVII secolo, in cui alcune delle posizioni di Longhi risultavano ora tuttavia ulteriormente contestualizzate.⁴

Nella nuova *Storia del restauro* del 1988 il delicato rapporto tra fonti storiografiche e attestazioni materiali si arricchiva inoltre di nuovi casi di studio, prevalentemente incentrati, per il XVII secolo, proprio sulle esigenze di allestimento delle quadrerie principesche, orientate sulla ricerca di una percezione visiva armonica sia in relazione alle dimensioni che alla cromia dei dipinti. Sebbene più attutito, il confronto con il Settecento, secolo palesemente supportato da un dibattito storiografico più denso e consapevole anche sul versante della storia della tutela, era però ancora svantaggioso. Rimaneva infatti sostanzialmente sotto traccia l'articolato gioco di interrelazioni e di confronti che si instaurava tra le opere che componevano quelle stesse quadrerie. Un sistema che spingeva le corti a dotarsi di collaudate procedure di conservazione del patrimonio artistico sempre più finalizzate ad assicurare una tradizione di rispetto per le opere, intese non tanto come singole testimonianze figurative, ma come cellule di organismi complessi e intelligibili, le collezioni, da tutelare proprio in quanto insiemi parlanti, tanto da evitare in maniera sempre più sistematica le decurtazioni in favore degli ingrandimenti delle opere.

Il sentiero sul quale Conti non si avventura con decisione e che varrebbe la pena di percorrere per una rinnovata narrazione della storia del restauro può essere invece ancora una volta quello indicato dallo stesso Longhi:

Le mutilazioni dei dipinti è difficile non abbiano anch'esse una controparte teorica, non diano segno di gusti mutati, non seguano una precettistica, talora persino non compiano quello stesso atto (ma con effetto altrimenti irreparabile) di cui anche noi critici ci deliziamo quando, per maggiore illuminazione, ritagliamo questo o quel particolare dall'intero di un dipinto, soltanto in effigie, s'intende. (Longhi 1934, 504)

⁴ Conti 1988, 54, sul confine tra rispetto devozionale e rispetto per l'opera d'arte da cui trae genesi il restauro moderno. Cf. inoltre Caglioti, Fileti Mazza, Parrini 1996.

Un esercizio di focalizzazione ottica, mirato ad accompagnare armonicamente l'occhio e la mente nel passaggio tra le diverse finestre figurate che via via si aprivano sulle pareti delle gallerie ora «compiutamente parate di quadri».

Sugli ingranaggi fisiologici della visione oculare e sulle modalità di osservazione delle opere in base al formato e alla disposizione si ragiona del resto nel corso del XVII secolo su più fronti, da quello scientifico dei trattati di ottica, alle sperimentazioni degli artisti e dei collezionisti sul formato dei dipinti, predisposti *ab origine* per essere collocati in dialogo con altre opere sulle pareti delle residenze nobiliari e da osservare, secondo Giulio Mancini, «quasi per una finestra, o vogliam dire per un orizzonte» (Mancini 1956, 146).

A considerarlo attraverso questo stesso orizzonte, il restauro di accompagnamento si configura così come una predisposizione ad una consultazione raffrontata delle testimonianze figurative, che, proprio in quanto elementi interrelati di un sistema che fin dai primi decenni del Seicento sperimenta criteri di storicizzazione e di suddivisione per declinazioni geografiche e stilistiche, può a pieno titolo rientrare nei confini di quella che Conti definisce «l'area di rispetto in cui nasce gradualmente il restauro» (Failla 2014, 39). Ingrandimenti e (molto più rare) decurtazioni rappresentano un segno tangibile di attenzione e predisposizione al confronto visivo; un passaggio necessario, senza il quale non sussisterebbe nessuna forma di attenzione tale da far scaturire la necessità di trasmettere le opere a futura fruizione.

Il montaggio delle raccolte seicentesche costituisce un tramite imprescindibile per la loro consultazione, uno strumento meditato per accompagnare il passaggio dall'occhio alla mente in un esercizio inedito di raffronti visivi, che diventerà consueto solo con la codificazione delle gallerie come luogo di apprendimento disciplinare, che si tenta di agevolare limando le asperità di percezione e favorendo l'armonia delle proporzioni.

Il terreno di sperimentazione costituito dagli agglomerati di opere nelle collezioni nobiliari si rivela fruttuoso anche per un altro aspetto fondamentale: la definizione, in un contesto istituzionalizzato favorito dai protocolli già radicati nelle grandi corti, dei ruoli e delle professionalità della conservazione. La graduale specializzazione delle figure e una codificata suddivisione delle mansioni in base alle differenti fasi del restauro delle opere si innestano nel XVII secolo sui processi di identificazione del patrimonio dinastico e si appoggiano sui protocolli di gestione dell'attività delle diverse maestranze attive per le corti.

Nel corso del secolo gli artisti, impegnati nel delicato percorso verso il riconoscimento del loro ruolo di intellettuali, iniziano poi a rivendicare la specificità degli strumenti del conoscitore, responsabile della composizione e dell'allestimento delle collezioni, ma anche depositario delle competenze per assicurarne la corretta conserva-

zione. È in seno alle grandi corti europee che, oltre alla stabilità economica e istituzionale, potevano garantire agli artisti desiderosi di accostarsi alle diverse maniere della pittura la possibilità di osservare e mettere a confronto le testimonianze figurative di epoche e provenienze diverse, che si alimenta questo processo di affermazione professionale, che vede spesso incrociarsi e sovrapporsi il ruolo di conservatore e quello del conoscitore.

Per restituire nuovi elementi al dibattito sulla conservazione e sul restauro delle raccolte di corte nel XVII secolo, occorre dunque serrare le maglie della letteratura artistica raffrontando le carte degli archivi delle dinastie italiane che, come i Medici, i Gonzaga, gli Este e i Savoia, si avvalsero precocemente del prestigio e della magnificenza conferiti dalle collezioni, e delle corti europee che intorno alle metà del Seicento si imposero sul mercato dell'arte e acquisirono, insieme alle opere, anche le conoscenze necessarie per preservarle. I racconti sono noti, ma ne vanno messe in luce le connessioni per comparare incarichi, mansioni e metodologie. È l'inesorabile movimento di opere che attraversano i sentieri e i mari d'Europa a generare preoccupazioni di movimentazione e di preservazione del patrimonio, oltre che a suscitare, come già sottolineato a suo tempo da Andrea Emiliani, impeti di riconoscimento identitario (Emiliani 1978).

Con l'arrivo delle opere da Mantova la corte di Carlo I Stuart aveva individuato, ad esempio, nuovi ruoli e nuove mansioni per la gestione del patrimonio. I danni riportati dai dipinti durante il trasporto via mare, a cui il restauratore Jerome Lanier cercherà di ovviare secondo le metodologie di pulitura meticolosamente illustrate dal De Mayerne nel suo trattato, avevano gettato le basi, del resto, di numerosi impulsi per la riflessione teorica (cf. Whitaker 2002; McClure 1998). Tra le opere danneggiate figurava anche la celebre serie dei Cesari di Tiziano: la fiducia accordata ad Anton van Dyck, a quelle date primo pittore e conservatore delle collezioni della corona, unita al riconoscimento di un'esplicita subordinazione stilistica nei confronti della pittura veneta e di Tiziano in particolare, avevano determinato, in quel frangente, i presupposti per affidargli l'incarico di restaurare la tela con l'imperatore Galba e di sostituire, dipingendola *ex novo*, quella che raffigurava Vitellio, deturpata irrimediabilmente dalle esalazioni di sublimato di mercurio che si erano sprigionate nella stiva della nave dove erano trasportate anche delle botti con del mosto in fermentazione (Whitaker 2002, in part. 241).

L'episodio è significativo per una riflessione sul discrimine impalpabile tra mimesi, appropriazione stilistica, integrazione e conservazione, oltre che sul ruolo imprescindibile che gli artisti interpretano nel tracciare le coordinate per una riflessione sulla conservazione delle opere come testimoni formativi per tramandare lo stile dei grandi maestri.

Corrono così in parallelo, in questi anni, i ruoli e le funzioni ricoperte dai conservatori delle gallerie principesche d'Europa, come

nel caso di Hans Van Haachen e David Teniers per le collezioni di Rodolfo II, o di Vincente Carducho e, successivamente, dello stesso Diego Velázquez per le raccolte di Filippo IV, ma anche gli allestimenti affidati a Rubens o, ancora, dai pittori francesi che dalla seconda metà del secolo si avvicendano come conservatori delle opere della corona, tutti impegnati anche in operazioni di restauro e ingrandimento dei quadri.⁵

Le operazioni di adeguamento delle dimensioni dei dipinti, che i registri di contabilità di diversi archivi di corte restituiscono con una frequenza pari almeno a quella con la quale vengono registrati gli interventi di manutenzione, costituiscono una traccia preziosa per individuare il discrimine tra testimonianze figurative che nel XVII secolo mantengono una valenza devozionale o di arredo, e documenti visivi che vengono iscritti in un reticolo di eloquenti e normativi raffronti stilistici. Allinearne gli esempi attraverso le attestazioni archivistiche e i riscontri ancora possibili sulle opere, come a Palazzo Pitti o in Galleria Sabauda è stato possibile fare in maniera esemplare allo scadere del secolo passato, può costituire ancora oggi un valido antidoto ad una visione evolucionistica della storia del restauro che spesso scivola con troppa facilità sull'applicazione di parametri contemporanei, fra cui ad esempio il concetto brandiano di reversibilità, come criteri storici e non contestualizzati.

Il caso che a buon titolo si è ritenuto e si può ancora considerare didatticamente più esemplare per gli adeguamenti da quadreria è quello della *Pala Dei* di Rosso Fiorentino a Palazzo Pitti. Ingrandita alla fine del secolo dal pittore Nicolò Cassana, restauratore di fiducia di Ferdinando de' Medici, la *Pala Dei* può suggerire ulteriori riflessioni sul nuovo statuto che alla fine del XVII secolo le opere avevano assunto all'interno delle quadriere e sulle geometrie del gusto che ne condizionavano i formati. All'altezza dell'ultimo restauro della tavola, nel 2005, la scelta di metodo condotta in seno all'Opificio delle Pietre Dure, quella di mantenere le aggiunte storiche nonostante il fatto che snaturassero l'impaginazione spaziale di Rosso e ne compromettessero la tenuta del supporto (poi sanata dal restauro), era stata dettata dal rispetto per impaginazione museografica delle sale della residenza medicea, dove da tempo ormai si ragionava sulle occorrenze inventariali e sulla antica disposizione delle opere.⁶

L'autografia dell'ingrandimento, tramandata di conservatore in conservatore, non ha mai trovato un effettivo un riscontro documentario, ma sul ruolo e sull'attività di Niccolò Cassana come intermediario e restauratore di fiducia del Granduca Ferdinando le fonti sono

⁵ Conti 1988. Sulle cariche di corte ricoperte da Velázquez cf. Cruz Valdovinos 2008. Per i restauri francesi Emile-Mâle 2008.

⁶ Sulle vicende conservative e sull'ultimo restauro della *Pala Dei* cf. Ciatti, Padovani 2005.

ben avvertite grazie all'esistenza di un carteggio conservato presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, dove emerge nitidamente il tenore del confronto tra due attenti e consapevoli intendenti della pittura che si appoggiano sull'osservazione diretta delle opere in un dialogo dove le esigenze conservative non sono disgiunte, e non vengono subordinate, a quelle di allestimento.

Conservatosi tra le carte del vescovo Monsignor Gasparo Negri Vescovo di Parenzo, il manoscritto seicentesco è stato trascritto nel 1774 dall'erudito veneziano Tommaso Giuseppe Farsetti per essere inviato al conte Carrara. Si deve a Gino Fogolari un'edizione parziale nel 1937, mentre in occasione della mostra sulle raccolte di Palazzo Pitti del 1982 Marco Chiarini ha nuovamente preso in considerazione le lettere per un riscontro, anche documentario, sui restauri storici delle collezioni fiorentine.⁷

È una fonte ben nota anche a Conti, che ne estrapola tuttavia solamente le lettere in cui il Granduca richiede al Cassana gli interventi di ridipintura più disinvolti, che risultano in qualche maniera decontestualizzati dal tenore complessivo del carteggio, dove le attenzioni alle caratteristiche materiche e alle condizioni conservative delle opere sono lenticolari.

Ripercorrere le lettere nella loro interezza, anche al di là delle occorrenze particolari sui singoli dipinti, è un esercizio che può restituire complessità alle riflessioni.

La simmetria degli allestimenti della raccolta fiorentina determina per il Granduca la necessità di predisporre interventi di ingrandimento dei quadri e orienta gli acquisti, ma non in maniera incondizionata: «lei sa che il mio bisogno è di quadri grandi quando non vi sia la singolarità o il buon fatto»,⁸ scrive Ferdinando al Cassana per motivare consensi e rifiuti:

Vedo pure la misura del quadro del Palma Giovane, di braccia quattro per altezza, e otto di larghezza, onde Lei, che sa come ho compartiti li quadri nelle mie camere sarà persuasa, che mi sconvolgerebbe tutto, et oltre questo ho avuto quella tavoletta del medesimo autore, che lei Andò a vedere quando era qua, onde non ho motivo nessuno di comperarlo.⁹

⁷ Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. Ital. IV, 21 = 5360, *Lettere Autografe scritte tutte di proprio pugno dal Principe Gio Gastone de' Medici poi Gran Duca di Toscana in materia di pitture al celebre pittore Nicolò Cassana dal MDCLXXXVIII fino al MDCCIX*; Cod. Ital. X, 150 = 7335. A questa fonte fanno riferimento le note successive con le citazioni dal carteggio. Cf. Fogolari 1937. Sulle vicende dell'edizione settecentesca del manoscritto cf. Serati 2021.

⁸ Livorno, 27 febbraio 1699.

⁹ Firenze, 8 aprile 1702.

Una volta immesse nella quadreria ducale, le opere che Ferdinando decide di acquistare vengono adeguate, o «giuntate», sempre per accrescimento delle dimensioni e in base a procedimenti che hanno una loro precisa scansione: gli interventi di carpenteria sulle tavole o di ampliamento dei telai e le stuccature vengono messi a punto a Firenze dalle maestranze ducali, mentre il solo ritocco pittorico e i completamenti sono affidati al Cassana, il quale, quando non viene convocato a Firenze, spesso riceve le opere a Venezia. È una triangolazione, anche onerosa, di spostamenti di opere e di persone, e conferma il tenore degli investimenti che la conservazione delle collezioni metteva in campo:

Ella mi farebbe piacere a fare una scorsa qua per restaurare il quadro del Parmigianino, quale è già tutto stuccato, et il batizzo di Paolo, quale fu incollato sopra il telaro, onde è molto dipinto sopra il tellaro istesso, e bisognando adesso ritirarlo, sarà necessario giuntarvi della tela, e redipignere quei pezzi, che restano sovra il telaro, che sono di considerazione. Ella mi risponda con tutta libertà se può venire.¹⁰

Cassana accompagna inoltre le relazioni con la descrizione delle opere proposte a Ferdinando de' Medici con rilievi e disegni dei dipinti, dove rivolge particolare attenzione allo stato di conservazione della pellicola pittorica e del supporto delle opere, parametro essenziale per determinarne il valore commerciale e per valutare la possibilità di impaginarle con omogeneità nelle residenze ducali:¹¹

Signor Nicola, vedo quanto mi avvisa del trasporto fatto a casa sua delli due quadri, et ho satisfatione, che quello di Paulo le sia riuscito di tanto gusto. Dal disegnetto vedo li due tagli, e li buchi delle conficature, che sono atorno al quadro, ma perché è sopra mezzo tondo, crederei, che fosse meglio riquadrarlo, onde se Lei non credesse, che potesse patire ad involtarlo sopra un subbio largo, crederei, che fosse meglio, che me lo mandassero, che qua lo farei giuntare a mia sadisfatione, e poi glielo rimanderei, perch'Ella lo ritoccase.¹²

È sulla base degli schizzi del suo intermediario che il duca, prima di ricevere in visione le opere, elabora i primi giudizi:

10 Pratolino, 19 settembre 1699.

11 Ancora: «Pisa, 8 gennaio 1699: mi potrebbe far fare uno schizzo di quello di Bonifazio al Sacconi, perché potessi risolvere di giuntarlo o no».

12 Livorno, 5 dicembre 1699. O ancora: «Il quadro di Paolo fra poco sarà terminato e verrà compagno del Batizzo, e lo stucco, sì come la giunta sarà con il gesso e lo manderò disteso in sul telaro, Firenze 20 marzo 99».

Signor Nicola, ho ricevuto il disegno e misure del supposto quadro di Tiziano: è di buona grandezza, le scorciature non sono molte, se per altro il quadro non è annerito per il tempo. Da quel poco che posso comprendere dal disegno dubiterei che potesse essere delle cose dei primi tempi dell'autore, su lo stile dei miracoli, che sono al Santo a Padova e non del miglior gusto dell'autore.¹³

In quanto pittore-conoscitore Cassana è abilitato al ritocco pittorico sia per l'adeguamento delle lacune che per l'integrazione delle aggiunte: il duca esige una mimesi assoluta, sia in relazione al disegno che alla tecnica pittorica. Solo tramite un accordo perfetto è possibile non disturbare una corretta visione dell'originale e Ferdinando non risparmia puntuali considerazioni e critiche sottili a proposito:

È arrivato il quadro del Rubens benissimo condizionato, et è un bel pezzo e di buon gusto, e ne sono soddisfatto. Dubiterei che fosse stato, ma però, quasi nel tempo che fu fatto, giuntato, non parendomi che il satiro che è in piedi solo sia nel gusto dell'altre figure, e nella frappa degli arbori qualche piccola differenza di tocco, ma però tutto insieme non pregiudica e mi fa una buona accompagnatura nella mia anticamera al quadro che mi finì lei del signor Livio.¹⁴

Mentre lo stile dei grandi maestri non deve risultare alterato dai ritocchi, i rifacimenti più disinvolti sono ammessi sui dipinti giudicati di qualità inferiore, dove basta mantenere «la medesima attitudine»:

Signor Nicola, mi è capitato un quadro che mi è parso per gli animali, et il restante di buon gusto, solo manca nella figura, quale vorrei mi ricoprisse di una tinta di gran gusto, però nella medesima attitudine. Et il panno e la camicia, e acconciatura di testa rifatela a vostro gusto, come anche vorrei che le due teste di morto, si di femmina che di uomo le ricoprisse, ma tutto vorrei, che vedesse dal vero, perché con questo che vi avviso facciate, che si riduca un buon quadro. Nel restante non lo toccherei in niente.¹⁵

Si giustifica inoltre con la ricerca di una corretta visibilità degli originali una dichiarata diffidenza per puliture e foderature: «non lavi il quadretto, ma se vi è qualche piccola scorciatura la raccomodi», o ancora: «Se il quadro di Paolo non fosse ben foderato veda di non lo far foderare, mentre le fodere attaccate con la tela molto pregiudicano ai quadri».¹⁶

13 Livorno, 5 febbraio 1705.

14 Firenze, 20 novembre 1698, il riferimento è al pittore Livio Mehus.

15 Pratolino, 10 settembre 1698.

16 Livorno, 16 gennaio 99 e Firenze, 18 luglio 1699.

L'opportunità di un'analisi comparata delle opere nelle gallerie favorisce la definizione di gerarchie di merito, una lista di antichi maestri che si incrementa in proporzione alla prudenza raccomandata per i restauri e le manutenzioni sulle opere che ne testimoniano la produzione e lo stile. L'intervento di omologazione di formato sulla parete restituisce uno statuto disciplinare alle opere che ne sono oggetto e le svincola definitivamente dalla funzione ornamentale di arredo o, per i dipinti di provenienza ecclesiastica, dalla valenza devozionale.

È all'apice delle gerarchie dei grandi maestri del XVI secolo, i più ambiti dai collezionisti, che si annidano così le attenzioni più spiccate e si concentrano gli investimenti e le competenze. È il caso di uno degli acquisti più eclatanti di Ferdinando, la *Madonna dal collo lungo* di Parmigianino, per il quale il duca è disposto a correre il rischio e ad affrontare la spesa di un trasferimento dell'opera a Venezia unicamente per far realizzare al Cassana il ritocco di minime cadute di colore nei panneggi:

Mi sono scordato di dirle che o acquistato il famoso quadro del Parmigianino della Madonna del Collo lungo per sole doble dugento. È un quadro alto quattro delle nostre braccia e le assicuro che è una meraviglia, ma ha bisogno un poco di lei. Sono in panno le scoriature, ma piccole che non guastano l'andamento delle pieghe essendo gocce d'acqua. È disegnata come da Raffaello, finita con l'anima ma senza stento, colorita a meraviglia. L'ultimo dell'arte.¹⁷

O, ancora, di una copia cinquecentesca della *Madonna con San Gerolamo* di Correggio, attribuita al Barocci e oggi a Palazzo Pitti, che conserva un valore altissimo, superiore al dipinto originale, perché riproduce il dipinto prima di un intervento di pulitura che aveva compromesso l'andamento delle pennellate nella gamba del santo:

Signor Nicola [...] Ho avuto la copia che le dissi del quadro del Correggio, quale non è di mano del Vanni, ma del Baroccio, che è di gran gusto, e Ugolino, che ha pratica dell'originale, dice ch'è imitatissimo, e in qualche cosa lo ha corretto di disegno, e nella gamba del San Girolamo alcune pennellate, che nell'originale furono portate via dal Frate Francese che lo lavò, qui ci sono, et è imitato ogni minimo tratto di pennello; in somma è un altro originale.¹⁸

Alla fine del secolo l'occhio dei collezionisti e dei conoscitori è dunque ormai allenato, grazie all'esercizio visivo favorito dall'allestimento delle quadrerie, ad un'osservazione ravvicinata delle opere,

¹⁷ Pisa, 9 gennaio 1699.

¹⁸ Firenze, 13 marzo 1699.

con un'attenzione tutta concentrata sulla salvaguardia di particelle infinitesimali di pellicola pittorica, fondamentali per trasmettere lo stile e la materia.

Inserire un dipinto in un complesso organismo intertestuale adattandone le dimensioni e le potenzialità di consultazione e favorendo l'allenamento del confronto è il primo scalino sulla via della salvaguardia delle testimonianze visive, senza il quale non si creerebbero i presupposti di quell'«area di rispetto» nella quale si inserisce ogni forma di conservazione del patrimonio.

Sono appunti per un nuovo racconto, con buona pace di chi si ostina a pensare alla storia della tutela, al netto del progresso della scienza e della tecnologia del restauro, come una parabola evoluzionistica che prende avvio da un'esecrabile sprovvedutezza per giungere alla consapevolezza moderna.

Bibliografia

- Abbate, F. (1965). «Idee cinquecentesche e seicentesche sul restauro: Molano, Marino, Celio, Baldinucci». *Paragone*, 181, 38-51.
- Barocchi, P.; Gaeta Bertelà, G. (1990). *Arredi principeschi del Seicento Fiorentino. Disegni di Diacinto Maria Marmi*. Torino: UTET.
- Bon Valsassina, C. (2006). *Restauro made in Italy*. Milano: Mondadori Electa.
- Caglioti, F.; Fileti Mazza, M.; Parrini, U. (a cura di) (1996). *Ad Alessandro Conti (1946-1994)*. Pisa: Scuola Normale Superiore. Quaderni del Seminario di Storia della Critica d'Arte 6.
- Ciatti, M.; Padovani, S. (a cura di) (2005). *La "Pala Dei" del Rosso Fiorentino a Pitti. Storia e restauro*. Firenze: Edifir.
- Conti, A. (1973). *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*. Milano: Mondadori Electa.
- Conti, A. (a cura di) (1987). *Sul restauro*. Torino: Einaudi.
- Conti, A. (1988). *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*. 2a ed. Milano: Mondadori Electa.
- Cruz Valdovinos, J.M. (2008). «Oficios y mercedes que recibió Velázquez de Felipe IV». *Anales de Historia del Arte*, 137(18), 111-39.
- Emile-Mâle, G. (2008). *Pour une histoire de la restauration des peintures en France: études réunies par Ségolène Bergeon Langle*. Paris: Somogy éditions d'art, Institut national du patrimoine.
- Emiliani, A. (1978). *Leggi, bandi, provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli Antichi Stati Italiani: 1571-1860*. Bologna: Alfa.
- Failla, M.B. (2012). «Collezioni di quadri nel Piemonte nel Secondo Seicento». Romano, G. (a cura di), *Sebastiano Taricco e Andrea del Pozzo, tra la Grande Provincia e la Corte di Torino*. Torino: Fondazione Cassa di Risparmio, 61-80.
- Failla, M.B. (2014). «Il governo della vista e il primato dell'invenzione». Rossi Pinelli, O. (a cura di), *La Storia delle Storie dell'Arte*. Torino: Einaudi, 20-47.
- Ferretti, M. (2002). «Una visione serena del rapporto tra materia e immagine». Conti, A., *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*. Milano: Mondadori Electa, 367-75.

- Ferretti, M. (2013). «La storia del restauro e il mestiere dello storico dell'arte. Da Alessandro Conti a Roberto Longhi». Failla, M.B.; Meyer, S.A.; Piva, C.; Ventra, S. (a cura di), *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte = Atti del Convegno di Studi* (Roma, 18-20 aprile 2013). Roma: Campisano, 555-68.
- Fogolari, G. (1937). «Lettere pittoriche del gran principe Ferdinando di Toscana a Niccolò Cassana». *Rivista del Regio Istituto di archeologia e storia dell'arte*, 6, 145-86.
- Ginzburg, S. (1996). «Giovanni Battista Agucchi e la sua cerchia». Bonfait, O.; Frommel, C.L.; Hochmann M.; Schütze, S. (éds), *Actes du colloque à l'Académie de France à Rome et à la Bibliotheca Hertziana*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 273-91.
- Longhi, R. (1934). «Risarcimento di un Mantegna». *Pan*, 2(3), 504-12.
- Longhi, R. [1956] (1973). «Problemi di lettura e problemi di conservazione». Conti 1973, 7-30.
- Mancini, G. (1956). *Considerazioni sulla pittura. Edizione critica*. A cura di A. Marucchi e L. Salerno. Roma: Accademia dei Lincei.
- McClure, I. (1998). «The History of Painting Conservation and the Royal Collection». Sitwell, C.; Staniforth, S. (eds), *Studies in the History of Painting Restoration*. London: Archetypem, 85-96.
- Previtali, G. (1964). *La fortuna dei Primitivi. Da Vasari ai Neoclassici*. Torino: Einaudi.
- Rinaldi, S. (a cura di) (1995). *Pittura e scultura delle arti minori, 1620-1646: ms. Sloane 2052 del British Museum di Londra / Theodor Turquet de Mayerne*. Anzio: De Rubeis.
- Rinaldi, S. (2006). «Roberto Longhi e la teoria del restauro di Cesare Brandi». Andaloro, M. (a cura di), *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi = Atti del Convegno Internazionale* (Viterbo, 12-15 novembre 2003). Firenze: Nardini, 101-15.
- Serati, I. (2021). «La figura di Daniele Farsetti collezionista negli epistolari». *Venezia Arti*, 3(30), 151-62. <http://doi.org/10.30687/VA/2385-2720/2021/07/010>.
- Whitaker, L. (2002). «L'accoglienza della collezione Gonzaga in Inghilterra». Emiliani, A.; Morselli, R. (a cura di), *Gonzaga. La Celeste Galleria. L'esercizio del collezionismo*. Milano: Skira, 233-49.

Arte, legge, restauro

L'Europa e le prime prassi per la protezione del patrimonio

a cura di Chiara Mannoni

A Comparative Reading to Move Beyond a Historiographic Paradigm

The Approach to the Protection of Artistic and Archaeological Heritage in the Kingdoms of Naples and Spain in the First Half of the Eighteenth Century

Paola D'Alconzo

Università degli Studi di Napoli "Federico II", Italia

Abstract The essay reconsiders a historiographic paradigm that often tends to emphasise the role of the discovery of Herculaneum and Pompeii in the affirmation of a generalised interest in the protection of antiquities, and the reflection it had in Spain, in the years that saw the alternation of a sole sovereign, Charles of Bourbon. With this purpose, it proposes a comparative reading of the ways of considering the archaeological heritage that characterised the Kingdom of Naples and the Kingdom of Spain in the Neapolitan years of the sovereign (1734-59) and in those immediately following his transfer to Madrid (1759-61).

Keywords Carlos III. Herculaneum. Heritage. Kingdom of Naples. Kingdom of Spain. Pompeii. Protection of cultural heritage.

Summary 1 Introduction. – 2 The Kingdom of Naples: A Non-Linear Path. – 3 The Spanish Situation: Early Measures and the Role of the Academies. – 4 Conclusions.



Sapere l'Europa, sapere d'Europa 7

e-ISSN 2610-9247 | ISSN 2611-0040

ISBN [ebook] 978-88-6969-623-7

Peer review | Open access

Submitted 2022-04-26 | Accepted 2022-06-03 | Published 2022-06-21

© 2022 D'Alconzo | © 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-623-7/005

1 Introduction

This contribution proposes to reconsider, at least in part, and from a specific point of view, a historiographical paradigm that often tends to emphasise the role of the discovery of Herculaneum and Pompeii, and thus of the Kingdom of Naples, in the emergence of a generalised interest in antiquities; at the same time, it aims to assess the implications of this abroad, specifically in Spain, in the years when a single sovereign took the throne of the two kingdoms.

To this end, I intend to present a comparative reading of the ways in which the artistic and archaeological heritage – i.e. the activities of protection, not exclusively regulatory, of that heritage – was taken into consideration in the two kingdoms during the Neapolitan years of Charles of Bourbon and those immediately before and after the sovereign's move to Madrid, in the conviction that a parallel analysis of the events that affected the two shores of the Mediterranean offers various points for reflection. Observing from a comparative point of view the events in Spain over a narrow span of years, just before Carlos III's accession to the throne (1759), there emerges a concern for protection that outlines a panorama characterised by imperfect but precocious regulatory instruments, and by a cognitive demand aimed at a public function that in the Neapolitan context would emerge with considerable delay.

So, in the two states of the Ancien Régime, how was the artistic and archaeological heritage considered in the years when the idea emerged and then became structured that special legislation was needed to safeguard it? Studies often interpret the first Neapolitan laws of protection as an immediate consequence, almost a form of mirroring of the Vesuvian discoveries, whose influence would also prove decisive on the decisions taken in the Spanish territories (Almagro Gorbea 2012). This hypothesis can be reconsidered, highlighting complexities and possible contradictions, so as to avoid the risk of historiographical oversimplifications.

As far as the Kingdom of Naples is concerned, it is necessary to reflect, for example, on the reasons for the lag between the precocious fame of what from the very beginning was configured as the archaeological enterprise of the century and the late recognition of its real significance by a sovereign such as Charles of Bourbon, who had promoted it immediately, but only later adopted it as an essential part of his cultural policy (D'Alconzo 2017). This shift has first and foremost to do with the more general problem of the periodisation of a complex of activities that is almost always read as an indistinct continuum, whereas it is characterised by internal divisions that

Unless otherwise stated, all translations into are by Richard Sadler. I would like to thank Richard Sadler for revising the English translation of this essay.

marked its outcomes. I have dealt with these aspects elsewhere, but suffice it to say that the shift in policy would become marked when, in 1755, Marquis Bernardo Tanucci arrived at the head of the Secretariat of State, whose direction would mark its most innovative and fruitful years (D'Alconzo 2018).

In Spain, on the other hand, the value attached to the material evidence of the past emerged in an autonomous form, with initiatives that not only preceded the Neapolitan laws, even though they could not boast, on a legislative level, an equally coherent and articulated structure, but above all demonstrated attention to certain aspects that did were disregarded in Naples. In the years that followed, these different instances tended at least partially to become aligned, in a process that allowed the Neapolitan model (and before that, the Roman one) to be effectively recognised as a source of inspiration, though never cogent.

Having already anticipated the themes to which I intend to draw attention, it would be useful to reinterpret in this perspective a series of elements that constitute the basis on which to articulate new reflections.

2 The Kingdom of Naples: A Non-Linear Path

It is well known that in Naples, in 1755, Charles of Bourbon promulgated two laws that – in terms of method, approach and inspiring principles – placed the young kingdom in line with the most advanced of the pre-unification Italian states, the Papal States, which boasted a long and consolidated tradition in this sector. Before assessing their characteristics, however, it is necessary to ask ourselves what was the path by which these laws were arrived at, to better understand their merits and limitations. In other words, it is necessary to observe how the artistic and archaeological heritage was considered in the little less than twenty years between the start of the excavations at Herculaneum (begun in 1738 and continued a decade later in Pompeii and Stabia) and the enactment of the first protection regulations, avoiding taking for granted the direct influence exercised by archaeological investigations on the drafting of legislative instruments. Some episodes, in fact, show that, even in the years following the first Vesuvian discoveries, an attitude that was at the very least ambiguous can be recorded.

The first example dates back to 1740, when – as is well known – the architect Ferdinando Sanfelice proposed using the surviving columns of the temples of Paestum [fig. 1] for the construction of the Royal Palace of Capodimonte: the surprising proposal met with the interest of the Secretary of State Montealegre, Marquis of Salas, who asked the Governor of the Province of Salerno to have their size and number



Figure 1 Antonio Joli, *A View of Paestum*. 1759. Oil on canvas, 76.7 × 121.3 cm. Pasadena, Norton Simon Museum. © Norton Simon Art Foundation

verified on site, as well as the possibility of organising their transport to Naples. More specifically, the architect suggested that, in order to make the construction of the Neapolitan royal palace proceed more smoothly, he could

to take the stones that are in the ancient city of Paestum [...] since there are more than a hundred columns of immense size with their capitals, architraves, friezes, and cornices [...] and in such a form, Your Majesty would have all the stone needed, without waiting to have it quarried from the mountains; besides, since the pieces are so large, the jambs of the balconies could be made in a single piece, and the stones could be cut like marble [...]. The quality of the stones is for the most part like the two columns that stand in front of the Reggij Studij, which were also transported from the said city, although there are much larger ones [...], because if by chance any of them should break at any point, since they must be worked in another form, nothing would matter if any piece broke.¹

1 “Prendere le pietre che sono nell’antica città di Pesto [...] essendovi più di cento colonne di smisurata grandezza con i loro capitelli, architravi, fregi, e cornicioni [...] et in tal forma la M.V. avrebbe tutta la quantità di pietra necessaria, senza aspettare a farla cavare da monti; oltreché essendo pezzi così grandi si potrebbero gli stipidi deli balconi farli d’un sol pezzo, potendosi quelli secare all’uso dei marmi, [...] la qualità delle pietre sono la maggior parte come le due colonne che stanno davanti li Reggij Studij, le quali furono trasportate anche da detta città, benché ve ne siano di grandezza assai maggiore [...], perché se per caso qualched’una si rombesse a qualche parte,

We also learn from the document that the Paestan temples had already been despoiled of two columns, placed in front of the building that at the time was the seat of the University (but which in 1777 was to become the premises of the Royal Museum); this practice was not isolated, if Marcello Venuti, describing the excavation of the theatre of ancient Herculaneum, in 1748 stated that “large columns, which were extracted there [...], part of which can be seen in the Royal Palace of Portici, and part of which were transported to Naples Cathedral”.²

It cannot be ruled out that the timely intervention of some court intellectuals such as Matteo Egizio, perhaps prompted by the interest shown in the Paestan remains by foreign scholars and antiquarians, ensured that the disconcerting idea of using them almost as quarries was not pursued, before Felice Gazzola and Mario Gioffredo focused their the attention on them, followed by many artists including Antonio Joli e Giovan Battista Piranesi (Longo, Pontrandolfo 2020, 387-90). However, we know that, in those same days, Charles of Bourbon was also interested in the purchase of the columns and “other marbles” of the early Christian baptistery of Santa Maria Maggiore, at Nocera Superiore [fig. 2]. Once again, the minister Montealegre wrote to the Dean of the Province of Salerno, informing him that

it is His Majesty's wish to have all the aforesaid columns and the other marbles that are or may be found in said church, I warn Your Excellency so that, with your skill and prudence, you may procure, without fuss, to arrange things in such a way that they come within your power [...] it will be well for you to handle this affair as if it were for some private individual, for the very reason that other individuals are negotiating to have said columns, which Your Excellency must absolutely prevent them from being sold to others.³

come che s'hanno da lavorare in altra forma, nulla importerebbe se qualche pezzo si spezzasse”. The document is published in Laveglia 1971, 216-17, 248-9. See also Chiocci, Mascoli, Vallet 1986, 19-20; d'Henry 1986, 140; D'Alconzo 1999, 37 note 45; Moleón Gavilanes 2012, 93-5; Pollone 2016.

2 “Grandi colonne, che in quello [...] si sono cavate, parte delle quali nella Real Villa di Portici si possono vedere, e parte sono state trasportate nella Cattedrale di Napoli” (Venuti 1748, 99).

3 “È desiderio di S.M. avere le suddette colonne tutte e gli altri marmi che si ritrovano o si ritrovassero in detta chiesa, io ne prevengo V.S. Ill.ma affinché colla sua destrezza e prudenza procuri senza strepito di disporre le cose in maniera che vengano in suo potere [...] sarà bene ch'ella maneggi quest'affare come se fosse per un qualche particolare, col motivo massimo che altri particolari appunto stan trattando per avere dette colonne, le quali assolutamente deve V.S. Ill.ma impedire che ad altri si vendano”. The document is published in Strazzullo 1982, 328-31. The building ran again the risk of being stripped in 1758, when Luigi Vanvitelli visited it to verify the feasibility of re-using its columns in the construction of the Royal Palace of Caserta (Strazzullo 1955, 9-10; Fresa, Fresa 1974, 234-5).



Figure 2 Jean Pierre Louis Laurent Houël, *Visitors with Torches Inside a Circular Building (The interior of Santa Maria Maggiore at Nocera Superiore, near Naples)*. Ca. 1769. Pen and brown ink, gray-brown wash, heightened with touches of white, over traces of black chalk, 268 × 393 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art. © The Metropolitan Museum of Art

The words of the Marquis of Salas make it clear not only that the marbles were freely available to unspecified holders who were evidently willing to sell them, but also that the purchase of *spolia* must have been common practice on the part of any private individual (“particolare”), with whom the king could even find himself in competition, unless he had the support of the local authorities.

Even Giuseppe Canart – a court sculptor and restorer,⁴ whose dedication to the protection of the historical-artistic heritage, as we shall see, is not in doubt – does not seem to have shunned such a practice, since in 1748 he travelled to Apulia to find marbles for the capital’s buildings, and to this end he proposed stripping the churches of Lucera, Canosa, Trani and Troia (Don Fastidio 1898). We also know that in 1752 he had two *verde antique* columns removed from Ravello cathedral and transferred to the royal palace of Portici (Strazzullo 1982, 81). This *modus operandi* of Canart had already attracted the attention of Gino Chierici:

⁴ On Canart, for brevity see D’Alconzo 2014, with previous references.

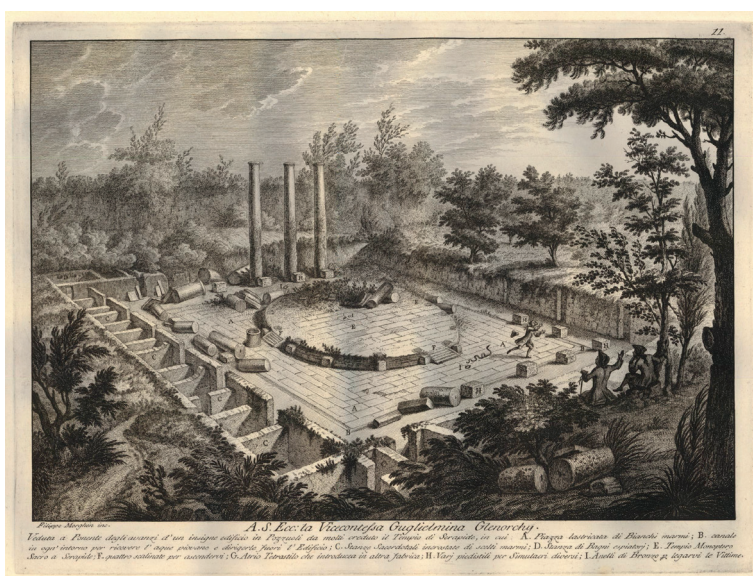


Figure 3 Filippo Morghen (inc.), *Veduta a Ponente degli avanzi d'un insigne edificio in Pozzuoli da molti creduto il Tempio di Serapide*. Etching, 290 × 388 mm. In *Le Antichità di Pozzuoli, Baja, e Cuma, Naples, 1769*, plate 11. London, British Museum. © The Trustees of the British Museum

Castel del Monte also ran the risk of being stripped of what little remained of its ancient splendour, but fortunately Vanvitelli objected that the columns “in the Gothic manner worked three by three” could not be used in modern buildings but at most as a “playful extravagance” in some fountain that, for the moment, could not be thought of.⁵

The reference to architect Luigi Vanvitelli might lead one to believe that he had more consideration for the preservation of those marbles, but this is not the case. In 1756, he is said to have written to his brother that he had made an inspection of the so-called Temple of Serapis at Pozzuoli (fig. 3) to check “some granite and cipolin columns, which are excellent for placing in the porticos of the courtyards of Caserta to prevent the passage of carriages”, adding that “there are four

⁵ “Anche Castel del Monte corse il rischio di essere spogliato di quel po' che gli rimaneva dell'antico splendore, ma per fortuna il Vanvitelli obiettò che le colonne 'alla gotica maniera lavorate a tre per tre' non potevano essere impiegate in fabbriche moderne ma tutt'al più per “bizzarria giocosa” in qualche fontana alla quale, pel momento, non si poteva pensare” (Chierici 1937, 91). Cf. also Strazzullo 1955, 9-10.

of Porta Santa that are broken, yet beautiful for making chimneys or doors". Indeed, the *giallo antico* marble columns of the Serapeum, reduced to slabs, were later used to cover the walls of the Palatine Chapel of the Royal Palace of Caserta.⁶ Besides, the monument of Pozzuoli had begun to be used in this way soon after the start of the excavation; as early as 1753 Giovanni Sirignano, "first doctor of the city" ("primo Medico della città") of Pozzuoli, recalled that "however, most of the capitals have been found intact, and have been used to cover the columns in *verde antique* marble that His Majesty [...] has found in various parts of the Kingdom, and which are located in his Royal Gallery of the Royal Villa of Portici".⁷

Finally, there are documentary traces of an episode that is even more singular to our eyes: in 1749, from a Roman building discovered in Pollena Trocchia, in addition to the archaeological finds, Alcubierre took 18,000 bricks of the wall face in several instalments, transported - we do not know for what purpose - to the San Carlo Theatre in Naples, where they were consigned to the painter and scenographer Vincenzo Re (Pagano 1991-92, 231-2).

The cases just recalled suggest that two criteria were applied at such junctures. On the one hand, there emerges a complete disregard for the protection of the integrity of medieval monuments, evidently not yet redeemed from a stylistic censorship that allowed them to be considered almost as sites for the provisioning of materials for reuse. On the other hand, if it is true that, as time progressed, the remains of the Classical period would be looked at with increasing attention, this occurred - not without exceptions, as in the case of Pozzuoli or Pollena Trocchia - only in the surroundings of the capital, but much less so in the peripheral territories of the kingdom, at the time still rarely included among the destinations of the Grand Tour and perhaps also for this reason not considered worthy of special care.

This selective survey of examples is not to be understood as an anachronistic *cahier de doléances* on the Bourbon court's indifference to ancient monuments; rather, it aims to highlight - in the years when excavations in the Vesuvian territories ran in parallel - how little, at least in the short-term, these had an impact on increasing an interest in safeguarding not only the integrity of the contexts, but even of individual finds.

6 "Alcune colonne di granito e cipollino, che sono ottime per mettere nelli portici dei cortili di Caserta per impedire il passaggio delle carrozze", and "ve ne sono quattro di Porta Santa che sono spezzate, ma belle per fare camini o porte". The letter is published in Strazzullo 1976-77, 1: 141-2. Cf. also Hersey 1983, 202; Ciancio 2009, 43.

7 "Li capitelli però in buona parte si sono ritrovati intieri, e sono andati a coprire le colonne di verde antico, che Sua Maestà [...] ha ritrovato in varie parti del Regno, e situate dentro la sua Regia Galleria della Regal Villa di Portici" (Ciancio 2009, 16 fn 15).

Firstly, one cannot fail to note that in the case of Herculaneum, Pompeii and Stabia, those precious ancient artefacts, although removed from their places of origin and decontextualised, were in any case destined from the outset for exhibition, if not actually for museums (as was gradually to happen later); and only on very rare occasions, already harshly criticised at the time, were they reworked to obtain modern works.⁸ On the other hand, the belated reduction of episodes relating to 'peripheral' pre-existences – some, as we have just seen, even after the protection laws enacted only in 1755 – may also be due to the structuring of a new awareness of the value of the sites in themselves, which was influenced by the refinement of the methodology developed in Pompeii; it was only in the first half of the sixties that this led to the decision to conduct the excavation in the open air (D'Alconzo 2020, 114 and fn 31).

This, in short, is the panorama in which the legislation promulgated more than fifteen years after the beginning of the excavations at Herculaneum should be placed. And it is symptomatic that the same Giuseppe Canart, who travelled the kingdom in search of ancient marbles to be freely used in the capital's construction sites, on 2 October 1751, reporting on some recent discoveries in Abruzzo, for the first time pointed out the advisability of issuing a law to regulate excavations and the export of archaeological goods, pointing to the Papal State as a model.⁹ Nor should the apparent contradiction in the court sculptor's conduct come as too much of a surprise, given that he aimed to comply with the sovereign's wishes and interests, so all his proposals, in the absence of any general indications, were primarily aimed at this objective, whether it was to recover marble for the royal residences or to set up a system of control and safeguards that would also guarantee some fiscal revenue.

In the above-mentioned report of 1751, the first point highlighted by Canart concerned the regulation of excavations carried out by private individuals, even on their own land, thus suggesting that the matter was not regulated at the time. On this aspect, though, the surviving documentation from the years of Charles of Bourbon is rather scarce, and above all lacking specific regulatory references.¹⁰ From the various clues available from sources and documents,¹⁰ however, it is clear that it was forbidden to conduct excavations

⁸ The destruction of some of the bronzes was denounced by Winckelmann, but even Tanucci himself felt that the restoration practices adopted in Portici in the early years had not been too respectful; even in the late 1950s, it was decided to destroy murals on site that were not to be removed, to prevent them from being illegally removed and ending up on the market (D'Alconzo 2002, 48-53).

⁹ For the transcription of the document see D'Alconzo 1999, 24, 143.

¹⁰ In 1755, measures were taken against the 'ciceroni' of Pozzuoli who, not content with accompanying foreign visitors for a fee, conducted illegal excavations in order to sell them the finds (Ciancio 2009, 43-4). Winckelmann, on the other hand, complained

on one's own, and this inference is confirmed by a report of 1785, when – wishing to introduce a clearly more liberalist legislation, favourable to the encouragement of the antiquities trade – an “ancient general prohibition” (“antica general proibizione”) was mentioned, which considered the matter similar to that regulated by the laws on treasures and mines, for which the “sovereign right of regalia” (“sovrano diritto di regalia”) applied (D’Alconzo 1999, 67-72; Napolitano 2005, 166-7). This, nonetheless, did not prevent clandestine private excavations from being undertaken, but of these, precisely because they were indiscriminately considered illicit, few and confused traces remain (nor did they leave many already at the time, if only to avoid incurring penalties); and, in the absence of a control body, it is evident that it became very difficult to follow the commercial circulation of the finds, most often sold to wealthy foreign travellers. It was precisely to avoid this risk that the proposal put forward by the court sculptor was aimed, not by chance modelled on the Roman example, on which he drew to suggest making the sale of ancient finds abroad subject to authorisation. Only this second suggestion, however, found its way into the final formulation of the legislation actually promulgated, while the part concerning the regulation of private excavations was left out, for reasons to which we will return.

In any case, it took four years for the legislation called for by Carnat to see the light of day, and it was achieved through a rather complex legislative process, at the end of which two closely related laws were published.¹¹ Beyond the merely procedural issues, of particular interest are the contents of the first of the two dispatches sent by Charles of Bourbon to the Regia Camera della Sommaria, Supreme Court of the kingdom, to prepare the text of the law. In brief, the instances that motivated the sovereign despatches are threefold: the safeguarding of the mobile artistic and archaeological heritage, explicitly understood as an identitarian element; the emulation of the more culturally advanced European states; attention to the economic-cultural benefits that the protective action could guarantee.

In particular, the safeguarding of the young kingdom's archaeological heritage, although not the sole objective of the law, was understood as an incentive for the recovery and construction of a national identity: in the first instance, the recognition of the value of those assets implied criticism of past viceregal governments, which had impoverished

in 1762 that the court did not give “permission to anyone to make a considerable excavation on their own account”.

11 “L'estrazione di sì fatte reliquie di antichità, senza espressa licenza de' Sovrani è stata vietata” (Giustiniani 1803-08, 4: 201-5).

the southern territories, to the benefit of foreign countries; the regret, however, immediately translated into a stimulus to emulate the “most cultured” (“più culti”) European states, where “the extraction of such relics of antiquity, without express licence from the Sovereigns has been forbidden” (Giustiniani 1803-08, 4: 201). Having stated this premise, it was established that in order to export protected goods abroad – the identification of which was entrusted to a long taxonomic list that ranged from ancient finds to works of art from more recent centuries, from marble to gold and silver, according to a legal model that was widely attested, particularly in Rome, although in Naples it lacked what jurists called a “drainage rule” (Speroni 1988, 19) – one had to ask for a licence and pay a tax in percentage of the ascertained value. In a subsequent dispatch, Charles of Bourbon approved the appointments of the experts in charge of issuing the licences, chosen on the basis of their specific skills. They were the renowned antiquarian Alessio Simmaco Mazzocchi and the court painter Giuseppe Bonito, to whom the king decided to add Giuseppe Canart, in acknowledgement of his having been the first to draw attention to the problem which, after years, the new rules were intended to remedy.

Having completed all the steps, on 16 October 1755 the two laws were published as *Prammatica LVII* and *Prammatica LVII*, understood as separate but interconnected parts of a single text. Clearly articulated, they are motivated above all by the affirmation of the historical and patrimonial identity of the young kingdom, which here was given absolute pre-eminence. This factor took precedence over the references in the papal edicts to “decorum”, “erudition” and the function of “a sure principle of study to those who apply themselves to the exercise of those noble arts”.¹²

Having said this, I think that the conceptual elaboration that must have preceded the drafting of these two laws also ended by having a positive influence on the consideration of the Vesuvian excavations, rather than the opposite, as is usually claimed. The dates seem to confirm this hypothesis: the foundation of the Accademia Ercolanese dates from the following December, a full seventeen years after the start of the most important archaeological enterprise of the century, finally giving new impetus to the long-awaited publication of the findings; and the Museo Ercolanese would only officially open in 1758, although already in the previous years the findings had been given a kind of display inside the Palazzo Reale of Portici and the adjacent Palazzo Caramanico.¹³

12 For the papal edicts, see Speroni 1988, 13-48, with the texts of the Albani (1726) and Valenti (1750) edicts in Appendix: 191-203.

13 On the Accademia Ercolanese: Chiosi 1986; 2007; D'Iorio 2002. On the Museo di Portici: Allroggen-Bedel, Kammerer-Grothaus 1980; Cantilena, Porzio 2008; D'Alconzo 2019.

So, what changed from the mid-fifties onwards, triggering a new mechanism of symbolic interpretation that mainly concerned the archaeological heritage? While it is true that Charles of Bourbon showed great personal interest in the finds from the very beginning, it was not until fifteen years after the start of the Vesuvian excavations, and thanks to Bernardo Tanucci's arrival at the Secretariat of State (1755), that the potential inherent in that enterprise was institutionalised and resematicised, moving beyond an exclusively historical or antiquarian approach in favour of a complex and interrelated system, serving the image of the young monarchy (D'Alconzo 2017; 2018; 2020).

In this context, even the much-criticised secrecy surrounding the results of the discoveries can be better understood on the basis of the desire to affirm the "privativa", i.e. the exclusive right of the sovereign, over a patrimony that was certainly considered as a sort of ornament of royalty (Allroggen-Bedel 1993; 2008; Zevi 1980; 1988), but which was also entrusted with the function of leveraging the identity of the monarchy, by which the Crown of Naples could be projected into the circuit of the great European monarchies: an institutional task, which therefore could not be delegated to personnel outside the court. This point is now confirmed by a manuscript by Ferdinando Galiani, dated 1756 and entitled *Pitture antiche che si conservano nella Real Villa di Portici dissotterate per ordine del Re*.¹⁴ This is not the place to dwell, as I have already done elsewhere, on the characteristics of this text and its purpose, but it is worth quoting here a passage in which Galiani claims the characteristics of the excavation of Herculaneum, linking good laws and proper management of archaeological discoveries:

Because the happiness of his subjects, the sole object of his thoughts, is more directly served by the good laws and excellent regulations he has made than by the discovery of ancient statues, paintings, vases and instruments. If he had done so, as has always been done in every other place, [...] he would have been no more to blame than many other glorious Princes, and especially the Supreme Pontiffs Leo X, Paul III, and Urban VIII, in the age of which Rome saw, not without astonishment, the rise and glory of modern art united with the destruction of the ancient. Having done it in the manner described above, he deserves all the more applause and glory as he is the first sovereign to have made such a vast, lasting and lavish excavation at his own expense and in his own name, and he is the first to have done it as befitting a king.¹⁵

¹⁴ Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, XXXI C 10.1.

¹⁵ "Perciocchè alla felicità de' sudditi, unico oggetto de' pensieri suoi, troppo più direttamente conducono le buone leggi, e gli ottimi regolamenti da lui fatti, che non la

It is therefore understandable that, in 1755, the regulation of private excavations was renounced: because maintaining the “ancient general prohibition” served to affirm the absolute pre-eminence of what today we would call ‘state’ excavations. The fact that the only permissible explorations were those “of Royal account” implied the strict privilege of the sovereign, and with it all the consequent restrictions; but it also aimed at guaranteeing – and in fact guaranteed – the transmission of a heritage that otherwise, if the new legislation had provided for the authorisation of searches conducted by private individuals, as in the Roman model, would have been more likely to be dispersed. It is no coincidence that even a few years later a singular proposal for the ‘privatisation’ of the excavations of Pompeii was dropped, probably because it aimed to enhance the tourist value of the archaeological site in the service of the interests of the landed aristocracy (D’Alconzo 2020, 118).

On the other hand, if that choice allowed for the centralised management of extraordinary sites such as the Vesuvian ones, it also failed, as I have already mentioned, to prevent the spread of clandestine excavations of lesser extent but no less fruitful. These were uncontrolled and supplied the antiquities market for a long time.

In 1759, Charles sailed to Madrid to receive the Spanish crown. Ideally retracing his steps, let us therefore travel to the other side of the Mediterranean, for some reflections on the Iberian situation in the years immediately before and after his accession to the throne.

3 The Spanish Situation: Early Measures and the Role of the Academies

Unlike the Neapolitan kingdom, the Spanish one was an ancient monarchy that did not need to accredit itself by leveraging its cultural heritage. Conversely, although it had monumental and historical-artistic remains of considerable importance, on the archaeological front it was not comparable to that of the Vesuvian sites, besides being scattered over an enormously larger territory. These two factors motivated a different attitude, aimed, on the one hand, at promoting knowledge of the remains of antiquity already visible rather than

scoperta d'antiche statue, pitture, vasi, ed istrumenti. Che se l'avesse fatta come sempre ed in ogni altro luogo s'è usato, [...] non sarebbe stato da biasimare più di tanti altri gloriosi Principi, e massimamente de' Sommi Pontefici Leone X, Paolo III, ed Urbano VIII nell'età de' quali vide Roma non senza stupore unita l'auge, e la somma gloria delle arti moderne, e la distruzione delle antiche. Avendola poi egli fatta nel modo di sopra descritto, merita tanto maggiore applauso e gloria, quanto egli è il primo de' Sovrani, ch'abbia fatto uno scavamento così vasto, durevole, e dovizioso a spese, ed a nome suo, ed egli è il primo, che l'abbia fatto, come convenivasi ad un Re” (D’Alconzo 2020, 117-18).

launching new excavation campaigns, and on the other at triggering a mechanism of control of the centre over the periphery, where new discoveries, random or otherwise, could take place.

During the reign of Felipe V (1700-46), and even more so under Fernando VI (1746-59), the protagonists of the antiquarian studies and the safeguarding of the cultural heritage were the academic institutions: the Real Academia de la Historia, established in 1738, and the Real Academia de San Fernando, officially founded in 1752, after the years of the so-called *Junta Preparatoria*. Reference must be made to them in order to follow the traces of early protection, including legislation, of archaeological and historical-artistic heritage.¹⁶

On the antiquarian side, of particular importance is an initiative that is part of the various ones sponsored, also in this sphere, by Zenón de Somodevilla y Bengoechea, Marquis de la Ensenada, from 1743 to 1754 Secretario de Hacienda, Guerra, Marina y Indias: an enterprise that, in terms of methodology, is part of the various *viajes literarios* promoted especially in the following years. In 1752, the Real Academia de la Historia, drawing inspiration from a report received from Mérida concerning the state of conservation of the local Roman remains, presented the king with a plan for an extensive survey, the *Viaje de las Antigüedades de España*, approved by the sovereign on 2 November, on the basis of an *Istrucción* that Maier Allende has described as “one of the first and most complete regulations [...] for the study, documentation and preservation of ancient monuments”.¹⁷ The implementation of the initiative, based on the transcription of epigraphs and documents, as well as detailed drawings of the monuments, was entrusted to Luis José Velázquez de Velasco y Cruzado, Marquis of Valdeflores. Unfortunately, from 1755 the *Viaje* was no longer financed, and nevertheless its curator continued for some years at his own expense, finally publishing the *Noticia del Viaje de España* (1765) [fig. 4], although most of the documents remained unpublished until very recently.¹⁸

Incidentally, it is worth mentioning here another similar initiative, albeit of a more restricted scope, both in terms of the means adopted and the context of application, and involving another academic institution: a proposal from the Real Academia de Bella Artes de San

16 For a general overview, including the activities of the Real Academia de la Historia, see Mora 1998; Beltrán Fortes 2003; the various contributions collected in Almagro Corbea, Maier Allende 2010; J. Maier Allende in Velázquez 2015, 20-35. On the Academia de San Fernando: Bedat 1989.

17 “Una de las primeras y mas completa normativa [...] para el estudio, documentación y conservación de los monumentos antiguos”: J. Maier Allende in Velázquez 2015, 1: 50, with previous bibliography. See also Abascal 2012, 55-62.

18 Mora 1998, 44-5, 90-1; Salas Álvarez 2010; J. Maier Allende in Velázquez 2015, 1: 44-116.

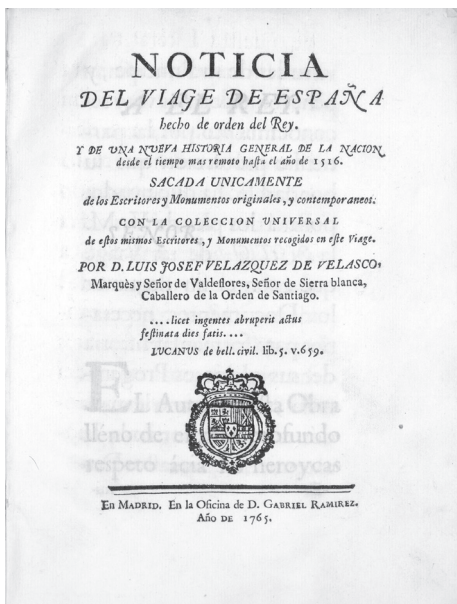


Figure 4 Luis Josef Velazquez de Velasco, marqués de Valdeflores, *Noticia del Viage de España hecho de orden del Rey*, Madrid, 1765. Frontispiece. © Biblioteca de la Universidad de Sevilla

Fernando, explicitly motivated by the need “to preserve and spread information about our antiquities and monuments, especially those that are most in danger of being lost in the course of time”.¹⁹ The project was presented in October 1756, when it was considered that the twofold objective of a survey and conservation could be achieved by entrusting a painter with the task of faithfully copying on paper some of the frescoes of the Alhambra in Granada, a task that would then take several years to complete.

Regardless of the concrete outcome, initiatives of this tenor have no comparison in the Kingdom of Naples where, on the contrary, as we have seen, in those same years monuments far from the capital did not seem to arouse any institutional interest, except as possible

19 “Conservar y propagar la noticia de nuestras antigüedades y monumentos, singularmente de aquellas que están mas expuestas a perderse con el trascurso del tiempo”: Madrid, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABASF), *Junta ordinaria* de 14 octubre 1756, legajo 3-81, fol. 52r-v; mentioned in Bedat 1989, 433-5 and in Arbaiza Blanco-Soler 1999, 28-9; the question is reconstructed in Rodríguez Ruiz 1990. Quirosa García (2008, 28) deduces from it general indications aimed at the enactment of “nuevas normas”, which, however, a complete reading of the text does not allow to endorse. The Real Academia de la Historia was soon involved in the project, which would later result in the collection of the *Antigüedades Árabes de España*: Rodríguez Ruiz 1990; Maier Allende 2010, 275-6; Almagro Gorbea 2015, 15-19.

quarries of material, and where the Accademia Ercolanese's range of action was territorially circumscribed, albeit very significant.

If, therefore, in the cases just mentioned it was recognised that the action of protection had to derive from an effort that was first and foremost knowledge-based, even from a strictly regulatory point of view the first measures taken in the Iberian territory preceded the Neapolitan laws by a couple of years, although they could not boast an equally coherent and articulated structure. A royal order dates from 8 April 1752, also by the Marquis de la Ensenada: it was motivated by the construction of the arsenal of Cartagena [fig. 5] and aimed at the conservation of ancient artefacts found during the works. By only very slightly forcing our interpretation of it, we can almost glimpse the distant origins of what we now call preventive archaeology: it stipulated that discoveries, even if minor or poorly preserved, should be returned to Madrid so that they could be properly studied (Béthencourt Massieu 1963, 80-7; Mora 1998, 90).

Those same intentions were taken up and expanded with the Royal Decree of 14 July 1753, which can rightly be considered the first general provision aimed at the 'active' protection of the archaeological heritage:

it is ordered to the Justices and Courts of the Kingdom to send to Madrid [...] all the pieces of antiquity that are to be discovered, with an expression of the place in which they are found, such as statues of marble, bronze or other metal, broken or entire, mosaic pavements or of any other kind, tools, or instruments of wood, stone or leather, coins, or gravestones, and what is said of them by writings, traditions, or notices, which the said Justices must communicate to the Intendants, who must pay the cost of the discovery on behalf of the Royal Treasury, and provide notification to H.M., by confidential means or by the Minister [...].²⁰

Drawing attention to the earliness of these two directives with respect to the first Neapolitan laws is intended to bring out the fact that in those same years the Iberian development was proceeding

20 "Está mandado á los Corregidores, y Justicia del Reino remitan á Madrid [...] todas las piezas de antigüedad que se hallasen, con expresión del sitio en que se encuentren, como son estatuas de marmol, bronce ò otro metal, rotas ò enteras, pavimentos mosaicos ò de otra especie, erramientas, ó instrumentos de madera, piedra ó suela, monedas, ó lapidas, y lo que de ellas se diga por escritos, tradiciones, ó noticias, que las dichas Justicias deben comunicar á los Intendentes, estos pagar el coste del descubrimiento de cuenta de la Real Hacienda, y dar el aviso con su remisión á S.M. por la via reservada, ó por el Ministro [...]", in Martínez Silvestre 1768, 4: 51. The decree is commented on in Quirosa García 2008, 27, where it is interpreted as a "modelo de protección selectiva" of only the categories of goods expressly listed, misinterpreting an incompleteness that I do not consider intentional but due, as already noted for Naples, to the absence of a cautionary expression 'of drainage'.



Figure 5 Juan Fernando Palomino, *Vista de la ciudad, puerto y arsenal de Cartagena*. Engraving, 147 × 182 mm. In Bernardo Espinallt y García, *Atlante español, ó Descripción general geográfica, è histórica de España, por Reunos y Provincias*, Madrid, 1778-95, vol. 1 (1778), plate 4. © Biblioteca Nacional de España

independently and that, although it did not go so far as to regulate private excavations explicitly aimed at the search for antiquities, at least a process was set in motion that denoted an interest in knowing and acquiring – at State expense – finds and any other evidence, regardless of where and how they were found. On the other hand, precisely because it was not inspired by laws that had already been in operation for some time, such as the pontifical ones, even the 1753 decree revealed more good intentions than the capability to support them with an adequate administrative structure, and this limit would have inevitable long-term repercussions.

The timing of the Spanish initiatives also concerns the other area of application of legal protection, namely the need to control the possible commercial circulation of archaeological and historical-artistic artefacts. To follow its traces, it is necessary to leaf through the documents that mark the years of the *Junta Preparatoria* of the Academia de San Fernando, a transitional period that served to finalise its definitive statute. It is not possible here to set out the various steps, already reconstructed by Claude Bedat, but it is sufficient to recall that the first reference to the issues that we are discussing here is to be found in the *Adiciones* drafted by Felipe de Castro, *Escultor*

de cámara of the king, who in 1748 – on the basis of his role, but also of the experience he had gained from fifteen years in Italy – was called on, along with others, to examine the draft statute presented the previous year by Fernando Triviño. De Castro's text is not dated, but it has been rightly assumed that it was drafted by 8 April 1751, when the new version of the statute was approved, which incorporated many of its observations.²¹

Amongst the many comments in the *Adiciones*, paragraph XIV suggested publishing a proclamation preventing the sale abroad of ancient works of art, both paintings and sculptures, “things, these, which greatly glorify and embellish the Court of a Monarch and make it more considerable among the Nations”; moreover, this proposal was openly inspired by the measures adopted in the Papal States (“For this reason Rome forbids by public edict even their owners from taking out of the city the excellent and antique things of these fine arts, and so His Majesty by public decree can prohibit it in this Court, and in the Customs of the places of departure from the Kingdom”).²² The statute of 1751, and in particular a section annexed to it under the title *Miscelaneos*, actually contains the proposal to prohibit the export from the kingdom of historical-artistic items, coupled with the request that appraisals of works of art should only be permitted to competent professionals, i.e. the Academy's own members.²³ So, it seems that Felipe de Castro's suggestions were taken on board (at least until 1757, when the statute was again modified), even if it is perceptible that, perhaps on the basis of corporative urges, the sculptor's all-cultural concern was partly reworked to support mainly patrimonial interests. In any case, those developments were destined to

21 Bedat 1989, 75-81. On Felipe de Castro, Bedat 1971 remains fundamental; for bibliographical updates, in addition to Azcue Brea 1992; Urrea 2014, 26; and Brook 2020, 18-23, see the entry “Felipe de Castro”, by Xoán Xosé Mariño Reino, in the *Diccionario Biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia* (<https://dbe.rah.es/biografias/11668/felipe-de-castro>).

22 “Cosas estas que mas ilustran, y hermosean la Corte de un Monarca y la hacen en las Naciones mas considerable”; “Por eso Roma prohíbe por edicto publico, el que ni sus mismos dueños puedan sacar de la ciudad las cosas excelentes y antiguas de estas bellas artes, y así S.M. con decreto público lo puede prohibir en esta Corte, y en las Aduanas delas salidas del Reyno”. Both quotations in *Adiciones que de orden de Fernando VI hizo a los estatutos formados por Fernando Triviño [...] Felipe de Castro, escultor de la real persona y de su real cámara y director extraordinario nombrado por el mismo Fernando VI [...]* (ARABASF, legajos 1-3-31-3). See also Bedat 1989, 81; Geal 2005, 75.

23 “[...] se establece, lo primero, que exponiendolo reverentemente á S. Mag.d se solicite mover su Real benevolencia á evitarlos, prohibiendo, con rigorosas penas, á exemplo de las demas Naciones, la salida de sus dominios de toda especie de obra de alguna de estas facultades, ó sus anexas: y lo segundo que en el casco de Madrid sean siempre tassadores generales de las tres, cadauno respecto de la que hiciere mas especial profesión, el Director General, y los Maestros Directores [...]” (ARABASF, *Secretaría. Estatutos. Copia de los Estatutos de 1751*, legajos 1-3-32-1).

leave their mark on the legislation of the time, but it took ten years for the farsightedness of an individual to be adopted by the sovereign and above all by the Academia, his institutional arm, accepting in more concrete terms the need to protect a heritage that was becoming impoverished daily.

On 24 February and 7 March 1761, in fact, the Real Academia de San Fernando again proposed that the king should prevent the export of ancient works of art outside the kingdom, this time explicitly citing the regulations of the Papal States and the Kingdom of Naples as examples, but also referring in general to other 'cultivated' countries, just as in the dispatches from which the approval process of the Neapolitan Pragmatics of 1755 had begun:

In all cultivated States, exports of famous paintings and sculptures of deceased artists is forbidden with the most rigorous penalties, and the magistrates set great importance on this with the greatest vigilance: we know that this happens in Naples and Rome; but among us there is no court that takes care to prevent these exports, nor do we know if they have taken the least precaution about them.²⁴

The proposal, as we have seen, took up Felipe de Castro's wish, which had already been partly incorporated into the statute of 1751. But there was even more to it, because in the meantime a further element may have contributed to the inclusion of the Neapolitan laws promulgated a few years earlier as a reference model, at the same time marking a 'restrictive' interpretation that would have affected the effectiveness of the Spanish measures. I put forward this hypothesis because five years earlier, exactly on 10 February 1756, Alfonso Clemente de Aróstegui, minister plenipotentiary to the court of Naples [fig. 6], had sent to Madrid, to the minister of State Ricardo Wall, a detailed report in which the text of the two laws promulgated by Charles of Bourbon just six months earlier was given in full. Actually, that report was in response to a request for information on the ex-

24 "En todos lo Pueblos cultos está prohibida la extraccion de Pinturas y Esculturas famosas de Autores difuntos con las mas rigurosas penas, y los Magistrados cuidan de esta importancia con el mayor desvelo: Sabemos que sucede asi en Napoles y en Roma; pero entre nosotros ni hay Tribunal que cuide de impedir estas salidas, ni sabemos si haya tomado la menor providencia sobre ellas". The quotation is taken from the *Consul-ta* of 24 February 1761, in ARABASF, legajos 1-34-2 and 2-57-13. Reported in Antigüedad del Castillo 1994, 391-2; Navarrete Martínez 1999, 429; Arbaiza Blanco-Soler 1999, 30; Geal 2005, 76; Chávarri Caro 2012, 39-40. About this matter, see also the *Juntas ordinarias* of 27 [actually, 22] February, 8 March and 1 April 1761, in ARABASF, *Libros de actas de las sesiones particulares, ordinarias, generales, extraordinarias, públicas y solemnes (1752-1984)*, libro 3-82, accessible through the Virtual Library Miguel de Cervantes: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctx3s6>.



Figure 6 Felipe de Castro, *Alfonso Clemente de Aróstegui*. 1746. Marble. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. © Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

istence in the Kingdom of Naples of legislation on the sale and export of precious metals, but the author had seen fit to include that relating to works of art as well, thus making the two Neapolitan regulations of 1755 known in a very timely way.²⁵ This seemingly marginal episode, involving two figures – Aróstegui and Wall – both connected with the Academia de San Fernando,²⁶ constitutes a first point of interference between two systems that until then had acted without any evident reciprocal influence; not to mention that the academic motion of 1761, by then openly inspired by the Neapolitan measures, was presented to Carlos III, who had promoted them before assuming the Spanish crown.

While the sovereign approved the general request made on 24 February, this was not the case for the organisational suggestions made at the second *Consulta* on 7 March, to which he replied that “The Paintings and Sculptures, about which the Academy refers to me, will be

²⁵ Simancas (Valladolid), Archivo General de Simancas, *Secretaria de Estado*, legajo 5863, fols. 11-15.

²⁶ Alfonso Clemente de Aróstegui was *Viceprotector* of the Academia in the years 1752-53 and again from 1771 to 1774; Ricardo Wall y Devreux was *Protector* from 1754 to 1763 (García Sepúlveda, Navarrete Martínez 2008, 50, 444).

considered, as regards the prohibition to extract them, and the penalties incurred by the offenders, as the other types of contraband”.²⁷ This generic assimilation to smuggling, however, as well as appearing rather surprising compared to the more analytical provisions of the Neapolitan laws, also meant the renunciation of creating an administrative structure to control the circulation of those specific goods, as the academicians, albeit in a somewhat confused manner, had requested, suggesting that the illegally exported works of art should be confiscated and attributed to the Academy itself, if representing profane subjects, or to the churches of the capital, if of a religious nature. With this act – formalised by royal approval but not comparable to the publication of a special decree, of which no trace remains in the compilations of the time – the problem of the exportation of historical-artistic assets was indeed addressed, but by a path that only partly resembled the measure that movement of ideas that in slightly earlier years had characterised the creation of the first legislation promoted in the Kingdom of Naples, and at the same time that marks the different attitude taken by Carlos III once he arrived in Madrid.²⁸

4 Conclusions

Summarising the elements brought together here, it can be stated that by the middle of the century in Spain – on the one hand due to the initiatives of the Marquis de la Ensenada and the increased role of the Academia de la Historia, and on the other thanks to the contribution of a sculptor such as Felipe de Castro and the more recent Academia de San Fernando – a comprehensive process of protection of the heritage was launched, mainly but not only archaeological, with an action financially supported by the State, both through a knowledge of the pre-existing and in the promotion of new research, as well as in the acquisition of artefacts found during other activities.

On the archaeological side, this also means that – with regard to what has emerged to date, and in the presence of much more concise provisions than the Italian pre-unification laws – in the same period

27 “Las Pinturas, y Esculturas, sobre que me representa la Academia, se considerarán, en quanto á la prohibicion de extraerse, y penas, en que incurran los contraventores, como los demas generos de contravando”: *Consulta* of 7 March 1761, with royal resolution of 21 March, in ARABASF, legajos 1-34-2 and 2-57-13. See also *Junta particular* of 3 March 1761, in ARABASF, *Actas de sesiones particulares y de gobierno de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1757-1854*, libro 3-121, accessible through the Virtual Library Miguel de Cervantes: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcpn9j9>.

28 Without reference to this specific aspect, Carlos III’s un-innovative and ‘lukewarm’ attitude towards Spanish antiquities is highlighted in Mora 1998, 108; following her, with further arguments, Alonso Rodríguez 2017.

in the Iberian territories the conduct of private excavations was not regulated. Although no information has been found on the reasons for this choice, I would exclude that it was determined by the desire to reserve its exercise exclusively to the sovereign, who at this stage had little interest in promoting it; nor does it appear that there was any fear of the proliferation of local research, not conducted under institutional impetus.²⁹ This must have favoured the decision to entrust the role of gathering both information and artefacts to the existing administrative network, the only one that was widespread over such a vast territory but – compared to central-southern Italy – not as widely frequented by foreign collectors. On the other hand, with regard to the problem of commercial circulation, and in particular the export of ancient works of art, the path to the enactment of a law began earlier than in the Kingdom of Naples, but at the same time appeared slower and more rugged, finally settling on a measure that was too vague and generic to guarantee concrete application, and moreover marked by a contradiction with respect to the declared aims. The result was that the very works competing with the prestige and decorum of the State – i.e., the very ones that were to be seized because they were about to be illegally exported – were to be auctioned off, treating them in the same way as any other smuggled goods.

Assessing similarities and differences, the unstable balance between the Neapolitan and Spanish approaches also highlights, on the one hand, the similar propelling role played by two artists, Giuseppe Canart and Felipe de Castro, both court sculptors; on the other hand, and conversely, the considerable asymmetry between the respective academic institutions, in Madrid well-established and endowed with wide-ranging functions, whereas the Accademia Ercolanese was established not only belatedly, but with a much more circumscribed role (although the immense scope of the Vesuvian archaeological enterprise justified its specialisation).

Therefore, that sort of historiographical refrain according to which from the great enterprise of the Vesuvian excavations a renewed and more pregnant interest in the cultural heritage seems to emanate also abroad, as if by concentric circles, should be at least partially reconsidered, recognising that each country, especially in these early phases, developed its own approach independently, and was not necessarily derivative. Of course, in the end there would be a partial realignment between the two countries, which significantly followed the arrival of Charles of Bourbon in Madrid; but that alignment was the fruit of a later season, even though only a few years later. And on closer observation it also contributes to highlighting that, in the passage from one throne to another, not even the decisions of

²⁹ This is what can be inferred from Mora 1998, 89-106; Beltrán Fortes 2003; Alvar 2010.

the same sovereign turn out to be perfectly specular or overlapping, confirming the crucial role played by the cultural and administrative peculiarities of each country.

In spite of the good intentions that guided the first regulatory measures, it is indeed significant that the fact that the same king, once installed in Madrid, assigned Camillo Paderni, custodian of the Herculaneum Museum in Portici, the task of purchasing antiquities to increase the Spanish collections, would be criticised by one of his former Neapolitan subjects; so in 1766 the antiquarian Giacomo Martorelli complained of the “antiquities, which are bought for the Monarch of Spain, and Italy is deprived of the most beautiful rarities which, preserved among us, would draw all the remotest people to admire them”.³⁰

Bibliography

- Abascal, J.M. (2012). “La arqueología en los ‘viajes literarios’ por España en tiempos de los Borbones”. Almagro Gorbea, M.; Maier Allende, J. (eds), *De Pompeya al Nuevo Mundo. La corona española y la arqueología en el siglo XVIII*. Madrid: Real Academia de la Historia, 53-69.
- Allroggen-Bedel, A. (1993). “Gli scavi di Ercolano nella politica culturale dei Borboni”. Franchi dell’Orto, L. (a cura di), *Ercolano, 1738-1988: 250 anni di ricerca archeologica = Atti del convegno internazionale (Ravello-Ercolano-Napoli-Pompei, 1988)*. Roma: L’Erma di Bretschneider, 35-40.
- Allroggen-Bedel, A. (2008). “L’antico e la politica culturale dei Borbone”. Cantilena, Porzio 2008, 53-72.
- Allroggen-Bedel, A.; Kammerer-Grothaus, H. (1980). “Das Museum Ercolanense in Portici”. *Cronache Ercolanensi*, X, 175-217. Italian transl. by the authors: “Il Museo Ercolanense di Portici”. *La villa dei Papiri*, II Supplement to *Cronache Ercolanensi*, 13(1983), 83-128.
- Almagro Gorbea, M. (2012). “La arqueología en la política cultural de la Corona de España en el siglo XVIII”. Almagro Gorbea, M.; Maier Allende, J. (eds), *De Pompeya al Nuevo Mundo. La corona española y la arqueología en el siglo XVIII*. Madrid: Real Academia de la Historia, 15-32.
- Almagro Gorbea, M. (2015). “Las antigüedades árabes en la Real Academia de San Fernando”. Almagro Gorbea M. (ed.), *El legado de al-Ándalus. Las antigüedades árabes en los dibujos de la Academia*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 13-29.
- Almagro Gorbea, M.; Maier Allende, J. (eds) (2010). *Corona y arqueología en el siglo de las Luces = catálogo de la exposición* (Madrid, Palacio Real, abril-julio 2010). Madrid: Patrimonio Nacional.
- Alonso Rodríguez, M.C. (2010). “Ecos de Herculano: ‘Aquellas cosas que sabes que son tan de mi genio y gusto’”. Almagro Gorbea, M.; Maier Allende, J. (eds),

30 “Anticaglie, le quali si comprano per il Monarca delle Spagne, e si priva Italia delle più belle rarità che, serbandosi tra noi, tirerebbono tutte le più rimote genti ad ammirarle”: Giacomo Martorelli to Francesco Vargas Maciucca (Portici, 18 October [1766]), in Strazzullo 1993, 260; mentioned in Alonso Rodríguez 2010, 239-40.

- Corona y arqueología en el siglo de las Luces = catálogo de la exposición* (Madrid, Palacio Real, abril-julio 2010). Madrid: Patrimonio Nacional, 236-45.
- Alonso Rodríguez, M.C. (2017). "La empresa anticuaria de Carlos III entre Nápoles y Madrid". Luque Talaván, M. (ed.), *Carlos III: proyección exterior y científica de un reinado ilustrado = catálogo de la exposición* (Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 15 diciembre 2016-26 marzo 2017). Madrid: Ministerio de Cultura, 77-93.
- Alvar, J. (2010). "Carlos III y la arqueología española". Almagro Corbea, M.; Maier Allende, J. (eds), *Corona y arqueología en el siglo de las Luces = catálogo de la exposición* (Madrid, Palacio Real, abril-julio 2010). Madrid: Patrimonio Nacional, 312-23.
- Antigüedad del Castillo, M.D. (1994). "Coleccionismo y protección del patrimonio: Aproximación a los antecedentes legislativos sobre prohibición de exportar obras de arte". *Los clasicismos en el arte español = Actas del X Congreso del CEHA* (Madrid, 27-30 diciembre 1994). Madrid: UNED, 391-6.
- Arbaiza Blanco-Soler, S. (1999). "La Academia y la conservación del Patrimonio". *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 89, 27-56.
- Azcue Brea, L. (1992). "Protagonismo de los escultores Olivieri y Castro en los inicios de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando". *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 75, 369-88.
- Bedat, C. (1971). *El escultor Felipe de Castro*. Santiago de Compostela: Instituto P. Sarmiento de Estudios Gallegos.
- Bedat, C. (1989). *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Beltrán Fortes, J. (2003). "La antigüedad romana como referente para la erudición española del siglo XVIII". Beltrán Fortes, J.; Cacciotti, B.; Dupré Raventòs, X.; Palma Venetucci, B. (a cura di), *Illuminismo e Illustración. Le antichità e i loro protagonisti in Spagna e in Italia nel XVIII secolo*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 47-64.
- Béthencourt Massieu, A. de (1963). "El Marqués de la Ensenada y la Arqueología: hallazgos romanos en las obras de cimentación del arsenal de Cartagena (1750-1752)". *BSAA: Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 5(29), 73-87.
- Brook, C. (2020). *Gli artisti spagnoli a Roma tra Sette e Ottocento. Preistoria di un'accademia*. Roma: Viella.
- Cantilena, R.; Porzio, A. (a cura di) (2008). *Herculanense Museum: laboratorio sull'antico nella Reggia di Portici*. Napoli: Electa.
- Chávarri Caro, M.T. (2012). *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la protección del patrimonio desamortizado* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.
- Chierici, G. (1937). *La reggia di Caserta*. Roma: La Libreria dello Stato.
- Chiosi, E. (1986). "La Reale Accademia Ercolanese. Bernardo Tanucci fra politica e antiquaria". Ajello, R.; D'Addio, M. (a cura di), *Bernardo Tanucci statista, letterato, giurista = Atti del convegno internazionale di studi* (Napoli, 1983), vol. 2. Napoli: Jovene, 493-517.
- Chiosi, E. (2007). "Academicians and Academies in Eighteenth-Century Naples". *Journal of the History of Collection*, 19(2), 177-90. <http://dx.doi.org/10.1093/jhc/fhm032>.
- Chiosi, E.; Mascioli, L.; Vallet, G. (1986). "La scoperta di Paestum". Raspi Serra, J. (a cura di), *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico 1750-1830*, vol. 2. Firenze: Centro Di, 17-37.

- Ciancio, L. (2009). *Le colonne del tempo. Il tempio di Serapide a Pozzuoli nella storia della geologia, dell'archeologia e dell'arte (1750-1900)*. Firenze: Edifir.
- D'Alconzo, P. (1999). *L'Anello del re. Tutela e conservazione del patrimonio storico-artistico e archeologico nel Regno di Napoli. 1734-1824*. Firenze: Edifir.
- D'Alconzo, P. (2002). *Picturæ excisæ. Conservazione e restauro dei dipinti ercolanesi e pompeiani tra XVIII e XIX secolo*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- D'Alconzo, P. (2014). "Canart, Giuseppe". Ciancabilla, L.; Spadoni, C. (a cura di), *L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati da Pompei a Giotto, da Correggio a Tiepolo = catalogo della mostra* (Ravenna, Loggetta Lombardesca, 16 febbraio-15 giugno 2014), vol. 2. Milano: Silvana ed., 179-80.
- D'Alconzo, P. (2017). "Carlo di Borbone a Napoli: passioni archeologiche e immagine della monarchia". Antonelli, A. (a cura di), *Cerimoniale dei Borbone di Napoli 1734-1801*. Napoli: Artem, 127-45.
- D'Alconzo, P. (2018). "Parole e immagini. La diffusione delle antichità vesuviane negli anni di Carlo di Borbone: iniziative istituzionali, carteggi, riproduzioni grafiche". Guzzo, P.G.; Esposito, M.R.; Ossanna Cavadini, N. (a cura di), *Ercolano e Pompei. Visioni di una scoperta = catalogo della mostra* (Chiasso-Napoli, 2018). Milano: Skira, 54-72.
- D'Alconzo, P. (2019). "La 'Memoria dell'osservazioni fatte sopra gl'antichi monumenti d'Ercolano l'anno 1769 di Camillo Paderni': un'istantanea del Museo Ercolanese di Portici e le ambizioni antiquarie del suo custode". *Cronache Ercolanesi*, 49, 245-86.
- D'Alconzo, P. (2020). "'Egli è il primo de' sovrani, ch'abbia fatto uno scavamento così vasto, durevole, e dovizioso': scavo e pubblicazione dei reperti vesuviani in un manoscritto galiano del 1756". Capaldi, C.; Osanna, M. (a cura di), *La cultura dell'antico nel secolo dei Lumi. Omaggio a Fausto Zevi nel dì genetliaco = Atti del convegno internazionale* (Napoli-Ercolano, 14-16 novembre 2018). Roma: L'Erma di Bretschneider, 103-24.
- D'Henry, G. (1986). "Operazioni di restauro e valorizzazione, e norme di tutela dell'area archeologica di Paestum". Raspi Serra, J. (a cura di), *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico 1750-1830*, vol. 1. Firenze: Centro Di, 140-5.
- D'Iorio, A. (2002). "Archeologia e ambizioni borboniche". *Archivio Storico per le province napoletane*, 120, 163-84.
- Don Fastidio (1898). "I marmi del Palazzo Reale di Portici". *Napoli Nobilissima*, 8, 30-2.
- Fresa, M.; Fresa, A. (1974). *Nuceria Alfaterna in Campania*. Napoli: Fiorentino ed.
- García Sepúlveda, M.P.; Navarrete Martínez, E. (2008). *Relación de miembros pertenecientes a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1752-1983, 1984-2007)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Geal, P. (2005). *La naissance des musées d'art en Espagne (XVIIIe-XIXe siècles)*. Madrid: Casa de Velazquez.
- Giustiniani, L. (1803-08). *Nuova collezione delle prammatiche del Regno di Napoli*. 15 voll. Napoli: Stamperia Simoniana.
- Hersey, G.L. (1983). *Architecture, Poetry, and Number in the Royal Palace at Caserta*. Cambridge (MA): The MIT Press.
- Laveglia, P. (1971). "Paestum: dalla decadenza alla riscoperta fino al 1860". *Saggi in onore di Leopoldo Cassese*, vol. 2. Napoli: Libreria scientifica editrice, 183-276.
- Longo, F.; Pontrandolfo, A. (2020). "Interventi di tutela, salvaguardia e restauri per la valorizzazione a Paestum: continuità di un progetto tra governo bor-

- bonico e 'decennio francese'". Malacrino C.; Quattrocchi, A.; Di Cesare, R. (a cura di), *L'antichità nel regno. Archeologia, tutela e restauri nel Mezzogiorno preunitario = Atti del convegno internazionale* (Reggio Calabria, 26-29 aprile 2017). Reggio Calabria: MARC Edizioni Scientifiche, 387-404.
- Maier Allende, J. (2010). "Las antigüedades árabes de España en el siglo de las Luces". Almagro Gorbea, M.; Maier Allende, J. (eds), *Corona y arqueología en el siglo de las Luces = catálogo de al exposición* (Madrid, Palacio Real, abril-julio 2010). Madrid: Patrimonio Nacional, 272-81.
- Martínez Silvestre, M. (1768). *Librería de Jueces, utilísima y universal*. 4 vols. Madrid: Imprenta de Don Benito Cano.
- Moleón Gavilanes, P. (2012). "La difusión de la imagen de Paestum en el siglo XVIII". Almagro Gorbea, M.; Maier Allende, J. (eds), *De Pompeya al Nuevo Mundo. La corona española y la arqueología en el siglo XVIII*. Madrid: Real Academia de la Historia, 93-109.
- Mora, G. (1998). *Historia de mármol. La arqueología clásica española en el siglo XVIII*. Madrid: Ediciones Polifemo.
- Napolitano, S. (2005). *L'antiquaria settecentesca tra Napoli e Firenze. Felice Maria Mastrilli e Gianstefano Remondini*. Firenze: Edifir.
- Navarrete Martínez, E. (1999). *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*: Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Pagano, M. (1991-92). "Pollena Trocchia. Scavo in località masseria De Carolis e ricognizioni nel territorio comunale". *Rivista di Studi Pompeiani*, 5, 231-5.
- Pollone, S. (2016). "Iconografía e storiografía nel paesaggio archeologico di Paestum. Riflessi sul cantiere di restauro tra il XVIII e il XIX secolo". *Eikonocity*, 1(1), 53-73.
- Quirosa García, V. (2008). *Evolución de la tutela de los bienes culturales muebles en España: s. XVIII-s. XXI*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Rodríguez Ruiz, D. (1990). "Diego Sánchez Sarabia y las Antigüedades Árabes de España: los orígenes del proyecto". *Espacio, Tiempo y Forma*, s. VII (Historia del Arte), 1(3), 225-57.
- Salas Álvarez J. (2010). "El Viaje de España del marqués de Valdeflores. Un intento fallido de catalogación de antigüedades de España". *SPAL-Revista de Prehistoria y Arqueología*, 19, 9-34.
- Speroni, M. (1988). *La tutela dei beni culturali negli antichi stati italiani preunitari*. Vol 1, *L'età delle riforme*. Milano: Giuffrè.
- Strazzullo, F. (1955). "Autografi Vanvitelliani per la Reggia di Caserta". *Il Fui-doro*, 2, 7-10.
- Strazzullo, F. (a cura di) (1976-77). *Lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*. 3 vols. Galatina: Congedo Editore.
- Strazzullo, F. (a cura di) (1982). *Settecento Napoletano. Documenti*. I. Napoli: Grimaldi & C. editori.
- Strazzullo, F. (a cura di) (1993). *Carteggi eruditi del Settecento*. Napoli: Fondazione Pasquale Corsicato.
- Urrea, J. (2014). "Balance sobre el estudio de los pintores y escultores españoles en la Roma del Setecientos". Sazatornil Ruiz, L.; Jiménez, F. (eds), *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX)*. *Intercambios artísticos y circulación de modelos*. Madrid: Casa de Velázquez, 19-28.
- Velázquez, marqués de Valdeflores, L.J. (2015). *Viaje de las Antigüedades de España (1752-1765)*. Maier Allende, J.; Manso Porto, C. (eds). Madrid: Universidad Autónoma.

- Venuti, M. (1748). *Descrizione delle prime scoperte dell'antica città di Ercolano*. Roma: Bernabò e Lazzarini.
- Zevi, F. (1980). "Gli scavi di Ercolano". *Civiltà del Settecento a Napoli 1734-1799 = catalogo della mostra* (Napoli, Museo di Capodimonte, 1979-1980), vol. 2. Firenze: Centro Di, 57-68.
- Zevi, F. (1988). "Gli scavi di Ercolano e le Antichità". Ajello, R.; Bologna, F.; Gigante, M.; Zevi, F., *Le antichità di Ercolano*. Napoli: Banco di Napoli, 9-38.

Arte, legge, restauro

L'Europa e le prime prassi per la protezione del patrimonio

a cura di Chiara Mannoni

Tra prescritto e vissuto. Riflessioni sulla tutela del patrimonio storico-artistico nello Stato Pontificio tra XVIII e XIX secolo

Susanne Adina Meyer

Università degli Studi di Macerata, Italia

Abstract Legislation issued in the Papal States in the field of the fine arts focused on the need to regulate and reduce the continuous dispersion of artistic heritage, an issue that became more and more pressing with the expansion and differentiation of the art market due to the growing number of travellers visiting the eternal city during the Grand Tour. This essay proposes some reflections on the exportations of works of art between norm and practice, and on the complex relationship between protection and artistic promotion in the Papal States in the late eighteenth and early nineteenth century.

Keywords Art promotion. Heritage protection. Legislation. Papal States. Art market. Restoration.

Sommario 1 Introduzione. – 2 La legislazione sulle esportazioni: motivazioni, struttura amministrativa e prassi. – 3 Tutela, restauro e promozione: il caso dell'arte contemporanea.

1 Introduzione

Alla fine degli anni Settanta del Novecento in Italia era intensa la discussione intorno ai beni storico-artistici che si stavano trasformando in beni culturali e intorno a una possibile riforma della legge della tutela in seguito alla istituzione delle regioni e alla nascita del Ministero per i beni culturali e ambientali avvenuta nel 1974.

In questo contesto Andrea Emiliani pubblicava nel 1978 la oramai 'classica' raccolta *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali* negli Stati italiani preunitari, volume che riuniva i testi dei provvedimenti giuridici emanati a partire dal XV secolo negli Stati di antico regime a tutela dei rispettivi patrimoni, lente privilegiata per osservare «il cammino del patrimonio verso una sua indivisibile nozione culturale, l'accesso di un'idea di tutela artistica ai terreni del pubblico e del sociale», come sottolineava Emiliani (1978, 1) nella prefazione alla prima edizione. Il libro riproponeva una silloge legislativa composta tra fine Ottocento e inizio Novecento per volontà dell'allora Direttore delle Antichità e Belle Arti Giuseppe Fiorelli (Fiorelli 1881) e ripreso un decennio più tardi da Filippo Mariotti con il volume *La Legislazione delle Belle Arti* (1892). Entrambe le pubblicazioni erano strettamente legate alla feroce contrapposizione tra la necessità della tutela del patrimonio della nazione dagli insaziabili appetiti del mercato internazionale e le pretese di un liberismo intransigente che caratterizzava la discussione sulla legislazione artistica dopo l'Unità d'Italia (Speroni 1988). Come osservava Emiliani, da queste raccolte emergeva che il «primato storico nella emanazione di queste antiche leggi di tutela» spettava al governo pontificio trovando la sua più compiuta e complessa formulazione nel chirografo di Pio VII del 1802 (Emiliani 1978, 9; cf. ora anche Mannoni 2021).

Quasi in contemporanea con il testo di Emiliani data la pubblicazione di un numero monografico della rivista *Ricerche di storia dell'arte* intitolata «Storia dell'arte e politica della tutela. Scavi, processi, editti, musei, mercanti, ispettori, inventari, restauri», che raccoglieva saggi di Giorgio Gualandi, Orietta Rossi Pinelli, Antonio Pinelli, Paolo Marconi e Massimo Ferretti, proponendo complessivamente una allora pionieristica riflessione sul nesso tra legislazione, tutela, restauro e museo, frutto di ricerche storico-artistiche incentrate sugli anni cruciali tra fine XVIII e inizio XIX secolo.¹ Il fascicolo voleva essere un contributo - come si leggeva nel editoriale - «su di un tema - quello della tutela dei beni artistici e culturali - che affronta oggi in Italia un passaggio difficile, delicato, ma forse decisivo, nell'imminenza della legge che riordinerà le competenze in materia» («Editoriale» 1978-79, 4).

Nel 2004 il volume di Valter Curzi *Bene culturale e pubblica utilità* riprendeva questo filone di studi, pubblicando in appendice una importante integrazione alla raccolta di Emiliani, composta soprattutto da documenti legati all'attività di tutela del Governo francese a Roma tra il 1809 e il 1813 (Curzi 2004; cf. la recensione Cattaneo 2007).

¹ Gualandi 1978-79; Rossi Pinelli 1978-79; Pinelli 1978-79; Marconi 1978-79; Ferretti 1978-79.

Scritto in anni in cui era acuta la discussione intorno alla privatizzazione dei beni culturali di stampo berlusconiano, lo studio di Curzi proponeva soprattutto una riflessione sullo «status di bene di utilità pubblica» del patrimonio, individuandone i primi semi nella Roma a cavallo tra XVIII e XIX secolo segnata dall'incontro dialettico tra la tradizione pontificia e le politiche francesi in epoca napoleonica.

Negli ultimi due decenni si sono notevolmente intensificati gli studi sul mondo artistico romano Sette-Ottocentesco, dando uno spessore maggiore all'immagine retorica di Roma 'Capitale delle arti' e alla complessità del sistema artistico sviluppatosi nell'Urbe, con ricerche che spesso sono state incentrate sulle pratiche più che sui protagonisti o sulle istituzioni: piste di ricerca che riguardavano – e riguardano – il restauro, le copie, i giornali, le esposizioni delle nuove opere d'arte, il pubblico, gli agenti e i mercanti etc., le quali hanno evidenziato maggiormente i nessi vitali che legavano tutela, produzione artistica, istituzioni museali, critica, ricerca antiquaria, formazione accademica e mercato.

In un ampio saggio intitolato «Le fonti e il loro uso: documenti per un atlante della produzione artistica romana durante il pontificato di Pio VI», pubblicato da Serenella Rolfi Ožvald e da chi scrive, nel volume *Una miniera per l'Europa* curato da Maria Cecilia Mazzi, si è tentato di collegare la questione delle esportazioni delle opere d'arte del passato con quella della promozione dell'arte contemporanea partendo dalla

necessità di incrociare fonti tipologicamente assai diverse, per contenuto e linguaggio utilizzato, ma che per vie separate costituiscono un irrinunciabile punto di vista sui meccanismi di produzione e consumo dell'arte nella Roma di secondo Settecento. (Meyer, Rolfi Ožvald 2008, 81)

Nel tentativo di comprendere il ruolo della tutela all'interno del sistema artistico romano appare evidente il nodo delle fonti e la necessità di adottare un metodo comparativo nell'analisi delle testimonianze in sé stesse relative; pertanto, propongo qui alcune riflessioni sulla questione delle esportazioni di opere d'arte tra norma e prassi, tra prescritto e vissuto, tenendo come punto di riferimento il lavoro condiviso con Serenella Rolfi Ožvald.

2 La legislazione sulle esportazioni: motivazioni, struttura amministrativa e prassi

Almeno a partire dall'inizio del XVII secolo, la legislazione dello Stato Pontificio nel campo delle belle arti era incentrata sulla necessità di regolare la materia e di arginare la continua dispersione del pa-

trimonio artistico; questione sempre più pressante con l'espandersi e differenziarsi del mercato d'arte e del consumo culturale dovuti al crescente numero di viaggiatori che visitavano la città eterna all'epoca del *Grand Tour*. Vale la pena di mettere in sequenza e riflettere sulle motivazioni con cui i diversi editti e bandi emanati dai pontefici nel corso del XVIII e nei primi decenni del XIX secolo giustificavano tale divieto nella loro evoluzione storica.

All'inizio del XVII secolo l'*Editto sopra le pitture, stucchi, mosaici ed altre antichità*, promulgato nel 1704 dal cardinale Giovanni Battista Spinola, motivava la necessità di conservare «quanto più si può» il patrimonio della città per «promuovere la stima della sua magnificenza», incrementare lo «splendore appresso le nazioni straniere» e «confermare ed illustrare le notizie appartenenti all'Istoria così sacra come profana».²

Trent'anni più tardi, il provvedimento relativo alla *Proibizione dell'estrazione delle statue di marmo, o metallo, pitture, antichità e simili* del cardinal Annibale Albani (1733) giustificava con maggiore chiarezza e articolazione la necessità di arginare il «grave pregiudizio del pubblico decoro di questa Alma Città» causato dalla dispersione delle opere d'arte e «specialmente quelle, che si rendono più stimabili e rare per la loro antichità». Tuttavia, oltre alle ragioni della erudizione storica, ora il testo del bando faceva riferimento esplicito al flusso dei «forestieri» che accorrevano in città per ammirarne i tesori artistici. Inoltre, era per la prima volta richiamata programmaticamente la funzione di modello delle «opere illustri» conservate in città per la produzione artistica contemporanea in quanto capaci di dare «norma di Studio a quelli, che applicano all'esercizio di queste nobili Arti, con gran vantaggio del pubblico, e del privato bene».³ L'apertura nell'anno seguente del primo museo pubblico sul Campidoglio da parte di Clemente XII Corsini era espressione della stessa esigenza di conservare ed esporre le antichità nella loro duplice funzione di documenti necessari per la ricerca storica e di modelli indispensabili per il progresso delle arti. Le motivazioni furono riproposte con parole quasi identiche nell'editto promulgato dal cardinal camerlengo di Benedetto XIV, Silvio Valenti Gonzaga, nel 1750, in contemporanea con l'apertura di una Pinacoteca e della Scuola del Nudo entrambe collocate in prossimità del museo d'antichità sul colle capitolino.⁴

² *Editto sopra le pitture, stucchi, mosaici ed altre antichità, che si trovano nelle cave, iscrizioni antiche, scritture e libri manoscritti* (1704), in Emiliani 1978, 83.

³ *Proibizione dell'estrazione delle statue di marmo, o metallo, pitture, antichità e simili* (Editto Albani 1733), in Emiliani 1978, 90-1.

⁴ *Proibizione della estrazione delle statue di marmo, o metallo, pitture, antichità e simili* (Editto Valenti Gonzaga 1750), in Emiliani 1978, 96-108.

Il chirografo di Pio VII Chiaramonti, licenziato nel 1802 con l'Editto del cardinale Giuseppe Maria Doria Pamphilj pro-camerlengo ma redatto dal Commissario delle Antichità Carlo Fea, dopo la sconvolgente esperienza della Repubblica Romana e dopo la partenza di un massiccio gruppo di capolavori per Parigi, aggiungeva una ulteriore ragione per imporre la tutela del patrimonio storico e artistico dello Stato Pontificio, sottolineandone lo stretto nesso con la produzione artistica contemporanea in senso lato. Fea individuava un elemento essenziale per la tenuta economica e sociale della città in cui

una grande quantità d'Individui [lavorava] impiegati nell'esercizio delle Belle Arti; e finalmente nelle nuove produzioni, che sortono dalle loro mani, animano un ramo di commercio, e d'industria più d'ogni altro utile al Pubblico, ed allo Stato, perché interamente attivo, e di semplice produzione.⁵

Il testo dell'editto, per molti aspetti fortemente influenzato dalla difesa dell'integrità del patrimonio storico e artistico della città di Roma in quanto «museo a cielo aperto» elaborata da Quatremère de Quincy nelle *Lettres à Miranda. Sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie* (1796), riprendeva un ragionamento espresso più compiutamente nelle «economico politiche riflessioni» contenute nel *Discorso intorno alle Belle Arti in Roma*, svolto da Fea davanti all'Accademia dell'Arcadia il 14 settembre 1796, dunque dopo la firma dell'armistizio di Bologna tra Napoleone e lo Stato Pontificio che aveva imposto la consegna di 100 capolavori alla Francia, poi sancito nel Trattato di pace di Tolentino (19 febbraio 1797). Nel suo discorso, pubblicato l'anno seguente, Fea aveva insistito sul fatto che le belle arti a Roma fornissero «sostentamento di forse trentamila de'suoi abitanti, li quali o in esse si occupano direttamente, o indirettamente ne traggono vantaggio»:

Se uno scultore, se un pittore, se un architetto dimora qui, se ci fa un'opera qualunque ella siasi, quanta gente non viene da lui impiegata e quasi mantenuta? Padroni di case, servitori, venditori di commestibili, indoratori, ottonari, ferrari, colorari, falegnami, intagliatori, ebanisti e infiniti altri se n'approfittano.⁶

⁵ *Chirografo della Santità di Nostro Signore papa Pio VII in data del primo Ottobre 1802, sulle Antichità, e Belle Arti in Roma, e nello Stato ecclesiastico. Con editto dell'Emo, e Rmo Signor Cardinale Giuseppe Doria Pamphilj pro-camerlengo di Santa Chiesa, Roma 1802*, in Emiliani 1978, 111. Per il coinvolgimento di Fea nella stesura del testo cf. Rossi Pinelli 1978-79.

⁶ Fea 1797, XVIII; su questo testo cf. Rossi Pinelli 1998; Griener 2000; Meyer 2012.

Di conseguenza Fea prospettava una vera e propria crisi economica e sociale se fosse venuta a mancare a Roma la nuova produzione artistica in seguito allo spostamento della parte più importante del patrimonio storico, che avrebbe necessariamente significato un crollo delle presenze di artisti e acquirenti stranieri nell'Urbe.

Appare significativo che questo specifico elemento scompaia nell'*Editto sopra le Antichità, e gli Scavi* emanato dal cardinale camerlengo Bartolomeo Pacca nel 1820 dopo la Restaurazione del potere pontificio, tornando fondamentalmente alle motivazioni messe a punto nei documenti del secolo precedente.⁷ Per il resto l'Editto del 1820 si poneva in sostanziale continuità con il testo del 1802, introducendo tuttavia alcuni significativi ampliamenti sia per quanto riguardava la tipologia degli oggetti da tutelare – non solo «antichi» ma anche «storici», appartenenti al «decadimento ed al risorgimento delle arti» (Sgarbozza 2017, 33) – sia per una maggiore attenzione alla tutela dei monumenti antichi e delle chiese e al territorio delle province (cf. Nuzzo 2010). Certamente tali mutamenti mettevano a frutto l'esperienza del Governo Francese (1809-14), portatore di una concezione di tutela messa a punto nella tensione tra vandalismo rivoluzionario ed esperienze museali, anche se rimane ancora oggetto di discussione la natura dell'«amalgama» tra la cultura francese e quella romana verificatosi nel primo decennio dell'Ottocento nel campo della tutela del patrimonio, ma non solo.⁸

Attraverso gli editti e i bandi fu messa in piedi anche una struttura amministrativa capace di svolgere una funzione di controllo delle esportazioni degli oggetti con valore storico e artistico: con l'editto del 1750 il Commissario delle Antichità di Roma, in considerazione delle «continue frodi, e disordini», fu affiancato da tre Assessori incaricati di sottoporre a valutazione le opere per cui era stata presentata una richiesta di permesso di esportazione, occupandosi rispettivamente di pittura, di scultura e di «Camei, Medaglie, incisioni ed ogni altra sorte di Antichità».⁹ L'Editto del 1802, oltre a nominare Antonio Canova, «emolo dei Fidia, e dei Prassiteli», Ispettore generale di tutte le Belle Arti, introduceva di fatto l'autonomia giuridica del Camerlengo sulle antichità e belle arti con esplicita esclusione per ogni altra autorità di intervenire in materia. Inoltre, gli Assessori che affiancarono l'Ispettore generale delle Belle Arti e il Commissario delle Antichità ora ricevevano un onorario fisso mensile per l'«esercizio del loro importante Ufficio» con il divieto assoluto di accettare una

⁷ *Editto dell'Emo, e Rmo Sig. Cardinal Pacca Camerlengo di S. Chiesa sopra le Antichità, e gli Scavi, pubblicato li 7 Aprile 1820*, in Emiliani 1978, 130-45.

⁸ Prendo in prestito la formulazione da Cattaneo 2018.

⁹ *Proibizione della estrazione delle statue di marmo, o metallo, pitture, antichità e simili* (1750), in Emiliani 1978, 98.

qualsiasi ricompensa da parte dei richiedenti.¹⁰ Con la successiva legge del 1820 si avviava l'organizzazione delle Commissioni ausiliarie nelle Province dei Domini Pontifici, sottoposte a specifica normativa l'anno successivo con il *Regolamento delle Commissioni ausiliarie di Belle Arti istituite nelle Legazioni e Delegazioni dello Stato Pontificio*.¹¹

La procedura ufficiale per l'esportazione di qualsiasi oggetto appartenente alle categorie sottoposte a tutela, prevedeva la presentazione di una 'supplica' al Camerlengo che doveva contenere una descrizione dei beni in questione. In seguito, gli Assessori dovevano visionare e valutare le opere da spedire e stilare una stima in base alla quale il Commissario concedeva la licenza di esportazione. A quel punto, le opere potevano essere imballate e spedite in casse sigillate per passare alla dogana prima della loro spedizione fuori città. Questa pratica chiamava in causa tutte quelle professioni specializzate nell'imballaggio, come falegnami, facchini, carrettieri, marinai e barcaroli, a cui per esempio l'editto del 1750 dedicava uno specifico paragrafo proibendo loro severamente di «legare, imballare, o trasportare le medesime cose, o Casse o Balle, ove sieno collocate [delle opere] senza che prima sieno state visitate, riconosciute, e sigillate dal nostro Commissario».¹²

Uno degli anelli deboli della effettiva capacità di controllo può essere in effetti individuato nella procedura di imballaggio e spedizione. In una sua illuminante e inquietante lettera il pittore Friedrich Müller, agente a Roma di Ludwig, principe ereditario di Baviera, forniva una descrizione esplicita della modalità di contrabbando per giustificare il ritardo nella spedizione di due ritratti di Angelica Kaufmann e di alcuni quadri antichi:

[i dipinti] sarebbero già da tempo in viaggio verso Monaco, se la esportazione dei quadri antichi, che deve svolgersi in segreto, non avesse ritardato la partenza. Se il Commissario delle belle arti avesse stimato i due quadri, avrebbe dovuto fissare un prezzo non inferiore ai 1000 luisdor; in questo modo la dogana, che prende il 15 per cento del valore, avrebbe avuto il diritto di ricevere 150 luisdor, ma con questo la seccante storia non sarebbe stata affatto conclusa. La paura che l'Abate Fea potesse ostacolare l'esportazione di opere tanto preziose, richiese ogni prudenza, tanto più che in questi casi non aiuta nessuna protezione, in quanto né il

¹⁰ *Chirografo della Santità di Nostro Signore papa Pio VII in data del primo Ottobre 1802*, in Emiliani 1978, 116. Sugli avvenimenti che portarono Fea a questa decisione cf. Rossi Pinelli 1978-79.

¹¹ *Regolamento delle Commissioni ausiliarie di Belle Arti istituite nelle Legazioni e Delegazioni dello Stato Pontificio* (Roma, 6 agosto 1821) in Emiliani 1978, 146-51.

¹² *Proibizione della estrazione delle statue di marmo, o metallo, pitture, antichità e simili* (1750), in Emiliani 1978, 104.

Segretario di Stato, né il cardinal Camerlengo possono concedere un permesso per conto loro, che sarebbe possibile ottenere solo dal Papa direttamente. Per evitare circostanze tanto spiacevoli si è dovuto presentare una cassa riempita con quadri comuni - uno stratagemma molto diffuso - che fu stimata dal pittore Conti¹³ di un valore di 100 scudi; in seguito, in accordo con due persone che devono sigillare le casse per conto della Congregazione delle Belle Arti e del Governo, questa cassa doveva essere sostituita con un'altra che conteneva i quadri da spedire. Anche se questo è l'unico modo con cui le opere d'arte antiche di qualche importanza possono lasciare Roma, ragione per cui viene praticato non poco, coloro che si sono fatti corrompere devono essere estremamente cauti, perché in caso di tradimento, perdono immediatamente il loro posto. Visto che personalmente non mi immischio direttamente in questo tipo di trattative, lasciandole viceversa totalmente in mano al venditore, che ha più pratica in questo tipo di trucchetti e conosce sotto questo aspetto Roma meglio di me, e considerato che assumo la direzione della situazione solo nella misura in cui la prudenza lo consiglia, non potevo determinare in anticipo il tempo, né sollecitare la partenza delle casse.¹⁴

Simili pratiche, volte a eludere sia un eventuale divieto di esportazione sia il pagamento della tassa di esportazione, erano largamente diffuse, tanto che in una lettera del 1838, indirizzata al Commissario delle Antichità Pietro Ercole Visconti si legge:

Attribuisco ad altri li scrupoli, se peraltro V. S. Ill.ma stimasse bene, potrei descrivere da qui in appresso, soggetto, grandezza, autore, e prezzo d'ogni quadro, nonché valore del moderno, ed antico. Sotto il Fea ho fatta estrazione di 60 mille quadri senza mai uno scrupolo, e non con dazio.¹⁵

Queste testimonianze vanno tenute presenti nell'analisi delle fonti archivistiche che riguardano l'esportazione ma soprattutto aprono uno squarcio sulla discrepanza tra 'prescritto' e 'vissuto', sulla concreta impossibilità di regolamentare e controllare la dispersione del patrimonio.

13 Domenico Conti Bazzani in quel momento era Assessore per la pittura.

14 Lettera di Friedrich Müller al principe Ludwig di Baviera, Roma, 15 gennaio 1808, in Paulus, Sauter 1998, 1: 296; trad. dell'Autrice.

15 Lettera firmata «Gio. tt. Pariasti (?)» conservata tra le carte Visconti presso la Biblioteca di Archeologia e Storia dell'arte di Palazzo Venezia a Roma, mss. Lanciani 65, *Ministero dell'interno, permesso di esportazione di opere d'arte dallo Stato Pontificio*, cc. 171-2.

3 Tutela, restauro e promozione: il caso dell'arte contemporanea

Per indagare più a fondo tale scarto tra norme stabilite dal legislatore e le dinamiche del libero mercato appare utile discutere alcune questioni connesse a una tipologia specifica di esportazioni, quella delle opere appena terminate e destinate a committenti e acquirenti sparsi in tutta Europa (e oltre). Si tratta di una questione che permette di riflettere molto concretamente sul lungimirante e fondante collegamento tra tutela e promozione, fra arte antica e produzione artistica contemporanea nella capitale delle arti.

Con l'Editto Valenti del 1750 si cercava di definire sul piano legislativo una modalità di controllo delle esportazioni capace di arginare il fenomeno della dispersione del patrimonio storico della città senza ostacolare il mercato artistico contemporaneo: dopo aver precisato le norme per quanto riguarda «le statue antiche, quanto moderne» e «i Quadri, e Pitture antiche, e di ogni Autore ultimamente defonto con qualche riputazione», l'Editto escludeva esplicitamente dal divieto di esportazione di

tutti quei Quadri, e Pitture moderne non eccedenti il valore di scudi cento, e che si vogliano trasportare fuori di Roma per comodo delle vicine Ville, o nello stato Ecclesiastico, ed anche fuori, ad effetto di dare maggior incitamento ai Professori, ed alla Gioventù, che si applica a questa nobil'Arte, basterà il semplice attestato dell'Assessore coll'approvazione del Commissario da farsi appiè della supplica, con che da Noi, o dal Nostro Monsignor Uditor se gli concederà la licenza per rescritto, e gratis in tutto.¹⁶

Si cominciava, dunque, anche da un punto di vista legislativo, a delineare una distinzione fra l'arte antica e la produzione di artisti viventi, e quindi fra tutela del patrimonio e sostegno del mercato d'arte contemporanea, ribadita sostanzialmente dai successivi provvedimenti del 1802, dal *Regolamento per la tutela delle antichità e degli oggetti d'arte* a firma di Joseph-Marie de Gérardo presentato alla Consulta straordinaria per gli Stati Romani il 20 dicembre 1809¹⁷ e dall'Editto Pacca del 1820, che nell'articolo 21 precisava:

¹⁶ *Proibizione della estrazione delle statue di marmo, o metallo, pitture, antichità e simili* (1750), in Emiliani 1978, 99.

¹⁷ *Minuta del Regolamento per la tutela degli oggetti d'arte e d'antichità* [20 dicembre 1809], Archivio di Stato di Roma (ASR), *Consulta straordinaria per gli stati romani (1809-1810)*, cas. 16, nr. 1613; pubblicato in traduzione italiana in Curzi 2004, 166-8.

Quantunque ad incoraggiare le Belle Arti si osservi costantemente, che ogni Artefice possa liberamente far trasportare fuori dello Stato le sue Opere senza Dazio alcuno; pure volendo Noi, che non si confondano le Opere moderne con le antiche sottoposte a Dazio di estrazione, comandiamo che ancor esse siano assoggettate alla Visita del Commissario delle Antichità e degli Assessori rispettivi della Scultura e della Pittura, e munite non meno della Nostra licenza, sotto pena della perdita delle divise Opere.¹⁸

Tra le categorie esplicitamente escluse dal vincolo e anche dal pagamento di dazio furono inseriti dal cardinal Pacca anche «i moderni restauri, poiché essendo questi una industria dei moderni Artefici, non vogliamo che ne risentano aggravio» (Emiliani 1978, 137).

Come accennato sopra, il saggio scritto insieme a Serenella Rolfi Ožvald partiva proprio da questa premessa per tentare di incrociare due tipologie di fonti molto diverse tra loro: la prima consisteva nelle licenze di esportazione conservate fra le carte del Camerale II Antichità e Belle Arti dell'Archivio di Stato di Roma, dunque documenti di carattere seriale e amministrativo legati alla modalità di controllo e spedizione delle opere d'arte,¹⁹ mentre il secondo gruppo di testimonianze, di segno opposto, era costituito dalle fonti a stampa, in particolare dalle segnalazioni e recensioni delle nuove opere d'arte destinate alla esportazione ed esposte alla vista del pubblico romano prima della loro partenza fuori Roma.²⁰ Da tale accostamento di fonti erano emerse alcune riflessioni sulla produzione artistica romana, sulle modalità di spedizione, sulle dinamiche del mercato artistico.

In questa sede vorrei soffermarmi soprattutto su un problema specifico che le licenze d'esportazione pongono: il rapporto tra antico e moderno, tra arte del passato e arte del presente. Distinzione questa che - come si è detto - assumeva un'importanza fondamentale visto che solo la prima categoria era sottoposta al vincolo di tutela, mentre la seconda necessitava unicamente del visto dell'Assessore per ottenerne gratuitamente il permesso di estrazione.

La questione si poneva fondamentalmente sotto due aspetti: il primo riguardava le richieste di licenza d'estrazione per gruppi di opere al cui interno troviamo tanto manufatti artistici antichi che moderni. Si trattava di licenze che rimandavano direttamente all'uso dei viaggiatori stranieri più facoltosi di acquistare durante il loro soggiorno opere d'arte antiche e moderne per adornare le proprie dimo-

18 *Editto dell'Eño, e Rño Sig. Cardinal Pacca Camerlengo di S. Chiesa sopra le Antichità, e gli Scavi, pubblicato li 7. Aprile 1820*, in Emiliani 1978, 138-9; cf. Rolfi Ožvald 2012.

19 Un regesto del fondo è presente ora in Imbellone 2012.

20 Sulle esposizioni di nuove opere d'arte a Roma cf. Meyer 2002; 2019.

re in patria con gli esempi più alti del «gusto romano» (Coen 2010). La presenza di questi amatori costituiva la linfa vitale sia del mercato dell'arte antica sia della produzione moderna, ragion per cui era al centro dell'interesse di agenti, ciceroni ed eruditi oltre che della stampa che non perdeva occasione per menzionare come esemplare l'azione di questi ricchi e colti acquirenti.

Un esempio paradigmatico di questa tipologia di richieste è rappresentato dalla supplica da parte del nobile ginevrino (e nonno materno di Camillo Benso di Cavour) Jean-Gaspard de Sellon (1736-1810), in viaggio in Italia tra il 1790 e il 1794, per ottenere il permesso di esportazione di un numero consistente di dipinti acquistati direttamente sul mercato romano. Il profilo di Sellon, collezionista di arte antica e committente d'arte contemporanea, meritò l'elogio pubblico dell'abate Michele Mallio sugli *Annali di Roma*, in una recensione di due tele di Marcello Leopardi:²¹

grande ed illuminato amatore delle belle arti, che viaggiando soltanto per acquistare maggiori lumi nell'arte difficile della Storia, e della Politica, e per ammirare dappresso i capi d'opera della greca Scultura, e de' Pittori antichi, e moderni ha saputo distinguere i talenti, ed il merito di questo celebre artista [Marcello Leopardi]. (Mallio 1790-97, 3: febbraio 1791, 213)²²

Nel 1791 Sellon chiese il permesso di esportare da Roma «per via di mare numero circa ottanta quadri di vari Autori antichi, o moderni, di varia grandezza rappresentanti fatti sacri, e profani, paesi, figure, e frutti».²³ Essendo incaricato della ricognizione, l'assessore alle pitture Pietro Angeletti stese un lungo e dettagliato elenco degli oggetti che il nobile ginevrino desiderava spedire in patria; un documento che fa emergere, come dire, il ritratto a figura intera di un amatore di pittura italiana dal XVI al XVIII secolo ma al tempo stesso anche di un acquirente di opere di artisti viventi, come Marcello Leopardi e Gregorio Fidanza. Nel complesso, si trattava di un insieme di circa ottanta opere, di cui, come riassumeva Angeletti a conclusione della sua stima:

Li antichi sopra li Cinquanta e li altri circa trenta che forma il N sopra li Otanta Li antichi di Autori tutti Andanti e Ancora Li Moderni che forma il Valore di scudi quattro Cento Onde Stimo che gli si possa Concedere La Solita Licenza.²⁴

²¹ Per Marcello Leopardi cf. Meyer 2005; Liberatoscioli 2016.

²² Sulla collezione di Sellon, cf. Natale 1980, 66-74.

²³ ASR, Camerale II, *Antichità e Belle Arti*, b. 13, fasc. 296, 3 giugno 1791; licenza concessa dall'Uditore Dugnani l'11 giugno.

²⁴ La lista completa è pubblicata in Meyer, Rolfi Ožvald, 2008, 135-6.

Esempi come questi rimandano direttamente alla consuetudine dei viaggiatori stranieri di associare alla visita di monumenti, musei e gallerie anche le visite agli studi degli artisti – spesso accompagnati dagli stessi ciceroni e agenti, incaricati di trattative sia per l'acquisto di opere antiche che di opere di artisti viventi.²⁵

Particolarmente spinosa era la distinzione tra antico e moderno nel campo della scultura antica il cui mercato, come ha illustrato Chiara Piva (2012), era fortemente condizionato dagli investimenti dello Stato Pontificio per acquistare le opere più importanti per le nuove istituzioni museali, in particolare per il Museo Pio-Clementino. Opere restaurate e copie dall'antico furono dunque esaminate con cura dagli Assessori, data la possibilità di perdere pezzi di notevole valore antiquario artistico. Contemporaneamente l'intervento di un restauratore – come sopra ricordato – poteva favorire il permesso di esportazione dell'opera.

Nel 1786 lo scultore e restauratore Carlo Albacini²⁶ presentava al Camerlengo una richiesta di «estrarre da Roma alcuni marmi antichi restaurati, e moderni», esaminati con attenzione speciale dall'assessore per la scultura Alessandro Bracci, che rivelava la sua intima conoscenza della pratica coeva nel campo del restauro, dell'integrazione e dell'assemblaggio di parti antiche incongrue:

Si sono da me sotto riconosciuti li soprad. Marmi consistenti in una Pallade di p.mi sette circa, rilavorata in grandissima parte con testa riportata non sua, braccia moderne et altri restauri. Altra statua di matrona incognita panneggiata, con testa riportata, di buona conservazione ma difettosa in molte parti particolarmente nel braccio destro. Evvi una musa di p.mi 6 con braccia moderne, tibie, testa riportate et altri molti restauri. Un picciol gruppo di un Sileno, ben scorretto e in proporzione et in disegno. Un ritratto di buona scultura incognito. Quattro zampe di Chimera. Un ermetta ordinaria di Ercole. Due piedistalli con vasi sopra, et altro due tortiglioni. Sei statuette per uso di giardino, una cariatide di p.mi 9, con braccio destro moderno, gran parte di panneggiato, difettosa in molte parti e moltissimo ritoccata. Sei ben ordinarie teste, una tavola impellicciata, et una ordinarissima statua sedente di filosofo. Tutti i soprad. i marmi per la più parte ordinarij, o ritocchi si stimano scudi cinque cento.²⁷

²⁵ Si veda ad esempio il giro dei più importanti atelier compiuto dalla regina di Svezia durante la sua visita a Roma nel 1793 ricostruito in Rolfi Ožvld 2002.

²⁶ Su Carlo Albacini cf. Prisco 1996; Rotili 2019.

²⁷ ASR, Camerale II, *Antichità e Belle Arti*, b. 12, fasc. 294. Firmato e datato: «Questo di 2 gennaio 1786. Alessandro Bracci Assess. Delle Antichità di Roma».

Il permesso di esportazione venne tuttavia concesso solo dopo un ulteriore controllo da parte di Filippo Aurelio Visconti, al contempo Commissario alle Antichità e Direttore del Museo Pio-Clementino, avendo evidentemente considerato la pesantezza degli interventi di integrazione una giustificazione per la bassa valutazione delle opere e dunque concederne l'esportazione.

Qualche anno più tardi lo stesso Albacini dichiarava di voler esportare un «gruppo di marmo di proprio lavoro» che nella descrizione dell'Assessore si rivelava come gruppo di un «Bacco e Genio, figure circa il naturale aventi il solo torso antico, e qualche attaccatura di braccia e gambe: le teste antiche ma non proprie», dunque un'opera composta da diversi pezzi antichi e aggiunte moderne. Anche questa volta il caso venne sottoposto all'esame di Visconti che dichiarò: «Avendo riconosciuto il gruppo sopradescritto di Bacco, la testa del quale è stata dal possessore acquistata fuori di Stato, giudico, che [...] possa concedersene l'estrazione».²⁸

La complessità di questi oggetti, in cui l'osmosi tra frammenti antichi e interpretazioni degli artisti moderni crea un nuovo intero, viene spesso segnalata nelle visite degli Assessori, e in particolare in quelle di Giuseppe Antonio Guattani, attraverso il ricorso ad una formula classificatoria specifica, quella di 'antico-moderno'. La categoria descrittiva di 'antico-moderno' assume nella prassi dell'Ufficio di controllo delle esportazioni una riconoscibilità burocratica, definendo opere in bilico tra opera storica e opera contemporanea, la cui natura composita non è enumerata fra le categorie elencate nei diversi editti. L'uso di questo attributo critico da parte degli assessori svelava una delle problematiche non risolte dalla normativa in vigore che dava viceversa per scontata l'esistenza di una netta distinzione fra ciò che è antico e ciò che è moderno.

Nel sistema artistico che si struttura nel corso del XVIII e nei primi decenni del XIX secolo nella capitale dello Stato della Chiesa, l'antico e il moderno, la tutela e la promozione sono insolubilmente interconnesse sul piano del mercato, della prassi artistica, del gusto dei collezionisti e infine anche a livello legislativo.

28 ASR, Camerale II, *Antichità e Belle Arti*, b. 13, fasc. 295.

Bibliografia

- Cattaneo, M. (2007). Recensione di *Bene culturale e pubblica utilità. Politiche di tutela a Roma tra Ancien Régime e Restaurazione*, di Curzi, V. *Rivista di storia del cristianesimo*, 1, 236-43.
- Cattaneo, M. (2018). «Amalgama e modernizzazione, opposizione e insorgenze nella Roma napoleonica». *Laboratorio dell'ISPF*, 15(14). <http://doi.org/10.12862/Lab18CTM>.
- Coen, P. (2010). *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo. La domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo*. Firenze: Olschki.
- Curzi, V. (2004). *Bene culturale e pubblica utilità. Politiche di tutela a Roma tra Ancien Régime e Restaurazione*. Roma: Minerva.
- «Editoriale» (1978-79). *Ricerche di storia dell'arte*, 8, 4.
- Emiliani, A. (1978). *Leggi, bandi, provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli Antichi Stati Italiani: 1571-1860*. Bologna: Alfa.
- Fea, C. (1797). *Discorso intorno alle Belle Arti in Roma. Recitato nell'Adunanza degli Arcadi il dì XIV. Settembre*. Roma: Stamperia Pagliarini.
- Ferretti, M. (1978-79). «Politica di tutela e idee sul restauro nel Ducato di Luc-ca». *Ricerche di storia dell'arte*, 8, 73-98.
- Fiorelli, G. (1881). *Leggi, decreti, ordinanze e provvedimenti generali emanati dai cessati governi d'Italia per la conservazione dei monumenti e la esportazione delle opere d'arte*. Roma: Salviucci.
- Griener, P. (2000). «Carlo Fea and the Defense of the "Museum of Rome" (1783-1815)». *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich*, 7, 96-109.
- Gualandi, G. (1978-79). «Neoclassico e antico. Problemi e aspetti dell'archeologia nell'età neoclassica». *Ricerche di storia dell'arte*, 8, 5-26.
- Imbellone, A. (a cura di) (2012). «L'arte moderna esce da Roma: regesto delle licenze d'esportazione dal 1775 al 1870». Capitelli, G.; Grandesso, S.; Mazzarelli, C. (a cura di), *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità 1775-1870*. Roma: Campisano, 626-726.
- Liberatoscioli, L. (2016). «Nuove notizie su Marcello Leopardi». *Bollettino d'arte*, 101(29), 89-100.
- Mallio, M. (1790-97). *Annali di Roma*. 8 voll. Roma: per Filippo Neri.
- Mannoni, C. (2021). «Protecting Antiquities in Early Modern Rome: The Papal Edicts as Paradigms for the Heritage Safeguard in Europe». *ORE. Open Research Europe – European Commission*, 1 (48), 1-12.
- Marconi, P. (1978-79). «Roma 1806-1829: un momento critico per la formazione della metodologia del restauro architettonico». *Ricerche di storia dell'arte*, 8, 63-72.
- Mariotti, F. (1892). *La Legislazione delle Belle Arti*. Roma: Unione Cooperative.
- Meyer, S.A. (2002). «"Una gara lodevole". Il sistema espositivo a Roma al tempo di Pio VI». *Roma moderna e contemporanea*, 10(1/2), 91-112.
- Meyer, S.A. (2005). «Marcello Leopardi». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 64. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 651-4.
- Meyer, S.A. (2012). «L'utilità delle Arti Belle nella città del papa. Tracce di una disputata». Rao, A.M. (a cura di), *Felicità pubblica, felicità privata*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 393-403.

- Meyer, S.A. (2019). «Prima di partire». Orte, Akteure und Strategien des römischen Ausstellungswesens (1750-1840)». Putz, H.; Fronhöfer, A. (Hrsgg), *Kunstmarkt und Kunstbetrieb in Rom (1750-1850)*. Berlin; Boston: De Gruyter, 241-62.
- Meyer, S.A.; Rolfi Ožvald, S. (2008). «Le fonti e il loro uso: documenti per un atlante della produzione artistica romana durante il pontificato di Pio VI». Mazzi, M.C. (a cura di), *Una miniera per l'Europa*. Roma: Istituto Nazionale di Studi Romani, 77-143.
- Natale, M. (1980). *Le goût et les collections d'art italien à Genève du XVIIIe au XXe siècle*. Genève: Kundig.
- Nuzzo, M. (2010). *La tutela del patrimonio artistico nello Stato pontificio (1821-1847). Le commissioni ausiliarie delle belle arti*. Limena (Padova): Libreriauniversitaria.it edizioni.
- Paulus, R.; Sauder, G. (a cura di) (1998). *Friedrich Müller genannt Maler Müller. Briefwechsel: kritische Ausgabe*. 4 Bde. Heidelberg: Winter.
- Pinelli, A. (1978-79). «Storia dell'arte e cultura della tutela. Le "Lettres à Miranda" di Quatremère de Quincy». *Ricerche di storia dell'arte*, 8, 43-62.
- Piva, C. (2012). «'The True Estimation' e 'un certo convenzionale valore'. Tutela e mercato delle sculture antiche a Roma alla fine del Settecento». *Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage*, 5, 9-25.
- Prisco, G. (1996). «La collezione farnesina di sculture dallo studio di Carlo Albacini al Real Museo Borbonico». Fornari Scianchi, L. (a cura di), *I Farnese. Arte e collezionismo*. Milano: Electa, 38-56.
- Rolfi Ožvald, S. (2002). «Roma 1793. Gli studi degli artisti nel giornale di viaggio di Sofia Albertina di Svezia». *Roma moderna e contemporanea*, 10(1/2), 49-88.
- Rolfi Ožvald, S. (2012). «Note sulle fonti ufficiose e ufficiali per la storia della circolazione delle opere e degli artisti (1787-1844)». Capitelli, G.; Grandesso, S.; Mazzarelli, C. (a cura di), *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità 1775-1870*. Roma: Campisano, 29-47.
- Rossi Pinelli, O. (1978-79). «Carlo Fea e il chirografo del 1802: cronaca giudiziaria e non, delle prime battaglie per la tutela delle 'Belle Arti'». *Ricerche di storia dell'arte*, 8, 27-41.
- Rossi Pinelli, O. (1998). «Tutela e vantaggio generale. Carlo Fea o dei Benefici economici garantiti dalla salvaguardia del patrimonio artistico». Emiliani, A.; Pepe, L.; Dardi Maraldi, B. (a cura di), *Pio VI Braschi e Pio VII Chiaramonti. Due Pontefici cesenati nel bicentenario della Campagna d'Italia = Atti del convegno internazionale* (Cesena, 1997). Bologna: CLUEB, 155-63.
- Rotili, V. (2019). «L'atelier di Carlo Albacini tra collezionismo e mercato». Putz, H.; Fronhöfer, A. (Hrsgg), *Kunstmarkt und Kunstbetrieb in Rom (1750-1850)*. Berlin; Boston: De Gruyter, 69-88.
- Sgarbozza, I. (2017). «Legislazione di tutela, politiche della conservazione e storiografia artistica nella Roma di primo Ottocento. Il contributo dell'*Histoire de l'Art* di Seroux d'Agincourt». Miarelli Mariani, I.; Moretti, S. (a cura di), *Seroux d'Agincourt e la documentazione grafica del Medioevo. I Disegni della Biblioteca Apostolica Vaticana*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 87-114.
- Speroni, M. (1988). *La tutela dei beni culturali negli stati italiani preunitari*. Milano: Giuffrè.

Arte, legge, restauro

L'Europa e le prime prassi per la protezione del patrimonio

a cura di Chiara Mannoni

Roma 1786: la carica di Assessore alla Scultura e i suoi candidati

Chiara Piva

Sapienza Università di Roma, Italia

Abstract The Edict Valenti-Gonzaga, issued in 1750, aimed to improve the protection of the artworks in Rome by establishing three Assessors with the duty to supervise respectively sculptures, paintings, and antiquities across the city. Focusing on 1786, when the position of assessor for sculptures remained vacant, this essay offers an accurate reading of the role of this officer in the cultural context of the time. Based on extensive archival documentation relating to the candidacies for this position in 1786, the article highlights the power relationships between the sculptors and the dynamics of the Roman art market. Giuseppe Antonio Guattani's final choice is also an opportunity to reflect on the relationship between artists and scholars in eighteenth-century Rome.

Keywords Art market. Assessor for sculptures. Conservation. Eighteenth century. Heritage protection. Rome.

Per comprendere le dinamiche e i rapporti di forza che nel Settecento a Roma ruotavano intorno alla questione della protezione del patrimonio un punto di osservazione molto significativo può essere rappresentato dalla competizione innescatasi in occasione della nomina alla carica di Assessore alla Scultura nel 1786, rilevabile dalla documentazione conservata nell'Archivio di Stato di Roma.¹

1 Archivio di Stato di Roma, Camerale II, *Antichità e Belle Arti*, b. 10, fasc. 257 già 235. Da ora in poi il fondo sarà citato come ABA, con la sola indicazione dei dettagli di busta.

Come è noto, questo incarico era stato istituito il 5 gennaio 1750 con l'editto del cardinale Silvio Valenti Gonzaga per conto di Benedetto XIV, un provvedimento fondamentale nella storia della tutela in età moderna, così come evidenziato anche dai contributi di Chiara Valsecchi, Susanne Adina Meyer e Yannis Galanakis in questo stesso volume.²

La conservazione del patrimonio artistico era infatti considerata un'esigenza prioritaria dello Stato Pontificio, che ne riconosceva la centralità sia dal punto di vista della «erudizione sì sacra, che profana», sia per il ruolo che le opere d'arte rivestivano «a vantaggio del pubblico e privato bene», rappresentati dai Forestieri che visitavano la città «per vederle e ammirarle» e dagli artisti che «si applicano all'esercizio di quelle nobili Arti».³

La designazione di tre Assessori, uno per la Pittura, uno per la Scultura e uno per «Camei, Medaglie, Incisioni, ed ogni altra sorte di Antichità» costituiva una delle novità più rilevanti del provvedimento del cardinale Valenti, che rispetto ai suoi predecessori mirava a rendere più efficace l'azione di controllo delle esportazioni, fino a quel momento affidata interamente al Commissario alle Antichità.⁴

Veniva così assegnato agli Assessori il compito di «visitare, e riconoscere tutte quelle materie, che vorranno semplicemente estraersi, facendone la loro visita, e relazione ad uso di arte, collo spiegarne e i pregi, e i difetti delle medesime»; al Commissario restava comunque in capo la scelta definitiva in merito alla possibilità di esportazione.⁵ Gli Assessori avevano inoltre il compito di recarsi presso la dogana di terra o al porto di Ripetta per verificare che le casse in partenza contenessero realmente solo ciò che avevano autorizzato e dovevano sovrintendere alla apposizione dei sigilli; avevano inol-

² Cf. Mariotti 1892, 220-5; Emiliani 1978, 7-11, 96-108; Speroni 1988, 17-48; Mannoni 2021. Su Silvio Valenti Gonzaga, cf. Cormio 1986; Morselli Vodret 2005.

³ Per il testo completo dell'Editto Valenti Emiliani 1978, 96-108.

⁴ Lo scopo dell'istituzione della carica di Assessore è esplicitato nell'editto: «...colla esperienza si è riconosciuto, che l'opera di questo solo Ministro [il Commissario alle Antichità], sebbene coll'obbligo di tenere altra Persona idonea, e capace a tutte sue spese, non basta per ovviare alle continue frodi, e disordini, che ne sono nati, e tutto giorno nascono in pregiudizio del publico bene; Abbiamo perciò destinato, come effettivamente destiniamo tre altre Persone col titolo di Assessori del sopradetto Commissario, assegnando a cadauna delle medesime la sua particolare incombenza, la quale sarà della Pittura ad uno, all'altro della Scultura, ed al terzo degli Carnei, Medaglie, Incisioni, ed ogni altra sorte di Antichità». Su questa carica cf. De Angelis 1997; Meyer, Rolfi Ožvald 2008, 84-7, 138-42.

⁵ L'editto riporta: «E perciò in avvenire per qualunque estrazione la Visita dovrà farsi dall'Assessore, il quale appiè della Supplica a Noi diretta dovrà stendere la sua Relazione, dopo di cui si sottoscriverà il Commissario, approvando quanto sarà stato da esso minutamente, e distintamente riferito col suo sentimento sopra il merito, e qualità della materia visitata, riservando però al Commissario la facoltà di visitare, e riconoscere egli stesso senza la dipendenza dell'Assessore».

tre la facoltà di sequestrare tutti i beni che si fosse tentato di esportare senza autorizzazione.⁶

L'editto prescriveva infine che la carica di Assessore, come quella del Commissario, venisse svolta senza alcun compenso, vietando esplicitamente anche di «ricevere emolumento alcuno a titolo ancora di dono, sotto pena della perdita dell'Offizio, da incorrersi ipso facto, ed altre ancora corporali a Nostro arbitrio».

La storiografia più recente ha ampiamente discusso intorno alla scarsa efficacia di questi provvedimenti, così come alle molteplici formule elusive che venivano utilizzate da richiedenti e funzionari per disattendere nei fatti le indicazioni restrittive contenute negli editti e favorire la circolazione delle opere.⁷ Le indagini sulla reale portata del mercato d'arte nella capitale pontificia, d'altra parte, restituiscono un quadro ben più ampio di quanto non sia rimasto registrato nella documentazione dei permessi di esportazione.⁸

Anche per questo motivo il carteggio relativo alla scelta del nuovo Assessore alla Scultura nel 1786 rappresenta un interessante punto di osservazione per fare alcune riflessioni sul significato che poteva essere attribuito a questa carica dagli artisti dell'epoca e sulle scelte da parte dell'amministrazione pontificia. Uno sguardo di insieme sugli artisti candidati e sulle strategie di autorappresentazione costituisce inoltre uno spaccato significativo del complesso sistema artistico capitolino.

Alla morte di Alessandro Bracci, infatti, che aveva tenuto la carica per più di un ventennio, vennero indirizzate al cardinale Rezzonico almeno undici lettere di autocandidatura.⁹

La più prevedibile è forse quella del fratello di Alessandro, Filippo Bracci, che pur essendo un pittore giustificava la propria richiesta in quanto «versato nelle altre due Arti Liberali affini della Architettura

6 L'editto prescrive: «E se saranno cose, la estrazione delle quali, dopo la relazione fattane dall'Assessore coll'approvazione del Commissario, potremo permettere, o per acqua, o per terra, dovranno poi le casse, e balle, in cui saranno state collocate, trasportarsi nella Dogana di Ripetta, o di Ripa Grande, o di Terra rispettivamente, e qui vi alla presenza dei Ministri delle sudette Dogane essere di nuovo riconosciute dal medesimo Assessore, o pure dal Commissario per accertarsi della identità di quelle già da lui visitate, e per la estrazione delle quali si sarà ottenuta la Nostra licenza. Fatta poi questa seconda ricognizione, dovranno le medesime Casse, o Balle alla presenza dello stesso Assessore, o sia del Commissario sigillarsi col sigillo Nostro, o del Cardinal Camerlengo pro tempore, a Padiglione, il qual sigillo si custodirà da uno dei sudetti Ministri di Dogana, che a tal'effetto sarà da Noi deputato».

7 A partire dai fondamentali studi di Rossi Pinelli (1978-79), molte sono state le riflessioni sul rapporto tra tutela e mercato d'arte a Roma nel Settecento cf. Michel 2004; Meyer, Rolfi Ožvald 2008; Coen 2010; Imbellone 2012; Rolfi Ožvald 2012; Coen 2019.

8 ABA, b. 12.

9 L'episodio analizzato in questo contributo si fonda sulla documentazione conservata in ABA, b. 10; le suppliche inviate per la candidatura alla carica di Assessore alla Scultura sono state trascritte integralmente in Piva 2007, appendice nr. 6, 316-17.

ra e Scultura» e soprattutto in nome della tradizione della famiglia «onorata e studiosa delle Belle Arti». Filippo Bracci sottolineava come la possibilità di conferire un incarico riguardante la scultura ad un pittore fosse sostenuta non solo dal precedente di Nicola La Piccola, designato allora come Soprintendente al Museo Capitolino, ma soprattutto in considerazione che «la ricognizione del merito di una statua nasce dalla intelligenza del disegno commune alla Pittura e alla Scultura».¹⁰

L'aspirazione ad una carica istituzionale era anche nelle ambizioni della famiglia Piranesi considerato che Giovanni Battista aveva mirato all'incarico di Commissario alle Antichità quando nel 1765 si era diffusa la notizia che Winckelmann intendesse rinunciarvi (Cohen 2015). Similmente nel 1786 il figlio Francesco presentò la propria candidatura. Rispetto alle suppliche inoltrate dagli altri aspiranti, la lettera di Piranesi si distingue per l'estrema sinteticità, restituendo l'impressione che ritenesse di non avere bisogno né di presentazioni, né di credenziali.¹¹ Pur essendo il più giovane dei candidati, all'epoca in effetti il venticinquenne Francesco poteva già vantare una consolidata notorietà grazie alla firma di alcune tavole nelle pubblicazioni uscite dalla calcografia paterna, di cui dal 1778 aveva assunto la direzione.¹² La prima metà degli anni Ottanta era stata per lui un periodo di grande ascesa e importanti realizzazioni come la stampa della monumentale *Pianta delle fabbriche esistenti nella Villa Adriana* (1781) o quella del *Teatro di Ercolano* (1783). Nello stesso periodo aveva assunto un ruolo cruciale nel mercato d'arte come agente per gli acquisti a Roma del re Gustavo III di Svezia.¹³

La brillante operazione commerciale con la quale riuscì a vendere al sovrano svedese un ciclo di sculture con Apollo e le Muse, restaurato in modo da poter assomigliare il più possibile all'omonimo ciclo del museo Vaticano, aveva coinvolto anche Giovanni Volpato e diversi restauratori romani tra i quali Vincenzo Pacetti e Giuseppe Angelini, entrambi, forse non a caso, candidatisi alla carica di Assessore alla Scultura nel 1786 (Leander Touati 1998, 111-17; Piva 2007, 114-16).

Pacetti è l'unico che fece perorare la propria causa da un altro artista: la supplica in suo favore fu infatti inviata al Camerlengo da Giovanni Volpato, il quale, ricordando come lo scultore romano fosse già membro dell'Accademia di San Luca, ne lodava: «la sua abilità, ed intelligenza sull'antico» che ne facevano un candidato «attis-

10 Il testo completo della supplica è in Piva 2007, 316.

11 Il testo completo della supplica è in Piva 2007, 316.

12 Cf. Van de Sandt 1978-80; Pucci 1979; Gasparri 1982; Jursz-Salvadori 1991; Mirra 2011.

13 Cf. Geffroy 1855, 467-93; Caira Lumetti 1990; Leone 2004.

simo a coprire una tal carica, molto più che ha l'onore di servire fin da gran tempo sull'antico l'Ecc.ma Casa Borghese, e diversi altri».¹⁴

Pacetti già alla metà degli anni Ottanta doveva essere un artista pienamente riconosciuto, tanto da non volersi esporre in prima persona nella contesa per l'incarico, d'altra parte l'iniziativa di Volpato in suo favore potrebbe anche spiegarsi con il desiderio di avere in una carica così delicata una figura di sua fiducia, considerando che negli stessi anni l'artista bassanese affiancava alla sua attività calcografica quella di imprenditore di scavi.¹⁵ La legislazione pontificia prevedeva infatti che un terzo dei ritrovamenti emersi durante uno scavo andassero al proprietario del terreno, un terzo allo Stato Pontificio e un terzo a chi aveva materialmente pagato l'impresa. Avere buoni rapporti con l'Assessore alla Scultura poteva quindi garantire a Volpato una maggiore facilità nell'esportazione delle opere rinvenute.

Interessi di lavoro e relazioni di amicizia dovevano giocare un ruolo fondamentale. I legami tra Volpato e Francesco Piranesi, per esempio, risalivano a diversi anni prima, quando il giovane Piranesi aveva fatto pratica anche nella bottega romana del bassanese. I due poi, insieme a Giuseppe Angelini, erano tra i frequentatori del salotto di Gerolamo Zulian, ambasciatore veneziano residente a Roma.¹⁶ Si erano anche reciprocamente sostenuti quando alla fine degli anni Settanta Francesco Piranesi aveva dato incarico ad Angelini di realizzare la statua ritratto per il monumento funebre del padre Giovanni Battista in Santa Maria del Priorato.

L'idea di candidarsi come assessori alla Scultura poteva dunque rappresentare una garanzia reciproca, maturata nelle frequentazioni comuni e nelle occasioni di lavoro precedenti.

Angelini nella propria supplica portava come credenziali l'appartenenza ai Virtuosi del Pantheon, promettendo «Fedeltà e Onestà». La sua missiva rappresenta anche una delle molteplici candidature presentate nel 1786 da scultori che in quel momento erano impiegati essenzialmente come restauratori. Formatosi sotto la guida di Bartolomeo Cavaceppi, infatti, Angelini aveva iniziato questa attività piuttosto precocemente, ottenendo diversi incarichi prima per il Museo Pio-Cristiano tra il 1763 e il 1765 e successivamente per il

¹⁴ Il testo completo della supplica è in Piva 2007, 316.

¹⁵ Cf. Teolato 2000; Marini 2003; Teolato 2003; Marini 2020.

¹⁶ La presenza di Angelini nel salotto dell'ambasciatore veneziano è testimoniata anche da Canova che in quel contesto fece la sua conoscenza e in sua compagnia visitò il Campidoglio e il Foro; più volte lo scultore veneziano incontrò Volpato, Piranesi e Angelini nel circolo di Zulian. Cf. 7 novembre 1779, 13 novembre 1779, 28 dicembre 1779 in «Giornale di viaggio di Antonio Canova da Venezia a Roma», in Biblioteca Civica di Bassano, *Epistolario Canova*, H.12.6095. Le carte relative a Canova sono interamente digitalizzate sul sito <https://archiviocanova.medialibrary.it/>. Numerose sono anche le visite di Canova allo studio di Angelini.

Museo Pio-Clementino.¹⁷ Come molti scultori di quest'epoca comprava le antichità frammentarie e le rivendeva restaurate sia al pontefice sia ai viaggiatori stranieri (Silvan 1998; Leone 1999; 2004).

L'esperienza acquisita come restauratori di antichità è un aspetto che ricorre nelle candidature del 1786. Buona parte delle sculture per cui si richiedeva il permesso di esportazione rientravano infatti in quella categoria di 'antico/moderno' che individuava le opere ampiamente restaurate secondo i dettami di gusto marcatamente integrativo (Meyer, Rolfi Ožvald 2008, 134-43). Saper valutarne differenze e qualità dal punto di vista dei candidati doveva rappresentare un discrimine importante. Un riferimento esplicito lo fa, per esempio, Giuseppe Franzoni nella propria presentazione, «ripromettendosi l'onore del più esatto e fedele servizio, attesa la piena cognizione, che ha di distinguere, valutare ed apprezzare qualunque antica scultura».¹⁸ Fratello minore di Francesco Antonio, carrarese di nascita, ma formatosi a Roma, dove si era stabilito a partire dal 1765, dopo essersi occupato del commercio del marmo, dal 1783 Giuseppe Franzoni era entrato stabilmente nel laboratorio di restauro delle sculture antiche dei Musei Vaticani, dove risultava tra i più pagati dei collaboratori, anche grazie ad un rapporto di stretta amicizia con Giovanni Pierantoni (Carloni 1995; 2004; Mannoni 2013).

Accreditato restauratore per il Museo Pio-Clementino era anche Agostino Penna, candidatosi alla carica di Assessore alla Scultura quando era ormai quasi sessantenne. Tra le richieste conservate risulta il più anziano degli aspiranti e aveva alle spalle almeno un decennio di affari nella compravendita di antichità con il museo.¹⁹ Nonostante venisse riconosciuto da Canova come «il migliore di Roma»,²⁰ almeno stando al giudizio registrato nel diario del suo soggiorno nella capitale pontificia, Penna nella supplica al Camerlengo faceva leva sulla propria precaria situazione economica, un dato confermato dalle testimonianze relative ai prestiti di denaro che Pacetti stesso gli avrebbe ripetutamente accordato tra la fine degli anni Settanta e gli anni Ottanta.²¹ Il 1786 rappresentò in

17 Ad Angelini è attribuito restauro della scultura del Buon Pastore del museo Pio-Cristiano (inv. 28590), che acquistò sul mercato frammentaria e riuscì a vendere al museo dopo averne integrato braccia, gambe e piedistallo; cf. Silvan 1998, 56-60.

18 Il testo completo della supplica è in Piva 2007, 317.

19 Pirrotta 1966; Baldassarri 1988; Guerrieri Borsoi 2001; Randolfi 2015.

20 Questo giudizio risale al 20 novembre 1779 quando Canova andò a vedere San Carlo al Corso; cf. «Giornale di viaggio di Antonio Canova da Venezia a Roma», in Biblioteca Civica di Bassano, *Epistolario Canova*, H.12.6095.

21 Penna motiva la propria candidatura «essendo altresì il povero O.re carico di Famiglia, inabile a dargli qualche sostentamento»; il testo integrale è trascritto in Piva 2007, 317. Pacetti registrò nel suo Diario di aver prestato dei soldi all'amico il 4 aprile 1779,

ogni caso per lui un anno importante, poiché venne eletto Principe dell'Accademia di San Luca, carica che tuttavia mantenne solo per un biennio.

Esplicito riferimento all'esperienza di restauratore maturata nel Museo Pio-Clementino è l'elemento chiave anche nella candidatura di Gioacchino Falcioni che, garantendo di esercitare la carica «colla maggior esattezza, onoratezza e diligenza possibile», ricordava le proprie competenze «nello Studio dell'Antichità non meno nell'imitarle che nel restaurarle».²² A prova delle proprie abilità Falcioni citava in particolare il restauro del grande mosaico rinvenuto nello scavo di Otricoli e collocato nel pavimento della Sala Rotonda del museo (Cecalupo 2020). Con orgoglio Falcioni ricordava inoltre come diversi «Professori» avessero giudicato il mosaico «di poco, o niun valore, e [...] incapace à potersi ristaurare», mentre rivendicava a sé il merito di averne compreso il pregio ed essere riuscito a risarcirlo:

conosciutone subito il pregio, e ben compresa la maniera da poterlo ristaurare, e ridurre alla sua perfezione, ebbe l'onorevole incarico di ciò eseguire, che grazie à Dio, con molti sudari e fatiche gli riuscì felicemente nella guisa e maniera che si vede, e da tutti si ammira in detto pavimento.²³

Anche Ferdinando Lisandrone nel 1786 poteva vantare una consolidata esperienza come restauratore per il Museo Pio-Clementino: dopo un esordio come stuccatore, gli erano stati assegnati diversi interventi sulle statue della collezione pontificia già a partire dai primi anni Settanta. Mi sembra interessante osservare come Lisandrone sia l'unico dei candidati alla carica di Assessore che esplicitò la questione di un possibile conflitto di interessi tra questo incarico e la propria attività nella compravendita di antichità. Non solo, come tutti, garantiva che «egli eserciterebbe colla più esatta diligenza», ma nella supplica precisava che avrebbe consentito «che per l'estrazione di qualche Marmo, che potesse provenire dal proprio Studio, l'Uditore del Card. Carm. go nominasse altro Perito a suo arbitrio».²⁴

La questione veniva significativamente elusa da quasi tutti i candidati, ma deve aver costituito un elemento cruciale nella scelta finale.

il 23 novembre 1783, il 20 novembre 1784, nel maggio del 1786, nel dicembre dell'anno seguente, il 23 dicembre 1788 e il 30 giugno 1790 (cf. Guerrieri Borsoi 2001, 138).

²² Pietrangeli 1983; Carloni 2002; Mannoni 2013; Carloni 2017.

²³ Testo integrale della candidatura in Piva 2017, 317.

²⁴ Scrive nella candidatura: «è stato da Scultori ordinariamente coperto; egli avendo sempre applicato con assiduità a questo Professione, e avendo inoltre acquistata una sufficiente cognizione dell'antico, mediante ancora i molti restauri che la S.V. si è degnata confidargli» (Piva 2017, 317). Su Lisandrone, Pietrangeli 1988; Carloni 2002; 2005; Piva 2007, 171-3, 230-1 e *passim*.

Non ne fa alcun cenno nemmeno Paolo Cavaceppi, che presentò una supplica di poche righe, senza alcuna precisazione se non le consuete formule rituali, sintomo di una certa consapevolezza della propria notorietà. Oltre ad affiancare nell'attività di restauratore il celebre fratello Bartolomeo, Paolo Cavaceppi a quell'epoca era pienamente inserito nel mercato di antichità, seguiva da vicino gli scavi in corso nel territorio di Roma, comprava sculture frammentarie che rivendeva dopo i restauri e veniva consultato per le stime dei rinvenimenti.²⁵

Ugualmente sintetico sulla propria carriera ed elusivo sul possibile conflitto di interessi fu anche l'architetto Camillo Buti, ultima delle candidature del 1786 ad essere conservata nelle carte di archivio.²⁶ A quella data Buti era noto per aver collaborato con il cavaliere José Nicolàs de Azara, ministro di Carlo III di Spagna, che nel 1777 aveva messo a segno lo straordinario ritrovamento di alcune camere dipinte nella Villa Negroni nei pressi delle Terme di Diocleziano.²⁷ Buti era stato incaricato di delineare la pianta degli ambienti scavati e ne aveva pubblicato una dettagliata descrizione. Gli affreschi erano stati copiati da Anton Raphael Mengs e Anton von Maron e l'architetto ne aveva promosso un'edizione a stampa sia in bianco e nero che con incisioni colorate.²⁸ Le pitture furono acquistate da Henry Tresham, che ne aveva pagato il distacco dal muro e furono vendute a Frederick Hervey futuro conte di Bristol.²⁹

Non è chiaro il ruolo di Buti nelle operazioni di distacco dei dipinti, né è certo che le pitture riuscirono ad essere esportate fuori di Roma, ma l'avvenimento conferma quanto la reale attività di scavo e compravendita che animava il sistema artistico romano sfuggisse allora ai controlli disposti dalle autorità e allo stesso tempo resti ancora oggi un aspetto difficile da ricostruire nella sua completezza.

25 Stefano Raffei nel suo testo dedicato a *Ricerche sopra un Apolline della villa dell'eminentissimo signor cardinale Alesandro Albani* (Roma, Salomoni, 1772, 1) cita Paolo Cavaceppi come «valente ed espertissimo risarcitore». Un manoscritto conservato nelle carte Lanciani riporta la sua stima delle sculture trovate negli scavi di Castel Fusano dal Barone del Nero (*Manoscritti Lanciani* 52, cc. 94-136). Su questo artista cf. Hyde Minor 1983; Mancuso 2000; Guerrieri Borsoi 2018.

26 Camillo Buti non aggiunge nulla oltre alla autodefinizione di «Architetto Romano» e alla promessa che avrebbe ricoperto la carica «con quel zelo ed attenzione» (cf. Piva 2017, 317).

27 La descrizione del ritrovamento è in *Diario Ordinario*, 19 luglio 1777: «Da un certo Negoziante Inglese [...] si fanno distaccare dall'incrostatura del muro le due pitture sotterranee ritrovatesi nella Cava che si prosiegue nella Villa Negroni a Termini, già descritte dal nostro Diario»; oltre Venuti 1803, 1: 125-6; Mengs 1780, 1: LII.

28 Joyce 1983; sulle edizioni a colori in questi anni Piva 2022; 2021.

29 Cf. Ashby 1927; Oppé 1951; Roettgen 1993, 144-7; Joyce 1983. Secondo Hetty Joyce i dipinti distaccati non lasciarono Roma, considerato che è stato possibile identificarli nelle collezioni dei personaggi coinvolti nella compravendita (Joyce 1983, 426).

Il confronto tra le missive inoltrate dagli aspiranti consente dunque di fare maggiore chiarezza sulla scelta definitiva dell'Assessore.

La lettera di candidatura di Giuseppe Antonio Guattani risulta infatti al confronto con gli altri particolarmente interessante. Figlio dell'archiatra pontificio e della sorella degli stampatori Pagliarini, Giuseppe Antonio aveva studiato lingua e letteratura greca con Ennio Quirino Visconti.³⁰ Dopo essere stato assunto come segretario di Francesco Piranesi,³¹ si era dedicato allo studio delle antichità e negli anni immediatamente precedenti la candidatura ad Assessore aveva già pubblicato alcuni scritti di successo. In particolare grazie al sostegno degli zii stampatori aveva avviato l'impresa dei *Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle antichità e belle arti di Roma*, pensato come la continuazione dell'opera di Winckelmann e divenuto per qualche tempo uno dei periodici più aggiornati in fatto di scoperte e studi sulle antichità.³²

Non è quindi un caso se Giuseppe Antonio, allora poco meno che quarantenne, indirizzò al Camerlengo una lunga missiva per la propria candidatura, magistralmente articolata nelle argomentazioni e finalizzata a mettere in evidenza le differenze con gli altri candidati, rivendicando la diversità della propria competenza erudita rispetto agli artisti.

Prima di tutto ricordava come anche il predecessore Alessandro Bracci fosse «più letterato che artista». Un'osservazione che non doveva essere solo strumentale, considerato che a sua volta Bracci nel 1764, quando si era candidato per la carica di Assessore, aveva sottolineato le proprie competenze nello «studio sopra le Antichità» svolto sotto la direzione del padre Pietro.³³ Gli interessi eruditi dello scultore sono per altro confermati dal fatto che fu tra i sottoscrittori della pubblicazione della prima edizione delle *Vite de' pittori, scultori, ed architetti* di Giovanni Battista Passeri stampata a Roma nel 1772 (Passeri 1772, 487).

Guattani non si limitava però a citare questo aspetto: nella supplica discuteva puntualmente sulle doti necessarie per assumere la carica di Assessore, sottolineando come «dovrebbe egli avere la qualità mistica di scultore erudito, la quale senza far torto ad alcuno non

30 Guattani così ricordava la propria formazione «Ebbi finalmente in mia casa mattina e sera il raro ingegno di Ennio Quirino Visconti [...] feci con esso per anni studio assiduo su Classici e lingua greca. La reciproca benevolenza era tale che separarci solo poté la diversità del mestiere prescrittoci dalla autorità paterna» (Guattani 1838, XXII).

31 «Autobiografia» in Guattani 1838, XXI-XLIII. L'autobiografia era già stata pubblicata in *Il Tiberino* I, nr. 29, 3 agosto 1833, 113-18 (datata Roma 29. Dicembre 1829).

32 Cf. Visconti 1831; Racioppi 2003; Borchia 2007; Racioppi 2018; Rolfi Ožvald 2019.

33 La supplica di Alessandro Bracci del 22 luglio 1764 al Cardinale Rezzonico si conserva in ABA, b. 10 ed è trascritta integralmente in Piva 2007, 316. Sulla famiglia Bracci cf. Gradara 1920; Honour, Corbo 1971; Kieven, Pinto 2001; Carloni 2003.

si affaccia né tra i concorrenti, né fra quelli che non concorrono».³⁴ Per valutare le sculture di cui si richiedeva il permesso di esportazione ricordava come fossero essenziali non tanto competenze artistiche, che consentivano di esprimersi «nella bellezza per esempio di una figura, nella proporzione, nelle forme, né panneggiamenti», quanto piuttosto la capacità di distinguerne

nella qualità dello stile che determina il luogo donde ne venne, nelle divise o simboli da quali vedesi accompagnata, nella singolarità di qualche attributo o caratteristica, e finalmente nella unicità, per cui è duopo conoscere non solo ma avere presenti tutt'ora i musei, e le Gallerie della Città.

Solo la conoscenza erudita dell'antico, la capacità di considerare provenienze, iconografie, diversità degli stili, di fare paragoni con quanto già conservato nei musei romani avrebbe dunque consentito al nuovo Assessore di valutare l'unicità di una scultura.

Per Guattani «ineluttabile conseguenza» di questo diverso approccio era l'ammissione della superiorità degli eruditi considerando

che un antiquario per poco che sia iniziato nelle regole del disegno potrà pienamente giudicare di un'antica figura anche per la parte della bellezza, ma non si troverà che per caso uno scultore, che decider possa di ciò che riguarda l'erudizione.

Ribadiva inoltre come la competenza pratica fosse assai meno complessa di quella erudita:

Lo studio di questa è immenso al contrario del disegno, ove la cognizione de' pochi canoni e precetti dell'arte, e qualche esercizio non disgiunto dalla continua pratica di vedere e ragionare su di essi bastano, allorchè si tratta non di operare, ma comprendere soltanto il bello dell'opera altrui.

L'articolata argomentazione di Guattani faceva eco con tutta evidenza alla tradizionale questione sull'autorità del giudizio sull'arte. Su questo fronte Guattani sapeva evidentemente di poter contare sull'appoggio dei fratelli Visconti, tanto che citava l'esempio del padre Giambattista come direttore del Museo Pio-Clementino, orientato dalle «doti sue e non de scultore cognizioni si prezzarono i monumenti che là sono».

Dopo aver rimarcato le proprie conoscenze erudite ed essersi assegnato «qualche lume altresì di disegno», acquisito nella frequentazione dell'Accademia del nudo, Guattani metteva a segno il colpo

³⁴ Il testo completo della supplica di Guattani è trascritto in Piva 2007, 315.

finale a favore della propria candidatura. A conclusione del lungo ragionamento aggiungeva:

Finalmente (ciò che è nobilissimo) ravvisa il supplicante ne suoi emuli una qualità che sembra toglier loro ogni diritto al preteso impiego, ed è che tutti questi signori scultori e no, negoziano attualmente statue, bassirilievi, busti ed ogni genere di anticaglia, come tuttora si può vedersi da chiunque negli studj de' medesimi si porti. Ciò pare che assolutamente tolga loro la veste nuzziale, giacchè l'apparenza sarà sempre contro di loro facendo dubitare che l'amor proprio ed il proprio interesse possa allontanarli una volta o l'altra da quella rettitudine che esigono l'onore della carica e l'interesse del Principe.

Guattani dunque sottolineava come gli altri aspiranti fossero tutti mercanti di antichità, posizione che ne svelava inevitabilmente l'inadeguatezza, considerando che l'interesse personale avrebbe potuto condizionarne le scelte, allontanandoli dalla «rettitudine» richiesta per l'incarico e per l'interesse del pontefice.

A guardare l'insieme delle candidature del 1786 non stupisce quindi che l'incarico alla fine fu affidato a Guattani, una scelta con ogni probabilità orientata da Ennio Quirino e Filippo Aurelio Visconti, il Commissario in carica, con il quale lui avrebbe dovuto collaborare.

Allo stesso tempo nei ragionamenti dell'erudito, ma anche nelle diverse argomentazioni delle altre suppliche si può leggere un clima di accesa competizione, ma anche la piena consapevolezza delle diverse competenze che animavano il mondo dell'arte e il dibattito critico romano.³⁵

Mi pare significativo, infine, che nella propria autobiografia, scritta al termine della vita, Guattani ricordasse l'assegnazione di questo incarico come «impiego di seconda sfera, il quale di più al modo ch'esercitavasi allora, mal convenivami per ogni verso» (1838, XXVI). A più di quaranta anni di distanza, quando la legislazione di tutela era ormai ben più articolata e complessa di quella di fine Settecento, probabilmente l'erudito misurava ormai quanto l'antica carica conferitagli per effetto dell'editto Valenti avesse avuto poche possibilità di efficacia e di reale soddisfazione.

35 Sul primato degli eruditi cf. Rossi Pinelli 1978-79; Curzi 2001; Racioppi 2003.

Bibliografia

- Ashby, T. (1927). «Un mecenate inglese della fine del Settecento a Roma». *Roma*, 5, 52-62.
- Baldassarri, P. (a cura di) (1988). «L'opera grafica di Agostino Penna sulla villa Adriana». Num. monogr., *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 11.
- Borchia, M. (2007). «Le Memorie Enciclopediche Romane di G.A. Guattani: un esempio di cultura erudita tra ammodernamento e continuità (1806-1819)». Debenedetti, E. (a cura di), *Architetti e ingegneri a confronto II*. Roma: Bonsignori, 369-75.
- Caira Lumetti, R. (1990). *La cultura dei Lumi tra Italia e Svezia. Il ruolo di Francesco Piranesi*. Roma: Bonacci.
- Carloni, R. (1995). «I restauri di Giuseppe Franzoni, Michele Ilari e Domenico Piggiani al Museo Capitolino». *Bollettino dei Musei Comunali di Roma*, 11, 63-82.
- Carloni, R. (2002). «Scultori e finanzieri in «società» nella Roma di fine Settecento: gli esempi di Gioacchino Falcioni e Ferdinando Lisandrone, di Giovanni Berté e Gaspare Santini». Debenedetti, E. (a cura di), *Sculture romane del Settecento, II. La professione dello scultore*. Roma: Bonsignori, 191-232.
- Carloni, R. (2003). «Pietro Bracci, Antonio Franzoni, Vincenzo Pacetti: questioni di committenza e di attribuzioni». Debenedetti, E. (a cura di), *Sculture romane del Settecento, III. La professione dello scultore*. Roma: Bonsignori, 201-32.
- Carloni, R. (2004). «Scultori-restauratori nella Roma di Thorvaldsen: Giuseppe Franzoni e Lorenzo Moglia». *Analecta Romana Instituti Danici*, 29, 175-92.
- Carloni, R. (2005). s.v. «Lisandrone Ferdinando». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 65. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Carloni, R. (2017). «Alcune statue della raccolta Braschi in un disegno del Fondo Lanciani: identificazione, provenienza e restauri degli scultori Gioacchino Falcioni e Francesco Antonio Franzoni». *Temi e ricerche sulla cultura artistica. I. Antico, città, architettura III*. Roma: Edizioni Quasar, 289-300.
- Cecalupo, C. (2020). «Dal Vaticano a San Pietroburgo. Riproduzioni musive del mosaico delle Terme di Otricoli del Pio-Clementino». *Aiscom. Bollettino online*, 1. http://www.aiscom.it/bollettino/wp-content/uploads/sites/2/2020/03/CecalupoVaticanoSanPietroburgo_CONTRIBUITI_1_2020.pdf.
- Coen, P. (2010). *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo: la domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo*. Firenze: L.S. Olschki.
- Coen, P. (2015). «Giovanni Battista Piranesi commissario mancato alle Antichità e Belle Arti angolo ricomposto di un mosaico romano del XVIII secolo». *Bollettino d'arte*, 100, 95-114.
- Coen, P. (2019). «Fra tutela e mercato. Johann Joachim Winckelmann Commissario alle Antichità e Belle Arti». Putz, H.; A. Fronhöfer (Hrsgg), *Kunstmarkt und Kunstbetrieb in Rom (1750-1850). Akteure und Handlungsorte*. Berlin: de Gruyter, 15-30.
- Cormio, S. (1986). «Il cardinale Silvio Valenti Gonzaga promotore e protettore delle scienze e delle belle arti». *Bollettino d'arte*, 71, 49-66.
- Curzi, V. (2001). «Per la tutela e la conservazione delle Belle Arti: l'amministrazione del Cardinale Bartolomeo Pacca». Zaccagnini, C. (a cura di), *Bartolo-*

- meo Pacca (1756-1844). *Ruolo pubblico e privato di un cardinale = atti delle giornate di studio* (Velletri, 24-25 marzo 2000). Velletri: Blitri, 49-69.
- De Angelis, A. (1997). «Musei e istituzioni di belle arti in Roma: cronologia del personale direttivo dal 1768 al 1956». *Bollettino Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie*, 17, 83-103.
- Emiliani, A. (1978). *Leggi, bandi, provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli Antichi Stati Italiani: 1571-1860*. Bologna: Alfa.
- Gasparri, C. (1982). «La Galleria Piranesi da Giovan Battista a Francesco». *Xenia*, 3, 91-107.
- Geffroy, M.A. (1855). *Notice et extraits des manuscrits concernant l'histoire ou la littérature de la France qui sont conservé dans les bibliothèques ou archives de Suède, Danemark et Norvege*. Paris: Imprimerie Impériale.
- Gradara, C. (1920). *Pietro Bracci scultore romano 1700-1773*. Milano: Editori Alfieri & Lacroix.
- Guattani, G.A. (1838). «Autobiografia». Guattani, G.A., *Lezioni di storia, mitologia e costumi ad uso di coloro che si dedicano alle arti del disegno dettate agli alunni delle scuole della Pontificia Accademia Romana di San Luca delle Belle Arti*. Roma: Tipografia Puccinelli, XXI-XLIII.
- Guerrieri Borsoi, M.B. (2001). «Tra invenzione e restauro: Agostino Penna». Debenedetti, E. (a cura di), *Sculture romane del Settecento, I. La professione dello scultore*. Roma: Bonsignori, 137-82.
- Guerrieri Borsoi, M.B. (2018). «Controversie tra scultori: Paolo Cavaceppi versus Francesco Gesuelli». *Studi di storia dell'arte*, 29, 273-8.
- Honour, H.; Corbo, A.M. (1971). s.v. «Bracci, Virginio». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 13. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Hyde Minor, V. (1983). «The Mind's Road to God: A Recorded Commission for Paolo Cavaceppi». *The Art Bulletin*, 65, 485-8.
- Imbellone, A. (2012). «L'arte moderna esce da Roma: regesto delle licenze d'esportazione dal 1775 al 1870». Capitelli, G.; Grandesso, S.; Mazzarelli, C. (a cura di), *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità 1775-1870*. Roma: Campisano, 626-726.
- Joyce, H. (1983). «The Ancient Frescoes from the Villa Negroni and Their Influence in the Eighteenth and Nineteenth Centuries». *The Art Bulletin*, 65(3), 423-40.
- Jursz-Salvadori, K. (1991). «Francesco Piranesi 'l'incisore reale'». *Grafica d'arte*, 2(6), 2-7.
- Kieven, E.; Pinto, J. (2001). *Pietro Bracci and Eighteenth-Century Rome. Drawings for Architecture and Sculpture in the Canadian Centre for Architecture and Other Collections*. Montreal: The Pennsylvania State University Press.
- Leander Touati, A.M. (1998). *Ancient Sculptures in the Royal Museum. The Eighteenth-Century Collection in Stockholm, Swedish National Art Museums*. Lund: Gleerup.
- Leone, F. (1999). «Giuseppe Angelini (1738-1811): storia, committenze e rapporti con l'Europa nel culto della classicità». *Ricerche di storia dell'arte*, 68, 4-16.
- Leone, F. (2004). «Giuseppe Angelini, Carl Fredrik Fredenheim e Francesco Piranesi». Pastore Stocchi, M. (a cura di), *Il primato della scultura. Fortuna dell'antico, fortuna di Canova = Atti della II settimana di Studi canoviani* (Bassano del Grappa, 8-11 novembre 2000). Bassano del Grappa: Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo, 279-92.
- Mancuso, B. (2000). «'Ornamenti' per il giubileo del 1775 nella Basilica dei Santi Dodici Apostoli: una commissione allo scultore Paolo Cavaceppi». Debe-

- nedetti, E. (a cura di), *L'arte per i giubilei e tra i giubilei del Settecento II*. Roma: Bonsignori, 301-10.
- Mannoni, C. (2013). «Integrazione o pura manutenzione? Gli interventi di Giuseppe Franzoni, Michele Ilari, Domenico Piggiani e Antonio d'Este sulle sculture del Museo Capitolino (1805-1838)». Failla, M.B.; Meyer, S.A.; Piva, C.; Ventra, S. (a cura di), *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte = Atti del convegno internazionale di studi* (Roma, 18-20 aprile 2013). Roma: Campisano, 471-83.
- Mannoni, C. (2021). «Protecting Antiquities in Early Modern Rome: The Papal Edicts as Paradigms for the Heritage Safeguard in Europe». *ORE. Open Research Europe*, 1(48), 1-12.
- Marini, G. (2000). s.v. «Volpato Giovanni». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 100. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Marini, G. (2003). «L'antichità come presente. Giovanni Volpato e la traduzione figurativa tra documentazione e décor». Honour, H. (a cura di), *I trionfi di Volpato. Il centrotavola del museo di Bassano del Grappa e il biscuit neoclassico*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 157-75.
- Mariotti, F. (1892). *La legislazione delle belle arti*. Roma: Unione cooperative editrice.
- Mengs, A. (1780). *Opere Di Antonio Raffaello Mengs primo pittore della Maestà di Carlo III Re di Spagna pubblicate da D. Giuseppe Niccola De Azara*. 2 voll. Parma: Stamperia Reale.
- Meyer, S.A.; Rolfi Ožvald, S. (2008). «Le fonti e il loro uso: documenti per un atlante della produzione artistica romana durante il pontificato di Pio VI». Mazzi, M.C. (a cura di), *Una miniera per l'Europa. Documenti per un atlante della produzione artistica romana durante il pontificato di Pio VI*. Roma: Istituto Nazionale di Studi Romani, 77-143.
- Michel, O. (2004). «Le commerce des oeuvres d'art à Rome au XVIII siècle». *Les cahiers d'histoire de l'art*, 2, 41-7.
- Mirra, V. (2011). «'De pure décoration', 'd'une utilité générale'. La Calcografia Piranesi da Roma a Parigi (1799-1810)». *Ricerche di storia dell'arte*, 105, 63-75.
- Morselli, R.; Vodret, R. (2005). *Ritratto di una collezione. Pannini e la galleria del cardinale Silvio Valenti Gonzaga*. Milano: Skira.
- Oppé, A.P. (ed.) (1951). «Memoirs of Thomas Jones». Monogr. no., *London Walpole Society Annual*, 32.
- Passeri, G.B. (1772). *Vite de' pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*. Roma: Gregorio Settari.
- Pietrangeli, C. (1983). «Gioacchino Falcioni scultore e mosaicista romano». *Strenna dei Romanisti*, 44, 377-84.
- Pietrangeli, C. (1988). «Ferdinando Lisandrone scultore romano». *Strenna dei Romanisti*, 49, 381-8.
- Pirrotta, L. (1966). «Agostino Penna, scultore romano, Principe dell'Accademia di S. Luca per grazia sovrana». *L'Urbe*, 29(5), 16-22.
- Piva, C. (2007). *Restituire l'antichità. Il laboratorio di restauro della scultura antica del museo Pio-Clementino*. Roma: Edizioni Quasar.
- Piva, C. (2021). «Non si può parlare che agli occhi: cataloghi e libri d'arte a colori nel Settecento». *Ricerche di storia dell'arte*, 133, 16-32.
- Piva, C. (2022). «Marco Carloni 'pittore e incisore in Strada Frattina'. Imprese editoriali a colori nella Roma del secondo Settecento». Miarelli Mariani, I. (a cura di), *Storia dell'arte illustrata e stampa di traduzione tra XVIII e XIX se-*

- colo = *Atti del convegno internazionale* (Chieti, 10-11 giugno 2021). Roma: Campisano, 387-97.
- Pucci, G. (1979). «L'antiquaria e il suo doppio: a proposito di Francesco Piranesi». *Prospettiva*, 16, 67-73.
- Racioppi, P.P. (2003). «Guattani Giuseppe Antonio». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 60. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Racioppi, P.P. (2018). «The Men of Letters and the Teaching Artists: Guattani, Minardi, and the Discourse on Art at the Accademia Di San Luca in Rome in the Nineteenth Century». *Journal of Art Historiography*, 19. <https://arthistoriography.wordpress.com/19-dec-19/>.
- Randolfi, R. (2015). s.v. «Penna Agostino». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 82. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Roettgen, S. (1993). *Anton Raphael Mengs and his British Patrons*. London: Zwemmer.
- Rolfi Ožvald, S. (2012). «Note sulle fonti ufficiose e ufficiali per la storia della circolazione delle opere e degli artisti (1787-1844)». Capitelli, G.; Grandesso, S.; Mazzarelli, C. (a cura di), *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità 1775-1870*. Roma: Campisano, 29-47.
- Rolfi Ožvald, S. (2019). «Nel cantiere del giornalismo artistico illustrato: 1784-1811». *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 42, 179-87, 202.
- Rossi Pinelli, O. (1978-79). «Carlo Fea e il chirografo del 1802: cronaca giudiziaria e non, delle prime battaglie per la tutela delle Belle Arti». *Ricerche di storia dell'arte*, 8, 27-41.
- Silvan, G. (1998). «Giuseppe Angelini (1735-1811) scultore, restauratore ed antiquario e i suoi contatti con la 'colonia' degli artisti veneti a Roma». *Neoclassico*, 13, 56-69.
- Speroni, M. (1988). *La tutela dei beni culturali negli stati italiani preunitari*. Vol. 1, *L'età delle riforme*. Milano: Giuffrè.
- Teolato, C. (2000). «Dall'incisione alla stampa. La fabbrica romana di Giovanni Volpato». *Ricerche di storia dell'arte*, 70, 21-34.
- Teolato, C. (2003). «La manifattura romana di Giovanni Volpato». Honour, H. (a cura di), *I trionfi di Volpato. Il centrotavola del museo di Bassano del Grappa e il biscuit neoclassico*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 57-121.
- Van de Sandt, U. (1978-80). «La Chalcographie des frères Piranesi: quelques avatars de la gravure au trait». *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 207-20.
- Venuti, R. (1803). *Accurata e succinta descrizione topografica delle antichità di Roma, seconda dizione accresciuta delle nuove scoperte e di molte osservazioni riguardanti particolarmente le arti*. 2 voll. Roma: Bernabò Lazzarini.
- Visconti, P.E. (1831). «Elogio di Giuseppe Antonio Guattani». *Atti della Pontificia Accademia romana di archeologia*, 4, 323-33.

Arte, legge, restauro

L'Europa e le prime prassi per la protezione del patrimonio

a cura di Chiara Mannoni

Verso la creazione di un patrimonio storico-artistico Il restauro pittorico nelle collezioni reali e pubbliche in Prussia (1760-1830)

Robert Skwirbli

Technische Universität Berlin, Deutschland

Abstract Efforts to preserve paintings in the Prussian royal collections in the eighteenth century aimed mainly at repairing damage caused by war or inadequate storage, and at presenting them in representative and educational settings. After the Napoleonic Wars, this first aim of emphasising the dignity and timeless beauty of the works was supplemented by an ideal of 'truth' as a presumed historical originality, which had to be preserved or recreated. This ideal was partially linked to a nationalistic patriotism and led not only to professionalisation, by creating a special school of restoration, but also to a renewed artistic heritage.

Keywords Art history. Conservation. History of collections. History of museums. Paintings. Prussia. Restoration. Romanticism.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Le premesse. – 2.1 Dal degrado degli ultimi anni di Federico II ai fatti di Parigi del 1807-14. – 2.2 Uno scopo nuovo nell'allestimento: dalla galleria sovrana al museo pubblico. – 2.3 Le opere disponibili. – 3 Le conseguenze. – 3.1 Un cambio di priorità. – 3.2 Ideale e realtà. – 3.3 La professionalizzazione. – 4 I conflitti. – 4.1 Il restauratore tra artista libero e artigiano impiegato. – 4.2 Malintesi, pregiudizi e incomprensioni. – 4.3 L'ossessione per i falsi nel primo Ottocento. – 5 Conclusioni.

1 Introduzione

Il saggio si concentra sull'organizzazione delle prassi del restauro pittorico nelle collezioni reali e proto-museali in Prussia dalla metà del Settecento fino all'apertura del Königliches Museum a Berlino nel 1830 (cf. Vogtherr 1997; Skwirbliès 2017, 181-338; Bauer, Most 2021); in particolare, viene esaminata la politica di restauro delle opere d'arte, soprattutto quadri, nel settore pubblico - ossia le gallerie proto-museali nei castelli reali di Berlino e Potsdam e la pinacoteca del museo pubblico, quest'ultimo inaugurato nel 1830, ma in preparazione già nel decennio anteriore. In questo contesto, interessa l'ambizione, essenzialmente politica, di raccogliere e rendere accessibile un patrimonio artistico considerato nazionale, e di costituire un *corpus* di oggetti che rappresentasse sia lo Stato prussiano come *Kulturstaat* (Neugebauer 2009, XIII), che la civiltà europea in generale. Questo piano prevedeva, subito dopo l'acquisto, la conservazione e la preparazione delle opere per essere esposte al pubblico.

Per la storia del restauro nelle collezioni reali a Berlino e Potsdam, una recente, sostanziale scoperta è rappresentata dal manuale manoscritto del restauratore Friedrich Schultz del 1789, edito, commentato e analizzato da Alexandra Bauer e Mechthild Most della Fondazione dei Castelli e Giardini Prussiani Berlino-Brandeburgo (Bauer, Most 2020; 2021). Oltre a pubblicare e analizzare questo testo cruciale, le due studiose offrono uno sguardo preciso sui documenti e sulle opere, delineando un ampio panorama sulle procedure di intervento operate su quadri e opere d'arte nelle gallerie reali del Settecento. Al contempo, la bottega di restauro istituita nel 1824 per la pinacoteca del futuro museo reale - l'odierno Altes Museum -, sotto la direzione di Jakob Schlesinger, è stata studiata approfonditamente da Ute Stehr, restauratrice alla Gemäldegalerie di Berlino (Stehr 2012). Infine, i trattati sulla tecnica e sui modi di restaurare i quadri antichi di Christian Philipp Koester, collega e cognato di Schlesinger a Berlino, pubblicati dal 1827 al 1830, sono stati studiati e ripubblicati prima da Thomas Rudi (1999; 2001), poi in traduzione italiana da Giuseppina Perusini (2012).

Le traduzioni delle fonti citate sono dell'autore, che ringrazia Marco Cerasoli per la sua gentile assistenza.

2 Le premesse

2.1 Dal degrado degli ultimi anni di Federico II ai fatti di Parigi del 1807-14

Nel Settecento i pittori di corte erano responsabili anche del restauro dei quadri, oltre ai tanti altri incarichi come sovrintendenti alle gallerie; queste mansioni includevano la buona conservazione delle opere in generale, e la pittura di stemmi e decorazioni (Bauer, Most 2021, 49, 65-70; Skwirblies 2012, 3-8, 17-20). Nella seconda metà del Settecento i pittori iniziarono ad essere impiegati soprattutto nel restauro, come nel caso di Friedrich Schultz, che dal 1754 al 1794 lavorò a Potsdam e Berlino (Bauer, Most 2021, 59-64, 71-3). Il problema principale nel trattamento dei quadri era rappresentato dalla protezione delle superfici, cioè dalla stesura della vernice. Questa costituiva il primo rimedio su cui nel Settecento si concentravano i responsabili delle gallerie, seguito dalla riparazione di telai e dei craquelé, delle crepature e dei buchi (Bauer, Most 2020, 50-8). Dopo l'acquisto veniva sempre messo a punto un trattamento conservativo prima che le opere fossero appese; ciò includeva anche il rimontaggio sui telai dopo il trasporto e le rintelature. Anche le campagne di Federico II per rifornire la Bildergalerie di Sanssouci e il Neues Palais dopo i saccheggi nel 1763, durante la Guerra dei sette anni, hanno coinvolto ampie di campagne di restauro (Bauer, Most 2021, 60-3, 65-6).

La tutela cominciò a venir meno con l'assenza di responsabili ufficiali per i quadri nelle gallerie, dopo la morte dell'ispettore Matthias Oesterreich avvenuta nel 1778. Il re stesso non era più disposto a spendere tanto per la manutenzione: nel 1787, l'anno della sua morte, i visitatori del castello di Berlino si meravigliavano che nulla fosse pulito o spazzato, e che l'umidità si raccogliesse e gocciasse dai quadri (Bauer, Most 2021, 70). Sotto il suo successore, Federico Guglielmo II, numerosi quadri furono restaurati; l'ormai esperto pittore Friedrich Schultz era però anziano. L'ispettore della galleria lo spinse dunque sia a istruire come suo successore un giovane pittore, Christian August Beckly, sia a raccogliere in forma scritta i suoi metodi e le sue ricette affinché fossero depositati nell'accademia: è questo il prezioso documento che Mechthild Most e Alexandra Bauer hanno scoperto, pubblicato e rivalutato anche attraverso esperimenti pratici (Bauer, Most 2021, 86-107).

Pur garantendo una continuità di pratica, il testo di Schultz non sembra aver avuto effetto durevole: oltre al Beckly, che morì nel 1815, mancava personale qualificato con esperienza. Le guerre napoleoniche rappresentarono una ulteriore cesura, poiché migliaia di opere d'arte furono portate da Berlino e Potsdam a Parigi. Alcune di esse

vennero lì esposte e restaurate. Con il loro ritorno in patria nel 1815 giunse il momento di un'autocritica assai dura, portata avanti dall'ufficiale della Corte Ernst Friedrich Bußler, attivo nel recupero delle opere requisite. A Parigi egli aveva osservato prassi di restauro – almeno su alcune opere – di livello ben diverso (Skwirblies 2012, 9-10; Etienne 2012, 211-66; Savoy 2011, 321-36).

Bußler rintraccia responsabilità soprattutto nel sovraffaticamento dell'unico restauratore, Beckly, che non sarebbe riuscito a portare a termine tutti i lavori necessari: «Perciò è successo che tutti i quadri in tutti i castelli si seccavano, potevano soffocare in se stessi così com'è successo, e che riguardando il trattamento di opere d'arte, allo stato Prussiano si faceva non del tutto a torto il rimprovero di barbarie».¹ Secondo Bußler era soprattutto la mancanza di nuova vernice che avrebbe fatto seccare i quadri fino al distacco del colore dal supporto.

Ogni successivo restauro trasforma il quadro sempre di più in un cattivo nuovo, e con rimpianto e dolore ci si allontana dalle opere, che in altri tempi erano così vivificanti e attraenti, e che per tanti non mantengono più la fisionomia della maniera del maestro, e ancor meno la forza ingente del suo genio.²

Bußler qui riassume abitudini visive ed estetiche che risalgono alle usanze di fruizione dei quadri del Settecento, connesse al diletto creato dall'opera e al riconoscimento di attributi particolari dell'artefice in essa espressi. Con la formazione del museo pubblico, si aggiunsero nuovi motivi, che trasformarono anche le condizioni necessarie per il restauro.

2.2 Uno scopo nuovo nell'allestimento: dalla galleria sovrana al museo pubblico

Le gallerie reali erano accessibili al pubblico già nel Settecento: quella nel castello di Berlino aprì dopo il 1710, la Bildergalerie di Potsdam-Sanssouci nel 1764 (Bauer 2015, 97, 108). Con la crisi di stato durante il periodo napoleonico e dopo il 1815, si iniziò a progettare un museo pubblico che potesse, come dichiarato poco prima della sua apertura, «prima dilettere, poi educare» (Karl Friedrich Schinkel e Gustav Friedrich Waagen, cf. Vogtherr 1997, 156). Da un memorandum di

¹ Berlin, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz (GStA) I. HA Rep. 74 Staatskanzleramt L VIII Spez. Nr. 5, senza fol. (rapporto di E.F. Bußler, 28-12-1815).

² GStA I. HA Rep. 74 Staatskanzleramt L VIII Spez. Nr. 5, senza fol. (rapporto di E.F. Bußler, 28-12-1815).

Karl von Stein zum Altenstein, capo di stato nel 1807 e dal 1817 ministro della pubblica istruzione in Prussia, si deduce l'importanza e l'orientamento di questa nuova istituzione:

Le scienze e le belle arti nella loro prosperità sono il risultato e l'espressione dello stato più alto dell'umanità. Quello che ne viene afferrato, si avvicina a quello stato superiore. [...] Se lo scopo dello Stato è di rendere accessibili i beni più alti all'umanità, ciò si può raggiungere soltanto tramite le belle arti e le scienze. (Ranke 1881, 402)

L'arte deve condurre «l'uomo al regno spirituale superiore e ad arrendersi ad esso», e questo potevano farlo soltanto le scienze vere, l'arte vera:

Si può comprendere come attraverso di esse lo studio diventi vivo e vigoroso, come l'uomo si dedichi interamente ad esso e al compimento di ciò che sa di essere il suo dovere, con amore e sacrificio di tutto il resto, e come le belle arti si impadroniscano della sensualità, la nobilitino a sentimenti più elevati, e come questi stessi siano così portati al massimo. Non c'è bisogno di spiegare come tramite queste quello che si chiama patriottismo e tutte le forze spirituali più importanti vengano elevati e rattivati. (402-3)

A quest'idea educativa se ne contrappose un'altra:

Il vero si distingue facilmente dal falso. [...] La Francia, con una tendenza subordinata diretta alla mera espressione della forza, non può considerare la scienza e l'arte da questo unico punto di vista. In contrasto con esse, ha cercato di usarle per un fine inferiore, e le ha profanate. (403)

Questo memorandum ci fa capire l'ideologia sulla quale è basato il museo berlinese: il Louvre non era tanto il modello, quanto il suo contrario (Pommier 2015, 104-13; Savoy 2011, 403, 408-9). Non meraviglia, dunque, se i restauri condotti lì furono criticati quando le opere tornarono a Berlino nel 1815 (Savoy 2011, 335-6).

2.3 Le opere disponibili

La terza premessa per un nuovo approccio al restauro era rappresentata dall'ampliamento dei fondi di quadri: oltre alle tele del Sei e Settecento venivano considerate sempre più importanti anche le tavole tardo-medievali, provenienti sia dalle province nuove all'ovest, sia dalle collezioni storiche o berlinesi, sia dall'Italia.

Un pittore inviato al convento soppresso di Marienfeld in Westfalia, nel 1804 inoltra un rapporto su tavole e tele che gli sembravano importanti, «nello stile più antico gotico», e che raccomanda per il trasferimento a Berlino: nonostante «i corpi nudi siano disegnati male e abbiano delle proporzioni poco naturali, tuttavia nell'espressione dei visi c'è nell'insieme tanta verità, e tutto è fatto con molta solerzia».³ Gli «sembrano di valore in considerazione della loro età, e della storia dell'arte»; la condizione della maggior parte di esse sarebbe stata «buona», una tavola rotta in mezzo, quattro altre «danneggiate».⁴ Di un altro gruppo di pitture da altare di carattere simile scrive che sarebbero «ancora assai ben conservate», «a parte che in alcuni punti è caduta la base di calcio»; erano però dipinte su tavole talmente spesse che «ogni quadro peserà mezzo quintale».⁵ Può essere stato uno dei motivi per cui le opere non furono portate a Berlino, ma andarono disperse.

Un altro esempio riguarda due tavolette di Lucas Cranach il Vecchio, offerte nel 1820 dalla vedova di un cortigiano - il figlio del famoso Carl Heinrich von Heineken, direttore del Kupferstichkabinett di Dresda 1746-63 (cf. Schuster, Ketelsen 2018). Il ministro Altenstein ne raccomandava l'acquisto al re, scrivendo che «come pezzi più piccoli del maestro sono molto apprezzabili, ma senza ogni decoro esterno e quindi a prima vista non danno nell'occhio; poiché non sono ancora restaurati ma ancora completamente presenti nella loro forma originaria, che però aumenta il loro valore artistico di tanto».⁶ Furono stimati 200 talleri e acquistati.⁷

Destino più significativo, infine, ebbe la collezione di Edward Solly: i tremila quadri che il commerciante inglese raccolse nell'arco di non più di cinque anni - la maggior parte tra il 1817 e il 1820 -, tra cui centinaia di tavole antiche, sia olandesi sia italiane, senz'altro tra le più famose e rare già all'epoca, accrebbero l'interesse già suscitato nei primi anni del secolo. Esse finirono nel museo prussiano, dotandolo di un fondo preziosissimo di opere mai viste prima a Berlino (Skwirblies in Skwirblies et al. 2021, 11-39; Skwirblies 2017, 126-80).

³ GStA I. HA Rep. 76alt Kultusministerium III Nr. 253, senza fol. (rapporto di J.C. Rincklake, 25-02-1803). Cf. Skwirblies 2017, 206-9.

⁴ GStA I. HA Rep. 76alt Kultusministerium III Nr. 253, senza fol. (rapporto di J.C. Rincklake, 25-02-1803).

⁵ GStA I. HA Rep. 76alt Kultusministerium III Nr. 253, senza fol. (rapporto di J.C. Rincklake, 25-02-1803).

⁶ GStA I. HA Rep. 74 Staatskanzleramt L VI Gen. Nr. 1 Bd. 2, fol. 78 (Altenstein a Hardenberg, 23-01-1820).

⁷ GStA I. HA Rep. 74 Staatskanzleramt L VI Gen. Nr. 1 Bd. 2, fol. 117 (Altenstein a Hardenberg, 12-06-1820). Cf. Grosshans et al. 1996, 34 (Berlin, Gemäldegalerie SPK, Kat. Nr. 564 e 566).

3 Le conseguenze

3.1 Un cambio di priorità

È ben noto che in questi anni nasceva una tutela sistematica del patrimonio, come in Francia e in Italia, così anche in Prussia. Come punto di riferimento in Prussia si considera il Marienburg: esso rappresenta l'avvio cruciale sia di una coscienza storica – cioè una volontà di conservare e restaurare i relitti del passato – che di un'idea nazionale di opera d'arte – cioè la ricerca di un'identità collettiva nello specchio dei resti storici (cf. Scholl 2016). Tutto ciò portava ad un cambio di priorità anche nel campo del restauro delle opere d'arte: mentre inizialmente lo scopo era quello di salvare e riportare l'opera all'antica bellezza, si aggiungeva ora l'intenzione di rivelare il suo carattere storico, oltre a quello del «genio dell'artista», come scrisse il già citato cortigiano Bußler.⁸ È questo che rendeva importante conservare lo stato «vergine»⁹ dell'opera, che, in questo contesto, significava garantire che essa non fosse stata manomessa né falsificata nel suo carattere storico. Come già citato, solo la vera arte può, secondo Altenstein, servire a educare e portare l'uomo ad uno stato più elevato.

Il collezionismo di Edward Solly si basava proprio su questa idea, lui suggerita da conoscitori come Aloys Hirt e Karl Friedrich Schinkel (Skwirbli 2017, 291-302). Solly scrisse in una lettera ad un agente a Dresda il 24 settembre, probabilmente del 1817 [fig. 1]: «Se mi potesse dare dei prezzi di quadri italiani antichi» – e specifica: «dal 1500 al 1530» – «e anche delle descrizioni di essi, se ne potrebbe ragionare. Quelli ritoccati [*aufgeputzte*] dei commercianti d'arte però non mi piacciono – meglio piuttosto quelli dalle collezioni vecchie, per quanto siano neri».¹⁰ E questo successe: nonostante il conoscente di Dresda non gli potesse fornire opere di questo genere, furono degli agenti e commercianti italiani a vendergli negli anni seguenti centinaia di quadri antichi: Antonio Fusi di Milano, Marziale Reghellini del Veneto, come pure il romano Felice Cartoni (Skwirbli 2021; 2017, 386-418). Quest'ultimo vendette a Solly dei quadri provenienti dalle accademie di Bologna e Firenze, che lì erano considerati doppiamente oppure di qualità scarsa – il che spesso significava che avesse solo semplicemente un cattivo stato di conservazione.

⁸ GStA I. HA Rep. 74 Staatskanzleramt L VIII Spez. Nr. 5, senza fol. (rapporto di E.F. Bußler, 28-12-1815).

⁹ GStA I. HA Rep. 74 Staatskanzleramt L VI Gen. Nr. 1 Bd. 1, fol. 82 (Johann Gottfried Schadow a Hardenberg, 23-01-1817).

¹⁰ Dresden, Stadt-, Landes- und Universitätsbibliothek (SLUB), Mscr. Dresd. 1 35 IV, Nr. 634a (Solly a J.F.G. Krause, 24-09-[1817]).

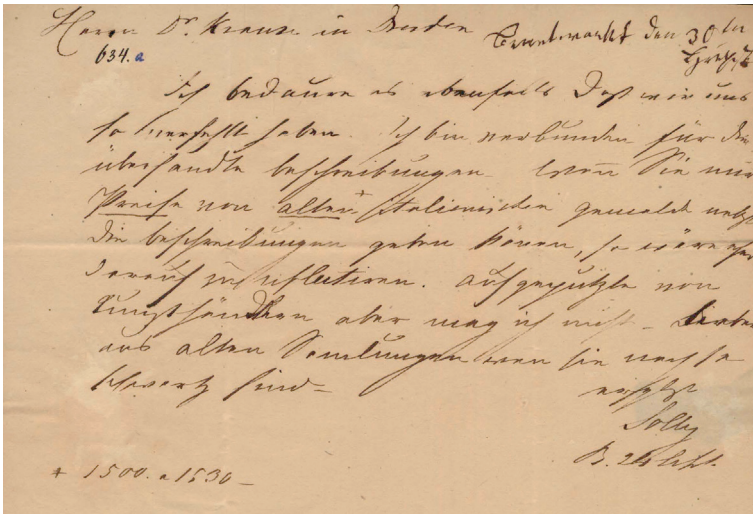


Figura 1 Lettera di E. Solly a J.F.G. Krause. 15-09-[1817]. Dresden, SLUB, Ms. Dresd. I 35 IV, Nr. 634a

A Berlino, tutti questi quadri venivano stimati molto proprio perché provenivano dai depositi demaniali italiani, cioè dalle chiese e dai conventi recentemente soppressi, e dunque non erano ‘curati’. Karl Friedrich Schinkel dava una stima ad alcuni di essi che superava di molto quella delle accademie italiane: ad esempio, valutava ben tremila talleri una grande pala alta tre metri di Prospero Fontana [fig. 2], creduta opera del Parmigianino (Skwirbli 2017, 571, nr. 17; Berlin, Gemäldegalerie, Kat. Nr. 336). Preparando i quadri acquistati per l’esposizione nella futura pinacoteca del museo, nell’inventario venne annotato che Lanzi avrebbe probabilmente parlato proprio di questo quadro:¹¹ si tentava dunque di connettere in modo preciso ciascuna opera con una storia dell’arte. Per quanto riguarda il restauro, sembra che in Italia la pala fosse considerata in uno stato «buono» – come descritto nel 1810 – non «guasto» (Skwirbli 2017, 571, nr. 17) – come diceva l’elenco del 1818 – forse per facilitarne l’alienazione; nel 1823, anno al quale risale l’inventario preliminare del museo di Berlino, fu infine ritoccata da Aloys Menschel, uno dei restauratori secondari della bottega berlinese.¹²

¹¹ ZA-SMB, I/GG 25, fol. 39v, nr. VII 62 (annotazione di G.F. Waagen, ca. 1826-28). Cf. Skwirbli in Skwirbli et al. 2021, 39 nota 10.

¹² ZA-SMB, I/GG 25, fol. 39v, nr. VII 62. Cf. Stehr 2012, 56-8.



Figura 2 Prospero Fontana, *Sposalizio di S. Caterina*. 1540. Su legno, 299 × 181 cm. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Kat. Nr. 336. Foto: Jörg P. Anders

Un altro quadro, registrato nel 1810 come opera di Francesco Francia, «buono ma alquanto patito», definito nel 1818 addirittura «slavato e guasto», valeva comunque 3.000, anzi, 4.000 talleri secondo Schinkel (Skwirbli 2017, 568, nr. 6; Berlin, Gemäldegalerie, Kat. Nr. 281); fu uno dei primi quadri ad essere restaurato nel 1822, dopo l'acquisto della collezione Solly.¹³ In quel momento ancora non era nata la bottega di Schlesinger e Koester, ma veniva impiegato un restauratore di origine probabilmente romana, già attivo presso Solly stesso, Stefano Teoli (Skwirbli 2012, 21-5; 2017, 328-30). Il quadro fu attribuito a Giacomo Francia secondo un'iscrizione ancora visibile.

3.2 Ideale e realtà

Lo stato originario era un'ideale quasi irraggiungibile, come spiega il direttore dell'accademia berlinese, Johann Gottfried Schadow, nel 1817, a proposito di una delle tante offerte d'acquisto di quadri fatte allo stato per il futuro museo:

Pitture antiche che erano nelle mani di commercianti di quadri e restauratori, possono essere e sono raramente vergini, cioè non toccate. Nei tre secoli dalla loro creazione sono state perlopiù rinnovate restaurate? Tre volte, soprattutto quelle italiane. Considerando che i pittori davano l'ultimo tocco con vernice liquida a base di olio per rendere più splendenti i colori sottostanti, che si chiama velatura e che si sciacqua via facilmente, si capisce la difficoltà nel riconoscerne l'originalità.¹⁴

Per gli acquisti di quadri valeva pur sempre l'ideale dell'opera mai ritoccata: i restauri del passato erano visti come un disturbo del quadro, sia esteticamente sia - e questo diventa sempre più importante - storicamente. Questi aspetti - che superavano tre secoli di tradizione moderna di pittura, che per Schadow era la norma (cf. Mai 2010, 192-3) - emergono anche dalle parole del pittore-restauratore Christian Koester, in procinto di accettare la proposta di andare a Berlino a restaurare le nuove collezioni di quadri antichi e antichissimi insieme a Schlesinger:

Tanti dei quadri nella collezione di Solly, a seconda del momento della loro di creazione e del loro valore, appartengono a un'epoca dell'arte in cui culminò la pittura sacra per le chiese. Quello che

¹³ ZA-SMB, I/GG 25, fol. 46v, nr. IX 20 (annotazione: restaurato da Teoli).

¹⁴ GStA I. HA Rep. 74 Staatskanzleramt L VI Gen. Nr. 1 Bd. 1, fol. 82 (Johann Gottfried Schadow a Hardenberg, 23-01-1817).

ce ne resta è da stimare al pari delle antichità, anzi, dovrebbe essere ben più caro delle pietre scavate. Da ciò risulta automaticamente l'importanza del restaurare.¹⁵

Quindi il problema di come restaurare un quadro si poneva sotto due aspetti cruciali: la pulitura e il ritocco.

A questo punto, si affacciava però un dilemma. Si volevano i quadri mai ritoccati - Solly richiedeva dipinti antichissimi, per quanto fossero neri; ma quelli disponibili non erano privi di danni. Inoltre, si volevano le opere non restaurate; ma neanche si poteva lasciarle così come si trovavano. Il restauro era necessario, e l'idea ingenua - basata sull'esperienza con i quadri moderni - era di poter semplicemente togliere le ombre accumulate sopra le opere, di liberarle dalla patina e dalle tracce accumulate dal tempo dopo la loro creazione.

Le indagini eseguite dopo l'acquisto permettevano, tuttavia, di superare questa idea imprudente. Lo stesso Koester, dopo aver lavorato per tre anni sulle pitture provenienti dalla collezione Solly, affermava che «tanti quadri antichi, soprattutto quelli che si trovavano nelle chiese e quelli che giravano poco tra i commercianti d'arte» - quindi esattamente quello che si raccoglieva a Berlino - «purtroppo sono spesso in uno stato tale che, oltre alle ferite grosse» - cioè ai supporti e agli strati di pittura danneggiati - «appaiono devastati da fumo, polvere, sporcizia, vernice cattiva e ritocchi» (Koester 1827, 17) in quantità tale da formare una «vera e propria crosta» di sporcizia, penetrata anche nello strato di pittura (Koester 1827, 18; cf. Stehr 2012, 60). Schlesinger la paragonava a una «spessa vernice di avorio» (cit. da Stehr 2012, 61).

3.3 La professionalizzazione

Poste a confronto, si può osservare come le pratiche del restauratore di corte Schultz fossero parzialmente seguite anche dai restauratori del futuro museo: questi ultimi infatti lavoravano in modo simile per quanto riguarda le vernici, il fissaggio con il mastice, ecc. (Bauer, Most 2021, 93-4). Quello che Schultz non esplicita molto nelle annotazioni del 1789 è invece il ritocco (Bauer, Most 2021, 95): questo divenne piuttosto il nodo cruciale nelle discussioni degli anni 1820. D'altra parte, in altri punti del testo si può osservare una sorta di professionalizzazione, intesa come un aumento di precauzione e attenzione in base anche al 'materiale' presente nell'opera. Ne è un esempio la pulitura.

¹⁵ GStA I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Staatlichen Museen II D Nr. 1, fol. 38 (Koester a Waagen, s.d. [fine dicembre 1823]).

Non mancano le polemiche sulle puliture esagerate, soprattutto contro i non professionisti. Teoli, come Solly stesso, fu accusato di aver pulito via le velature dei quadri tentando di togliere la vecchia vernice (Skwirbliès 2012, 13). Non sappiamo se Solly in prima persona abbia davvero messo la mano sui quadri della sua collezione, come affermava Hirt nel 1822;¹⁶ è più probabile che siano stati sempre dei restauratori, come Teoli, a lavorare per lui. Inoltre, si può ipotizzare che era il metodo, in sé buono, a dover essere adattato alle pitture più delicate, e non il contrario: ad esempio, l'esperimento di Mechthild Most ha appurato che il metodo di Schultz per la pulitura, essendo molto potente, può facilmente danneggiare la superficie della pittura (Bauer, Most 2021, 93). La studiosa osserva, come fa anche Ute Stehr (2012, 100-1), che rispetto ai metodi più recenti le liscivie come quella di Schultz, seppur basate su un processo non solo più controllabile ma anche più lento per dare al restauratore l'opportunità di intervenire in tempo, erano davvero molto forti (Bauer, Most 2021, 90-3). I restauratori del museo apparivano invece più attenti dei precedenti restauratori di corte, sebbene usassero anche loro delle sostanze simili. Uno dei problemi principali era costituito dalla differenza tra le tele sei- o settecentesche, fatte con vernici spesse a base di olio, e le tavole a tempera del Quattro- Cinquecento, le quali, benché spesso coperte da spessi strati di sporczia, erano molto più delicate (Bauer, Most 2021, 50-2, 96-7; Stehr 2012, 99, 101). Lo stesso Edward Solly, intervistato davanti al parlamento inglese nel 1836 in quanto esperto di collezionismo, sottolineò la necessità di fare tantissima attenzione alla pulizia dei quadri - pulizia che non doveva essere mai troppo forte (Report 1836, 148, nr. 1860).

La professionalizzazione del restauro oscillava dunque tra un riadattamento di metodi e pratiche di Parigi in particolare, e un conservatorismo che rinunciava ad esempio alla sostituzione del supporto oppure alle parchettature. Schultz ne dava istruzioni, ma in modo non preciso. Come osserva Mechthild Most, non emerge dal suo compendio né dalle altre fonti settecentesche quanto fosse complesso l'incollaggio di pitture su tavola; la studiosa evidenzia come Schultz fosse ben informato e attento, aperto anche alle nuove tecnologie, ma ancora perseverava sullo stato della pratica e del sapere tipici del Settecento (Bauer, Most 2021, 100-1). Analogamente, i restauratori del museo sapevano come stabilizzare i supporti lignei, ma in modo assai primitivo rispetto all'arte delle parchettature di Parigi (Stehr 2012, 87-9).

Le pratiche classiche del restauratore - la pulitura, la riparazione di fessure e la stabilizzazione dei colori - non vennero rivoluzionate da Schlesinger e Koester. Anche la capacità artigianale - come si

16 GStA I. HA Rep. 76 Kultusministerium Ve Sekt. 15 Abt. I Nr. 4 Bd. 1, fol. 98v (Hirt a Altenstein, 12-02-1822). Cf. Skwirbliès 2012, 23.

può osservare dai trattati e dai risultati rintracciabili - non era del tutto nuova, seppure fosse comunque portata al massimo livello sia da Schultz che da Schlesinger. Sono due gli aspetti significativi che sembrarono piuttosto marcare un cambiamento. Innanzitutto, l'organizzazione di una bottega, quasi come una manifattura, con più personale specializzato e coordinato con salari non altissimi, ma fissi e sicuri. La condizione precaria di un restauratore come Schultz, con un solo allievo e successore, aveva impedito di impiantare una solida tradizione nel campo del restauro. Nel rapporto sopra citato del 1815, Bußler di certo esagerava nel parlare del degrado totale di tutti i quadri in tutte le gallerie - proprio perché voleva spingere le autorità ad assumere un candidato da lui ritenuto professionista per il posto di pittore-restauratore di corte.

L'altro aspetto significativo è l'espansione del sapere, dell'esperienza generale in materia di restauro, inclusa l'abolizione di quell'atteggiamento di segretezza ancora visibile in Schultz, che trasmette il suo *arcantum* in un manoscritto all'accademia e a un solo allievo (Bauer, Most 2021, 72-5). Qui gioca molto anche l'etica del restauro: la nuova coscienza storica, che andava oltre le norme accademiche o di corte tese a rendere un quadro 'buono', cioè ben pulito e ritoccato, richiedeva ora di trattare l'opera come fonte storica - ecco la 'verità', che viene sempre menzionata come ideale, lo scrupolo nel rispettare e ricercare questa 'verità' nell'opera, invece di portarla in uno stato 'vergine' (cf. Skwirbli 2017, 174-8, 333-8). Le tante opere - anche famosissime - restaurate al Louvre e poi restituite, come pure la pubblicazione di manuali, come la ristampa di quello storico di Cennino Cennini proprio nel 1821, quando la collezione Solly fu acquistata per lo stato prussiano, costituiscono una base solida per lo sviluppo di restauri più raffinati a Berlino, e per l'attenzione ad una loro documentazione accurata (cf. Stehr 2012, 63-4, 103-4).

4 I conflitti

4.1 Il restauratore tra artista libero e artigiano impiegato

Osservando la professionalizzazione e la specializzazione dei restauratori è utile perdere di vista il fatto che l'impiego principale di queste persone era pur sempre l'arte - ossia, si trattava di pittori. L'immagine che essi avevano di sé stessi era causa di continui conflitti con le mansioni da restauratore. Friedrich Schultz era impiegato come pittore, ma pagato come un artigiano, come i suoi successori Beckly e Bock (Bauer, Most 2021, 71-3). Nel suo manuale, Schultz descriveva con cura i vari metodi della riparazione e conservazione, ma della parte strettamente artistica, quale il ritocco, non parlava affatto (Bauer, Most 2021, 95). Come anche per la pulitura, questo dettaglio

rappresentava un punto debole. L'esempio di un restauro eseguito nel 1828 dimostra il problema. Si trattava, in questo caso, di un quadro particolarmente prezioso dal punto di vista storico, almeno per Aloys Hirt: una *Presentazione al Tempio* che Hirt stesso supponeva essere di Andrea da Salerno, cioè Andrea Sabatini, fondatore della pittura rinascimentale o della scuola di Napoli, se non addirittura di Raffaello stesso [fig. 3].¹⁷ Anche se i suoi colleghi non erano d'accordo – il quadro entrò nel museo nel 1830 con l'attribuzione a Lorenzo Costa, tutt'ora valida grazie alla firma dell'artista ormai scoperta (Waagen 1830, 75; Grosshans et al. 1996, 33, Kat. Nr. 114) –, essi erano tuttavia convinti che fosse necessario un restauro adeguato. Il dissenso verteva su chi dei restauratori dovesse eseguirlo. Hirt incaricò Johann Erdmann Hummel, pittore classico e suo amico (Morton 1989; Stehr 2012, 56). Waagen e Schinkel, invece, intendevano affidare il quadro a Schlesinger, che ritenevano avesse più esperienza con la pittura antica, mentre la «capacità del prof. Hummel come restauratore» sarebbe stata più adatta per «la realizzazione di quadri dipinti con un pennello grosso e in modo pastoso». ¹⁸ Schlesinger, nel *Cristo morto* attribuito a Correggio – opera in realtà di Bellini – avrebbe invece dato prova di essere il più versato dell'intero atelier proprio per il restauro di questo tipo di quadri. A causare il conflitto erano, in fondo, soprattutto questioni di onore e orgoglio tra gli artisti-restauratori. Da quanto si può appurare considerando i quadri superstiti che nel frattempo restaurarono, anche solo leggermente, Schlesinger e Hummel non erano poi molto diversi nelle loro abilità.

Quest'orgoglio professionale è espresso anche da Koester, il quale, prima di accettare insieme a Schlesinger l'incarico berlinese del 1824, scrisse a Waagen:

Non è neanche cosa da poco per me e Schlesinger concederci in modo così esclusivo al mestiere del restaurare. Il tempo che ci assorbe interamente non sarebbe pagabile a nessun prezzo, se non sentissimo d'altra parte anche l'onore dell'affare e della nostra relazione. Noi tutti dobbiamo affrontare la cosa con grandezza, affinché non ci schiacci.¹⁹

Era la possibilità di poter riscoprire i quadri come primi testimoni storici che spingeva gli artisti ad assumere lavori di restauro; es-

¹⁷ ZA-SMB, I/GG 25, fol. 42, nr. VIII 17.

¹⁸ GStA I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Staatlichen Museen II D Nr. 1, fol. 93 (Waagen e Schinkel a Altenstein, 23-08-1828); pubblicato da Motschmann 2021: «Entgegnung Hirts auf ein Schreiben von Schinkel und Waagen an Staatsminister von Altenstein. Berlin, 24. August 1828». Cf. Stehr 2012, 58-9 (quadro non identificato).

¹⁹ GStA I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Staatlichen Museen II D Nr. 1, fol. 38 (Koester a Waagen, s. d. [fine dicembre 1823]).



Figura 3 Lorenzo Costa, *Presentazione al Tempio*. Ca. 1485. Su legno, 148 × 101 cm. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Kat. Nr. 114. Foto: Jörg P. Anders

si alla fine si identificavano in gran parte con gli ideali del romanticismo - come anche Hummel, tra l'altro (cf. Morton 1989). È ovvio che i pittori-restauratori italiani e francesi, provenienti da un ambito molto diverso, fossero estranei a questo mondo tedesco-romantico-nazionalistico.

4.2 Malintesi, pregiudizi e incomprensioni

Dure erano le polemiche contro i restauratori francesi e italiani che emersero da parte dei responsabili del museo berlinese dopo il viaggio in Italia del 1824:

Quanto i restauratori italiani superano i nostri nella grandezza delle pretese per i loro lavori, tanto gli italiani sono inferiori ai no-

stri nella regolarità e sistematicità del restauro, come pure nell'accuratezza e scrupolosità del trattamento; perché mentre i signori Schlesinger e Koester, fin dal primo lavoro preliminare, mirano soprattutto a mantenere e completare il più possibile il carattere originario di ciascun quadro, quindi a collegarsi con il loro restauro alle opere in tutti i modi immedesimandosi con esse, nel restauro di Palmaroli o Camuccini il carattere originale del quadro viene più o meno obliterato, e il tutto adattato alla loro propria maniera e abbassato ad essa.²⁰

Ricordiamo qui anche le parole del ministro Altenstein, che accusava la Francia di fare abuso dell'arte «profanandola» per motivi di mera rappresentanza del potere.

Questo verdetto tagliente sembra comunque risultare anche dalle esperienze negative registrate a Berlino nel 1822 e 1823, quando per delle somme vertiginose vennero impiegate persone non proprio affidabili. Così, almeno, riportano le fonti nei casi di un allievo del commerciante d'arte parigino Alexis Delahante, suocero del maestro dell'opera di Berlino Gaspere Spontini (cf. Skwirbli 2017, 342-4), e del restauratore Stefano Teoli. Mentre Delahante avrebbe dimostrato abilità particolare nei restauri di quadri moderni, soprattutto della scuola neerlandese, e per i paesaggi, a Teoli venne riconosciuto talento nel restauro delle pitture di scuola antica italiana.²¹ I quadri di tali scuole, dunque, venivano di preferenza lui affidati. Teoli aveva già restaurato per Solly e Johann Wolfgang von Goethe a Weimar, e sembrava possedesse al riguardo «tanta capacità»²² (cf. Haussmann 2002, 141-4; Skwirbli in Skwirbli et al. 2021, 85). Nel 1822 gli vennero dunque affidati i restauri di alcuni quadri di proprietà del museo. Tuttavia, a operazioni avviate, egli divenne bersaglio delle critiche aspre di Hirt e Schultz: osservandolo direttamente all'opera, ne disapprovavano modi e tecniche di lavoro. Questa ostilità verso i restauratori stranieri è anche confermata dalle pretese finanziarie che essi avevano e dall'inasprimento dei susseguenti giudizi degli esperti berlinesi.

L'ampiamente discusso restauro della Madonna Sistina di Dresda, eseguito da Pietro Palmaroli, fu criticato in particolare per i ritocchi; un articolo anonimo apparso in una rivista berlinese nel 1828, a due anni di distanza, accusava Palmaroli di aver danneggiato «l'espres-

20 GStA I. HA Rep. 76 Ve. Sekt. 15 Abt. I Nr. 4 Adh., fol. 107 (Waagen [e Schinkel] a Altenstein, s.d. [1824]). Cf. Skwirbli 2017, 333; Stehr 2012, 65.

21 GStA I. HA Rep. 76 Ve. Sekt. 15 Abt. I Nr. 4 Bd. 1, fol. 101 (Schultz a Altenstein, 03-03-1822).

22 GStA I. HA Rep. 76 Ve. Sekt. 15 Abt. I Nr. 4 Bd. 1, fol. 99 (Hirt ad Altenstein, 12-02-1822), cit., fol. 101 (Schultz a Altenstein, 03-03-1822).

sione divina dei visi» (Schölzel 2012, 133; Perusini 2001, 142). Questa è in effetti la chiave per capire anche le critiche durissime scagliate contro Teoli, il quale, incaricato di restaurare un *San Sebastiano* di scuola antica veneta, litigò violentemente con la commissione artistica del museo – cioè, essenzialmente, con Hirt, Schinkel, Waagen e con i pittori accademici (Skwirblies 2017, 328-32). Questi ne criticavano soprattutto i ritocchi, tanto che Teoli si rifiutò di continuare il lavoro; anche perché, osservava, vi erano fraintendimenti e ambiguità tra i membri della commissione stessa. La questione era: qual era la verità, il carattere originario, la «maniera propria» (*der ihm eigenthümlichen Weise*)²³ che doveva essere restituita nel quadro?

Ciò che i funzionari berlinesi raccomandavano sembrava essere una mescolanza di idee romantiche e di pratiche neoclassiciste che si concretizzavano in una maniera abbastanza austera di restaurare le pitture – pitture che, tanto più, erano state scelte in precedenza secondo lo stesso principio di austerità. Gli esempi al riguardo sono noti (Savoy 2011, 329-36): la *Leda* del Correggio, la cui testa era già stata tagliata all'inizio del Settecento, fu restaurata due volte in Francia (Savoy 2011, 334-5; Röske 1999; Stehr 2012, 107-12; Berlin, Gemäldegalerie SPK, Kat. Nr. 218). Una prima versione della testa restaurata era presente quando il quadro entrò nelle collezioni di Federico II; la seconda fu eseguita a Parigi da Pierre-Paul Prud'hon, il 'Correggio francese'. Quando il quadro tornò a Berlino nel 1815, «la nuova testa» era annotata nel catalogo della mostra trionfale organizzata per le opere ricuperate a Parigi, a cura del direttore Schadow, il quale definì il dipinto «di nuovo ridipinto molto bene» (*Verzeichniß* 1815, 78; cf. Vogtherr 1997, 74-5); nel 1834 però si intervenne per rifare il tutto un'altra volta: Schlesinger ricreò una *Leda* correggio-raffaellesca molto più pudica di quanto dovesse essere l'originale, o la versione francese (Röske 1999, 270-1). La verità ovviamente sta nell'immaginazione di coloro che la guardano ad oggi.

Da parte dello Stato, comunque, gli unici aspetti importanti erano il risparmio, il controllo e la conformità: tutto ciò si concretizzava nella bottega istituita da Schlesinger, Koester e gli altri a partire dal 1824. Così riassumeva il ministro l'anno seguente:

L'esperienza ci aveva insegnato, nei nostri esperimenti con artisti stranieri e locali, che l'esecuzione corretta di questo importante lavoro non poteva essere raggiunta se eseguita da individui nei loro laboratori senza una continua supervisione, e che il pagamento per il restauro di singoli dipinti ai prezzi abituali era straordinariamente alto. Perciò, allo stesso tempo, era necessario con-

23 GStA I. HA Rep. 76 Kultusministerium Sekt. 15 Abt. I Nr. 4 Bd. 3, fol. 78v (Schinkel e Hirt a Altenstein, 24-06-1824).

siderare l'istituzione di un atelier di restauro circoscritto, in cui artisti provati potessero lavorare insieme per un certo salario, durante un periodo di tempo fisso, sotto una supervisione costante.²⁴

4.3 L'ossessione per i falsi nel primo Ottocento

Parlando del controllo, arriviamo all'ultimo tema in questa riflessione. «Da una fonte molto affidabile», annuncia una rivista per «amatori studiosi di belle arti» nel gennaio del 1818, «abbiamo la notizia che due speculatori di Firenze, i quali sapevano della tendenza in Germania verso la più antica scuola italiana, stanno comprando a poco prezzo tutti i quadri antichi di cui riescono ad entrare in possesso, per mandarli in Germania e venderli» (LKK 1818, 255).

[Questi] commercianti di quadri hanno concluso un accordo con diversi artisti (anche se non meritano questo venerabile nome), che devono lavare, verniciare e ridipingere questi quadri in breve tempo, per cui è fatta condizione esplicita che ogni pittore consegnino un quadro grande o due piccoli in un giorno. È naturale che questi cercatori di profitto si impossessino solo di quadri cattivi e mediocri, e che questi ultimi siano completamente rovinati dalla fretta con cui procedono [nella loro attività]. (1818, 255)

Questa «notizia» è basata su un fatto vero: a Firenze era attivo un commerciante di origine tedesca, Giovanni Metzger, che comprava e rivendeva quadri antichi, ed è anche vero che usava ritocarli; sappiamo in più che questi interventi furono criticati dagli acquirenti (Skwirblies 2017, 132-40; Meyer 2013, 259-81). Se e come ci fossero anche dei falsi rimane incerto. Gottfried Schadow, nel 1817, scrisse a Goethe che un commerciante romano gli aveva mostrato dei «quadretti carini» che dovevano sembrare antichi: una *Madonna*, un *Sant'Uberto*, i *Re Magi in viaggio*, in realtà fatti - o falsificati - da un certo Olivier di Vienna (Koltes, Bischof, Schäfer 2004, 398-9). I tre fratelli Olivier erano dei giovani pittori veramente affascinati, come tanti loro amici e colleghi, dalla pittura del primo Rinascimento (Hackmann, Heyden in Nerlich, Savoy 2013, 215-18). Nel 1817, Heinrich Olivier realizzò delle copie degli affreschi di Bernardino Luini a Milano e le mandò a Berlino, affinché fossero esposte alla mostra accademica (Brunner 2017). I fratelli produssero quadri che, ad oggi, ben riconosciamo come Nazareni, ma se intendessero truffare o meno resta alquanto dubbio. Sembra più probabile che le polemiche sui falsi fossero in fondo delle critiche anti-nazarene.

²⁴ GStA I. HA Rep. 89 Geh. Zivilkabinett Nr. 20537, fol. 33 (Altenstein a Federico Guglielmo III, 15-12-1825).



Figura 4 Hans Maler, *Anna Regina d'Ungheria*, 1525. Su legno, 34 × 28 cm. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Kat. Nr. 592A. Foto: Jörg P. Anders



Figura 5 Autore ignoto, *Davide suona per Saul* (dettaglio). Su legno, 89 × 170 cm. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Kat. Nr. 1409. Foto: Autore

Comunque il sospetto esisteva. Esempi concreti illustrano che questa ‘fobia’ per i falsi circolava di fatto anche tra i responsabili del museo. Aloys Hirt comprò - non sappiamo come - una «Vera Icona» con la cifra di Albrecht Dürer; secondo lo stesso Hirt, questa proveniva dalla casa Holzschuher a Norimberga,²⁵ e ancora nel 1827 veniva ammirata da Carl Gustav Carus addirittura come il quadro più bello della futura pinacoteca del museo (Carus 1865, 235). Waagen lo riconobbe invece come «moderna abborracciatura, fatta per ingannare».²⁶ Venne relegata nelle collezioni dei castelli a scopo decorativo, da dove scomparve quasi immediatamente.²⁷ Cosicché non possiamo più giudicarne la bontà.

Invece, è più chiaro il caso del ritratto di una regina, acquistato a Basilea come opera di Hans Holbein, e creduto essere l’effigie di

²⁵ Motschmann 2021: «Schreiben Hirts an das Kultusministerium. Berlin, 5. Dezember 1822».

²⁶ ZA-SMB, I/GG 25, fol. 85v, nr. XIV 34; cf. Skwirblies 2017, 136.

²⁷ Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Graphische Sammlung (SPSG), Inv. 89, Verzeichniss A, fols 36v-37r, nr. 337: «è scomparso durante la disposizione dei quadri Solly nei diversi castelli, probabilmente è stato trafugato».

Anna Bolena, moglie di Enrico VIII. Anche qui vi era il sospetto che fosse un falso. Schadow scrisse molto semplicemente che «la Anna Bolena è nuova» (1833, 171). Carus la lodava come il *Cristo* di Dürer (Carus 1865, 235). Anche stavolta Waagen credette di aver scoperto un falso, anzi, ancor più, svelò che il quadro era stato pesantemente ritoccato e vi fosse applicata un'iscrizione falsa.²⁸ Il vero autore, infatti, non è Holbein ma un artista di non basso pregio, Hans Maler. E la regina non è Anne Boleyn, ma sempre di una regina si tratta: è Anna di Ungheria [fig. 4] (Kemperdick in Skwirblies et al. 2021, 102-3).

L'ultimo caso qui presentato è una tavola abbastanza grande, che ricorda il pannello di un cassone (Skwirblies 2017, 629, nr. IV 32) [fig. 5]. Questa entrò nella collezione Solly con l'attribuzione al Bacchiacca, assieme ad un'altra tavola tuttora attribuita all'artista (Skwirblies 2017, 630, nr. IV 40: Berlin, Gemäldegalerie SPK, Kat. Nr. 267). Aloys Hirt credeva fosse addirittura opera di Andrea del Sarto; Waagen, invece, aveva dei dubbi: il pezzo fu posto in deposito come opera di «autore sconosciuto».²⁹ Dal Novecento, fu creduto un falso eseguito all'epoca del Romanticismo; e, in quanto tale, sarebbe stato l'unico nella collezione. Di recente, un'analisi scientifica ha però escluso si trattasse di un'opera del tardo Settecento o primo Ottocento (U. Stehr, com. pers.).

5 Conclusioni

I primi interventi per la conservazione dei quadri nelle collezioni reali di Prussia puntavano perlopiù alla riparazione dei danni - causati dalle guerre o da una custodia inadeguata - e alla presentazione delle opere negli ambiti di rappresentanza e di istruzione. Lo scopo iniziale di porre in risalto la dignità e la bellezza intramontabile delle tele venne affiancato, specialmente dopo le Guerre napoleoniche, all'ideale dell'originalità storica. Questa andava riscoperta, anche attraverso un restauro accurato. Parzialmente connesso a un patriottismo nazionalistico, tale ideale portava non solo verso una professionalizzazione del settore, con la creazione di una scuola particolare di restauro, ma anche verso il rinnovamento dell'idea di patrimonio in sé. La creazione di un patrimonio artistico in Prussia si basava quindi essenzialmente su prassi di intervento e rimaneggiamento dei quadri - il che poteva comportare anche più di un semplice restauro, causando dei conflitti che andavano ben oltre le discussioni a livello pratico e accademico. Agli aspetti generali relativi alla manutenzione - come conservazione, pulitura, riparazione - si accostavano quin-

²⁸ ZA-SMB, I/GG 25, fol. 87, nr. XIV 57.

²⁹ ZA-SMB, I/GG 25, fol. 16v, nr. IV 32.

di idee particolari legate alla purezza e all'adeguatezza dei restauri. Le stesse opere e i restauratori con il loro lavoro vennero collegati in modo nazionalistico a tali idee nascenti nel campo del restauro: è così che l'attenzione alla 'verità' storica e la consapevolezza di quanto tale verità fosse fragile divenne il nodo principale di tanti conflitti su prassi e metodologie – a livello locale e internazionale. Lo storicismo dell'epoca romantica formava il museo di Berlino, e con questo anche lo sguardo di intere generazioni di tedeschi sull'arte europea.

Abbreviazioni

GStA	Berlin: Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz
SLUB	Dresden, Stadt-, Landes- und Universitätsbibliothek
SPSG	Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Graphische Sammlung
ZA-SMB	Berlin, Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

Bibliografia

- Bauer, A.N. (2015). «Das ungeliebte Erbe. Die Bildergalerie des Berliner Schlosses in friderizianischer Zeit (1740-1786)». Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Hrsg.), *Die Bildergalerie Friedrichs des Großen. Geschichte – Kontext – Bedeutung*. Regensburg: Schnell + Steiner, 95-134
- Bauer, A.N.; Most, M. (2020). «Das "Schultzsche Geheimnis" und die "Kunst alte Gemälde zu reparieren". Ein wiederentdecktes Traktat zur Gemälderestaurierung bei den königlich preußischen Sammlungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts». *Kulturgeschichte Preußens – Vorträge und Forschungen*, 5. <https://doi.org/10.25360/01-2020-00007>.
- Bauer, A.N.; Most, M. (2021). «'Wie ein Chirurgus bei einem Regiment Soldaten'. Zur Geschichte der Gemälderestaurierung bei den königlich preußischen Gemäldesammlungen des 18. Jahrhunderts». *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Restaurierung*, 34, 49-107.
- Brunner, A. (2017). «Olivier, Heinrich». *Allgemeines Künstlerlexikon*, 93, 326.
- Carus, C.G. (1865). *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*, Bd. 2. Leipzig: Brockhaus.
- Etienne, N. (2012). *La restauration des peintures à Paris (1750-1815). Pratiques et discours sur la matérialité des œuvres d'art*. Rennes: Presses universitaires.
- Grosshans, R. et al. (1996). *Gemäldegalerie Berlin*. Gesamtverzeichnis, Berlin: Staatliche Museen.
- Hausmann, U. (2002). «Katalog der Gemälde». Bothe, R.; Hausmann, U. (Hrsgg), *Goethes "Bildergalerie". Die Anfänge der Kunstsammlungen zu Weimar*. Berlino: G+H, 77-250.
- Koester, C. (1827). *Ueber Restauration alter Oelgemälde*, Bd. 1. Heidelberg: Winter.
- Koltes, M.; Bischof, U.; Schäfer, S. (Hrsgg) (2004). *Briefe an Goethe. Gesamtausgabe in Regestenform*. Bd. 7, 1816-1817, Teil 1: *Regesten*. Weimar: Böhlau.

- LKK (1818). *Leipziger Kunstblatt für gebildete Kunstfreunde, insbesondere für Theater und Musik*, 1(1817/18), 61, 31-01-1818.
- Mai, E. (2010). *Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde*. Köln; Weimar; Wien: Böhlau.
- Meyer, C. (2013). *Die Geburt des bürgerlichen Kunstmuseums – Johann Friedrich Städel und sein Kunstinstitut in Frankfurt am Main*. Berlin: G+H. Berliner Schriften zur Museumsforschung 32.
- Morton, M.L. (1989). «Johann Erdmann Hummel and the Flemish Primitives: The Forging of a Biedermeier Style». *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 52, 46-67.
- Motschmann, U. (2021). *Kritische und kommentierte Edition des (Privat-)Briefwechsels und der Amtlichen Schriften von Aloys Hirt*. Berlin: BBAW. <https://alloys-hirt.bbaw.de/>.
- Nerlich, F.; Savoy, B. (2013). *Pariser Lehrjahre. Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt*. Bd. 1, 1793-1843. Berlin; Boston: De Gruyter.
- Neugebauer, W. (2009). «Staatlicher Wandel. Kulturelle Staatsaufgaben als Forschungsproblem». Neugebauer, W. (Hrsg.), *Acta Borussica, n. s., Preußen als Kulturstaat, sez. I: Das preußische Kultusministerium als Staatsbehörde und gesellschaftliche Agentur (1817-1934)*. Bd. 1, *Die Behörde und ihr höheres Personal*, Teil 1: *Darstellung*. Berlin: Akademie, XI-XXXI.
- Perusini, G. (2001). *Il manuale di Christian Koester e il restauro in Italia e Germania dal 1780 al 1830*. Firenze: Edifir. Storia e teoria del restauro: Documenti 16.
- Pommier, E. (2015). «Wien 1780 – Paris 1793. Welches der beiden Museen war wohl das revolutionärste?». Savoy, B. (Hrsg.), *Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701-1815*. Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 96-116.
- Ranke, L. von (1881). *Hardenberg und die Geschichte des preußischen Staates von 1793-1813*, Bd. 3. Mit einer Denkschrift Hardenberg's über die Reorganisation des preußischen Staates vom Jahre 1807. Leipzig: Duncker & Humblot. Sämtliche Werke 48.
- Report (1836). *Report from the Select Committee on Arts and their Connexion with Manufactures; with the Minutes of Evidence*. London, House of Commons, 16 August 1836.
- Röske, T. (1999). «Correggios 'Leda': ein verdrängtes Bild». Reinink, W.; Stumpel, J. (Hrsgg.), *Memory & Oblivion = Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art* (Amsterdam, 1-7 September 1996). Dordrecht: Kluwer, 265-74
- Rudi, T. (1999). *Christian Philipp Koester (1784-1851), Maler und Restaurator. Monographie mit kritischem Oeuvreverzeichnis*. Frankfurt am Main: Lang.
- Rudi, T. (2001). *Christian Philipp Koester: Ueber Restauration alter Oelgemälde. Nachdruck der Originalausgabe von 1827 bis 1830*. Leipzig: Seemann.
- Savoy, B. (2011). *Kunstraub. Napoleons Konfiszierungen in Deutschland und die europäischen Folgen*. Köln; Weimar; Wien: Böhlau.
- [Schadow, J.G.] (1833). «Ueber die Solly'sche Gemälde-Sammlung». *Museum. Blätter für bildende Kunst*, nr. 21 (28-05-1833), 161-2; nr. 22 (03-06-1833), 170-2.
- Scholl, A. (2016). «Friedrich Gilly und die Entdeckung der Marienburg als Bau-Denkmal». Hilliges, M.; Scholl, A. (Hrsgg.), *Gilly – Weinbrenner – Schinkel. Baukunst auf Papier zwischen Gotik und Klassizismus*. Göttingen: Universitätsverlag, 33-41.
- Schölzel, C. (2012). «Der besondere Umgang mit Raffaels Sixtinischer Madonna. Aspekte der Restaurierung des Bildes». Henning, A. (Hrsg.), *Die Sixti-*

- nische Madonna. *Raffaels Kultbild wird 500*. München; London; New York: Prestel, 129-55.
- Schuster, M.; Ketelsen, T. (Hrsgg) (2018). *Carl Heinrich von Heineken in Dresden und auf Schloss Altdöbern*. Dresden: Sandstein. Schriftenreihe der Carl-Heinrich-von-Heineken Gesellschaft 1.
- Skwirbli, R. (2012). «Restoration of Artworks in the Berlin Royal Picture Collection Between 1797 and 1830. Internationalization, Professionalization, Institutionalization», in Etienne, N. (éd.), «La restauration des œuvres d'art en Europe entre 1789 et 1815: pratiques, transferts, enjeux», *CeROArt*, hors série, 10 April. <https://doi.org/10.4000/ceroart.2356>.
- Skwirbli, R. (2017). *Altitalienische Malerei als preußisches Kulturgut. Gemäldesammlungen, Kunsthandel und Museumspolitik 1797-1830*. Berlin; Boston: De Gruyter. *Ars et scientia* 13.
- Skwirbli, R. (2021). «Edward Solly, Felice Cartoni, and their Purchases of Paintings. A 'Milord' and his 'Commissioner' Anticipating a Transnational Network of Dealers». Bracken, S.; Turpin, A. (eds), *Art Markets, Agents and Collectors. Collecting Strategies in Europe and the United States, 1550-1950*. New York et al.: Bloomsbury, 174-84.
- Skwirbli, R.; Contini, R.; Kemperdick, S.; Kleinert, K.; Rowley, N.; Salomon, S. (eds) (2021). *The Solly Collection 1821-2021. Founding the Berlin Gemäldegalerie*. Munich: Deutscher Kunstverlag.
- Stehr, U. (2012). «Johann Jakob Schlesinger (1792-1855). Künstler – Kopist – Restaurator». Suppl., *Jahrbuch der Berliner Museen*, n.s., 53, 2011.
- Verzeichniß (1815). *Verzeichniß von Gemälden und Kunstwerken, welche durch Tapferkeit der vaterländischen Truppen wieder erobert worden und [...] in den Sälen der königl. Akademie der Künste [...] öffentlich ausgestellt sind*. Berlin: Quien.
- Vogtherr, C.M. (1997). «Das Königliche Museum zu Berlin. Planungen und Konzeption des ersten Berliner Kunstmuseums». Suppl., *Jahrbuch der Berliner Museen*, n.s., 39, 1997.
- Waagen, G.F. (1830). *Verzeichniss der Gemälde-Sammlung des Königlichen Museums zu Berlin*. Berlin: Akademie der Wissenschaften.

Arte, legge, restauro

L'Europa e le prime prassi per la protezione del patrimonio

a cura di Chiara Mannoni

How (Not) to Protect the Past? Heritage Protection Efforts and Power Struggles in Early Modern Greece

Yannis Galanakis

University of Cambridge, UK

Abstract This paper revisits the early protection measures taken with regards to the safeguarding of antiquities in Greece in the 1820s and 1830s and the ensuing power struggles. The focus is on 'control' and 'ownership', two major issues that shaped the nineteenth-century cultural politics of the country. It is argued that the 1834 law, that emerged out of these debates, is best understood as a crypto-colonial contraption. It gave the allusion to people and state officials of cultural and territorial integrity and control, when actually it facilitated local and international actors to thrive – licitly and illicitly – in the antiquities trade in the long nineteenth century.

Keywords Classical antiquity. Greece. Heritage protection. Legislation. National identity.

Summary 1 Introduction. – 2 "Pride for the Nation": A Call for Collective Participation in the Safeguarding of Antiquities that Was Never Meant to Be. – 3 Between State Control and Shared Ownership. – 4 Early Modern Greek Heritage Legislation in Light of Measures Taken by the Papal States. – 5 Whose Heritage and Safeguarding? – 6 Heritage Protection, National Consciousness, and the Multiple Pasts of Greece.

1 Introduction

It is true that a lot has already been written on nineteenth-century antiquarianism, archaeology and antiquities collecting also in relation to Greece and the role of the past in modern identity building.¹ In the vast majority of cases, however, most of these approaches adopt either an ‘outsiders’ perspective on the issues at stake (e.g., by focusing on the Grand Tour and its collectors, travellers and antiquarians, rather than on the local protagonists) or take a rather myopic approach focusing selectively on certain, now highly politicised and sensationalised, episodes, such as the Parthenon/Elgin marbles debate. Limited attention, especially outside of Greek scholarship, has been paid on the actual legislation – and its many iterations over the years – that was meant to protect antiquities and heritage.² What provisions did successive early modern Greek governments take to safeguard antiquities and why? What were legislators trying to achieve with these measures? It is on these question that this paper aims to make a contribution by specifically looking comparatively at the early efforts, not least as they differed from those finally turned into state law in 1834 in the newly-established kingdom of Greece; a law that remained effective and largely unchanged until the end of the century.

2 “Pride for the Nation”: A Call for Collective Participation in the Safeguarding of Antiquities that Was Never Meant to Be

Even before the country’s independence from the Ottoman Empire in 1830, a national character had already been ascribed to the measures that had to be taken to protect ancient objects and ruins. For example, as early as 1807, we find in the works of Adamantios Koraïs (1748-1833) a plea to the Patriarchate of Constantinople to form a “Greek Museum” among the responsibilities of which should be the collection and protection of antiquities.³ Koraïs was the leading represent-

¹ To give, but a few, examples: Sichtermann 1996; Schnapp 1996; Marchand 1996; Sweet 2004; Dyson 2006; Challis 2008; Blix 2009; Gunning 2016.

² Kokkou 2009; Petrakos 1982; Pantos 1992; 2001; Aravantinos 2000; Voudouri 2008; 2010; 2017. For a recent discussion on various aspects of this complex topic, see the edited volume by Lagogianni-Georgakarakos and Koutsogiannis (2020). Indeed, as Swenson (2013) observes, the origins of what we today understand as ‘heritage’ should be sought in the late eighteenth and nineteenth centuries. It is in these two formative periods that later heritage discussions largely stem from, in terms of nomenclature, logic and structure.

³ Koraïs 1807, 34-44; Valetas 1965, 919-21; Kokkou 2009, 27-31; Petrakos 2015, 2: 9, no. 4. On the importance of patrimonial heritage in early modern Greek education see also Koraïs 1803.

ative of the modern Greek Enlightenment movement which intellectually paved the way for the war of independence (Dimaras 1969; Kitromilides 1996). Like many of these intellectuals, Koraïs was a member of the Greek diaspora – born in the Ottoman Empire, he resided in France for more than fifty years, mostly in Paris, where he witnessed the French Revolution. Although he never lived in, or even saw, Greece, he nevertheless offered a national perspective with regards to the protection of ancient objects; and what is probably the earliest recorded explanation as to why Greek antiquities should be preserved “as a means for clarifying unclear moments of Greek history or filling in its gaps”.⁴

Twenty years later, in the midst of the Greek Revolution, and in the true spirit of Koraïs, more instructions started to be given for the protection of antiquities by the provisional revolutionary governments of Greece, on grounds “that, with the passage of time, every school will acquire its own Museum, something which is most necessary for history”.⁵ A notion of patriotic duty was circulating in revolutionary government circles which tried to promote it through their official channels to the wider population, admittedly often with limited results.⁶ Perhaps the most famous of these early measures was the declaration of 1827 of the Third National Revolutionary Assembly involving a complete export ban on all antiquities which now fell under the full jurisdiction of the emerging state.⁷

This ban, however, did not limit the government from lifting it whenever it felt necessary for achieving its own political goals. In 1829, Ioannis Kapodistrias (1776-1831) – the first governor of

⁴ Koraïs 1807, 42 (point 9): “εις τὸ νὰ ἐξηγήσῃ τὰ δυσνόητα ἢ ν’ ἀναπληρώσῃ τὰ ἐλλείποντα τῆς Ἑλληνικῆς ἱστορίας”.

⁵ Kokkou 2009, 41 (first decree on “Χρέη καὶ τὰ Δικαιώματα τοῦ Εφόρου τῆς Παιδείας” of the Minister of Interior of the temporary government of Greece, 10 February 1825); also, Petrakos 2015, 2: 59, no. 36, Article 9.

⁶ Kokkou 2009, 32-46 and Petrakos 2015, 1: 24-61, who document the significant efforts on behalf of the temporary governments in revolutionary Greece, and of some local private individuals, in safeguarding antiquities. In modern literature on the subject, however, we often learn about the official line, but we do not hear much about what the people on the ground, in general, did or thought about these issues (admittedly a difficult subject as we have little direct evidence, with most references coming from travellers’ accounts to Greece or reports of local officials). There were clearly tensions between those who wanted to profit out of the interest, mostly of Europeans, to collect antiquities, in the midst of the revolution; and those who wanted the control and oversight of all antiquities to fall in government, not private, hands (see, e.g., Simopoulos 1993; Petrakos 2015 also vol. 2 where an extensive use of original documents is made).

⁷ Petrakos 1982, 17; Voudouri 2010. This is Article 17 of the Resolution of the Third National Assembly at Troizen, 1 May 1827, “On the organization of the Administration of the Greek State”, where it is noted that “it shall be the duty of the Governor to take care that Antiquities shall not be sold or conveyed outside the State”. All extant historical documents pertaining to the revolution have now been digitised and are available online: <https://patigenesia.parliament.gr/pinakas.php>.

Greece – asked the National Assembly to give powers to the state to allow “the export of fragments of antiquity to any government who asks them for scientific purposes”.⁸ This amendment was the result of an export request that Kapodistrias had received from the French government following their excavations at Olympia as part of the *Expédition scientifique de Morée*. Kapodistrias tried to justify this amendment on grounds that such a measure could prove to be for “the greater benefit of the Nation”.⁹ In this respect, even before Greece became officially independent in February 1830, antiquities were already forming an important diplomatic tool in the hands of Greek officials in their attempt to achieve more complex economic and political goals.¹⁰ What was at stake, then, was not the significance of antiquities – something shared by most in Greece around 1830, though not always for the same reasons – but who had the right to control them.¹¹

Kapodistrias appointed a trusted friend, Andreas Moustoxydis (1785-1860), as Minister for Education and Director of the Aegina Museum – the first such institution of its kind to be formally established in post-revolutionary Greece.¹² They had both been educated in Italy, lived and worked outside of Greece, and were very familiar with the European political affairs of the time (Zanou 2018). Both men also recognised that the government faced many great challenges in its attempt to establish the new state which had a population of just over one million people. Their priority seems to have been to bring antiquities and archaeology in the country under the full control of

8 Petrakos 2015, 1: 111-15; 2015, 2: 215-16, no. 166 (Resolution X of the Fourth National Assembly of 2 August 1829). Government-approved export licences was a practice that continued well into the twentieth century. On how these licenses worked and for a comparison in practice between Athens and Rome see also Mannoni 2021a.

9 Voudouri 2017, 78 referring to the Circular of Kapodistrias 953 of 23 June 1830 (included in full in Petrakos 2015, 2: 406-9, no. 357). On the Kapodistrias Circular 953, the first antiquities legislation of independent Greece, see the detailed commentary in Petrakos 2015, 1: 183-209.

10 A practice that continued well into the twentieth century: Hamilakis 2007; Galanakis 2012a; 2012b; 2013. For two prominent such cases see, for example, the agreement of the Greek government on the export of antiquities from the German excavations at Olympia in the 1870s (Bohotis 2015; 2017) and the Swedish excavations at Asine in the 1920s (Sakka 2021), in both instances permitting thousands of objects, designated as being ‘worthless’ or ‘duplicates’ or ‘of no use’ to the Greek state museums, to leave the country.

11 This debate extends to how scholarship has actually approached the actions of Kapodistrias and Moustoxydis: some consider them as “traitors” (Simopoulos 1993, 311-37) and others, while still scolding the granting of export licences, lament the fact that the Kapodistrias’ government did not manage to materialise its vision of modern Greece (Petrakos 2015, vol. 1).

12 Kokkou 2009, 46-68; Petrakos 2015, vol. 1, with documents presented in vols 2-3; on Moustoxydis see also Zanou 2018.

the state, not of private individuals. How they could achieve this goal, however, was a matter of discussion and debate.

Indeed, among the first priorities of Moustoxydis was to introduce measures for the protection and conservation of antiquities. The extensive archival material that exists has recently been masterfully studied and published by Dr Vasileios Petrakos, Director General of the Athens Archaeological Society, while important references to this material had also long been made by Angeliki Kokkou in her major study on the safeguarding of antiquities in early modern Greece.¹³ Perhaps the most informative document for our purpose here is the draft that Moustoxydis prepared at the end of 1829 of a series of articles regarding antiquities in Greece.¹⁴ The text was clearly meant to be turned into a decree. In it, Moustoxydis set the priorities that the government had to adopt and the responsibilities of its citizens. For example, it asked for the recording of all known antiquities; for the explanation of the legal processes that were to be followed so that private owners could donate or sell their collections to the state (with donation clearly being encouraged over sale); for information to be circulated to the public on the dangers created by the illicit trafficking of antiquities; and for a total ban of private excavations as well as of the sale, damage and export of antiquities. If people decided to go against these measures, heavy penalties awaited them.

There is no doubt that Moustoxydis and Kapodistrias were proud of the connection between ancient (mainly Classical) and modern Greece – and could also see the benefits this connection could bring to the state they were trying to establish and its people. Yet it is important to note, as Konstantina Zanou (2018) has recently reminded us, that the transition from a world of empires to a world of nation-states was not uniform. Kapodistrias and Moustoxydis were people between empires, nations and countries, as well as languages and cultures, imbued with multiple forms of patriotism. For example, Kapodistrias before becoming Governor of Greece had already served as Secretary General in the Septinsular Republic of the Ionian Islands and as Minister of the Tsar, while Moustoxydis was a leading figure of Greek-Italian letters. Greeks from the Ionian Islands, as a

13 Kokkou 2009; Petrakos 2015, vols 1-3.

14 Kokkou 2009, 51-3; Petrakos 2015, 2: 317-20, no. 274 (in Greek), 320-3, no. 275 (in French); for discussion on the text and the two versions see Petrakos 2015, 1: 185-90. “There are earlier efforts by Kapodistrias as well: e.g., his circular “to the acting commissioners to the Aegean” of 12 May 1828, where he encouraged local officials not to export antiquities for any reason and instead to hand them over to the government (Petrakos 2015, 2: 120-1, no. 86). Petrakos also considers the Circular to local officials of the Interim Commissioner of Elis, Panagiotis A. Anagnostopoulos, as the first attempt for a systematic archaeological law in this early period (7 October 1829: Petrakos 2015, vol. 1 and vol. 2, 266-8, no. 218; on the language specifically of this circular, which offers the first definition in Greek of what constitutes ‘antiquities’, see Fotiadis 2004).

whole, played a crucial role in the setting up of the modern Greek state, which until 1864 did not actually include these islands within its territory. While these figures were not fully transfixed to exclusive nationalism, with their attitude best understood as trans-national at least until the 1840s (Prott, O’Keefe 1984, 31-71), they were both proto-liberals (where ‘nation’ and ‘empire’ were not actually mutually exclusive entities)¹⁵ and proto-nationalists in the sense that they saw the modern Greek state as a historical ‘continuity’ of the illustrious past rather than as a ‘revival’ of it.¹⁶

It is under this light that the text drafted by Moustoxydis on antiquities protection should be understood. This document started in the following manner:

Because the ancient remains of liberal arts reside in this very place, the patrimonial land, where they were made and for this reason shine all the more brightly, and because their preservation and conservation, of those things that have escaped the damage of time and the impact of barbarians, bestow pride to the nation and are useful for the study of all those things that are good, it is for these reasons that we vote the following (measures to be introduced).¹⁷

The language of Moustoxydis bears resemblance to the prologue used by the Italian states, which, although did not adopt a national attitude to the safeguarding of heritage, stressed the honour that past monuments bestowed to the city of Rome already from the late eighteenth century (“gloria della città”) in the Edict of Cardinal Valenti Gonzaga (1750) and also in the Edict Pacca of April 1820.¹⁸ The Edict Pacca, in particular, introduced stricter regulations with regards to the study of antiquity and excavation work in the Papal ter-

¹⁵ Zanou 2018; also, Zanou 2016.

¹⁶ Zanou 2018, esp. ch. 12.

¹⁷ Petrakos 2015, 2: 317-20, no. 274 (in Greek) and 320-3, no. 275 (in French): “Attendu qu’il importe en général pour les bonnes études et pour l’illustration des Monuments des Arts et d’Antiquité que ceux-ci restent sur le sol ou ils ont été produits et attendu qu’il importe à l’honneur et à l’instruction de la Nation que ceux de ces Monuments qui ont résisté aux injures du tems et des barbares soyent conservés et restaurés...nous ordonnons...”

¹⁸ E.g., Mannoni 2021b; 2022; also, Valsecchi (this volume) where the economic dimension of these early measures in the Papal States is stressed with a call to patriotic duty actually not making an appearance in Italian legislation until significantly later, post-unification, in the 1890s. The early legitimisation of control over antiquities by the Papal States, from the fifteenth century actually, was more on their artistic value and wide appeal/demand than on the basis that they constituted an “ancestral heritage” shared by the modern people residing in the Papal States. On the Italian heritage legislation: Speroni 1988; Emiliani 1996, 96-108 (Edict Valenti Gonzaga) and 130-45 (Edict Pacca).

ritories and was, most likely, the inspiration for Moustoxydis' drafted text. In this specific cultural, social and political environment, Moustoxydis saw no difficulty in translating - literally and metaphorically - this Edict and then adapting and turning it into state law in early modern Greece. Where, however, the Greek approach differs from the Italian is on the encouragement of the citizens of the former to act and protect antiquities on the basis of ancestral pride (the Papal States not being a 'nation-state' did not require such legitimisation to be put forward as opposed to the newly established, nation-based, Greek state) - indeed, ancestral pride fast became an essential ingredient of modern Greek identity.

Kapodistrias and Moustoxydis agreed on the connection of antiquities protection to ancestral pride and modern Greek identity building. They also agreed in making the central government fully responsible for the control, recording, protection and licensing of antiquities by removing private involvement altogether in the ownership of ancient objects (a key difference from the 1834 legislation discussed below). Where there was, clearly, disagreement between the two men, however, was with regards to the severity of the penalties that the latter wanted to introduce and the overall language of the document¹⁹ - especially in relation to whether these articles would make sense to the average person living in Greece at the time in the form presented by Moustoxydis. After all, the Papal States had a long tradition in heritage protection measures, and certainly the people to whom these measures were directed were already familiar and had an interest (some even an active economic share) in the past.²⁰

Although the draft by Moustoxydis never turned into a full decree or 'law' as such,²¹ perhaps on the basis of their disagreements mentioned above, a circular with instructions to all local representatives and state officials was issued by Kapodistrias almost six months later.²² This circular made use of the Moustoxydis draft, though using a less highhanded, punitive and prescriptive language. The circular gave clear instruction that the sale of antiquities resulting in their exportation from Greece was prohibited - only within the state could antiquities be sold and even then, the aim was to encourage private owners to sell or donate the objects they had in their possession to the Greek government. Moreover, antiquities in private hands could

¹⁹ Petrakos 2015, 1: 145-51 and 183-90, where the relevant documents are cited.

²⁰ E.g., Karmon 2011; Mannoni 2021b.

²¹ Interestingly, with a somewhat updated vocabulary, Moustoxydis' 'law' became the basis for the archaeological legislation of his native Ionian Islands (issued on 1/13 April 1847: Petrakos 2015, 2: 323-7, no. 276), when they were under British control.

²² Petrakos 2015, 1: 183-209; Kapodistrias Circular 953 of 23 June 1830 (full text in Petrakos 2015, 2: 406-9, no. 357).

not be sold, under any circumstance. While private owners were allowed to keep the antiquities they already had in their possession, automatically they became responsible for looking after their objects. The other option, given by the government to private owners, was to hand these objects over to the care of the state, encouraging them, in this way, to offer them as a donation or in return for a reward or compensation and in recognition of the state's gratitude.

The Kapodistrias government – as a whole and not just about antiquities – envisaged a centralised model of administration with a pyramidal structure – where local authorities would now be obliged to report back to Ministries and high officials. This structure and thinking, however, were vehemently opposed and made more enemies than friends. As the extensive study of the extant archival material reveals, there were numerous reactions to Kapodistrias' circular,²³ some positive and a lot actually negative, with the underlying criticism summed up in the following three key points: (1) it made the job of local functionaries almost impossible, as they lacked the personnel to monitor the enforcement of the law and people's compliance to it, a situation that continued well into the first half of the twentieth century; (2) the language of the circular still did not appeal to or express the majority of the population; (3) the overwhelming control of antiquities by the government went against a common practice that many private individuals in Greece had become accustomed with, at least from the eighteenth century – to sell and/or facilitate the sourcing and sale of antiquities for profit to antiquarians and other interested parties who were trying, with an ever increasing frequency, to enrich their collections.²⁴

Contra to these strong reactions, the publication of the circular seemed, at first, to yield quite promising results: with funds being raised for the purchase of antiquities in private hands, some people donating objects to the Museum in Aegina, and with the recording of antiquities proceeding at a better rate than originally had been

²³ Petrakos 2015, 1: 191-209, where reference is made to the available documents.

²⁴ Simopoulos 1993, 271-310, for example, who focuses – like many other scholars – on 'foreigners' as the only group of people despoiling Greece at the time of its heritage; yet, the situation is more complicated than that with the locals developing awareness with regards to property rights and also to the values of these ancient things: the case of the Cyclades is instructive here (Vaos 1967; Lekakis 2006), though the situation was also similar in most parts of southern mainland Greece, where local private individuals had 'collections' of antiquities at home (either for themselves or for disposal to travellers/antiquarians) – e.g., Ioannis Logothetis of Livadeia, a very prominent local notable (*proestos*), an important social and political figure of the Ottoman and early modern Greece, and a point of contact for travellers ca. 1800-20 (Smith 1916, 232, in connection with inscriptions that were of interest to Elgin). On early collections and collectors in Greece, including foreign individuals who resided in the country, see also Kokkou 2009, 190-1 for an introduction; also, on methods and practices centring on Fauvel and his social network, see Zambon 2020.

anticipated (Petraikos 2015, 1: 321-33). Yet, it was not meant to be: all these efforts, came to an end with Kapodistrias' assassination on 27 September 1831. There have been numerous theories and studies on the reasons that led to his assassination.²⁵ Whatever the motives, however, the judgement of the French general, Antoine Virgile Schneider, friend and admirer of Kapodistrias, may echo some truth in this context in identifying political and social interests behind this attack: "c'est l'aristocratie qui l'a tué".²⁶ The government resigned, including Moustoxydis, and following a period of political turmoil and intense negotiations, Britain, France and Russia agreed to form in 1832 the Kingdom of Greece under the leadership of a teenage prince - Otto of Bavaria (1815-1867).

3 Between State Control and Shared Ownership

It was during the period of Otto's regency (1832-35) that the 1834 archaeological law of Greece was introduced. Comprehensive national laws on antiquities date in Europe principally from after the 1840s. In this respect, the national character and detailed nature (some 114 articles) makes the 1834 law a novelty.²⁷ The law was drafted by Georg Ludwig von Maurer, a German lawyer and statesman, and one of the three members of Otto's Regency (Kokkou 2009, 70-4). He was assisted in this task by Adolf Weissenburg, an architect by training, who came to Greece from Rome in order to become the first Director of the country's archaeological service (Petraikos 2013, 85-92). The knowledge of the legislation that already existed in the Papal States by both Maurer and Weissenburg is clear - and a lot of scholars have commented on the inspiration of Italian legislation on the Greek antiquities' law of 1834.²⁸ Maurer and Weissenburg were also aware of the efforts of Kapodistrias and Moustoxydis. It is, indeed, on where the 1834 law differs from these early efforts that I find particularly important for the discussion here (and why) as well as the different impact these approaches may

²⁵ To mention but one such important study: Kremmydas 1977.

²⁶ The text by Schneider of 18/30 October 1831 appeared in the French newspaper *Journal des Débats* on 25 October/6 November 1831. The full text is available in Petraikos 2015, 3: 142-3, no. 620. Greece did not at the time have an 'aristocracy' comparable to the western and central European states - but it did have an emerging bourgeois class and the old powerful notable families that made their fortunes as local representatives of the Ottoman state and through the control of land, trade and relations with foreign powers and international visitors to Greece (especially the *kodjabashis*, also known in Greek as *proestoi* or *prokritoi* or *demogerontes*: Pylia 2001; Fotopoulos 2005).

²⁷ 10/22 May 1834: "On scientific and technological collections and on the discovery and preservation of antiquities and their uses".

²⁸ E.g., Voudouri 2017, 79. For a detailed comparison of Athens and Rome see also Mannoni 2022.

have had on antiquities protection and the relationships between the local population and their ancient, multiple, pasts.

Otto through his actions and Maurer through his academic writings, stressed the enormous political importance of ancient monuments for the newly-established Kingdom (Voudouri 2017). Maurer believed that classical Greek antiquity had been, and should continue to be, the link between modern Greece and Europe (e.g., Maurer 1835). This rhetoric was also espoused by Otto's father, Ludwig I, an avid collector of classical antiquities who transformed Munich during his reign into a Neo-Classical Athens of Bavaria (Kasimati 2000; Putz 2013). As noted already, the link between classical antiquity and modern Greece was present in the years of Kapodistrias and Moustoxydis – but it was during the Bavarian period that this link became stronger, spread more widely, and became embedded more fully into the national consciousness.

King Otto's Regency, and ultimately his whole period of reign until his deposition on 23 October 1862, became obsessed with the classical past. It was during the reign of King Otto that Greek identity became entangled, far more strongly than ever before, with classical antiquity.²⁹ Therefore, the rhetoric of the 1834 archaeological law of Greece comes as no surprise when we read “that all antiquities within Greece, being works of the ancestors of the Greek people, shall be regarded national property of all Greeks in general”³⁰ This resounding declaration expressed the idea of a national ‘cultural heritage’, even if the term had not yet been introduced as such taking a step further the idea of ‘continuity’ already envisaged by Kapodistrias and Moustoxydis.

The first archaeological law of Greece recognised the right of ownership of antiquities by individuals under certain conditions who now also had, for the first time, the right to sell them freely within the Kingdom. For those antiquities discovered on or beneath private land after the law came into force, a division of the finds between landowners and the state was established – a shared ownership, which Kapodistrias and Moustoxydis tried to avoid at all costs.³¹ The full and ab-

²⁹ Kasimati 2000, where several authors in this exhibition catalogue explore this connection. Also, Skopetea 1988.

³⁰ Section 3 of the 1834 law, “Περὶ τῶν ἀρχαιοτήτων ἰδίως / Von dem antiquitätenwesen insbesondere”, ch. 1, Art. 61.

³¹ How ‘private land’ was actually defined in early modern Greece and how it was justified to the authorities is an extremely important, yet contentious, issue. The emergence of the State from within the Ottoman Empire created issues over ownership and the lack of clear cadastral records, until very recently, exacerbated this situation further (Livieratos 2009). In the countryside, a lot of the lands, where ‘private’ excavations took place in the nineteenth century, were actually in the hands of farmers and *prokri-toi* – *proestoi* (local notables), while some land in central Greece and Euboea had been bought by Greeks and foreigners alike directly from the Ottoman owners. Only in the 1870s was ‘national land’ alienated to farmers, a development that appears to have led to more aggressive looting activities during this decade in the Greek countryside. The

solute ownership of the state was recognized only in the case of antiquities found on publicly owned land or beneath it according to the 1834 law.³² In the Kapodistrias circular, no such provision of shared ownership was included, while the government relied mostly on the generosity of people to donate antiquities in return for a reward (for the “common good” as the 1830 circular by Kapodistrias made clear).³³

Moreover, the 1834 law of Greece did allow, under specific conditions, the export of antiquities by authorisation of a committee of three officials who had to process the request, assess the objects and give guarantee that they are fit for export on the basis that better specimens already existed in Greek museums; for this reason, being “useless” and “worthless”, as described by the law (“άχρηστα” and “ασήμαντα”), they could be allowed for exportation.³⁴ Although seemingly a tool in the hands of the Greek government, it soon also became a tool in the hands of private individuals who thrived through the antiquities trade (under what conditions and criteria these decisions were made is of course an equally fascinating topic). Again, this provision of duplicate or useless antiquities - including their sale and exchange by private individuals - was something that Kapodistrias and Moustoxydis strongly opposed.

In short, Maurer when drafting the 1834 law appears to have taken on board the concerns that certain social circles in Greece had already raised to Kapodistrias and Moustoxydis regarding their efforts to take antiquities under absolute state protection and control; and these concerns were similarly shared by collectors and antiquarians across Europe - not least Otto's father, the King of Bavaria.³⁵ The 1834 law allowed the free circulation and sale of antiq-

relationship between land ownership, the 1834 antiquities legislation, and excavations in ‘private lands’ in early modern Greece is actually a topic of prime significance that urgently requires proper attention and better understanding. On Ottoman land legislation as well as ownership and ‘national land’ in the kingdom of Greece see, for example, McGrew 1985; Kremmydas 1999, 45-9; Bantekas 2015; Karouzou 2018.

32 On the various articles of the law mentioned here see also in more detail Galanakis 2011, 186-8; 2012c; 2012d.

33 Petrakos 2015, 2: 406-9, no. 357: Circular of Kapodistrias 953 of 23 June 1830.

34 On this subject and for some examples, see Galanakis 2012a; Mannoni 2021a. Also, Sakka 2021, who discusses the multiple dimensions, political and cultural, surrounding the export of 223 boxes of antiquities to Sweden from the Swedish excavations at Asine. They were deemed “of no use” to the Greek state museums and appropriate for distribution to Swedish universities. Their export in this case, however, occurred only after Sweden had agreed to give Stone Age objects to Greece in the spirit of the 1932 antiquities law.

35 One can only wonder of course as to whether the discrediting of Moustoxydis, as not caring for antiquities, by Maurer, Ross and others was done also on those grounds - to facilitate, rather than prevent, the continuation of the antiquities trade. On the attacks against Moustoxydis see Petrakos 2015, who also includes a lengthy discussion on the polemics of Korais against Moustoxydis as well as Kapodistrias.

uities discovered in private lands within the kingdom of Greece due to their shared ownership between state and landowners; and one of the things the law had no provision about was how to regulate private collections and the sale of objects stemming from them – quite ironic really, given that the official title of the 1834 law was: “On scientific and technological collections and on the discovery and preservation of antiquities and their uses”. It was through these private collections, and digging in private lands, that a lot of antiquities actually left Greece in the nineteenth century.³⁶

The state, envisaged by Kapodistrias and Moustoxydis as the sole guardian of antiquities, became under the 1834 law a player in the antiquities trade – and developments in the course of the nineteenth century clearly suggest that, in the vast majority of cases, the state was neither the strongest nor the most effective of players in this trade.

4 Early Modern Greek Heritage Legislation in Light of Measures Taken by the Papal States

I have already mentioned in passing the Italian connection in relation both to the draft of Moustoxydis and Maurer’s 1834 law. Papal authorities had indeed gone through several iterations at least as early as the seventeenth century in issuing licences of export for acquiring and transferring artworks outside of the Papal States.³⁷ The system there also does not appear to have been fully or always successfully implemented something that was known to the local authorities and to those trying to procure objects as well as the broader academic antiquarian community (Mannoni 2022, with examples). Objects were allowed, on the whole, to be exported on aesthetic grounds as being “mediocre” or “ordinary”, as the excellent work of Chiara Mannoni (2021a; 2022) illustrates; and these judgments were made by the advisory “committee of wise men” and the commissary for antiquities responsible for those matters – a model Maurer, now, copied for Greece with the establishment of the Archaeological Service and the setting up of committees of experts.

Yet the situation did start to change with the issuing by Carlo Fea of the Edict Chiaramonti in 1802.³⁸ Soon after the early 1800s, the purchase and export of ancient sculptures in Rome became extremely restricted compared to the previous decades, to the point that numerous local antiquity dealers reported a severe drop in their business

36 For examples, see Galanakis 2011; 2012c; 2012d; 2013.

37 Condemi 1987; Speroni 1988; Ridley 1992; Emiliani 1996; Curzi 2004; Valsecchi, De’ Prati 2009; Bignamini, Hornsby 2010; Karmon 2011; Mannoni 2022.

38 On Carlo Fea see Rossi Pinelli 1978-79; Ridley 1992; 2000.

to the office of the Camerlengo, the office responsible for administering the property and revenues of the Holy See as well as its heritage (Mannoni 2022). With the issuing of the Edict of cardinal Pacca in 1820, new criteria for granting export licences emerged – not least in establishing the first official customs duty on the export of both antiquities and paintings, calculated as 20% of the value set by the administration for each of the pieces for which licences were requested.³⁹ Obviously, the tax and restrictions were not imposed on everybody – e.g., in 1819 and in relation to the sale of the Barberini Faun to Ludwig I (Otto's father) the Pope approved a licence of export because Ludwig had been a strong defender of the rights of the Papacy during the Congress of Vienna (e.g., Ridley 2000, 216-20); a concession not dissimilar to the one made by Kapodistrias to the French government's request for the export of the Olympian antiquities of the *Expédition de Morée*. It cannot therefore escape one's attention that while a genuine cultural interest may indeed have existed in the safeguarding of antiquities and the protection of heritage as a whole, there were also very strong social and economic dimensions behind the emergence of these early legislative measures – from which the Papal States and prominent individuals and their circles were meant to benefit from, economically and socially.⁴⁰

I mention these issues for two reasons: firstly, for understanding the context within which the Greek heritage legislation emerged from in the 1820s and 1830s;⁴¹ and secondly, to point out that while Maurer and Weissenburg may have indeed got inspiration from similar laws of the Papal States, ultimately, they tailored the 1834 law of Greece to serve local needs and agenda. E.g., Maurer's law seems to rely a lot more on the Edict Valenti Gonzaga of 1750⁴² than on the later, stricter, laws not least in allowing for certain objects to be deemed "significant" and others "worthless" exactly to make them fit for sale and export. The 1834 law imposed no tax on export; and instead of making the legislation stricter – perhaps along the lines envisaged by Moustoxydis, who was probably inspired by the Edict of cardinal Pacca – made steps backwards by relaxing it to allow for the free circulation of antiquities within the kingdom. Ultimately, Maurer's measures allowed the local population to continue their private

39 Emiliani 1996, 130-45, esp. 136-7, Art. 14 of the Edict Pacca.

40 A point made not only in relation to Rome but also Venice, Tuscany and Naples. See also, the papers by Valsecchi and D'Alconzo in this volume; D'Alconzo 1999; Valsecchi, De' Prati 2009; D'Alconzo, Milanese 2018. On the economic dimensions, see Piva 2012; Mannoni 2022.

41 For a comparison of the Italian and Greek contexts of the time see also Mannoni 2022.

42 The Edict Gonzaga introduced the first effective procedures for approving licences of export and supervising the trading of artworks in Rome: paper by Valsecchi (this volume) and Valsecchi, De' Prati 2009.

digging, collecting and selling of antiquities, benefitting this way the local grandees of Greece as well as the European antiquarian circles of the time. Museums in Berlin and Munich, and in other European major cities became richer in their Greek collections thanks to the 1834 legislation – legislation which the Greek state was so reluctant in changing that it took 70 years after deposing Otto to replace completely (i.e., in 1932 with the third archaeological law of Greece, which dropped entirely the leftover, problematic, remnants of Bavarian administration) (Petракos 1982; 2013).

Ultimately, the issue was not just about some details in the law – but about how individuals with different visions and interests saw and made use of the past in early modern Greece. While there was unanimous agreement that the ancient past made modern Greece famous and recognizable across the world, at the same time there was disagreement as to who should have a say and a share in that past. Despite the 1834 law’s novel extent – covering also natural and technological collections – in reality the debate about the law and the issues regarding its enforcement focused, in the vast majority of cases, on just one period of Greece’s complex multi-layered past – the Classical one, which over time became particularly valorised and heroised by the state for its own national agenda. This rhetoric, however, which fully materialised in the twentieth century, is only one side of the story. The main aim for the legislators of the 1834 law, as I tried to argue above, was to maintain to some extent, at least, the pre-1830 power balance in Greece with regards to land ownership and the control of antiquities. By doing so, they facilitated the continuation of the ever-growing antiquities trade. Only in the 1870s/1880s, we can observe more clearly negative responses to the illicit trade gaining momentum across a wider segment of the population – an element that helped further transform the past into a symbolic capital in the building of the nation state in Greece.

The 1834 law satisfied fully the ever-increasing demand for antiquities across Europe (and by the end of the century also the United States) that politically and socially important individuals and their circles controlled.⁴³ This is not to say that specific functionaries and other individuals across Greece in the nineteenth century did not try their best to safeguard and protect antiquities (they are the ones who should take all the credit after all);⁴⁴ but to stress that the 1834 law,

⁴³ Note, for example, how even prominent academics and collectors were trying to preserve the 1834 law as long as it lasted opposing the development of a stricter legislation, especially one that removed the shared ownership and prohibited the sale of antiquities: Reinach 1883.

⁴⁴ One should also acknowledge here not only the heroic efforts of the archaeologists and state functionaries, very few in number, who tried to implement the 1834 law, but also the issuing of a number of government correctives and circulars until 1899, when

unlike the efforts of Moustoxydis and Kapoditrias, may have worked more in favour of and have facilitated the actions of all other parties interested in antiquities than the state itself.⁴⁵ In a sense, therefore, the 1834 law must be understood as crypto-colonial⁴⁶ – in transforming Greece into a marketplace for European antiquities dealers. Moreover, and despite the law's national rhetoric and progressive embeddedness of antiquity in the national consciousness, the actual nationalisation of antiquities was only partially successful in nineteenth-century Greece.

5 Whose Heritage and Safeguarding?

My main aim in this paper has been twofold from the start: firstly, to present the tensions that existed in the decisions of the early leaders of modern Greece to introduce measures for the safeguarding of antiquities; and secondly, to explore the political, economic and cultural dimensions surrounding these efforts. The lawmakers had to deal with a series of challenges, practical based on the conditions in Greece in the 1820s and 1830s, but also legal: whose heritage needs protection and who is meant to be doing the safeguarding? Should the sale of antiquities be allowed? Should private collections or even private digging take place? Or should the state have full responsibility and control? Should tax be imposed on finds and activities, should rewards be given to encourage the sale of antiquities to the state? How would the local population and other interested parties in these discussions react to the measures? After all, they were the ones most affected: not only did some of them actually profit directly from the demand on and sale of antiquities, but also had long been accustomed to the idea of literally living among ruins. I tried to highlight the language that was used by Kapoditrias and Moustoxydis as opposed to that of the Bavarian regency in an effort to underline the differ-

the second antiquities law of Greece was finally ratified (see in detail Petrakos 1982). Yet only the 1932 legislation (despite its own shortcomings) tried to effectively address the issues of past heritage legislation in Greece, contributing this way to a more substantial change in heritage protection and control in the country.

45 On the critical question as to why it should be the state that looks after cultural heritage, rather than private individuals, see also the discussion in Voutsakis 2017.

46 I am following Herzfeld (2002) here, who defines crypto-colonialism as the grounding of one's national 'independence' in idioms of cultural and territorial integrity largely modelled on exemplars of western European powers. In turn, these idioms are restricted by the practical needs and intentions of the western (often colonial) powers. The relationship of the Greeks with their past, as formed by state legislation and narratives, can be understood as constituting one such idiom. For a recent application of this concept, of archaeology in the 'crypto-colonies' of Greece and Israel, see Greenberg, Hamilakis 2022, esp. ch. 3.

ent approaches taken on the issue of recording, protecting, conserving and ultimately controlling antiquities in early modern Greece.

The approach of Kapodistrias and Moustoxydis, contrary to that of Maurer and Weissenburg, is described by a reserved national rhetoric, with the main interest directed towards a complete control and ownership of antiquities by the state. Their approach is further emphasised by the lack of shared ownership or the ability of private individuals to sell antiquities other than to the state. For example, handing antiquities over and receiving the state's recognition in return instead of financial compensation appears to have been the government's preferred method. The full control of heritage protection came under the state's jurisdiction. Less detailed, the 1829 draft by Moustoxydis and the 1830 Kapodistrias' Circular were both more practical and less over-prescriptive than the 1834 law, while also acknowledging the difficulties of the nascent state.

As Michalis Fotiadis reminds us

our dispositions [towards antiquities, archaeology and the past] have been shaped by the relevant laws [...] to such an extent that we are likely to forget that those laws are human institutions - products of history, that is - and treat them instead as if they draw their authority from a timeless universal sense of right or wrong. Our relationship with antiquities [...] is now mediated by a quasi-naturalised legal framework. (Fotiadis 2010, 453)⁴⁷

While I agree entirely with this statement, I hope to have also shown what the measures under study here may have tried to do, or actually did, for the people to which they were directed. The introduction of laws to protect heritage certainly contributed, especially over time, to the shaping of people's relations and attitudes towards the past, therefore informing this way the development of modern Greek identity. However, it would be short-sighted to think that it was on these grounds that legislation was introduced (i.e., out of sheer love and respect to classical Greece) or that the only interest of the legislators was to protect antiquities. There were clear tensions, opposing interests, political, social and economic conflicts that the legislators tried to take into account, each on his own right and based on their ideologies tried to then implement.

Obviously, we will never know how things would have developed should the Kapodistrias and Moustoxydis measures have been fully implemented - and as observed, their measures also had problems

⁴⁷ Indeed, we sometimes think only of the end result - national laws that is - as being always there and forget of the discussions and debates that preceded their drafting and passing.

and faced opposition. Given the efforts of Kapodistrias and Moustoxydis, it is impossible to think (not least also because of the experiences of Maurer and Weissenburg from Bavaria and Italy) that those responsible for the 1834 law could not foresee its ineffectiveness and problematic enforcement which led over the course of the nineteenth century to the blossoming of (largely illicit and more aggressive as time went on) antiquities trade. Its comprehensiveness should not only be seen as a plus but also as a negative element in that it made enforcement almost impossible with its articles being susceptible to manipulation.⁴⁸ The desire to keep those interested parties content appears, at least to this author, to have been far stronger than the efficacy, or actual implementation for that matter, of the legislation they were introducing.

The issues discussed above lead to one last important point: while all those involved in these early legal efforts recognised the modern Greek state's connection to the classical past, it transpires that the degree of this connection and level of 'exclusivity' was under discussion and negotiation in the early 1830s and was understood differently by different parties. The Bavarians introduced, more systematically than before, a national rhetoric, best summarised in Section 3, Chapter 1, Article 61 of the 1834 law already mentioned above (about all objects of antiquity being "national property of all Hellenes" since they were products of the "ancestors of the Hellenic people"). Yet this shared ownership coupled with the free circulation of antiquities and the law's leeway for the export of antiquities from the country invalidated, or at least compromised significantly, this national claim. While the 1834 law was in effect, almost every 'civilised' nation could actually acquire Greek antiquities, so exclusiveness was faint. It is this relationship that I consider crypto-colonial here. It gave the allusion to people and state officials of cultural and territorial integrity and control, when actually the 1834 law, on the whole, served the practical needs and intentions of local and international actors that tried to influence and regulate Greece socially and economically in the nineteenth century, including its thriving antiquities trade.

48 See, e.g., the justification offered by Rhusopoulos, the most prolific antiquities dealer in the second half of the nineteenth century in Greece, who used the articles of the 1834 law in defence of his dealings: Galanakis 2011.

6 Heritage Protection, National Consciousness, and the Multiple Pasts of Greece

The emergence of national heritage protection measures coincided, and came into conflict, in Greece as well as in other countries – especially of the Mediterranean – with the economic and political agendas of the time, as well as with the rise and strengthening of national identities and new aesthetic sensitivities when it came to viewing the past through its material remains (e.g., the ‘canon’ of classical art and how, with several archaeological projects now taking place, was being reshaped in the course of the century) (e.g., Blix 2009; Vout 2018). Although the protection and preservation of cultural heritage, a notion that developed more clearly and became more widespread in the course of the twentieth century, was certainly embedded in the minds of individuals, approaches differed significantly as argued here.⁴⁹

Within the specific intellectual framework that I have tried to delineate – and the dialectics of law and infringement that accompanied it – it is possible to argue that the antiquities trade and its legislative framework in the nineteenth century should be approached and understood not only as part of the cultural heritage debate; that is to say, we should approach laws not only for what they say, but more importantly for what they do *to* and *for* people – to investigate the social impact that they had in informing modern attitudes towards the ways our multi-layered complex pasts are approached and understood (in the case of Greece, and for the most part of the nineteenth century actually, these multiple pasts were condensed to one period – the Classical). These uses are clearly not just educational or for informing one’s identity in the present. From early on, antiquities and the past were appreciated for what they were – a major (re)source, also of national pride, and a cultural and political/economic capital for those living in Greece and abroad. These benefits and the symbolic capital of the past actually have a long ancestry in Europe, at least since the sixteenth century (Mannoni 2021b), and the Greek case should be understood as part of this ‘tradition’; a tradition that in the course of the nineteenth century became entangled with emerging nationalist agendas.⁵⁰

⁴⁹ Nevertheless, 140 years later we find these notions of the 1834 law forming the basis for the definition of what constitutes an “αρχαιοκάπηλος” – or an ‘illicit dealer in antiquities’, for the modern Greek state in the twenty-first century; in a recent exhibition catalogue issued by the Greek Ministry of Culture, we read “αρχαιοκάπηλος is the person who illicitly deals in and thus betrays the values of his motherland, as well as, the ideals and works of his ancestors” (Adam-Veleni 2012, on the back cover of the exhibition booklet) – a definition, more or less, echoing the values and ideals that the state was hoping to embed, first to its officials and then to the wider population as early as the 1830s.

⁵⁰ On antiquity and its symbolic capital in Greece see Hamilakis, Yalouri 1996; also, Voudouri 2017.

The story of these early efforts, as discussed in this paper, is only one such example of what heritage protection measures may have done and may have served for the people of early modern Greece – and their impact, one could argue, is felt to this day. Legislation shapes and dictates behaviour – and that is exactly what happened in the case of the early Greek heritage measures. Undoubtedly, these measures primarily shaped and dictated behaviour in relation to Greece's classical past. But any heritage legislation should not be about any one period or a particular cultural aspect; it should be inclusive and effective in dealing with our multiple pasts and the multiple and diverse levels of human creativity. After all, that is what archaeologists and heritage specialists are always confronted with: multiples lives and complex (hi)stories.

The multiple layers that we encounter in the history of any modern state should be sources of inspiration and reflection for all. They offer insights into the diverse human history of which we are part. It is for these reasons that we must protect them – and it is for these reasons that we must move past heritage legislation embedded in nineteenth and early twentieth century nationalistic rhetorics towards measures that appeal to more people, are up-to-date with the ethical concerns of the twenty-first century, and help restart a dialogue with regards to the complex relationship of law, heritage and conservation. After all, we should not forget that any measures introduced, while directed to safeguarding and promoting tangible and intangible cultural heritage, are thought by people for people. They are informed by contemporary concerns and ultimately have significant impact on *our* attitudes and dispositions towards the past.

Acknowledgements

I would like to thank Chiara Mannoni for inviting me to participate in this excellent workshop which she also so efficiently, and despite the pandemic conditions, organised. For comments, suggestions and discussion, I would like to thank Kyriakos Grigoropoulos, Polina Kapsali, Sebastian Marshall and Alessia Zambon and the two anonymous reviewers for their suggestions on this paper. Any mistakes remain with me. I would like to dedicate this article to Daphne Vou-douri, a great scholar in the subject, always generous and ready to offer support and guidance to fellow researchers – her loss is already greatly felt.

Bibliography

- Adam-Veleni, P. (Αδάμ-Βελένη, Π.) (2012). *Αρχαιοκαπηλία τέλος* (Trafficking of Antiquities: Stop It). Thessaloniki: Archaeological Museum of Thessaloniki.
- Aravantinos, V. (2000). "Scavi clandestini e traffici di antichità. Alcune esperienze dalla Grecia". Pelagatti, P.; Guzzo, P.G. (a cura di), *Antichità senza provenienza II = Atti del colloquio internazionale* (17-18 Ottobre 1997). Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 99-112. Bollettino d'arte Supplemento nr. 101-102.
- Bantekas, I. (2015). "Land Rights in Nineteenth-Century Ottoman State Succession Treaties". *European Journal of International Law*, 26(2), 375-90. <https://doi.org/10.1093/ejil/chv018>.
- Bignamini, I.; Hornsby, C. (2010). *Digging and Dealing in Eighteenth-Century Rome*. New Haven: Yale University Press.
- Blix, G. (2008). *From Paris to Pompeii: French Romanticism and the Cultural Politics of Archaeology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Bohotis, T. (Μποχώτης, Θ.) (2015). *Ελέγχοντας τον τόπο του παρελθόντος: η γερμανοελληνική σχέση εξουσίας στις ανασκαφές της Ολυμπίας 1862-1882* (Investigating the Place of the Past: The German-Greek Power Relationship in the Excavations of Olympia 1862-1882). Heraklion: University of Crete.
- Bohotis, T. (2017). "Archaeology and Politics: The Greek-German Olympia Excavations Treaty, 1869-1875". Voutsaki, S.; Cartledge, P. (eds), *Ancient Monuments and Modern Identities. A Critical History of Archaeology in 19th and 20th century Greece*. London: Routledge, 117-29. <https://doi.org/10.4324/9781315513454-7>.
- Challis, D. (2008). *From the Harpy Tomb to the Wonders of Ephesus: British Archaeologists in the Ottoman Empire*. London: Duckworth.
- Condemi, S. (1987). *Dal 'decoro et utile' alle 'antiche memorie': la tutela dei beni artistici e storici negli antichi stati italiani*. Bologna: Nuova Alfa.
- Curzi, V. (2004). *Bene culturale e pubblica utilità: politiche di tutela a Roma tra Ancien Régime e Restaurazione*. Bologna: Minerva.
- D'Alconzo, P. (1999). *L'anello del re. Tutela del patrimonio storico-artistico nel Regno di Napoli (1734-1824)*. Firenze: Edifir.
- D'Alconzo, P.; Milanese, A. (2018). "Scavi e mercato antiquario a Napoli tra Sette e Ottocento: dalla legislazione alla prassi di tutela". Giulierini, P.; Melillo, L.; Savy, D. (a cura di), *Archeologia ferita. Lotta al traffico illecito e alla distruzione dei beni culturali*. Napoli: Editoriale Scientifica, 19-45.
- Dimaras, C.T. (1969). *La Grèce au temps des Lumières*. Genève: Librairie Droz.
- Dyson, S.L. (2006). *In Pursuit of Ancient Pasts. A History of Classical Archaeology in the Nineteenth and Twentieth Centuries*. New Haven: Yale University Press.
- Emiliani, A. (1996). *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani, 1571-1860*. Bologna: Nuova Alfa.
- Fotiadis, M. (2004). "Ruins and Relics: Classical Archaeology, European Identities and Their Refractions". *PHAROS - Journal of the Netherlands Institute in Athens*, 11, 83-94.
- Fotiadis, M. (2010). "There is a Blue Elephant in the Room. From State Institutions to Citizen Indifference". Stroulia, A.; Buck Sutton, S. (eds), *Archaeology in Situ. Sites, Archaeology, and Communities in Greece*. Lanham: Lexington Books, 447-56.

- Galanakis, Y. (2011). "An Unpublished Stirrup Jar from Athens and the 1871-2 Private Excavations in the Outer Kerameikos". *Annual of the British School at Athens*, 106, 167-200. <https://doi.org/10.1017/s0068245411000074>.
- Galanakis, Y. (2012a). "‘Insignificant’, ‘Superfluous’ and ‘Useless’: Legal Antiquities for Export?". *Center for Hellenic Studies, Harvard University Research Bulletin*. <https://research-bulletin.chs.harvard.edu/2012/12/31/insignificant-superfluous-and-useless-legal-antiquities-for-export/>.
- Galanakis, Y. (2012b). "On Her Majesty’s Service: C.L.W. Merlin and the Sourcing of Greek Antiquities for the British Museum". *Center for Hellenic Studies, Harvard University Research Bulletin*. http://nrs.harvard.edu/urn-3:hln:essay:GalanakisY.On_Her_Majestys_Service.2012.
- Galanakis, Y. (2012c). "University Professor – Antiquities Looter: a 19th-Century Athens art dealer and the trafficking of antiquities in Greece under the first archaeological law. Part I". *Anglo-Hellenic Review*, 45, 7-10.
- Galanakis, Y. (2012d). "University Professor – Antiquities Looter: A 19th-Century Athens Art Dealer and the Trafficking of Antiquities in Greece Under the First Archaeological Law. Part II". *Anglo-Hellenic Review*, 46, 3-5.
- Galanakis, Y. (2013). "Early Prehistoric Research on Amorgos and the Beginnings of Cycladic Archaeology". *American Journal of Archaeology*, 117(2), 181-205. <https://doi.org/10.3764/aja.117.2.0181>.
- Greenberg, R.; Hamilakis, Y. (2022). *Archaeology, Nation, and Race. Confronting the Past, Decolonizing the Future in Greece and Israel*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781009160247>.
- Gunning, L.P. (2016). *The British Consular Service in the Aegean and the Collection of Antiquities for the British Museum*. Farnham: Ashgate. <https://doi.org/10.4324/9781315240954>.
- Fotopoulos, T.A. (Φωτόπουλος, Τ.Α.) (2005). *Οι κοτζαμπάσηδες της Πελοποννήσου κατά τη δεύτερη τουρκοκρατία (1715-1821)* (The Kodjabashis of the Peloponnese During the Second Turkish Occupation). Athens: Herodotus.
- Hamilakis, Y. (2007). *The Nation and its Ruins. Antiquity, Archaeology, and National Imagination in Greece*. Oxford: Oxford University Press.
- Hamilakis, Y.; Yalouri, E. (1996). "Antiquities as Symbolic Capital in Modern Greek Society". *Antiquity*, 70, 117-29.
- Herzfeld, M. (2002). "The Absent Presence: Discourses of Crypto-Colonialism". *South Atlantic Quarterly*, 101, 899-926.
- Karmon, D. (2011). *The Ruin of the Eternal City: Antiquity and Preservation in Renaissance Rome*. New York: Oxford University Press.
- Karouzou, E. (Καρούζου, Ε.) (2018). *Εθνικές γαίες, εθνικά δάνεια και εθνική κυριαρχία. Βρετανική διπλωματία και γαιοκτησία στο ελληνικό κράτος 1833-1843* (National Lands, National Loans and National Sovereignty. British Diplomacy and Land Ownership in the Greek state). Athens: Academy of Athens.
- Kasimati, M.Z. (Κασιμάτη, Μ.Ζ.) (ed.) (2000). *Αθήνα-Μόναχο. Τέχνη και Πολιτισμός στην νέα Ελλάδα* (Athens-Munich. Art and Culture in Modern Greece). Athens: National Gallery – Alexandros Soutsos Museum.
- Kitromilides, P.M. (Κιτρομηλίδης, Π.Μ.) (1996). *Νεοελληνικός Διαφωτισμός* (Modern Greek Enlightenment). Athens: National Bank Educational Foundation.
- Kokkou, A. (Κόκκου, Α.) [1977] (2009). *Η μέριμνα για τις αρχαιότητες στην Ελλάδα και τα πρώτα μουσεία* (The Care for Antiquities in Greece and the First Museums). Athens: Hermis.
- Korais, A. (1803). *Mémoire sur l'état actuel de la civilisation dans la Grèce*. Paris: Firmin Didot.

- Korais, A. (Κοραΐς Α.) (1807). *Ισοκράτους τα άπαντα* (Isocrates: All Works). Transl. by A. Korais. Athens: Proodos.
- Kremmydas, V. (Κρεμμυδάς, Β.) (1977). “Η δολοφονία του Κυβερνήτη Ιωάννη Καποδίστρια” (The Assassination of Governor Ioannis Kapodistrias). *Ο Εραμιστής*, 14, 217-81.
- Kremmydas, V. (Κρεμμυδάς, Β.) (1999). *Εισαγωγή στη Νεοελληνική Οικονομική Ιστορία: 18ος-20ος αιώνας* (Introduction to Modern Greek Economic History: 18th-20th Century). Athens: Typothito.
- Lagogianni-Georgakarakos, M.; Koutsogiannis, T. (eds) (2020). *These are What We Fought For. Antiquities and the Greek War of Independence*. Athens: Archaeological Resources Fund.
- Lekakis, S. (Λεκάκης, Σ.) (2006). “Αρχαιοκαπηλία και τοπικές κοινωνίες. Η περίπτωση των Κυκλάδων το 18ο και 19ο αιώνα” (Looting of Antiquities and Local Communities. The Case of the Cyclades in the 18th and 19th Century). *Ναξιακά*, 20(58), 7-19.
- Livieratos, E. (Λιβιεράτος, Ε.) (2009). *Χαρτογραφικές Περιπέτειες της Ελλάδας, 1821-1919* (Greece’s Cartographic Adventures). Athens: National Bank Educational Foundation.
- Mannoni, C. (2021a). “‘Ordinary’, ‘Insignificant’ and ‘Useless’ Artefacts from Rome and Athens: Trading Antiquities and Reshaping Scholarship in the Long Nineteenth Century”. *Journal of the History of Collection*, 1(34), 85-94. <https://doi.org/10.1093/jhc/fhab014>.
- Mannoni, C. (2021b). “Protecting Antiquities in Early Modern Rome: The Papal Edicts as Paradigms for the Heritage Safeguard in Europe”. *ORE. Open Research Europe – European Commission*, 1(48). <https://doi.org/10.12688/openreseurope.13539.1>.
- Mannoni, C. (2022). *Artistic Canons and Legal Protection: Developing Policies to Preserve, Administer and Trade Artworks in Nineteenth-Century Rome and Athens*. Frankfurt: Max-Planck Institute.
- Marchand, S.L. (1996). *Down from Olympus: Archaeology and Philhellenism in Germany, 1750-1970*. Princeton: Princeton University Press.
- Maurer, G.L. (1835). *Das griechische Volk in öffentlicher, kirchlicher und privatrechtlicher Beziehung, vor und nach dem Freiheitskampfe bis zum 31 Juli, 1834*. Heidelberg: akademischen Buchhandlung von J.C.B. Mohr.
- McGrew, W.W. (1985). *Land and Revolution 1800-1881. The Transition in the Tenure and Exploitation of Land from Ottoman Rule to Independence*. Kent: Kent State University Press.
- Pantos, P. (1992). “Greece and Greek Legislation About Antiquities”. *Atti dei Convegni Lincei*, 93, 59-74.
- Pantos, P. (Πάντος, Π.Α.) (2001). *Κωδικοποίηση Νομοθεσίας για την Πολιτισμική Κληρονομιά. Τόμος Α: Ελληνική Νομοθεσία* (Codification of Laws Concerning Cultural Heritage. Volume A: Greek Legislation). Athens: Ministry of Culture and Sciences.
- Petrakos, V.C. (Πετράκος, Β.Χ.) (1982). *Δοκίμιο για την αρχαιολογική νομοθεσία* (Essay on Archaeological Legislation). Athens: Ministry of Culture and Sciences.
- Petrakos, V.C. (Πετράκος, Β.Χ.) (2013). *Πρόχειρον Αρχαιολογικόν. 1828-2012. Μέρος 1: Χρονογραφικό* (Archaeological Notes, 1828-2012. Part 1: Chronography). Athens: Archaeological Society at Athens.
- Petrakos, V.C. (Πετράκος, Β.Χ.) (2015). *Ημερολόγιο Αρχαιολογικό: τα χρόνια του Καποδίστρια 1828-1832* (Archaeological Diary: The Years of Kapodistrias 1828-1832). 3 vols. Athens: Archaeological Society at Athens.

- Piva, C. (2012). “The true estimation’ e ‘un certo convenzionale valore’. Tutela e mercato delle sculture antiche a Roma alla fine del Settecento”. *Il Capitale Culturale*, 5, 9-25. <http://doi.org/10.13138/2039-2362/174>.
- Prott, L.V.; O’Keefe, P.J. (1984). *Law and the Cultural Heritage, I. Discovery and Excavation*. Abingdon: Professional Books.
- Putz, H. (2013). *Für Königtum und Kunst. Die Kunstförderung König Ludwigs I. von Bayern*. Munich: Beck.
- Pylia, M. (Πύλια, Μ.) (2001). “Λειτουργίες και αυτονομίες των κοινοτήτων της Πελοποννήσου κατά τη δεύτερη Τουρκοκρατία (1715-1821)” (Functions and Autonomies of the Communities of the Peloponnese During the Second Turkish Occupation). *Μνήμων*, 23, 67-98.
- Reinach, S. (1883). “Le vandalisme moderne en orient”. *Revue des Deux Mondes*, 56, 132-66.
- Ridley, R. (1992). “To Protect the Monuments: The Papal Antiquarian (1534-1870)”. *Xenia Antiqua*, 1, 117-54.
- Ridley, R. (2000). *The Pope’s Archaeologist: The Life and Times of Carlo Fea*. Rome: Quasar.
- Rossi Pinelli, O. (1978-79). “Carlo Fea e il Chirografo del 1802: cronaca, giudiziaria e non, delle prime battaglie per la tutela delle Belle Arti”. *Ricerche di storia dell’arte*, 8, 27-41.
- Sakka, N. (2021). “Archaeology and Politics in the Interwar Period. The Swedish Excavations at Asine”. Solomon, E. (ed.), *Contested Antiquity: Archaeological Heritage and Social Conflict in Modern Greece and Cyprus*. Bloomington: Indiana University Press, 80-107. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1b742j9.6>.
- Schnapp, A. (1996). *The Discovery of the Past*. London: British Museum Press.
- Sichtermann, H. (1996). *Kulturgeschichte der Klassischen Archäologie*. Munich: Beck.
- Simopoulos, K. (Σιμόπουλος, Κ.) (1993). *Η λεηλασία και καταστροφή των ελληνικών αρχαιοτήτων* (The Looting and Destruction of Greek Antiquities). Athens: Piroga.
- Skorpetea, E. (Σκοπετέα, Ε.) (1988). *Το ‘Πρότυπο Βασίλειο’ και η Μεγάλη Ιδέα. Όψεις του εθνικού προβλήματος στην Ελλάδα (1830-1880)* (The ‘Model Kingdom’ and the Great Idea. Aspects of the National Problem in Greece). Athens: Polytipio.
- Smith, A.H. (1916). “Lord Elgin and His Collection”. *Journal of the History of Collection*, 36, 163-372.
- Speroni, M. (1988). *La tutela dei beni culturali negli stati italiani preunitari*. Milano: Giuffrè.
- Sweet, R. (2004). *Antiquaries: The Discovery of the Past in Eighteenth-Century Britain*. London: A&C Black.
- Swenson, A. (2013). *The Rise of Heritage. Preserving the Past in France, Germany and England, 1789-1914*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/cbo9781139026574>.
- Valetas, G. (Βαλέτας, Γ.) (1965). *Κοράις. Άπαντα τα πρωτότυπα έργα* (Korais. All Original Works), vol. A2. Athens: Dorikos.
- Valsecchi, C.; De’ Prati, C. (2009). “Tutelare il patrimonio culturale in Italia. Uno sguardo storico”. *Rivista Giuridica di Urbanistica*, 4, 504-78.
- Vaos, A. (Βάος, Α.) (1967). “Η Αφροδίτη της Μήλου” (Aphrodite of Melos). *Επετηρίς Εταιρείας Κυκλαδικών Μελετών*, 3, 359-409.

- Voudouri, D. (2008). "Greek Legislation Concerning the International Movement of Antiquities and Its Ideological and Political Dimensions". Damaskos, D.; Plantzos, D. (eds), *A Singular Antiquity. Archaeology and Hellenic Identity in Twentieth-Century Greece*. Athens: Museum Benaki, 125-39.
- Voudouri, D. (2010). "Law and the Politics of the Past: Legal Protection of Cultural Heritage in Greece". *International Journal of Cultural Property*, 17, 547-68. <http://doi.org/10.1017/S094073911000024X>.
- Voudouri, D. (2017). "The Legal Protection of Antiquities in Greece and National Identity". Voutsaki, S.; Cartledge, P. (eds), *Ancient Monuments and Modern Identities. A Critical History of Archaeology in 19th and 20th century Greece*. London: Routledge, 77-94. <https://doi.org/10.4324/9781315513454-5>.
- Vout, C. (2018). *Classical Art: A Life History from Antiquity to the Present*. Princeton: Princeton University Press. <https://doi.org/10.23943/9781400890279>.
- Voutsakis, V. (2017). "Why Should the State Protect the Cultural Heritage? the Answer Offered by Greek Law". Voutsaki, S.; Cartledge, P. (eds), *Ancient Monuments and Modern Identities. A Critical History of Archaeology in 19th and 20th Century Greece*. London: Routledge, 199-211. <https://doi.org/10.4324/9781315513454-12>.
- Zambon, A. (2020). "Acquisition et transmission du savoir antiquaire à Athènes à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle: Fauvel et son réseau de sociabilité". *Anabases*, 32, 79-105. <https://doi.org/10.4000/anabases.11292>.
- Zanou, K. (2016). "Imperial Nationalism and Orthodox Enlightenment: A Diasporic Story Between the Ionian Islands, Russia and Greece, ca. 1800-30". Isabella, M.; Zanou, K. (eds), *Mediterranean Diasporas. Politics and Ideas in the Long 19th Century*. London: Bloomsbury Publishing, 117-34. <https://doi.org/10.5040/9781474220019.ch-006>.
- Zanou, K. (2018). *Transnational Patriotism in the Mediterranean, 1800-1850: Stammering the Nation*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198788706.001.0001>.

Arte, legge, restauro

L'Europa e le prime prassi per la protezione del patrimonio

a cura di Chiara Mannoni

Qualche riflessione: ieri come oggi?

Orietta Rossi Pinelli

Università La Sapienza di Roma, Italia

I saggi raccolti in questo volume sono densi di sollecitazioni e costruiti, ciascuno, con particolare attenzione a individuare le connessioni tra arte, storia del diritto, restauro e anche museologia, nel lungo processo che ha accompagnato la definizione dei singoli statuti disciplinari. Connessioni che coinvolgono anche le nozioni di patrimonio, di antichità, di monumento, e il variare del loro significato nel corso del tempo e nelle differenti aree geografiche.

L'aspetto che immediatamente coinvolge il lettore è la pluralità di situazioni territoriali prese in considerazione dagli autori nel proporre un'analisi comparata tra alcuni Stati europei, in un arco di tempo che va dal XV al XVIII secolo. Si è guardato alla Svezia, alla Danimarca, alla Spagna, al Regno di Napoli, a quello prussiano, al Portogallo, alla Grecia, fino naturalmente allo Stato della Chiesa, in relazione alle eterogenee cronologie con cui ciascun popolo ha recuperato la memoria del proprio passato in chiave identitaria e quindi politica. Ne è emerso un quadro polifonico entro cui si delineano, in stretta correlazione le une con le altre, le ragioni che hanno provocato e accompagnato - nel tempo - le scelte verso forme di tutela sempre più consapevoli. Gli orientamenti storico-artistici, archeologici ed estetici si misurano sistematicamente, in queste pagine, con i procedimenti museografici come con gli indirizzi di restauro. Parti-

colare attenzione viene assegnata anche alle vicende legislative che hanno accompagnato la crescente attenzione di alcuni apparati statali nel salvaguardare il patrimonio storico dall'assalto del collezionismo privato straniero o, viceversa, dall'abbandono e dalla rovina. Un impegno legislativo che, in occidente, ha accompagnato l'ingresso nella modernità e, a volte, è stato sollecitato anche da uno spirito emulativo. Si pensi, solo come esempio, a quanto il Chirografo Doria-Pamphili del 1802 e poi l'Editto Pacca del 1820, emanati nello Stato Pontificio, abbiano contribuito alla messa a punto anche di altre legislazioni europee. Fece scuola, in particolare, l'articolazione degli ordinamenti contenuti dalle disposizioni pontificie e il rigore con cui si arrivava a chiarire il concetto di patrimonio pubblico. Una nozione, quest'ultima, che venne definendosi in chiave moderna anche in virtù delle argomentazioni messe a fuoco già dalla cultura illuminista.

La densità di congiunture e connessioni presenti in questo volume mi ha portato a riflettere su quanti profondi cambiamenti, anche in questi ultimi settanta/ottanta anni, si siano verificati sul piano delle metodologie di ricerca, sugli obbiettivi della tutela, sulle procedure di restauro, nella museografia, sul concetto stesso di patrimonio.

Mi sono chiesta se una scelta storiografica come quella che ha ispirato i testi qui raccolti avrebbe potuto trovare interpreti quando sono entrata nella Facoltà di Lettere, nei primi anni Sessanta. La risposta che mi sono data è decisamente negativa. Nonostante fossero presenti, sul piano internazionale, gli scritti di storici dai forti connotati innovativi come quelli di Gombrich, di Wittkower, di Pevsner, di Panofsky, di Antal, la critica e la storiografia artistica emergente, almeno fino a gran parte degli anni Sessanta, era ancora molto concentrata sulla valutazione del valore estetico delle opere, arrivando a fissare ben definite gerarchie di capolavori e opere 'minori'. L'analisi dei dipinti, come delle altre tipologie artistiche, era essenzialmente formale. Gli studi si concentravano soprattutto sui grandi artisti di tutti i tempi, sulla autenticità e unicità irripetibile delle loro opere. Vennero naturalmente 'riscoperti' non pochi pittori dimenticati da precedenti mutazioni di gusto. Le mostre d'arte antiche, la tutela, il restauro, l'esposizione nelle sale di un museo seguivano criteri affini. Alle opere considerate di qualità modesta, spettavano i depositi e raramente l'onore di attrarre l'attenzione degli studiosi. I giudizi erano espressi in termini selettivi, non senza incorrere in furibonde polemiche. I curatori dei musei cosiddetti 'della ricostruzione', i tanti musei restaurati o ricostruiti dopo i bombardamenti da celebri architetti italiani, sfoctivano le sale espositive, candide, elegantissime nella loro esibita modernità e sapientemente illuminate. Venivano esposti solo capolavori ben distanziati gli uni dagli altri, per consentire ad un pubblico colto e benestante un godimento assoluto e privo di interferenze. Per i restauri, l'Istituto Centrale romano diretto da Brandi fino al 1960, rapidamente impostosi per l'eccellen-

za delle metodologie, della ricerca e della diagnostica, si occupava soprattutto di opere eccellenti di cui si studiava l'effettivo stato di conservazione, le manomissioni, si definivano le parti autentiche da quelle rielaborate, si decidevano i procedimenti da seguire. La mia generazione, in questo settore, ha vissuto una parabola culturale che definirei gigantesca.

Prima della conclusione e pubblicazione degli atti della Commissione Franceschini (1967) sulla «tutela e valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio», anche l'attività delle soprintendenze si concentrava essenzialmente su opere di particolare rilevanza estetica o storica. Dalla Commissione emerse un concetto molto ampio di patrimonio che comprendeva tutte le forme di manufatti, che azzerava le gerarchie tra opere di serie A e di serie B, che prevedeva una più ampia partecipazione del pubblico ai fatti della cultura e tante altre aperture che trasformarono profondamente il concetto di patrimonio e delle attività connesse. Trasformazioni che, con gli anni Settanta e Ottanta, trovarono condizioni istituzionali e culturali favorevoli all'inclusione di sempre più diversificate prospettive di ricerca. La storiografia artistica si andava trasformando, incalzata dal fascino della scuola delle *Annales*, ma anche dagli stimoli dei sempre più diffusi testi di quegli studiosi tedeschi legati al Warburg Institute e alle più prestigiose cattedre nordamericane, a cui si è fatto cenno più sopra. Con gli anni, divennero discipline vere e proprie l'iconologia, la storia sociale, la geografia artistica, la storia dei committenti, del mercato artistico, delle accademie, delle tecniche, della museologia, del restauro, della legislazione artistica. Non che prima non ci si occupasse di aspetti di questa natura, ma venivano affrontati quasi esclusivamente da studiosi di scuola positivista, con un orientamento ideologico fortemente limitativo.

La memoria in prima persona di quanto avvenne in seguito, nella nostra disciplina, è condivisa da un gran numero di addetti ai lavori, oggi in prima linea. Questo volume non solo fa pienamente parte dell'indirizzo a mio parere più promettente uscito dai fermenti culturali di quegli anni, ma costituisce anche un ulteriore ampliamento di prospettiva. Un riferimento di partenza lo collocherei nella generazione degli allievi degli esuli di cui sopra, come Baxandall o Francis Haskell, e al contempo quella di Castelnuovo, Chastel, Romano, Toscano. La diversificazione dei percorsi storiografici ha trovato interpreti molto stimolanti. Un libro fondativo in questa direzione, è stato proprio *Rediscoveries in Art* di Francis Haskell (1976). Un'opera sulla relatività del gusto estetico, imprescindibile per gli studi successivi. Lo storico inglese rilevava nelle corrispondenze, nella pubblicistica periodica, nella casistica dei concorsi, nelle indagini di mercato, quanto le stesse opere d'arte potessero venire apprezzate come capolavori in un certo periodo e, viceversa, manufatti di minima o nessuna rilevanza anche solo a distanza di poche generazioni. Una verifica

inoppugnabile che testimoniava la necessità di penetrare nei singoli contesti storico-culturali per poter giungere alla comprensione realistica di un pur piccolo segmento di accadimenti. Un bagaglio metodologico che ormai appartiene a molti storici dell'arte, compresi coloro che hanno contribuito al convegno veneziano. Ma in questi atti c'è di più: l'attenzione a coinvolgere nella ricerca quello che Enrico Castelnuovo, traendo impulso da Pierre Bourdieu (*Champ intellectuel et projet créateur*, 1966), aveva definito il 'campo artistico'. Una sorta di campo di forze, di spazio variabile, un teatro di contrasti, di accordi e di conflitti dove i vari agenti, dai produttori dell'opera ai produttori e del suo valore simbolico si affiancavano, si collegavano, si scontravano. L'elaborazione e il tentativo di sintesi di un così variegato fluire di voci ha consentito agli studiosi, qui coinvolti, di avvicinarsi al reale andamento dei fatti artistici nella loro naturale complessità.

L'aspetto che arricchisce ulteriormente questo volume, oltre alla raffinatezza metodologica degli autori, è la dimensione europea del 'campo' preso in considerazione. Un'analisi comparata che tiene conto di quello che era il mondo reale di allora come di oggi, dove le frontiere sono sempre state permeabili, gli individui viaggiavano, e viaggiavano le notizie, le idee, le opere, i libri, e poi - nel XVIII secolo - ormai anche la stampa periodica. I protagonisti producevano consensi, dibattiti, emulazioni, disaffezioni, riflessioni proficue. Così, ieri come oggi, l'organizzazione dei musei, la legislazione artistica, le teorie e le metodologie del restauro, la nozione di patrimonio, spesso si differenziano ma a volte si completano nella circolazione dei saperi da paese a paese.

Sapere l'Europa, sapere d'Europa

1. Picchio Forlati, Maria Laura (a cura di) (2014). *Il patrimonio culturale immateriale. Venezia e il Veneto come patrimonio europeo*.
2. Costantini, Dino; Perocco, Fabio; Zagato, Lauso (a cura di) (2015). *Trasformazioni e crisi della cittadinanza sociale*.
3. Vecco, Marilena; Zagato, Lauso (eds) (2015). *Citizens of Europe. Culture e diritti*.
4. Pinton, Simona; Zagato, Lauso (eds) (2017). *Cultural Heritage. Scenarios 2015-2017*.
5. Perocco, Fabio (a cura di) (2019). *Tortura e migrazioni | Torture and Migration*.
6. Frank, Martina; Pilutti Namer, Myriam (a cura di). *La Convenzione Europea del Paesaggio vent'anni dopo (2000-2020). Ricezione, criticità, prospettive*.

Questo volume pone in dialogo discipline e contesti geografici diversi con lo scopo di confrontare pratiche e teorie della storia della tutela e del restauro tra il XVI e il XIX secolo in una nuova prospettiva europea. Gli strumenti messi in campo in età moderna per la salvaguardia del patrimonio sono indagati secondo molteplici punti di vista – storico-artistico, giuridico, museografico, archeologico e sociale – per riflettere su attività e modelli elaborati in Europa nei diversi Stati, tra cui Regno di Napoli, Spagna, Gran Ducato di Toscana, Grecia, Prussia, Stato Pontificio, Portogallo e Paesi Scandinavi.



Università
Ca'Foscari
Venezia