

## PREFAZIONE

Per comprendere la particolare importanza dello studio di Ilaria Sgarbozza è necessario sottolineare, in primo luogo, non tanto come l'argomento trattato dalla studiosa risulti in gran parte inedito, quanto piuttosto come il suo libro debba essere considerato un contributo fondamentale nel fare luce su una storia, quella della conservazione del patrimonio artistico dell'Urbe, che troppo spesso è costretta a fare i conti con semplificazioni e rimozioni che ne hanno, in parte, distorto la lettura.

Molti degli studi dedicati, ad esempio, al primo ventennio dell'Ottocento che vede l'emanazione degli editti pontifici Doria-Pamphilj e Pacca – capisaldi di una politica virtuosa per la tutela delle Antichità e delle Belle Arti – hanno tralasciato la contestualizzazione dei decreti legislativi in questione, dimenticando la particolare situazione storica in cui versava all'epoca l'intera Europa, compreso lo Stato Pontificio. Nessun riferimento dunque all'esperienza napoleonica, la quale merita, al contrario, strumenti di interpretazione approfonditi e aperti, soprattutto quando si intreccia con le questioni di una città, Roma, che tradizionalmente detiene il primato nel dibattito sulle Arti.

Facciamo dunque un passo indietro, rispetto ai tempi indagati nel bel libro di Ilaria Sgarbozza, per ricordare al lettore come lo Stato Pontificio vantasse una legislazione artistica che non ha eguali. Nel confronto con un patrimonio monumentale, artistico e soprattutto archeologico inimitabile, Roma aveva favorito nei secoli una riflessione avveduta sull'utilità di Antichità e Belle Arti per lo Stato e sulle ricadute politiche e sociali di ogni scelta a esse collegata. L'Urbe raramente aveva trascurato il vantaggio e la forza d'attrazione dei suoi monumenti e delle opere d'arte, che di volta in volta sono esaltati, senza apparenti contraddizioni, come memoria storica, come strumento di crescita disciplinare, come modello per la didattica artistica, come risorsa non trascurabile nella soluzione delle questioni diplomatiche, come componente non secondaria, infine, nello sviluppo e nella crescita economica della Nazione. Un ventaglio di opportunità valorizzato soprattutto nel Settecento, a fronte della situazione politica europea che per la prima volta tende a tenere a margine la Chiesa Romana. Da Papa Albani a Pio VI, non c'è pontefice nel secolo XVIII che trascuri la tutela delle Antichità e delle Belle Arti, insieme alla promozione dell'arte contemporanea. L'emanazione ripetuta, nel corso del secolo, di editti e bandi per la salvaguardia del patrimonio monumentale e artistico costituisce un attestato significativo del perdurare dell'impegno delle autorità governative in tale ambito e insieme, è bene sottolinearlo, una spia degli appetiti crescenti in tutta Europa nei confronti delle bellezze artistiche capitoline. Accanto ai testi legislativi, che ripetono senza sosta a tutta la cittadinanza il vantaggio generale garantito dal richiamo dei monumenti, l'apertura di musei e di accademie contribuisce inoltre a rafforzare ovunque

l'interesse nei confronti della città. All'inizio del Settecento, nella pratica del *Grand Tour*, come nel viaggio d'istruzione o di perfezionamento artistico, Roma si avvia a divenire meta unica e insostituibile.

Nella città cosmopolita per eccellenza va maturando, in opposizione a quanti ne stigmatizzano il disordine e il poco decoro, un modo diverso di guardare e di sentire l'eredità artistica. Goethe, nel noto soggiorno del 1786 annoterà, a pochi giorni dall'arrivo nell'Urbe, la peculiarità di una città «vecchia di duemila anni e più, trasformata dall'avvicinarsi dei tempi in modi così molteplici e così radicali», che «ci si sente compenetrati dei grandi decreti del destino».

È dunque la stratigrafia storica della città a suggestionare lo scrittore tedesco, quella stratigrafia che in altre capitali d'Europa era stata negata o quantomeno ridimensionata dai nuovi piani urbanistici. E che non fosse Goethe il solo a rivendicare la preziosità di un luogo dove cogliere i segni concreti del trascorrere del tempo e del susseguirsi delle epoche, lo documenta il successo delle incisioni di Piranesi. Il grande maestro veneto, contravvenendo a una tradizione iconografica che aveva scelto di rappresentare tramite la ricca produzione incisoria per lo più il singolo monumento isolato, non solo lo contestualizza, ma trasporta l'esperienza dell'osservare dal foglio al vissuto reale. Egli ricorre, ed è la prima volta, a didascalie dettagliatissime, con le quali riassumere la storia di spazi urbani e monumenti, chiedendo a chi legge di recuperare, ogni volta, tutte le informazioni date nel confronto puntuale con l'immagine grafica.

Qualche decennio più tardi, nelle ben note *Lettres*, Quatremère de Quincy torna a riflettere sulla complessità di Roma e del suo territorio, e sebbene il suo interesse sia incentrato sulle Antichità, egli riprende il tema del contesto ampliandone notevolmente il significato, al punto da far rientrare in quello che definisce «le véritable museum de Rome» non solamente i monumenti e la miriade di manufatti antichi, ma anche luoghi, siti, montagne, strade, vie antiche, porzioni di città in rovina, rapporti geografici, relazioni di oggetti, ricordi, tradizioni locali, usi ancora esistenti, insomma tutto ciò che contribuisce a chiarire la natura storica di monumento e opera d'arte.

Nel progetto di rigenerazione delle Arti propugnato dalla Francia rivoluzionaria, Roma, la città che aveva forgiato il genio di David, portavoce principale del verbo artistico rinnovato, non poteva dunque che essere guardata con un desiderio di emulazione che sfocia in una vera e propria competizione. Nell'ottica della sostituzione del secolare primato culturale dell'Urbe con quello di Parigi, tutto si sarebbe esaurito inizialmente nella razzia dei cento capolavori artistici e dei cinquecento manoscritti sentenziata dal Trattato di Tolentino del 1797. Alla rinuncia al contesto originario da parte dell'opera d'arte musealizzata, che Quatremère additava come danno irreparabile per il «genio dell'Europa», Parigi sopperisce con l'organizzazione del primo vero museo concepito come servizio pubblico, come luogo a disposizione dell'intera collettività, nessuno escluso.

È proprio riflettendo sull'importanza assunta dall'istituzione museale nella politica culturale francese, che Sgarbozza avvia la sua indagine per recuperare dettagliatamente, negli anni della seconda

occupazione di Roma, quanto accade sotto l'amministrazione napoleonica ai musei della città, e in particolare a quelli pontifici.

La fama e il prestigio dei Musei Capitolini e del Museo Pio-Clementino nel secolo XVIII sono stati documentati in numerose occasioni, anche recentemente. Riconosciuto il valore insostituibile delle due istituzioni come modelli, per l'intera Europa, fin dall'apertura, poteva sembrare poco proficuo andare a rintracciare il verificarsi di vicende cruciali nei pochi anni di amministrazione "straniera". Sgarbozza colma al contrario una grave lacuna, spiegandoci, documenti alla mano, come un articolato e illuminato progetto per i musei fosse messo a punto, rientrando nel programma complessivo di riforma sociale, economica e politica propugnata dai francesi. Non sarà di poco conto ricordare, a tal riguardo, come la valorizzazione del carattere "culturale" della città e la necessità di un intervento a vantaggio del suo ineguagliabile patrimonio fossero fatte rientrare tra le priorità del governo francese, tanto da essere pubblicizzate nel decreto del maggio 1809 per l'istituzione e l'insediamento della Consulta Romana.

Nell'epoca della definizione delle identità nazionali, così come dell'abbandono della cultura enciclopedica a favore del modello storicista, Roma è vista come patrimonio dell'intera umanità, sia per la presenza dell'Antico, punto di riferimento sovranazionale, sia per il privilegio della continuità storica dei propri monumenti. Secondo tale ottica i suoi musei non possono non assumere un ruolo fondamentale. Senza dimenticare, peraltro, quale risonanza potesse avere nella città del papa la nuova destinazione del museo promossa dai francesi, come luogo atto a neutralizzare le immagini dell'*Ancien Régime* tramite l'assunzione da parte delle opere d'arte dello specifico statuto di oggetti culturali.

In nome della "generale utilità" dell'amministrazione i musei romani divengono, come documentato da Sgarbozza, modello di quella gestione illuminata della "cosa pubblica" che impone regole chiare e condivise, ordine e puntuale organizzazione, investimento, infine, di considerevoli risorse economiche. Del beneficio degli interventi promossi rimane significativa testimonianza nel coro di voci che si solleva, a Restaurazione appena avviata, per perorare presso il pontefice l'assunzione di un impegno in favore della sopravvivenza delle riforme napoleoniche. Sono gli artisti e gli intellettuali romani, chiamati dai francesi ai vertici delle Belle Arti, a preoccuparsi di non interrompere la precedente stagione, nella consapevolezza che essa avrebbe guidato non tanto e non solo verso l'ammodernamento delle istituzioni, quanto piuttosto verso un necessario, profondo, cambiamento di mentalità. Quel cambiamento registrato dall'editto Pacca nel 1820 con una tale intelligenza di prospettive, che negli anni dell'Unità d'Italia esso avrebbe supplito, per circa mezzo secolo, alla mancanza di una legge nazionale per Antichità e Belle Arti.

VALTER CURZI

*"Sapienza" Università di Roma*