

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 «confirmare 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, richiede 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 Commisario 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 Gérando 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.

