riflette evidentemente altri fenomeni non meno rilevanti, quali il nomadismo, i costumi delle comunità rurali, il sincretismo tra le credenze popolari e alcune elaborazioni teoriche dei ceti dominanti. Perciò si deve essere grati a libri come questo che, fuori e lontano dalle mode, ripropongono importanti interrogativi sulla base di testi e di documenti dimenticati o collocati *a latere* della letteratura 'laureata'.

MARIA FANCELLI

BÉNÉDICTE SAVOY, *Patrimoine annexé. Les biens culturels saisis par la France en Allemagne autour de 1800*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2003, 691 ill., 2 tomes sous coffret, € 94,00. Tome premier: *Preface*, de Pierre Rosenberg, 496 p.; tome second: *L'exposition des œuvres saisies par Dominique-Vivant Denon en Allemagne. 1807-1808. Catalogue critique*, avec la collaboration de Nicolas Labasque, 490 p.

L'appropriazione del patrimonio storico e artistico germanico organizzata dalla Francia dal 1794 in diverse fasi, e l'azione di recupero messa in atto successivamente in ambito tedesco e austriaco non erano, fino al testo di Bénédicte Savoy, conoscenza diffusa dal momento che il tema era stato affrontato in precedenza solo parzialmente, in pochi studi. Indubbio contributo della ricerca è, dunque, la ricostruzione di un aspetto fondamentale dei rapporti franco-germanici e della relativa evoluzione culturale europea. Ma non solo, perché la lettura del testo chiarisce anche il significato assunto dalla formazione dei grandi musei tedeschi, illumina sulla tenace ricostruzione — fino al 1940 — delle liste delle opere confiscate condotta dalla Germania, spiega la presenza nelle raccolte pubbliche francesi di materiali, soprattutto cartacei, tedeschi.

Il percorso storico è sviluppato dall'A. in serie successive di analisi che, quali parabole, svolgono la problematica in andamenti paralleli (i diversi capitoli) legati dalla cronologia e dai protagonisti, ripercorrendo ogni volta gli stessi anni con temi di indagine diversi. Esame che affronta le posizioni francesi e germaniche, negli sviluppi culturali e intellettuali che aprono ai risultati sottolineati nella sintesi conclusiva. Valido ed esaustivo l'apporto documentario e bibliografico su cui si basa il tessuto degli avvenimenti e la connessione delle implicazioni culturali, fornendo la puntuale cronaca dei fatti vissuti dalle due parti avverse.

Se l'area germanica, come Pierre Rosenberg giustamente sottolinea nella prefazione, è un ambito territoriale europeo sul quale la politica francese della confisca è documentata in tutti i suoi interventi, per ciò analizzabili nelle modalità e finalità, essa era, alla fine del XVIII secolo, poco nota nella sua molteplice e parcellizzata identità collezionistica, manifestandosi solo, a causa di questi eventi, anche nella propria coscienza culturale e intellettuale.

Il contrapporsi, l'intrecciarsi delle due realtà francese e tedesca, le *rêveries* francesi di concentrazione e confronto universale delle opere, emergenti sulla volontà assoluta di proprietà ed esibizione, l'efficienza espositiva, organizzativa e conservatrice e, dall'altra parte, l'esaltazione romantica e nazionalistica sollecitata dagli avvenimenti, il conquistato orgoglio per l'apprezzamento delle proprie ricchezze d'arte

— fino ad allora per gran parte ignorate — sfocerà, come sottolinea la Savoy, nella conquistata esaltazione della propria identità patrimoniale artistica, realizzando nella attuazione moderna della collezione di uso pubblico, quale centralizzazione e vetrina della realtà nazionale, il nuovo soggetto museale tedesco, al quale sono ormai associati la diffusione delle immagini e gli interventi tecnici.

Il testo è dedicato nel I volume alle vicende, avvalendosi di documenti manoscritti (lettere, testimonianze, inventarî...), nel II, con la collaborazione di Nicolas Labasque, alle opere con il catalogo illustrato, criticamente aggiornato, dell'esposizione dei "beni culturali" confiscati da Dominique-Vivant Denon nella Germania del Nord (1807-1808), completato dall'indice delle sedi attuali delle opere, e agli inventarî, spesso inediti, delle collezioni tedesche in Francia (1808-1809). Le illustrazioni, appropriatamente scelte, contribuiscono a documentare — nel I volume — personaggi ed episodi. Lo concludono l'elenco delle diverse fonti consultate e una esaustiva bibliografia, mentre un indice generale dedicato ai nomi — ma non ai luoghi — è collocato alla fine del II.

Il I volume contrappone (prima parte) l'indagine dedicata ai personaggi legati alle missioni nell'area germanica all'organizzazione e all'attività di requisizione (*acteurs*); segue (seconda parte) la presentazione e l'analisi delle reazioni dei circoli e dei singoli intellettuali, del formarsi e svilupparsi del movimento d'opinione sulla stampa in lingua tedesca con la nuova coscienza di patrimonio nazionale, supporto all'azione patriottica, motore dell'inevitabile volontà di rivalsa, ma anche della precisa ricostruzione dei fatti e delle perdite a piú riprese legate ai conflitti franco-tedeschi, come del formarsi delle leggende sui fatti e le opere (*opinions*). Gli ultimi capitoli (terza parte) sono dedicati agli interventi sulle opere a Parigi — disimballaggi, verbali, restauri, smembramento di volumi e di raccolte di stampe e disegni, dispersione logistica delle opere e loro esposizione (1807), diffusione delle immagini — ma anche alla successiva organizzazione e amministrazione, in Germania, del "patrimonio recuperato" (*objects*).

Animatore dell'azione dei primi commissari francesi, e non solo copertura agli interventi di appropriazione, il principio politico del *patrimoine libéré* che diviene sinonimo di "ritorno alla vita" per le opere conservate in raccolte private, una volta liberate dal "giogo dei tiranni". È questo concetto che affonda nella volontà di utilità pubblica dell'opera, aprendo anche alla collaborazione scientifica, a proteggere dalla confisca le specie conservate nell'orto botanico dell'Università di Bonn, ma che, purtroppo, non ha molti altri esempi nella difesa delle opere come avverrà nel caso del museo pubblico di Kassel, il Museum Federicianum, ampiamente 'deprivato' di quadri e sculture da Denon.

Nell'ottica repubblicana cadono nella volontà dell'esproprio i piú disparati oggetti: dispendioso e assurdo l'intervento voluto dal commissario architetto Charles De Wailly nella cattedrale di Aquisgrana (1794), forse spinto da quegli interessi classicisti che lo avevano animato nel lontano soggiorno romano. Le colonne maestose che cingevano il sarcofago, per tradizione sepolcro di Carlo Magno, vengono divelte e trasportate a Parigi con il sarcofago stesso. Qui, ad esempio dell'agire non preordinato della prima campagna di confisca, soltanto otto colonne diverranno nel 1800 ornamento della decorazione interna del Louvre, mentre le altre, insieme al sarcofago, non all'altezza della qualità dei marmi giunti da Roma, finiranno nel deposito fino al 1815: dovranno poi aspettare il 1840 per ritornare alla loro sistemazione

originaria. L'episodio testimonia sia l'inutilità frequente della confisca, soprattutto nella prima campagna, per opere che avevano significato e carisma solo nella loro collocazione originaria (come, per esempio, le preziosità dei gabinetti amatoriali, disperse, una volta a Parigi, tra varie istituzioni provinciali), sia le difficoltà del ripristino anche nei casi — come i marmi di Aquisgrana — divenuti simbolo di propaganda patriottica.

L'azione attivata nella prima campagna metterà in opera una 'macchina spoliatrice' che opererà successivamente, dal 1796, in Italia e poi ancora in Germania. Saranno proprio le confische romane a determinare viva reazione nei circoli di Weimar — ancora non al corrente di quanto avvenuto in Renania — e in altre sedi e proteste di personaggi in Europa e nella stessa Francia. È incrinata, ormai, l'idea stessa internazionale illuminista che identificava in Roma e nella sua realtà classica una verità universale di cultura e di libertà intellettuale; insieme è intaccato il rito stesso del viaggio come pellegrinaggio verso l'Italia e Roma, custodi dell'antica totalità artistica.

Contemporaneamente la stessa azione repubblicana mortifica gli animi degli artisti e degli intellettuali tedeschi a Roma, già affascinati dal modello francese di libertà, mentre l'evento, nell'immaginazione dei poeti tedeschi, rivisita le violenze romane subite dal patrimonio greco trasfigurando e diffondendo gli eventi in molti scritti. Attuale (1798) anche l'interrogativo di Carl Heinrich Heydenreich sul diritto del vincitore al saccheggio che genererà il senso di patrimonio nazionale e che, tuttavia, dovrà attendere, per essere ampiamente condiviso e sostenuto, gli anni 1814-1815.

Su tutte le reazioni il pensiero espresso da Goethe nella introduzione ai *Propyläen* (1798) fissa il profondo e irreversibile mutamento che l'atto della confisca aveva inflitto alla realtà culturale internazionale violando il luogo da sempre depositario delle opere d'arte e, dunque, «della piú alta importanza per la formazione dell'artista e il piacere dell'amatore d'arte» (I vol., p. 213), e insieme predice il capovolgimento del baricentro artistico. Il "nuovo corpo artistico", in gestazione a Parigi, si profila già dietro gli eventi tragici del momento aprendo al nuovo corso concettuale previsto da Goethe che proporrà una duplice polarità artistica: l'Italia e la Francia. L'affermazione di Carl Ludwig Fernow (1798) "Roma è sempre Roma" e la celebrazione contemporanea della *fête des Arts* e della realizzazione del progetto centralistico del Louvre, guardato con sempre crescente curiosità e attesa, provano ormai la verità del percorso segnato da Goethe.

Centralità, utilità pubblica, protezione delle opere saranno i punti sostenuti da Denon nella sua campagna tedesca di annessione delle opere. Il concetto dell'utilità dell'arte per l'istruzione e della necessità di emulazione dei soggetti artistici per la formazione del gusto della nazione guidava in Francia la scelta e l'attuazione delle raccolte espositive dagli inizi degli anni Novanta secondo una volontà che vedeva già il Museo e la riproduzione dei monumenti e degli elementi antichi al centro della vita artistica e sociale. Attuato, per esempio, nella *Galérie d'architecture* iniziata dall'architetto Léon Dufourny fin dal 1782, diviene pensiero base per la formazione dei diversi musei di calchi e modelli centralizzati a Parigi. Nel rapporto del 1808 al Ministro dell'Interno, Dufourny sottolineerà infatti l'utilità di insegnamento e produzione intellettuale svolta dalla *Galerie d'architecture* e, in particolare, indicherà il valore di emulazione che le testimonianze artistiche suscitavano dal momento che

«grazie ad azioni tanto utili quanto sontuose» la Francia poteva, ormai, rivaleggiare «in magnificenza»[1] con la Grecia e l'Italia. Un nuovo contenuto di formazione culturale sentito dalla società degli architetti a Parigi — non a caso Charles De Wailly ne faceva parte — come prova, anche, la vasta partecipazione dei professori dell'École polytechnique al corteo delle celebrazioni per l'arrivo delle opere italiane a Parigi. Utilità pubblica, riproduzione e diffusione: concetti che saranno presenti anche nella politica culturale del Museo del Louvre attuata da Denon e verranno trasmessi successivamente alle grandi istituzioni tedesche ed europee. Forse questa realtà culturale delle *Beaux-Arts* e il suo spirito informatore — alla base, tra l'altro della sistemazione e dell'organizzazione iniziale del Louvre — avrebbero avuto necessità di una focalizzazione nel testo.

Le campagne francesi di confisca in area germanica, dal 1794 al 1807, presentano un'evoluzione di contenuti e metodo che rispecchia il passaggio storico dall'età repubblicana all'Impero. I primi quattro commissari vengono nominati dopo varie e contrastanti decisioni; la stessa definizione dei compiti avviene solo nel 1794 e i poteri affidati a quattro noti studiosi ed esperti — André Thouin, Charles De Wailly, Barthélemy Faujas e Gaspar Michel dit Leblond — riguardano le diverse competenze — botanica; espressioni artistiche; geologia; antichità e materiale librario — secondo i criteri enciclopedici alla base del programma istituzionale del Louvre impostato nel 1790 dagli architetti Jacques-Guillaume Legrand e Jacques Molinos. La missione (1794-1795) interesserà l'area renana.

Scandalo provocherà la nomina del nuovo commissario — 1796 — Anton Keil, tedesco, che completa la campagna precedente ritirando e anche vendendo opere per un profitto unicamente commerciale. Succede François-Marie Neven (1800-1801), attivo nella Germania meridionale, che segue, ormai, le direttive parigine finalizzate a rendere le collezioni nazionali completamente rispondenti all'universalità di presenze richiesta dalla cultura enciclopedica dell'epoca.

Diverso l'impegno dell'erudito Jean-Baptiste Mangérard (1802-1804), conoscitore dell'ambiente culturale tedesco, soprattutto interessato al patrimonio librario; contemporaneo l'intervento di Armand-Gaston Camus (1802-1805), direttore dell'Archivio Nazionale. I loro viaggi insistono sui territori tedeschi già annessi alla Francia determinando un'inevitabile conflittualità con i prefetti delle nuove amministrazioni. La ricerca delle opere privilegia, ormai, l'aspetto qualitativo con scelte dettate da criteri di erudizione e rinunciando agli interessi pluridisciplinari. Gli incunaboli e manoscritti prelevati in questo intervento rimasero, per la maggioranza, in Francia, come sottolinea la Savoy.

Dal 1806 al 1807 Dominique-Vivant Denon svolgerà nella Germania del Nord la sua azione interessata, soprattutto, alla ricerca delle opere d'arte antica e moderna, spesso contrastato con abilità e furbizia da molti conservatori tedeschi, responsabili di evacuazioni o dissimulazioni di opere.

Da un disparato programma iniziale che recuperava gli oggetti piú diversi — dagli utensili innovatori in campo agricolo al materiale dei gabinetti di curiosità alle opere d'arte — si viene sempre di piú privilegiando la qualità delle scelte, seguendo le liste dei funzionari parigini avvalendosi anche, per le collezioni d'arte, dei cataloghi spesso pubblicati in francese ma anche, a volte, del collaborazionismo

[1] W. SZAMBIEN, *Le Musée d'architecture*, Paris 1988, p. 143.

locale. Il ricchissimo bottino radunato da Denon — oltre i numerosi quadri di Cassel, 278 quadri a Brunswick, 399 quadri e 2 mosaici a Vienna... —, sarà, ovviamente, il piú preso di mira al momento del recupero delle opere.

La spedizione di Denon culminerà nella mostra del 1807 a grandissima partecipazione di pubblico, ma con scelte limitate delle opere tedesche. La Savoy sottolinea giustamente come gli interventi di Denon valorizzino l'arte 'primitiva' tedesca, mettendo in luce anche la diversità istituzionale delle collezioni, parte ancora private, parte in corso di progettazione centralizzata come a Braunschweig.

Dal 1807 la coscienza tedesca si accenderà nel fervore della ricerca e della richiesta delle opere. Inizia la redazione degli inventarî (Accademia delle Scienze di Berlino: Aloys Hirt), mentre in Baviera già dal 1801 l'Elettore esigeva una lista delle opere trafugate. Dal 1809 il re di Prussia nominerà una commissione per verificare il comportamento dei funzionari al momento degli espropri francesi. L'A. esamina i rapporti e le azioni diplomatiche svolte a Parigi da personalità quali i fratelli Humboldt, Jacob Grimm o, successivamente, James Henry, il cui diario permette di seguire le vicende degli esperti tedeschi contrastati dall'abile azione dilatoria di Denon che sarà senza cedimenti fino all'ultimo: è del 23 luglio 1814 la mostra dedicata soprattutto ai 'primitivi' italiani e tedeschi.

Tuttavia solo nel 1814 l'atteggiamento tedesco in patria si manifesterà con decisione, soprattutto per merito della stampa (con l'azione di Joseph van Görres, «Rheinischer Merkur»; «Allgemeine Zeitung»; ecc.), nella ricerca delle opere, forte del conquistato senso del patrimonio nazionale. Sono del 1815 la formalizzazione di intervento della stampa tedesca, i piani d'azione, le accuse ai varî intellettuali tedeschi presenti in precedenza a Parigi, il fervore patriottico animato da Eberhard von Groote, l'azione dell'esercito nel recupero delle opere (emblematico il caso della quadriga della Porta di Brandeburgo), il presidio militare al Louvre. Il risultato sarà il recupero, dal giugno 1814, di gran parte delle opere tedesche e viennesi; per i musei di provincia si dovrà attendere almeno il 1816. Insieme verranno avanzate richieste di compensazione con opere, quali la "Manessische Handschrift" o i manoscritti di Winckelmann, che non facevano parte dei prelevamenti francesi in Germania. Non si arresterà, tuttavia, al 1815 il contenzioso tra i due Stati: anzi si acuirà con acredine, dando luogo a ricerche e indagini, da parte tedesca, caricate di valori ideologici e finalità politiche (1870, 1915, 1940), senza, in fondo, reali risultati se non gli inventarî delle opere trafugate in Francia.

La *Crocifissione di San Pietro* di Rubens, quadro regalato dal pittore alla città di Colonia, può essere citato emblematicamente ad esempio del percorso subíto dalle opere. Staccato e portato via nel 1794 al momento della prima campagna, solo successivamente (1798) restaurato, richiesto piú volte e inutilmente dalla città (1796, 1802, 1808), diviene un simbolo della confisca nell'immaginario dei patrioti: è la prima opera tolta all'esposizione del Louvre da Groote. Il ritorno trionfale (1815) è illustrato da una litografia (1837), ma solo la volontà e l'influsso esercitato da Groote sull'opinione pubblica riusciranno a confermarlo nella sede originaria, negandolo al grande progetto museale berlinese e mettendo cosí in luce la resistente difesa, sul luogo, delle opere che verrà tentata in molti casi in Renania, assai spesso senza successo.

A Berlino, confortato dal modello francese, si viene attuando il progetto sostenuto, già dal 1797, da Hirt che voleva un luogo unificante dove convergere le col-

lezioni reali rese pubbliche. Progetto divenuto attuale e pressante con il ritorno delle opere, molte delle quali, nell'esilio francese, avevano ormai perso i legami con la sede originaria e con l'acquisto della collezione Giustiniani. Attraverso la mostra (1815) nelle sale dell'Accademia berlinese si giungerà, per tappe, alla nuova sede progettata da Schinkel (Altes Museum, 1827-1830), realizzando a Berlino, come a Monaco, un polo artistico museale. Ciò concluderà, aldilà delle contestazioni sulle acquisizioni francesi, nella realizzazione museale nuova e moderna come struttura e come contenuti, la vicenda che dal 1794 segnava il patrimonio artistico tedesco. Tuttavia già nel 1814 la riunione delle opere era interpretata, soprattutto, come un'operazione di «coesione nazionale in senso politico, o militare, del termine» (vol. I, p. 248), diversamente dal carattere culturale indicato da Hirt.

L'invito «a formare un corpo artistico ideale» suggerito da Goethe nel 1798, a risposta e confronto con gli sconvolgimenti culturali determinati dalle annessioni francesi, sembra comprendere, nella indicazione della «accessibilità dei tesori artistici nazionali»[2], la nuova idea di museo anche nei suoi significati patriottici, e abbracciare altresí, nel concetto ideale di riunione di parti, quella varietà artistica disseminata nel territorio che nel suo viaggio renano del 1814 Goethe aveva tanto ammirato.

Il conflitto sempre aperto tra concentrazione museale e conservazione *in loco* della produzione artistica, vivo e attuale tra i sostenitori della salvaguardia e centralità e i difensori dell'identità territoriale, potrebbe forse risolversi solo nell'ideale rapporto tra le parti suggerito da Goethe.

JOSELITA RASPI SERRA

GEORG SIMMEL, *Ventura e sventura della modernità. Antologia degli scritti sociologici*, a cura di Pasquale Alferj ed Enzo Rutigliano, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, 582 p., € 30,00.

«In generale per me è alquanto penoso essere considerato all'estero soltanto come un sociologo, mentre sono piuttosto un filosofo. Nella filosofia scorgo il compito della mia vita e mi occupo di sociologia soltanto come di una disciplina secondaria»: cosí scrive Georg Simmel in una lettera del 1899 a Celestin Bouglé (p. 12). La ricezione e il destino di questa atipica figura di intellettuale, attivo a Berlino a cavallo dei secoli XIX e XX, sono stati infatti segnati da questa consapevole frattura, vissuta da Simmel come un equivoco, che ha finito per collocare la sua opera in una ambigua e indefinita categoria tra filosofia e sociologia. Dopo una prima vivida accoglienza di alcuni contemporanei, pensatori essi stessi — tra gli altri Benjamin, Kracauer, Bloch — che hanno fatto tesoro del pensiero simmeliano piú puro, ancora pulsante e non cristallizzato, anche durante le sue celebri lezioni universitarie, il contributo di Simmel è stato tenuto a distanza e guardato con sospetto da entrambi i mondi accademici. Quello dei sociologi che rivendicano alla sociologia, come a una

[2] J.W. GOETHE, *Écrits sur l'art*, intr. di T. Todorov, trad. e note di J.-M. Schaeffer, Paris 1996, rispettivamente pp. 465 e 31.