

**Giuseppe Pucci**

*Il museo ritrovato*  
*Le peripezie dei Marmi Torlonia*

Tra gli eventi culturali più attesi di questo 2020 un posto preminente spetta alla mostra romana sui *Marmi Torlonia*, che espone una selezione della più grande collezione privata di sculture antiche al mondo, rimasta per quasi mezzo secolo inaccessibile a chiunque. Allestita nei Musei Capitolini, doveva inizialmente aprire in aprile, ma a causa del Covid-19 l'inaugurazione è slittata al 12 ottobre. A tutt'oggi però sono pochi coloro che l'hanno potuta visitare, perché il riacuirsi della pandemia ha imposto, dopo poche settimane, la chiusura generalizzata di musei e mostre.

Non è che l'ultimo capitolo di una vicenda lunga e travagliata. Aiuta a ricostruirla – ma con la *caveat* di cui si dirà più avanti – il bel catalogo curato da due studiosi di primissimo piano, Salvatore Settis e Carlo Gasparri, e pubblicato da Electa (336 pp., 39 €).

Tutto cominciò nell'anno 1800, quando, Giovanni Torlonia, ricchissimo banchiere nella Roma tornata a essere papalina, entrò in possesso del lascito di sculture, bronzi e gessi di Bartolomeo Cavaceppi. Lo scultore, che era stato il più importante restauratore di antichità della Roma di fine Settecento, nonché un attivissimo mercante d'arte, aveva al momento della morte nel suo studio una vera e propria collezione di pezzi pregiati, che per testamento aveva destinato all'Accademia di San Luca. Le cose andarono diversamente. Lo sappiamo grazie a Carlo Gasparri, che nei primi anni 90 del secolo ritrovò far le carte di Rodolfo Lanciani la documentazione di come il lascito fosse stato acquistato da Giovanni Torlonia, con la mediazione di Vincenzo Pacetti, altro rinomato artista-restauratore, curatore testamentario del Cavaceppi ma molto vicino al Torlonia.

Pochi anni dopo questi mise a segno un altro colpo: l'acquisto di gran parte delle sculture della celebre collezione Giustiniani, allora ospitata nel palazzo che è oggi sede della presidenza del Senato. Intanto dagli scavi che si venivano effettuando delle sue vaste proprietà, soprattutto nella tenuta di Roma Vecchia, che conteneva le rovine della Villa dei Quintili e della Villa di Massenzio, entrambe sull'Appia, e di quella dei Settebassi sulla Via Latina, affluivano altre pregevoli sculture. Proficui furono anche gli scavi condotti nelle proprietà della Caffarella, già dei Pallavicini, e di Anzio. I reperti furono sistemati a Palazzo Bolognetti, in piazza Venezia, nell'edificio realizzato da Carlo Fontana e rimaneggiato dal Valadier che divenne la residenza di rappresentanza di Giovanni e della sua famiglia (il palazzo fu poi sacrificato per la costruzione del Vittoriano, nei primi anni del Novecento). Insieme alle sculture antiche, nel palazzo fu sistemato il monumentale

gruppo di Ercole e Lica del Canova, che Torlonia aveva acquistato per fare dell'eroe che con le proprie imprese aveva acquistato l'immortalità il simbolo della propria vicenda.

Alla morte di Giovanni, nel 1829, il grosso dell'eredità, con annesso il titolo di principe, andò al figlio Alessandro, che accortamente consolidò e ulteriormente espanse l'attività di banchiere e di collezionista di antichità del padre. Fu lui a concepire il progetto di un museo di scultura antica. A tale funzione fu destinato un vasto edificio di via della Lungara, già proprietà dei Corsini, che – grazie anche all'immissione sul mercato dei beni di cui le antiche famiglie nobiliari, a corto di liquidi, erano costrette a disfarsi – giunse a contenere 620 sculture tra statue, ritratti, sarcofagi e rilievi. La redazione del catalogo fu affidata a Pietro Ercole Visconti, appartenente a una illustre famiglia di antiquari e archeologi (il più famoso dei quali, Ennio Quirino, fu curatore delle antichità al Louvre nel periodo napoleonico), fiduciario del principe in materia di antichità. Le prime edizioni erano guide brevi ad uso dei visitatori, senza illustrazioni, ma quella del 1884, curata da Carlo Ludovico Visconti, subentrato nello frattempo allo zio scomparso, comprendeva un volume di tavole in cui le 620 sculture erano riprodotte in fototipia (sull'esempio del catalogo del museo del marchese Campana, altro grande collezionista della Roma di metà Ottocento). La preziosa opera non fu mai messa in vendita. Fu distribuita come dono del principe ai personaggi di rango con cui questi era in relazione (come faceva il re di Napoli con i volumi delle Antichità di Ercolano che illustravano il suo museo 'privato' di Portici), ma fortunatamente anche alle accademie e agli istituti di ricerca internazionali.

La data ufficiale di apertura del museo è il 1875, dunque pochi anni dopo la Breccia di Porta Pia e l'integrazione della città di Roma nello stato italiano. La Terza Roma, per quanto ricca di memorie classiche, non poteva vantare nessun museo statale paragonabile al Louvre o al British Museum. I Musei Vaticani erano rimasti al Papa e quelli Capitolini erano formalmente dei musei civici. Il ricchissimo Museo Torlonia, pur essendo privato, poteva e voleva competere con quelli, come appare chiaro da quanto scrive Pietro Ercole Visconti nella prima edizione del catalogo (1876): «Il museo d'antica scultura formato dal principe Don Alessandro Torlonia, di gran lunga eccedendo i limiti di ogni privata raccolta, più non trova paragone, se non solo nelle sovrane e pubbliche collezioni, che insigni sono nel Vaticano e nel Campidoglio». Né va dimenticato a questo proposito che nel 1866 Alessandro Torlonia aveva acquistato anche la villa che il cardinale Alessandro Albani si era fatto costruire sulla via Salaria, nella quale aveva raccolto, con la consulenza di Winckelmann e l'ausilio di Cavaceppi, una rinomata collezione di sculture antiche, alcune delle quali confluirono nel museo di via della Lungara.

Pur ambendo a rivestire in qualche modo una funzione pubblica, il museo rimase tuttavia fondamentalmente privato, uno *status symbol* inteso a celebrare i fasti della dinastia. Dei visitatori di erano ammessi, ma non sappiamo con quali modalità, e comunque doveva

trattarsi di un pubblico molto selezionato (alcune foto realizzate dal conte Primoli mostrano eleganti signore e cavalieri in redingote e cilindro). Col passare del tempo la visita del museo (e di Villa Albani) non fu più concessa a nessuno, neanche agli studiosi più qualificati. Io stesso ricordo Ranuccio Bianchi Bandinelli, che dal 1945 al 1947 era stato Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti, raccontare divertito i travestimenti a cui era dovuto ricorrere per entrarvi di straforo.

Tale era la situazione allorché nel 1948 il museo fu oggetto di notifica da parte dell'allora ministro della Pubblica Istruzione (che aveva competenza sulle Antichità e Belle Arti) Guido Gonella. In considerazione del suo eccezionale interesse artistico e storico l'intera collezione e l'edificio che la ospitava furono sottoposti a vincoli, ai sensi della legge n. 1089 del 1939. Nonostante questo, a cavallo degli anni '60 e '70 Alessandro Torlonia, nipote dell'omonimo fondatore, riuscì ad avere l'autorizzazione a sistemare il tetto, e ne approfittò per trasformare il palazzo in una novantina di mini-appartamenti.

Antonio Cederna, sostenuto da Italia Nostra, fu protagonista di una coraggiosa campagna di stampa che denunciò con veemenza gli abusi del principe. Nel 1977, su segnalazione dell'allora Soprintendente Adriano La Regina, il pretore Albamonte pose sotto sequestro la collezione. Ne seguì un processo che si concluse due anni dopo, con una sentenza della Cassazione che sanzionò definitivamente gli abusi e confermò che le 620 sculture erano state poste «in locali angusti, insufficienti, pericolosi (...) stipate in maniera incredibile, addossate l'una all'altra senza alcun riferimento storico o di omogeneità», tale da configurare di fatto «la distruzione del Museo e di quanto esso rappresentava per gli studiosi». La sentenza restò però lettera morta per sopravvenuta prescrizione e amnistia.

Invano Cederna si batté per una cessione gratuita allo Stato dell'intera collezione. Né il Comune né il Ministero si mossero in questa direzione, e il pretore fu costretto a revocarne il sequestro.

Di questa scandalosa vicenda nel catalogo non si fa parola, né ci si interroga sul perché lo Stato non sia mai stato capace di obbligare i Torlonia a render fruibile lo straordinario patrimonio artistico di loro proprietà. Cederna non viene mai nominato, per un'incredibile quanto ingiusta *damnatio memoriae*. Ci si limita ad accennare a «eventi che qui non è il luogo di ripercorrere».

Una tale scotomizzazione è stata criticata da più di un osservatore. Anche Tomaso Montanari, che pure ha collaborato alla mostra e ha firmato nel catalogo un saggio su un pezzo già nella collezione Giustiniani restaurato dal Bernini, ha sentito il bisogno di intervenire (su *Il Fatto Quotidiano* del 19 ottobre) per «provare a correggere la piega che proprio gli interventi istituzionali inclusi in quel catalogo stanno imprimendo al discorso pubblico intorno alla collezione Torlonia. Il ministro Franceschini celebra “un virtuoso esempio di dialogo e collaborazione tra pubblico e privato”, e il presidente della

Fondazione Torlonia afferma che la collezione di famiglia sarebbe “da sempre condotta secondo quella visione del custodire e del tramandare... che... favorisce un proficuo dialogo con le istituzioni”. Il direttore generale delle Belle Arti, Federica Galloni, osa sostenere che “la storia secolare della famiglia Torlonia. coniugava tutela e valorizzazione, attuando un singolare e innovativo rapporto di sinergia tra pubblico e privato”. Insomma, i Torlonia santi subito: anzi santi da sempre. Nessuno, nel catalogo, racconta il clamoroso scandalo che investì la collezione dalla fine degli anni Sessanta: una mancanza che assomiglia a una censura nel saggio in cui la Soprintendente speciale di Roma tratteggia una storia tutta positiva dei marmi Torlonia nel secondo Novecento. È un silenzio pesantissimo e incomprensibile (o, forse, fin troppo comprensibile)».

Forse era troppo pretendere una controstoria dei Torlonia, come quella che ne ha fatto Renzo Paris su *Il Manifesto* del 26 novembre, dipingendo la famiglia come uno sciagurato esempio di razza padrona (viene ricordato anche l'eccidio di Celano del 1950, dove due braccianti della tenuta torloniana del Fucino uccisi da esponenti del M.S.I. e dalle guardie del principe), ma il colpo di spugna totale è innegabilmente fastidioso.

I curatori hanno insistito – giustamente – sugli aspetti positivi dell'operazione, e i media hanno largamente recepito e amplificato le loro ragioni, che non sono da sottovalutare. Non si può non salutare con soddisfazione il fatto che dopo cinquant'anni una significativa scelta delle statue facenti parte della collezione sia tornata a essere visibile, e non solo a pochi privilegiati, come avveniva prima della chiusura totale, ma a tutti indiscriminatamente.

Si tratta di opere altamente iconiche, riprodotte in innumerevoli manuali di archeologia, che però generazioni di studiosi, fino alla mia, non avevano potuto conoscere *de visu*.

Alla mostra si è arrivati dopo una lunga trattativa tra il Ministero per i Beni e le Attività Culturali e la Fondazione Torlonia, avviata quando era ancora in vita il principe Alessandro e portata avanti dopo la morte di questi (nel 2017, a 92) dal nipote Alessandro Poma Murialdo.

L'accordo raggiunto è indubbiamente un risultato rilevante, ma non è mancato chi si è detto insoddisfatto.

Per cominciare, i Torlonia non hanno sostenuto spese o quasi (anche il restauro delle opere è stato sponsorizzato dalla Maison Bulgari) mentre lo Stato e il Comune di Roma (quest'ultimo ha concesso gli spazi di Villa Caffarelli) si sono accollati tutti i costi dell'operazione, attingendo agli introiti della Soprintendenza speciale di Roma, in particolare quelli che vengono dal Colosseo, gestiti da Electa, una ditta privata che però è tenuta a destinarne una parte ad attività indicate dalla Soprintendenza. Nonostante ciò, i Torlonia si sono assicurati quasi un terzo del ricavato dalla vendita di biglietti. E poi, cosa più importante, nulla si è ancora deciso sulla destinazione finale di tutta la collezione. Al

momento essa resta di proprietà dei Torlonia, che ne hanno solamente concesso il possesso per 99 anni, ma non direttamente allo Stato bensì a una banca privata (l'escamotage pare si debba a irrisolti contenziosi ereditari all'interno della stessa famiglia). L'auspicio – che a tutt'oggi resta tale, non essendoci un impegno preciso – è che si possa trovare un sede adeguata per l'esposizione, secondo «un programma organico incentrato sulla esposizione ragionata e stabile» – così recita il testo dell'accordo – dell'intera collezione. Ma anche di ciò dovrà farsi carico lo Stato.

In passato si era parlato di un edificio da risistemare in via dei Cerchi, prospiciente la valle del Circo Massimo, in via dei Cerchi. Attualmente sembra che ci orienti su Palazzo Silvestri Rivaldi, un edificio cinquecentesco che si affaccia su Via dei Fori Imperiali, di fronte alla Basilica di Massenzio, per il restauro del quale esiste già un cospicuo stanziamento ministeriale. Ma la scelta dovrà essere concordata con la Fondazione Torlonia, e tenere conto di tutti gli aspetti tecnici (l'ingente peso dei marmi pone seri problemi di statica). Nessuno azzarda previsioni sui tempi complessivi dell'operazione.

E comunque acquista un sapore fortemente simbolico la scelta di allestire la mostra temporanea sul Campidoglio, là dove nel 1471 Sisto IV spostò i bronzi antichi precedentemente esposti al Laterano per 'restituirli' (così dice l'iscrizione posta a memoria del fatto) al popolo romano, e in un edificio che fa parte dei Musei Capitolini, il primo museo pubblico del mondo (1734).

La mostra, con i suoi 96 pezzi sui 120 totali, è – come dice Settis – solo un «prologo», che nondimeno si configura di per sé come un «significativo atto di politica culturale». Il pregevole catalogo, al quale hanno contribuito, oltre agli autorevolissimi curatori, archeologi, storici dell'arte e restauratori di grande valore, offre non solo schede scientificamente aggiornate delle singole opere ma anche uno *storytelling*, come oggi usa dire, della genesi del museo.

Puntando sul fatto che esso nacque a partire da precedenti prestigiose raccolte romane, e altre via via ne inglobò, lo si è voluto presentare come una 'collezione di collezioni', mettendo questo racconto al centro della strategia comunicativa della mostra. Procedendo all'indietro nel tempo, il racconto si articola in cinque tappe: il museo come era a fine Ottocento; l'apporto degli scavi nelle proprietà di famiglia nel corso dell'Ottocento; le opere provenienti da raccolte settecentesche; l'acquisto della collezione Giustiniani, fra le più importanti del Seicento; gli oggetti appartenuti a collezioni principesche e cardinalizie del Quattro e Cinquecento. Un intrico narrativo affascinante, che tale sarebbe rimasto anche senza lo sbiancettamento delle poco edificanti vicende tardo-novecentesche.