



François Bonneville, *Ritratto di A. Ch. Quatremère de Quincy*, pubblicato in *Portraits des personnages célèbres de la Révolution*, 1796 - 1802, Parigi, 1802, 4° vol., Parigi, Bibliothèque Nationale.

Introduzione

di Michela Scolaro

Sono passati più di dieci anni dalla prima edizione italiana delle mirabili *Lettere a Miranda*, distese nel 1796 da Antoine Ch. Quatremère de Quincy, davvero ispirato dall'indignazione, mentre Napoleone Bonaparte, discese le balze del Frejus, stava oramai imponendo la sua legge di rapina nel territorio italiano.

Da allora, la conoscenza del pamphlet redatto nell'incerto rifugio del carcere parigino delle Madelonnettes si è diffusa al punto da poter dire che il nome di Quatremère accompagna ogni riflessione sui temi attualissimi del patrimonio, dalla sua definizione ai mille problemi della corretta gestione, del contesto, del tramando e, perfino, del museo, quel "luogo di deportazione", secondo il veemente teorico francese, in nome del quale divenivano legittime le più ingiustificate razzie.

Al di là delle eccellenti sintesi storiche di René Schneider (*Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts* (1788-1830), Parigi, 1910) e di Marie-Louise Blumer (*La commission pour la recherche des objets de sciences et art en Italie* (1796-1797), in *La Révolution française*, t. LXXXVII, 1934), peraltro mai edite o diffuse in Italia, si è dovuto attendere lo studio fondamentale di Antonio Pinelli, pubblicato sulla rivista da lui diretta "Ricerche di Storia dell'arte" (*Storia dell'arte e cultura della tutela. Le Lettres à Miranda di Quatremère de Quincy*; n° 8, 1975-76, pp. 43-62), per cominciare a conoscere da vicino la personalità del teorico e polemista autore della più vibrata e coinvolgente denuncia della politica avviata dal Direttorio. Che non ebbe nell'immediato, e non poteva avere d'altra parte, l'effetto sperato, nonostante il sostegno del dibattito avviato e di una petizione, firmata da 50 degli artisti più autorevoli, in cui si richiedeva di sospendere le operazioni e di istituire una commissione di esperti per valutare ogni aspetto della delicatissima questione. Allo scritto di Pinelli si aggiunse un intervento di Orietta Rossi, dichiaratamente legato all'analisi affrontata da Andrea Emiliani nell'Atlante a corredo della Storia d'Italia Einaudi.

Oltre a riportare l'attenzione sul ruolo svolto da Quatremère in quel periodo di violenti contrasti, in quei saggi si profilavano i rapporti tra le

sette lettere – e le loro molteplici implicazioni –, e un'intensa stagione della politica delle arti italiana, che vedeva protagonisti, nell'ambito intellettuale romano e vaticano, Pio VII Chiaramonti, Carlo Fea, Antonio Canova, il cardinal Consalvi. Allora cominciò a farsi chiaro che da quel pensiero universalista, da quell'ampiezza di vedute che annullava di fatto i confini nazionali per spaziare nella distesa idealmente infinita della "repubblica delle arti e delle scienze", avevano potuto decorrere una serie di conseguenze attive, in Italia, per l'elaborazione di una moderna ed efficace opera di tutela artistica. A cominciare da quello che Pinelli ha definito un vero e proprio "manifesto giuridico", il chirografo Chiaramonti, sottoscritto da Pio VII il primo ottobre 1802. Promulgato insieme a un editto contenente le norme che regolavano le esportazioni d'oggetti d'arte, il chirografo Chiaramonti costituì di fatto il primo strumento legislativo in un ambito, quello della tutela dei beni artistici, ancora sostanzialmente dipendente da volontà orientate all'interesse individuale. Dalle norme contenute in quello scritto fondatore doveva prendere avvio il non meno importante editto del Cardinal Pacca, che nel 1820, forniva nuove regole per la tutela.

È nelle opere di Ennio Quirino Visconti, l'ordinatore del museo Pio-Clementino, di Antonio Canova, scultore eccelso e Ispettore generale delle Antichità e Belle Arti, di Johann J. Winckelmann, il fondatore della storia dell'arte antica e di Luigi Lanzi, autore della prima storia dell'arte italiana, che Andrea Emiliani individuava gli elementi capitali dell'elaborata cultura alla base del Chirografo. Ed è a questi che occorre aggiungere il nome di Quatremère autore delle *Lettere a Miranda*, note ed apprezzate da Pio VII, come si premurava di far sapere all'amico francese Antonio Canova, in una lettera del gennaio 1803. Se poco poterono concretamente nei confronti delle applicazioni delle clausole dell'armistizio di Bologna (giugno 1796) e del trattato di Tolentino (febbraio 1797), che portarono in Francia centinaia di capolavori, le lettere di Quatremère ricevettero, sottolinea Pinelli, un'eloquente "risposta indiretta" dalle leggi pontificie, "una risposta non emotiva, ma meditata e razionale". "Non può sfuggire, infatti, come le due date degli editti – 1802 e 1820 – coincidano sostanzialmente con l'avvio delle due restaurazioni di cui fu protagonista Pio VII: la prima dopo la caduta della repubblica giacobina, la seconda, alla fine della dominazione napoleonica. Né può essere sottovalutato il profondo nesso di causalità che collega il nuovo sentimento di consapevolezza e di vigilanza culturale cui sono improntate le due leggi – tese entrambe, essenzialmente, ad impedire con un vincolo severo l'esportazione delle opere d'arte fuori dei confini dello stato – e la bruciante memoria della mutilazione subita durante le colonizzazioni francesi".

Ancora Antonio Canova, amico e corrispondente di Quatremère, fu il protagonista della complicatissima "recupera", nei giorni caotici successivi al congresso di Vienna. E, ancora, furono le *Lettere a Miranda* di Quatremère de Quincy, ristampate per volere dello scultore, a circolare tra i rappresentanti dei governi stranieri, per renderli consapevoli dell'importanza dell'operazione, che andava ben al di là della semplice restituzione di una parte dei beni sottratti, di un reintegro di valore patrimoniale, ma si configurava piuttosto quale azione indispensabile per la ricomposizione di un contesto che era stato brutalmente infranto. Riducendo a brani sparsi insieme di inestimabile significato, storico e artistico. "Nell'armonico universo della cultura immaginato da Quatremère ogni frammento è in relazione con l'altro e tutte le parti riconducono all'insieme: ...emerge nitida l'immagine di un'arte come contesto e di una storia dell'arte come scienza del contestuale".

Di recente, ad aggiungere un altro elemento alla conoscenza di quel difficile periodo, è stato pubblicato il resoconto del viaggio a Parigi, per la stessa attività di recupero dei beni nazionali, del berlinese Jean Henry, pastore e responsabile del gabinetto di curiosità della sua città, inviato dal governo prussiano (ed. Le Promeneur, Parigi, 2001, a cura di B. Savoy).

In perfetta contemporaneità, nel 1989, mentre veniva presentata al pubblico la traduzione italiana del libello, curata da chi scrive, ne *Lo studio delle Arti e il Genio dell'Europa* – in occasione di una pubblicazione della Soprintendenza bolognese che voleva ricordare, insieme all'Accademia Clementina, il bicentenario della Rivoluzione Francese e l'inizio di una serie di vicende politiche e culturali dalle quali doveva nascere anche la Pinacoteca Nazionale di Bologna –, Edouard Pommier, offriva agli eredi di quegli spiriti appassionati e innovatori, una nuova edizione delle *Lettere* (ed. Macula, Parigi, 1989, seconda ed. 1996), arricchita da un ampio e sapiente commento. Lungo le pagine di *La Rivoluzione e il destino delle opere d'arte*, riproposto in questa sede, acquistano piena fisionomia i protagonisti di quell'intenso dialogo a distanza, mentre si definiscono i tratti di un momento storico di straordinaria complessità, del quale lo studioso descrive con precisione i contorni e i caratteri.

Ancora alle preziose ricerche di Pommier, già autore di un dettagliato studio di periodo, *l'Art de la liberté* (Gallimard, 1990), del quale è in corso l'edizione italiana, certo l'interprete più sensibile dei sistemi di pensiero elaborati in quegli anni travagliati, si devono gli approfondimenti che si allegano al testo delle Lettere, quale utile complemento e prosecuzione di indagine, occasionati da un ottimo convegno organizzato a Tolentino, per il bicentenario del famoso trattato firmato da Napo-

leone e dal plenipotenziario di Pio VII Braschi, il 19 febbraio 1797, e dalla grande mostra dedicata dal Louvre al suo primo direttore Dominique-Vivant Denon, significativamente definito "l'occhio di Napoleone". Ne *Il gusto della Repubblica* ad essere indagati sono alcuni tra gli elementi più difficili da cogliere, la formazione culturale, le inclinazioni e l'ideologia alla base dei criteri secondo i quali Napoleone Bonaparte, i suoi consiglieri e i suoi commissari procedevano nella selezione delle opere da requisire e portare in Francia. Se il generale corso sognava gli interni di Gerard Dou, il matematico Gaspard Monge, a capo della commissione addetta all'esecuzione delle confische, si dichiarava vittima del fascino del tutto involontario della "bella Cecilia" di Raffaello, ma entrambi, sottolinea Pommier, erano privi di qualsiasi cultura in ambito storico-artistico. Quali erano, allora, i principi in base ai quali venivano scelte le opere che dovevano fare del Louvre, il "primo museo del mondo", la più completa illustrazione della storia dell'arte universale? Cosa orientava i commissari in quella dimensione di straordinaria ampiezza e varietà costituita da secoli di pittura italiana? I primi a soccorrere gli inviati napoleonici furono i testi dei biografi italiani, dal maestro toscocentrico Giorgio Vasari al bolognese Carlo Cesare Malvasia, dal veneto Boschini al fiorentino Baldinucci, ai quali si aggiunsero subito i resoconti dei viaggiatori francesi che avevano soggiornato in Italia, da Charles Nicolas Cochin a Lalande. Attraverso un'attenta analisi lo studioso evidenzia i modi, i tempi e le conseguenze di quelle letture, alle quali ascrive anche la presenza nelle liste di opere di artisti non di primo piano, per di più del tutto sconosciuti in Francia. È proprio grazie alla consultazione delle fonti della storiografia artistica che si accostano ai capolavori assoluti dipinti di personalità minori, degli allievi o degli imitatori. Ma, avvisa Pommier, non si è ancora giunti all'elaborazione del concetto spazio-temporale di Scuola, in cui ogni artista trova la giusta collocazione e la dimensione appropriata, in relazione al rapporto con coloro che lo hanno preceduto, i modelli, e coloro che lo circondano, e alla relativizzazione del capolavoro e del sommo artefice. In verità, secondo gli ideologi napoleonici, il confronto con le opere di questi pittori avrebbe potuto consentire riflessioni diverse: la prima è di ordine schiettamente comparativa, dalla visione ravvicinata dei lavori dei maestri e di quelli degli allievi sarebbe emersa con maggiore evidenza la qualità assoluta delle prime. La seconda, appartiene al tema fondamentale della virtù didattica dell'arte. Di fronte ai dipinti degli artisti meno celebrati, gli studenti potevano valutare a quale grado di perfezione può condurre lo studio dei testi capitali della storia della pittura. È il principio accademico dell'Imitazione che trova nel museo il suo luogo d'elezione. Con buona pace di Quatremère. La considerazione oggettiva del-

le qualità dei "minori", aiuta a prendere coscienza dell'esistenza di livelli intermedi nell'eccellenza, ed evita di disperare davanti ai capolavori inimitabili.

Nella *Riflessione sul problema delle restituzioni d'opere d'arte nel 1814-1815*, al centro dell'interesse sono le motivazioni che fanno delle opere d'arte una categoria di oggetti a statuto speciale, beni non soggetti al diritto di guerra o alle prepotenze dell'economia, indissolubilmente legati al loro contesto originario, e il loro rapporto con il museo. Istituzione già antica eppure recentissima nelle sue caratteristiche moderne di servizio pubblico per la conservazione, per la ricerca e per la diffusione del sapere relativo alle opere che contiene. Spazio artificiale in cui l'arbitrio, il caso, la fortuna, avvicinano elementi distanti per origine, concezione, fattura, finalità. E mentre Bonaparte accreditava Parigi quale nuova Atene e il Louvre come "domicilio finale" per i capolavori che testimoniano del genio creativo dell'uomo - creazioni della libertà che non possono essere conservate se non nella patria della libertà ed essere offerte all'ammirazione di uomini liberi -, Quatremère difendeva l'ambiente fisico e culturale nel quale si trovavano o per il quale erano stati creati. Ed è nell'argomentare con sapienza e partecipazione le ragioni del contesto, l'unico luogo in cui le opere conservano appieno il loro significato e possono, quindi, trasmettere intero il loro portato culturale, chiarito e sostenuto da una rete di relazioni, di punti di paragone, impossibili da comprendere altrove ancora prima che impensabili da ricostruire, che Quatremère affronta e risolve con assoluta coerenza i problemi fondamentali legati alla conservazione - da assicurare in loco - al rapporto tra arti maggiori e minori, tra maestri e allievi, tra opere somme e di "secondo piano" - queste ultime, hanno "una capacità dimostrativa, una virtù istruttiva che i capolavori isolati non potrebbero procurarci" - al tramando e al metodo di studio - basato sull'osservazione diretta e minuziosa degli originali. Proviene dallo studio delle antichità condotto sotto il luminoso cielo di Roma, l'esempio al quale rifarsi per fondare la storia dell'arte come scienza: "il sapiente Winckelmann - scrive Quatremère - è il primo che abbia portato l'autentico spirito di osservazione in questi studi; è il primo che si sia azzardato a scomporre l'antichità, ad analizzare i periodi, i popoli, le scuole, gli stili, le sfumature di stile... è il primo che classificando le epoche, abbia riconciliato la storia ai monumenti e confrontato i monumenti tra loro, scoprendo caratteristiche sicure, criteri di giudizio e un metodo che, rettificando un gran numero di errori, ha preparato la scoperta di un gran numero di verità".

Certo, non poteva essere il museo a consentire la ricomposizione dell'ineffabile paesaggio artistico che Quatremère rievoca ad ogni pagi-

na, con intensità tale da veder sorgere tra quelle righe armonie degne dei migliori Corot. Come non pensare a quel tempo sospeso, a quella luce chiara e calda, a quell'accordo tra l'uomo e la natura, fissato nelle tante, straordinarie vedute italiane eseguite dall'artista francese, seguendo il ragionamento di Quatremère sulle virtù di un cippo ricoperto di vegetazione all'orlo di una strada romana. A chi potrebbe sollecitare profonde meditazioni sulla storia, sul tempo e sui suoi effetti, sul breve volgere dell'avventura umana su una terra capace di conservare le tracce di quel passaggio come di travolgerne ogni ricordo, ritto su un piedistallo, al centro di una stanza, offerto a una contemplazione più sterile che estetica.

Ma quanta distanza ci sia tra il magazzino di Quatremère, il luogo di concentrazione, il deposito in cui le opere sono esposte "alla vana curiosità di una fredda critica" e il grande Louvre di Vivant Denon, il sontuoso libro di storia dell'arte in cui i capolavori delle scuole italiane e del Nord sfilavano davanti agli occhi spalancati per la meraviglia dei visitatori, si può solo immaginare. Ad opporsi, infatti, sono proprio due diverse concezioni del mondo e per quanto immediata e completa sia l'adesione all'istanza del difensore del contesto altrettanto piena e spontanea è la solidarietà per l'amante del museo, aggrappato alle cornici dei quadri che uno dopo l'altro spogliavano le pareti per tornare alla loro patria.

Nel 1998, a cura dell'Istituto del Patrimonio Cultural venezuelano, *Le lettere* – anzi *Las cartas a Miranda* – sono state pubblicate in traduzione spagnola, accompagnate da una interessante selezione di altre missive inviate da Quatremère al generale negli anni compresi tra il 1796 e il 1803. Se nei testi ricordati prevaleva l'interlocutore francese, nelle pagine redatte da Juan Pedro Posani è sul generale Francisco de Miranda che si focalizza l'attenzione, a dispetto delle traversie che non hanno consentito alle sue parole di giungere fino ad oggi. La figura del precursore dell'indipendenza ispanoamericana, secondo lo studioso, "es la que domina el texto y el contexto", perché è lui a sollecitare le prese di posizione e le argomentazioni di Quatremère, con il quale condivide idealità, considerazioni e certo alcuni tratti del temperamento. Uomo di cultura e di interessi universali e, al contempo, uomo d'azione, Miranda è stato "uno de los venezuelanos más increíbles, más excepcionales y más lúcidos de toda la historia de la nación". Ma chi era l'uomo in cui Napoleone vedeva ardere un fuoco sacro, quell'amore per la libertà che doveva condurlo attraverso l'Europa, l'America, l'Africa, l'Asia, sempre accanto a coloro che lottavano per l'indipendenza del proprio paese, sempre in primo piano negli eventi più importanti della storia moderna,

dalla Rivoluzione Francese, all'Indipendenza americana? Nato nel marzo 1750 a Caracas, dopo gli studi classici Francisco de Miranda parte alla volta della Spagna nel 1770, e inizia al servizio della corona una carriera militare che sarà rapida e fortunata. Non trascura di completare la sua formazione, dedicandosi alla matematica, alle lingue e alla geografia. Riunisce i testi dei filosofi, anche quelli proibiti dall'inquisizione. Nel 1773, è in Africa a difendere i possedimenti spagnoli e partecipa alla spedizione contro Algeri (1774-75). Nominato capitano del Reggimento di Aragona, opera agli ordini del generale Juan Miguel Cajial, del quale conquista la stima e l'amicizia: sarà infatti Cajial a intervenire quanto Miranda finirà in carcere ad Haiti, nel 1782, accusato di tradimento, nonostante il suo ruolo decisivo nella liberazione delle Bahamas dagli inglesi.

Recuperata la libertà, Miranda si imbarca per gli Stati Uniti, dove resterà 18 mesi, nei quali approfondisce le sue conoscenze nell'ambito del diritto e frequenta personaggi quali George Washington, Alexander Hamilton, Samuel Adams, Thomas Paine. È proprio in quel contesto pervaso dal fervore indipendentista che Miranda distende il suo primo progetto per l'autonomia dei paesi del continente ispanoamericano, che vorrebbe riuniti in unica grande nazione, che chiama Colombia o Colombeia. Nel dicembre del 1784 parte alla volta dell'Inghilterra, dove spera di ottenere aiuti per realizzare i suoi piani. Stabilitosi a Londra, in una casa in cui riunisce una biblioteca di circa 6000 volumi, ben rappresentativa del pensiero illuminista, Miranda cerca senza successo di coinvolgere nel suo progetto di emancipazione il primo ministro William Pitt. La sosta è comunque breve, i successivi cinque anni vedono il venezuelano viaggiare attraverso l'Europa, in Olanda, Prussia, Italia, Germania, Francia, Svizzera, Belgio e Grecia, nonché in Russia e in Turchia. Tiene un diario minuzioso delle sue giornate, dove sono riportate le osservazioni sui siti d'interesse storico, religioso o artistico, le impressioni sui diversi modi di vita, i mille incontri. In Russia diventa amico del principe Potemkin, con cui visita la Crimea, che lo presenta all'imperatrice Caterina, dalla quale riceve il privilegio di poter indossare l'uniforme del suo esercito. A Stoccolma è ricevuto dal re di Svezia. Sorvegliato dal governo di Madrid, che ne prevede l'estradizione, Miranda continua i suoi viaggi, avendo l'accortezza di cambiare nome. Di volta in volta, a seconda delle necessità e del contesto, è il señor Meroff o Monsier Meryat. Attraverso la Francia, ritorna a Londra, dove rinnova senza alcun successo i tentativi di ottenere appoggi dal governo britannico. La necessità di trovare sostegno per la realizzazione dei suoi progetti lo induce a riprendere la strada di Parigi, dove arriva nel marzo del 1792, in piena rivoluzione. Maresciallo in campo per promuovere la

causa dell'indipendenza del sud America, Miranda mette in fuga le truppe prussiane a Morthomme e Briquenay, e riprende Valmy. In ottobre è promosso generale e inviato in Belgio, a capo dell'esercito del Nord, occupa Amberes, ma è obbligato a ritirarsi da Maastricht e da Neerwinden. Della difficile situazione cercò di approfittarsi il generale Doumoriez, superiore di Miranda, che, meditando di passare nelle fila austriache, denuncia alla Convenzione il venezuelano, attribuendogli ogni responsabilità per le sconfitte riportate. Dopo quasi due anni di carcere immeritato, nel gennaio 1795 riacquista la libertà, ma è obbligato alla vita clandestina dalle persecuzioni della Convenzione e del Direttorio. Ritorna in Inghilterra, dove riprende la sua attività per l'indipendenza dell'America latina coinvolgendo il ministro Nicolas Vansittart, che gli garantirà un appoggio costante. Prepara un programma di governo provvisorio, un regolamento militare e un proclama *A los pueblos del continente Colombiano alias Hispanoamérica*. Si imbarca per New York nel settembre 1805, per incontrare il presidente Thomas Jefferson e il segretario di Stato James Madison, che evitano di comprometersi sostenendo la spedizione organizzata da Miranda. Lo scontro con le truppe spagnole avviene davanti a Ocumare, nell'aprile 1806. Per i rivoluzionari è una grave sconfitta, molti vengono fatti prigionieri e giustiziati. Il generale riorganizza le sue forze continua a lottare, con esiti, questa volta, fortunati. Conquista la città di Coro e issa la bandiera tricolore (giallo, azzurro e rosso) della libertà che aveva ideato. Di nuovo in Inghilterra per ottenere il riconoscimento dell'indipendenza e il sostegno dell'esercito inglese, continua a sollecitare la formazione di giunte di governo indipendenti nelle principali città dell'America latina. Dirige il periodico *El Colombiano*, in lingua spagnola, nel quale pubblica scritti e documenti a favore dell'autonomia. Il 14 luglio 1810 giungono a Londra i commissari della Giunta Suprema del Governo di Caracas, Simon Bolivar, Luis Lopez Mendez e Andrei Bello. Oramai, ha preso avvio il processo di separazione dalla Spagna delle province venezuelane. Nel dicembre 1810 Miranda giunge a La Guaira, accolto trionfalmente dalla popolazione e da Bolivar. Nominato tenente generale degli eserciti del Venezuela, è deputato del Congresso Costituente. Il 5 luglio 1811 viene dichiarata l'indipendenza definitiva del paese. La reazione dei realisti porta a violenti scontri e a una riorganizzazione dell'esercito così severa da indurre a critiche il governo. Un terribile terremoto, il 26 marzo 1812, colpisce Caracas, la grave crisi che colpisce il paese suscita insurrezioni popolari, per fronteggiare le quali il Potere esecutivo federale conferisce a Miranda poteri straordinari. Il generale nomina Bolivar comandante militare di Puerto Cabello, mentre il capitano Domingo de Monteverde invade Coro e Valencia. Dopo lunghe trattati-

ve riesce a comporre il dissidio con Monteverde e si imbarca per Caracas, portando con sé un archivio personale composto da 63 libri (oggi conservati all'Academia Nacional de la Historia di Caracas), nei quali sono racchiusi quarant'anni di storia, testimonianza preziosa dell'inesauribile energia profusa nell'impegno per l'indipendenza del Sudamerica. Nella notte tra il 30 e il 31 luglio, un gruppo di militari, tra i quali era Simon Bolivar, arrestano Miranda, accusandolo di tradimento per essere sceso a patti con Monteverde. Poco dopo, le forze realiste comandate da Francisco Javier Cervéz entrano a Caracas. Oramai il destino del Precursore è segnato, da un carcere all'altro fino a Cadice, dove progetta di evadere e riconquistare la libertà passando per Gibilterra quando è colpito da apoplezia. Dopo una lunga e solitaria agonia, Francisco de Miranda si spense il 14 luglio 1816. Le sue spoglie furono gettate in una fossa comune.

A completare la bella edizione, è uno scritto fino ad allora ignoto e di indubbio interesse il *Précis sur Miranda*, redatto da Quatremère per caldeggiare la liberazione del generale Miranda, per la seconda volta ingiustamente detenuto in carcere. Si tratta di un testo pervaso dalla stessa tensione ideale delle *Lettere*, alla quale il senso vivo dell'amicizia conferisce ulteriore intensità. Da sedici mesi il generale è rinchiuso, nonostante la morte di Robespierre e la scomparsa della tirannia abbiano dato luogo a una specie di risurrezione miracolosa che ha restituito alle famiglie e al paese le numerose vittime "che l'ignoranza e la barbarie non avevano avuto il tempo di divorare". Quasi ad ogni riga ritorna la parola libertà, esigenza connaturata e ideale assoluto, spiega Quatremère, per l'uomo ingiustamente rinchiuso, del quale tratteggia rapidamente la vicenda biografica mettendo in rilievo i meriti sconosciuti e le ragioni di riconoscenza che avrebbero già dovuto assicurargli un'altra sorte. Sono le stesse Filosofia e Libertà a reclamare per il trattamento subito da colui che è "stato formato di concerto per difendere la nostra causa contro tutti i tiranni del mondo", istruito con i segreti più riposti "per il miglioramento del genere umano". Proprio come un'opera d'arte, conclude Quatremère, "Miranda non è l'uomo di un paese, si è convertito in una specie di proprietà comune, inviolabile". Ed è a questo punto che il discorso virtualmente si amplia. Esistono beni - sono oggetti, luoghi o individui - il cui valore è tale da non poter essere possesso esclusivo di un unico paese, di una sola persona. Qui, ancora, emerge il senso di una comunità ben più ampia di quelle definite dai confini nazionali, composta dagli spiriti illuminati che in ogni parte del mondo operano per il progresso dell'uomo, in ambito sociale e civile, come in quello artistico e scientifico. E non c'è distanza o differenza tra l'individuale e il collettivo, quando Quatremère lotta per l'amico, combatte an-

cora contro l'aberrazione dell'ingiustizia, una sventura che grava sull'intero genere umano. La liberazione di Miranda sarà "il sigillo della giustizia nazionale e delle speranze degli amici della libertà, delle scienze e delle arti".

Dello stesso anno è l'edizione tedesca delle lettere, sempre a cura di Edouard Pommier. In Germania il vibrante scritto di Quatremère aveva conosciuto una diffusione precocissima. Già nel 1796, infatti, furono pubblicate le prime sei lettere sul pregiudizio... la settima, nell'ottima traduzione di Gisèle Pommier, ha colmato una grave lacuna consentendo una piena valutazione del testo in un ambiente culturale in cui i temi affrontati nel libello avevano avuto, all'epoca, una sensibile ricezione.

In tempo reale, quindi, l'opinione pubblica tedesca era informata sulle requisizioni effettuate in Italia, da una stampa che si esprimeva in termini molto vicini a quelli utilizzati nelle missive pubblicate su *Le Rédacteur*. Interverranno nel dibattito personalità quali Goethe e Schiller, a sostenere con forza che la sola legittima patria dei capolavori che testimoniano del genio creativo dell'uomo era e doveva restare Roma. Per A. W. Schlegel, ne *Il ratto degli dei* (pubblicata sull' "Almanach des Muses", nel 1798), la questione assume dimensioni più ampie: i francesi sapranno costruire per quelle opere un tempio degno della loro grandezza, come fecero i romani trasformando il Campidoglio in un nuovo Olimpo? Private dei dovuti onori, opporranno ai nuovi barbari un silenzio impenetrabile. Secondo Schiller non vi era dubbio, racchiusi nei musei sulle rive della Senna "i trofei della vittoria", come li chiamò nei versi de *Gli antichi a Parigi*, resteranno muti. Si interromperà per sempre quella trasmissione di valori, di significati, di virtù che ha assicurato secoli di civiltà.

Ma non tutti erano impegnati nella denuncia e nella critica all'operato francese, vi era anche qualcuno, come Johann D. Gries, che indirizzava i suoi strali contro la stessa Roma, città decaduta che non aveva saputo difendere i suoi dei dagli invasori stranieri. Che non li avevano sottratti, ma dai quali erano stati seguiti. Gli dei avevano scelto, infatti, la patria della libertà e non avrebbero fatto ritorno nell'antica capitale del mondo fino a quando, anche là, essa non vi si fosse ristabilita.

La fortuna delle *Lettere a Miranda* di Quatremère de Quincy continua ancora oggi, anzi, si può dire che viva proprio in questo inizio di nuovo millennio la sua stagione più alta. Forse è la stessa urgenza che pervade le parole dello scrittore francese a farle risuonare più a lungo nel silenzio della mancanza di partecipazione attuale ai mille problemi della considerazione e della gestione politica dei beni culturali. Certamente, sono poi la lucidità e la passione, il rigore e la tensione emotiva

che le pervadono a coinvolgere ed affascinare i lettori, di ogni età e livello di formazione. Ancora l'ideale che anima lo spirito del teorico francese è quello che percorreva le pagine di Bellori, alla ricerca del genio che avrebbe potuto ristabilire l'equilibrio tra l'arte e la natura, quello che aveva infuso respiro ai candidi marmi antichi carezzati a lungo dallo sguardo di Winckelmann. A muoverlo, mentre l'Europa dei Lumi e il suo sogno di limpido dominio della ragione cedono alle più perturbate atmosfere del romanticismo, è il mito della prevalenza di Roma, dell'ineffabile armonia classicista. Parigi non sarà mai, per Quatremère, "la nuova Atene", e il Louvre non potrà mai assurgere a "domicilio finale" di opere nate sotto altri cieli. Era l'eterna aspirazione al ritorno di Apollo, all'equilibrio inalterabile, all'impossibile pienezza dell'età dell'oro calata in nuove forme, espressa con accenti di rinnovata, persuasiva intensità, mentre Dioniso già presiedeva ai più profondi rivolgimenti dell'età moderna.