

Peggy Guggenheim Collection

Vincolo giuridico e valore identitario della collezione e del suo ‘contenitore’

Elisa Longo

Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia

Abstract

This essay traces the history of the Peggy Guggenheim Collection, with particular focus on aspects that have received limited attention in the existing scholarly literature. Special emphasis is placed on the legal protection process that led to the inclusion of the Collection in Italy's national cultural heritage through the designation decree issued on 25 January 1975. This was followed by an administrative dispute initiated by Peggy Guggenheim herself, which ultimately resulted in the withdrawal of her appeal. The essay also explores the close relationship between the collection and the Palazzo that has housed it as a house-museum since 1949.

Keywords

Art collection, Cultural heritage law, Donation and patronage, Historic buildings as museums, Ministerial protection decree, Museology.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Gli atti di donazione del 1970 e del 1976: fondamento giuridico della transizione patrimoniale. – 3 La formalizzazione del vincolo di tutela: genesi e riconoscimento giuridico della Collezione Peggy Guggenheim. – 4 Il contenzioso giuridico.

1 Introduzione

Questo saggio si propone di ripercorrere criticamente la storia ‘giuridica’ della Collezione Peggy Guggenheim, soffermandosi in particolare su quegli aspetti poco indagati dalla sterminata bibliografia esistente, con un’attenzione specifica al procedimento di tutela che ne ha sancito l’inserimento nel patrimonio culturale nazionale. La Collezione, oggi uno dei riferimenti imprescindibili dell’arte del Novecento a livello internazionale, deve la sua esistenza all’iniziativa visionaria di una collezionista privata, Marguerite ‘Peggy’ Guggenheim, che nacque a New York il 26 agosto 1898, in una famiglia di origine ebraica di grande influenza finanziaria e culturale. Dopo il secondo conflitto mondiale, Peggy Guggenheim si stabilì definitivamente a Venezia, acquistando nel 1949 Palazzo Venier dei Leoni sul Canal Grande, incompiuto esempio di architettura classicheggiante che divenne il contenitore privilegiato della sua raccolta, configurandosi sin da subito come una casa-museo *ante litteram* (Fontanarossa 2022, 225). Con la contestuale apertura della sua residenza al pubblico, l’apporto della mecenate statunitense può essere inteso non soltanto come un’operazione di collezionismo privato, ma come un’azione culturale dotata di una precisa dimensione pubblica (Buonazia 2018).

Sebbene ampiamente studiata sotto il profilo artistico e museologico, la Collezione Guggenheim merita una riflessione anche in relazione al procedimento di tutela giuridica che la investì a partire dagli anni Settanta. Il decreto di vincolo sulla raccolta, costituita da



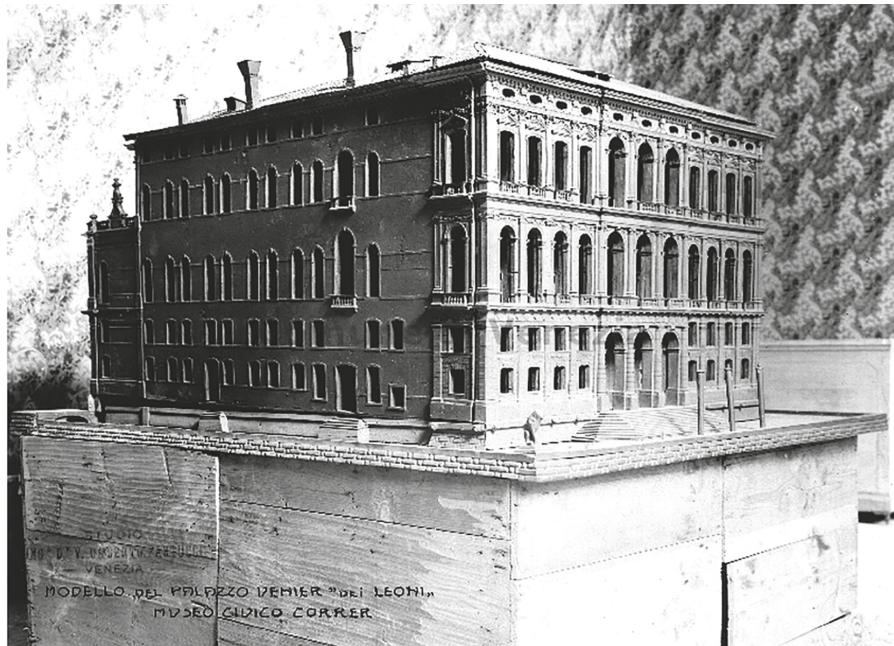


Figura 1
Venezia, modellino
del Palazzo Venier dei Leoni,
Museo Correr (Biblioteca
Civica Comune
di Venezia, Fondo Giacomelli
n. 035804)

opere «rappresentative dei principali movimenti dell'arte europea e americana del XX secolo» (Dennison 2005, 15), venne emanato il 25 gennaio 1975, con il formale riconoscimento del suo «eccezionale interesse storico-artistico».

Ne seguì un contenzioso amministrativo che tuttavia ebbe vita breve, anche se travagliata, dato che si concluse con la rinuncia al ricorso da parte della stessa Peggy Guggenheim nel dicembre 1977, seguita dalla conferma della validità del vincolo anche dopo la sua morte, nel 1979, successivamente 'rinnovato' nel 2012.¹

2 Gli atti di donazione del 1970 e del 1976: fondamento giuridico della transizione patrimoniale

Nel complesso quadro normativo e istituzionale che segna la seconda metà del Novecento, un passaggio cruciale nella storia della Collezione Peggy Guggenheim è rappresentato dalla sua donazione alla Solomon R. Guggenheim Foundation di New York, nel 1976. Tuttavia, è necessario contestualizzare questo atto in una fase ancora giuridicamente instabile: pochi mesi prima, il 24 aprile 1975, Peggy Guggenheim aveva presentato ricorso contro il decreto di vincolo che aveva sottoposto a tutela, ai sensi della legge allora vigente, l'intera collezione. Tale ricorso, come risulta dagli atti archivistici, si fondava principalmente sull'asserita autonomia della collezione privata, sul carattere 'internazionale' della missione della collezionista americana e sul rischio di una sovrapposizione indebita tra interessi statali e iniziativa filantropica privata.²

L'atto stipulato il 23 gennaio 1976, mediante il quale Marguerite 'Peggy' Guggenheim trasferì la titolarità della sua raccolta alla Solomon R. Guggenheim Foundation, istituzione culturale di diritto statunitense con sede a New York, venne rogato presso il Palazzo Venier dei Leoni, e qualificava Peggy come «possidente» e «cittadina americana», la quale agiva in qualità di presidente e legale rappresentante di «The Peggy Guggenheim Collection, Inc.», ente registrato secondo la normativa dello Stato di New York. Tale atto rese necessaria una ridefinizione del profilo giuridico della collezione, la quale, pur appartenendo a un soggetto estero, era e restava territorialmente radicata a Venezia, elemento non secondario nella giurisprudenza in materia di vincolo. Di particolare rilevanza, non solo simbolica ma anche giuridica, è la sede in cui l'atto venne stipulato: non lo studio del notaio rogante, ma lo stesso Palazzo Venier dei Leoni [fig. 1], storica dimora veneziana che aveva già assunto, *de facto*, le caratteristiche di una casa-museo. Come attestato dall'intestazione dell'atto, Peggy vi

¹ ADRM, Guggenheim, Rinuncia al ricorso, 1977, Atti 1972-80; D.D.R. del Veneto del 26 settembre 2012.

² ADRM, Ricorso contro il Ministero per i beni culturali e per l'ambiente, prot. n. 1184 del 24 aprile 1975.



Figure 2-3 Venezia, Palazzo Venier dei Leoni (Biblioteca Civica Comune di Venezia, Fondo Giacomelli nrr. 006320 e 006323)

risiedeva stabilmente, circostanza sottolineata dalla dicitura «qui residente» presente nel documento notarile.³ La donazione è motivata, nel corpo dell'atto, dalla «più alta ammirazione per l'attività svolta dalla Fondazione Solomon R. Guggenheim di New York», specificamente per l'impegno profuso nella «ricerca, conoscenza e divulgazione delle arti visive, con particolare attenzione all'arte moderna». Tale formulazione evidenzia non soltanto la volontà di continuità scientifica e curatoriale, ma anche il desiderio della donatrice di assicurare alla propria raccolta un futuro museale coerente con i principi che avevano ispirato la sua formazione (Barozzi 2011, 99). Nell'atto, la collezione, così come elencata nell'allegato tecnico, risulta composta da 326 opere, con una valutazione economica stimata all'epoca in «quindici miliardi cento novantacinque milioni e centosettantamila lire». L'inventario, costituente parte integrante e sostanziale della donazione, elenca essenzialmente dipinti, sculture, disegni e «oggetti in vetro», tutti dettagliatamente descritti, con riferimento al loro autore, titolo e tecnica. Tale stima fu redatta da esperti incaricati e inserita come elemento probatorio nella perizia allegata all'atto stesso.⁴ Particolare rilievo assume il passaggio del testo in cui si menziona il vincolo di tutela già operante sulla raccolta: il decreto notificato ai sensi della legge 1089/1939 che poneva l'intero complesso sotto la vigilanza dello Stato italiano. Tuttavia, vennero escluse alcune opere 'aggiunte' successivamente alla notifica, segno della volontà della donatrice e del notaio rogante di distinguere tra il nucleo originario della collezione vincolata ed eventuali *addendum* successivi.⁵ Nell'atto notarile viene messo in evidenza lo scopo precipuo della Solomon R. Guggenheim Foundation, ovvero, «l'istruzione e l'arricchimento artistico e culturale dell'uomo», con particolare riferimento alla promozione delle arti moderne e contemporanee.⁶ L'atto richiama inoltre la finalità statutaria della Fondazione di favorire «la pubblicazione di opere d'arte e cultura», con esplicito riferimento al quadro normativo e diplomatico vigente, in particolare al Trattato di Amicizia, Commercio e Navigazione stipulato tra la Repubblica Italiana e gli Stati Uniti d'America, ratificato con la legge 18 giugno 1949, n. 385, la quale costituisce il presupposto giuridico per il riconoscimento in Italia di enti stranieri senza fini di lucro. Non meno significativo è il riferimento normativo esplicito contenuto nella clausola finale: la Fondazione Solomon R. Guggenheim, definita «persona giuridica straniera senza fini di lucro», accettava la donazione *sub condicione* del riconoscimento da parte dell'ordinamento italiano. Tale convalida era subordinata all'applicazione dell'art. 17 del Codice Civile, che disciplina il procedimento attraverso il quale una persona giuridica di diritto estero può ottenere il riconoscimento nel sistema giuridico italiano, a condizione che persegua finalità non lucrative e culturali.⁷

La donazione si colloca all'interno di un più ampio disegno culturale, poiché nell'atto vengono esplicitati i fini e gli scopi istituzionali della Fondazione, con particolare riferimento all'intento di «estendere e sviluppare» la conoscenza e la promozione dell'arte moderna in Italia, secondo le medesime finalità perseguitate dalla casa madre americana. Il percorso amministrativo si consolida il 26 ottobre 1977, quando Peggy Guggenheim trasmette comunicazione al Ministero per i Beni Culturali e Ambientali attestando l'avvenuta donazione della collezione alla Fondazione Solomon R. Guggenheim di New York. Si tratta di un momento significativo poiché l'atto non solo formalizza l'avvenuto trasferimento patrimoniale, ma suggerisce una linea di continuità gestionale e curatoriale, in conformità con gli impegni assunti dalla donatrice già in occasione della notifica del vincolo nel 1975 e in coerenza con la corrispondenza intrattenuta con la Soprintendenza veneziana.⁸ È inoltre singolare osservare come la donazione della collezione avvenisse nel corso della vertenza giuridica che vide Peggy contrapporsi al Ministero proprio in ordine al vincolo imposto sull'intera raccolta.

³ ADRM, Atto di Donazione della Collezione alla Fondazione Solomon R. Guggenheim, Rep. n. 24556, prot. n. 2367 del 23 gennaio 1976.

⁴ ADRM, Atto di Donazione della Collezione alla Fondazione Solomon R. Guggenheim, Rep. n. 24556, prot. n. 2367 del 23 gennaio 1976, Allegato A, Perizia di stima allegata al rogito.

⁵ ADRM, Atto di Donazione della Collezione alla Fondazione Solomon R. Guggenheim, 1976, Rep. n. 24556, prot. n. 24556 del 23 gennaio 1976, Clausola III del rogito

⁶ ADRM, Atto di Donazione della Collezione alla Fondazione Solomon R. Guggenheim, 1976, Rep. n. 24556, prot. n. 2367 del 23 gennaio 1976.

⁷ Codice Civile, art. 17: «Le persone giuridiche straniere possono ottenere il riconoscimento nello Stato italiano quando persegono fini di utilità sociale e non abbiano scopo di lucro».

⁸ ADRM, Guggenheim, Denuncia di donazione, prot. n. 2879 del 26 ottobre 1977.

Dopo la scomparsa della collezionista, avvenuta il 23 dicembre 1979, la Fondazione statunitense assunse la gestione del complesso museale, garantendone l'apertura al pubblico per tutto l'anno e avviando un piano curatoriale e museografico in linea con gli standard internazionali. È di particolare rilievo sottolineare come, già anteriormente al 1976, anche la nuda proprietà dell'immobile, identificato nel contratto come «Maison Barbier» in Calle San Cristoforo, fosse stata trasferita alla medesima Fondazione. La donazione del singolare palazzo, aulico contenitore architettonico della raccolta, era infatti già avvenuta con atto del 10 giugno 1970.⁹

L'edificio, Palazzo Venier dei Leoni, dimora incompiuta del XVIII secolo attribuita all'architetto Lorenzo Boschetti, rappresenta un caso atipico nella morfologia urbana veneziana. Il suo carattere di non finito, nella cultura estetica del tempo, venne percepito quasi come una dissonanza, tanto che in numerosi repertori e guide ottocentesche il palazzo era descritto come 'fatiscente' o 'cadente' [figg. 2-3], e spesso considerato inadatto a ospitare funzioni rappresentative o residenze di prestigio (Brusegan 2007, 359-60; Tassini, 1915, 229).

L'insediamento della collezione nel Palazzo Venier dei Leoni non fu frutto di un'operazione neutra, ma al contrario costituisce un atto fondativo di musealizzazione che rilegge lo spazio architettonico e lo eleva a luogo della memoria visiva, a casa-museo per antonomasia [fig. 7]. Il rogito notarile di cessione della dimora venne redatto negli Stati Uniti e successivamente registrato con decreto dagli organi competenti italiani. Non si trattò di un mero negozio di dismissione patrimoniale, ma di un atto che assunse un pregnante valore simbolico e istituzionale, sancendo la volontà della collezionista di garantire la continuità funzionale dell'edificio da lei abitato, come sede museale. Il passaggio è attestato da una comunicazione ufficiale della Fondazione pervenuta alla Soprintendenza.¹⁰ La donazione dell'immobile, che sino a quel momento aveva rappresentato una residenza privata e, al contempo, il contenitore privilegiato della raccolta, rafforzò il principio giuridico della unitarietà tra collezione e contenitore.

Tale assunto tuttavia non sarà considerato dalle valutazioni tecnico-istruttorie della Soprintendenza e non rappresenterà, cioè, uno degli assi portanti nella successiva tutela della raccolta che, giuridicamente, rimane disgiunta dalla sede ove è custodita e della quale non venne mai dichiarata 'pertinenziale'.

Sebbene quindi la donazione del palazzo deve essere interpretata come una fase prodeutica all'integrazione della collezione nel patrimonio culturale nazionale, il vincolo nei confronti del complesso architettonico rimarrà legato alle notifiche dei primi del Novecento, emanate ai sensi della prima legge di tutela italiana, la cosiddetta legge Rosadi.¹¹

Appare doverosa, a questo punto dell'indagine, una digressione sul 'contenitore' architettonico che, da oltre mezzo secolo, costituisce parte inscindibile della Collezione Peggy Guggenheim, sia nella dimensione materiale sia in quella simbolica. Il momento dirimente è, come noto, rappresentato dal trasferimento a Venezia della mecenate americana e dall'acquisto del compendio monumentale che sarebbe divenuto la sua dimora nel 1949. Quando, nel 1947, Peggy fece ritorno in Europa dopo il secondo conflitto mondiale, scelse Venezia come propria residenza, riconoscendo nella città lagunare un ambiente fertile per la promozione dell'arte moderna. Il complesso architettonico risultava già oggetto di tutela nel momento in cui fu acquisito da Peggy, in virtù delle notifiche di vincolo apposte ai sensi della legge 364 del 1909. Le prime evidenze documentarie risalgono al 1912, con notifica al Signor «Levi Ugo fu Angelo», al 1924, con notifica al «Signor Barone Marczell Von Nemes fu Adolfo» e al 1937, con notifica alla «Baronessa Doris Castlerosse» – all'epoca proprietari del palazzo –, con provvedimenti di vincolo riguardanti il complesso e i «ruderì del Palazzo Venier dei Leoni e l'adiacente giardino».¹²

Singolare per la forma architettonica e per la bassa elevazione sul Canal Grande, è un raro esempio di architettura settecentesca rimasta misteriosamente incompiuta. La sua incompletezza, lungi d'esserne un difetto, ha contribuito a conferirgli quell'aura romantica che alimentò nei decenni successivi una narrazione estetizzante in linea con la sensibilità *ruinistica*

⁹ AVSVL, Guggenheim, Atto di Donazione di Palazzo Venier dei Leoni, prot. n. 12488 del 10 giugno 1970.

¹⁰ AVSVL, Guggenheim, Atto di Donazione di Palazzo Venier dei Leoni, prot. n. 12488 del 10 giugno 1970.

¹¹ Legge 20 giugno 1909, n. 364 «Le antichità e le belle arti». *Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia*, 28 giugno 1909, n. 150.

¹² AVSVL, Notifiche dell'importante interesse culturale, Palazzo Venier dei Leoni, Notifica n. 73 del 21 agosto 1912; Notifica del 15 ottobre 1924; Notifica del 18 gennaio 1937.

e il gusto idealizzante di matrice ottocentesca. Nei primi atti di tutela ministeriale, il palazzo è qualificato anche come «rudere», a testimonianza della volontà di vincolarne non tanto la compiutezza formale quanto la suggestiva incompiutezza, reliquia di un'architettura ideale, perduta o mai realizzata. Tale lettura estetica si riflette anche nella percezione storica dell'edificio, che nel corso del XX secolo divenne rifugio e luogo d'elezione per tre figure femminili di straordinaria levatura e carisma. Oltre a Peggy Guggenheim, che vi risiedette fino alla morte, il palazzo fu abitato in precedenza da Luisa Casati Stampa, marchesa e musa del decadentismo europeo, e dalla contessa Doris Castlerosse, figura mondana e scandalosa del jet-set internazionale tra le due guerre.¹³

La studiosa Judith Mackrell (*Il palazzo incompiuto: vita, arte e amori di tre celebri donne a Venezia* 2018), ha dedicato un ampio studio biografico e storico a queste tre donne eccezionali e al loro rapporto con l'edificio, restituendo un affresco penetrante e vivido del tessuto culturale e sociale veneziano nel corso del Novecento. In particolare, Mackrell sottolinea come la «coabitazione storica» delle tre protagoniste abbia contribuito a costruire un'identità stratificata dell'edificio, trasformandolo progressivamente da architettura privata incompiuta in luogo iconico dell'avanguardia internazionale (Mackrell, 2018, 21-98). In questa prospettiva, Palazzo Venier dei Leoni non è solo contenitore architettonico, ma elemento fondativo dell'esperienza museale proposta dalla collezionista, residente nel complesso architettonico [fig. 6]. La sua configurazione planimetrica, con la successione di spazi espositivi orizzontali e il suggestivo affaccio sul Canal Grande, ha influito profondamente sulle modalità di fruizione delle opere e sulla costruzione di un percorso museale immersivo. Colpita dalla sua conformazione architettonica incompiuta e dalla posizione privilegiata, l'acquirente statunitense comprese immediatamente le potenzialità museografiche del sito. Nella sua autobiografia, *Una vita per l'arte*, Peggy ricorda come il complesso «occupasse più spazio di qualsiasi altro palazzo sul Canal Grande» e, soprattutto, presentasse un enorme vantaggio: quello di non essere, apparentemente, sottoposto a vincolo di tutela, in quanto «non era monumento nazionale». Questo avrebbe, a suo giudizio, permesso una maggiore libertà espositiva e operativa rispetto ad altri immobili storici veneziani, che, in quanto beni culturali vincolati, erano soggetti a rigidi vincoli conservativi e allestitivi dato che a «Venezia tali monumenti sono sacri e non possono essere minimamente modificati» (Guggenheim 1998, 342) affermazione, tuttavia, che si rivela inesatta alla luce dei documenti d'archivio e dei vincoli tutt'oggi vigenti sul palazzo. Qualche anno dopo l'acquisizione del compendio, Peggy affidò la progettazione di un'eventuale ristrutturazione a tre noti architetti italiani: Enrico Peressutti, Ernesto Nathan Rogers e Gian Luigi Banfi dello studio BBPR, tra i protagonisti dell'architettura razionalista. Il loro progetto prevedeva l'inserimento di «una galleria a due piani» che si sarebbe elevata sul tetto mediante l'installazione di pilastri alti circa sei metri. Tale proposta, però, non incontrò il favore della proprietaria, che la giudicò «semplicemente orribile», esprimendo la consapevolezza che un intervento di tale portata avrebbe urtato la sensibilità delle istituzioni preposte alla tutela del patrimonio. Peggy annota infatti: «La Soprintendenza di Venezia, che controllava qualsiasi costruzione all'interno della città, non avrebbe mai concesso l'autorizzazione per siffatto progetto» (Guggenheim 1998, 346). L'incomprensione di Peggy circa lo *status giuridico* dell'edificio è probabilmente dovuta all'aspetto incompiuto del palazzo, erroneamente percepito come elemento di minore valore storico-artistico. Emerge inoltre un giudizio estremamente critico nei confronti dell'assetto decorativo conferito al palazzo dalla precedente proprietaria, Doris Castlerosse. In *Una vita per l'arte*, Peggy descrive l'intervento della nobildonna britannica come un esempio emblematico di sfarzo privo di gusto:

La Viscontessa Castlerosse comprò la casa e spese una fortuna nel rifare quel che poi si rivelò un vero e proprio disastro [...] installò sei bagni di marmo e splendidi pavimenti a mosaico. Il suo gusto non era certamente uguale al mio, perciò dovetti asportare tutti gli stucchi Liberty dalle pareti. (1998, 343)

La sfida principale si rivelò essere la gestione dello spazio espositivo, questione che la collezionista affrontò con grande attenzione, specie dopo le esperienze maturate in occasione di mostre temporanee allestite nel contesto internazionale. Nel corso degli anni, tuttavia, si può

¹³ L'edificio era passato nel 1936 alla Société Immobilière Kléber che intraprese un primo restauro in linea con il gusto déco dell'epoca, su iniziativa della contessa Castlerosse.



Figura 4
Peggy Guggenheim
e Giuseppe Santomaso
nel salotto
di Palazzo Venier
dei Leoni
(da Barozzi, 2011, 59)

riscontrare una scrupolosa osservanza, da parte della proprietà, delle disposizioni normative vigenti in materia di tutela del patrimonio culturale. Tale condotta risulta coerente con l'atteggiamento collaborativo e consapevole che ha contraddistinto il rapporto tra il soggetto privato e l'amministrazione preposta alla salvaguardia del bene culturale.¹⁴

La sequenza autorizzativa registrata negli atti della Soprintendenza testimonia [figg. 8-10], infatti, una prassi amministrativa orientata non esclusivamente alla conservazione materica del complesso, ma anche al sostegno di un percorso virtuoso di rifunzionalizzazione museale. In questa prospettiva, l'edificio storico viene progressivamente interpretato non più come semplice contenitore statico, ma come organismo architettonico capace di dialogare attivamente con la collezione in esso ospitata.

3 La formalizzazione del vincolo di tutela: genesi e riconoscimento giuridico della Collezione Peggy Guggenheim

Ripercorrere retrospettivamente la storia degli atti amministrativi che hanno segnato l'intreccio fra la genesi del decreto sulla Collezione Guggenheim e l'evoluzione dell'ordinamento giuridico italiano in materia di tutela dei beni culturali, consente di cogliere l'eccezionalità del vincolo apposto su una raccolta di arte contemporanea, in un contesto, quello degli anni Settanta, in cui tale tipologia di interventi risultava tutt'altro che consueta.

La dichiarazione di «eccezionale interesse artistico e storico» sulla raccolta, formalizzata con decreto ministeriale nel 1975, rappresenta un *unicum*, in quegli anni, nella prassi dell'amministrazione dei beni culturali in Italia. Il contesto storico in cui si inserisce tale atto è quello della recente istituzione del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, che apriva nuovi orizzonti nell'ambito della protezione del patrimonio, ora estesa anche alle espressioni artistiche del Novecento. Nella prassi dell'epoca, la tutela di raccolte private era infatti quasi esclusivamente riservata a beni archeologici o di opere di arte 'antica', raramente a collezioni d'arte contemporanea, tanto meno qualora esse fossero di natura spiccatamente privataistica e di recente formazione.

Il primo atto ufficiale risale al 3 marzo 1972, quando Francesco Valcanover, storico dell'arte e Soprintendente ai Beni Artistici e Storici *pro-tempore*, scrive a Giuseppe Santomaso [fig. 4], figura cardine nel panorama artistico contemporaneo cittadino e interlocutore privilegiato della collezionista americana, richiedendo il catalogo della collezione «per poter procedere

alla notifica delle opere d'arte aventi più di 50 anni della suddetta collezione». ¹⁵ Nella missiva Valcanover formula una richiesta chiara e puntuale: ottenere un esemplare del catalogo della collezione esplicitando come la raccolta, pur risultando di proprietà privata, fosse legata alla città di Venezia per il tramite di una fondazione statunitense. In essa, oltre alla richiesta del catalogo della collezione al fine di poter avviare l'istruttoria di vincolo, Valcanover inserisce una significativa postilla con la quale invitava l'interlocutore a rassicurare Peggy Guggenheim circa le intenzioni dell'Amministrazione. Nello specifico, il Soprintendente afferma che il vincolo «andrà a beneficio della raccolta che lei ha già legato a Venezia anche se con una fondazione americana». ¹⁶ È particolarmente significativo che la Soprintendenza si rivolga per questa delicata richiesta direttamente a Giuseppe Santomaso, artista di punta della scena veneziana, profondo conoscitore della collezione e amico personale della mecenate (Barozzi 2011, 59). La scelta dell'interlocutore non fu casuale: fu proprio Santomaso, assieme a Emilio Vedova, ad accogliere con entusiasmo Peggy Guggenheim al suo arrivo a Venezia nel 1946, in un clima di fervore culturale e rigenerazione intellettuale nel secondo dopoguerra. ¹⁷ Come racconta la stessa collezionista: «Fui accolta con grande calore da Santomaso e da Vedova. Era una splendida accoglienza» (Guggenheim 1998, 335). Si osserva inoltre come, in questa prima fase, l'attenzione dell'Amministrazione fosse rivolta esclusivamente alle opere che, alla data del 1972, risultavano avere almeno cinquant'anni di età. Tale soglia temporale rappresentava, infatti, il criterio oggettivo previsto dalla normativa allora vigente in base alla legge n. 1089, «sulla tutela delle cose d'interesse artistico o storico». Ai sensi dell'art. 1 della citata legge, venivano considerati beni culturali tutelabili le opere aventi un'età superiore al mezzo secolo, purché reputate di interesse storico-artistico dalla competente Soprintendenza. L'approccio adottato dall'organo istituzionale quindi si fondava su un'interpretazione rigorosa del dettato normativo, seppur entro un quadro giuridico che, all'epoca, non contemplava ancora in modo esplicito l'estensione della tutela a collezioni di arte contemporanea. Successivamente alla richiesta del catalogo formulata a Giuseppe Santomaso, fu la stessa Peggy Guggenheim a ricevere formale comunicazione dell'intento della Soprintendenza di avviare un procedimento di tutela sulla collezione. Nella nota del 18 aprile 1972, sempre a firma del Soprintendente Francesco Valcanover, si relazionava la proprietà circa l'intenzione di notificare alcune opere selezionate della raccolta, motivando tale scelta con la necessità di «assicurare una maggiore protezione e sicurezza alle opere stesse». ¹⁸ Nel medesimo documento, in un tono diplomatico e rassicurante, Valcanover cercava di tranquillizzare la collezionista, specificando come il vincolo sarebbe stato limitato ad «alcuni quadri» della collezione, sminuendo dunque, almeno formalmente, l'ampiezza dell'intervento amministrativo. Questa scelta, dettata probabilmente da esigenze di natura relazionale e strategica, tendeva a stemperare i possibili timori della proprietaria circa le limitazioni derivanti dall'imposizione del vincolo.

Dalla documentazione successiva emergerà ben presto come le intenzioni dell'Amministrazione fossero ben più ampie rispetto a quanto prospettato a Peggy Guggenheim. Con ulteriore nota dell'anno successivo, la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti (organo centrale del Ministero della Pubblica Istruzione competente, all'epoca, per la tutela del patrimonio storico-artistico) si rivolgeva alla Soprintendenza sollecitando una proposta concreta di vincolo sull'intera collezione che avrebbe dovuto essere corredata dall'elenco dettagliato delle opere. ¹⁹ L'impostazione ministeriale prefigurava così un approccio olistico e sistematico, fondato non solo su criteri cronologici ma sulla valenza complessiva della raccolta, considerata nella sua unicità e nel suo contributo determinante allo sviluppo e alla diffusione delle avanguardie artistiche del XX secolo. In tal senso, la raccolta veniva interpretata non già come una mera sommatoria di singole opere, bensì come un *corpus* organico e strutturato, dotato di una coerenza interna, di una precisa identità culturale e di un indissolubile legame con la città di Venezia. La Direzione indicava come la proposta dovesse essere corredata da un

¹⁵ ADRM, Valcanover, nota s.n., 28 marzo 1972.

¹⁶ ADRM, Valcanover, nota s.n., 28 marzo 1972.

¹⁷ Santomaso fu anche il primo a suggerire alla collezionista l'opportunità di presentare l'intero *corpus* delle opere alla XXIV Biennale di Venezia, suggerimento che trasmise direttamente a Rodolfo Pallucchini, allora Segretario Generale della rassegna internazionale. L'episodio – narrato dalla stessa collezionista –, costituisce una delle tappe fondative del riconoscimento pubblico della raccolta: «Fu Santomaso che propose a Pallucchini di farmi esporre alla Biennale. Grazie a lui, potei esibire per la prima volta l'intera collezione a Venezia» (Guggenheim, Una vita per l'arte, 335).

¹⁸ ADRM, Valcanover, nota s.n., 18 aprile 1972.

¹⁹ ADRM, Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, prot. n. 3271 del 16 marzo 1973.



Figura 5 Peggy Guggenheim sulla gradinata di Ca' Farsetti nel 1962, dopo essere stata insignita della cittadinanza onoraria (da Barozzi 2011, 77)

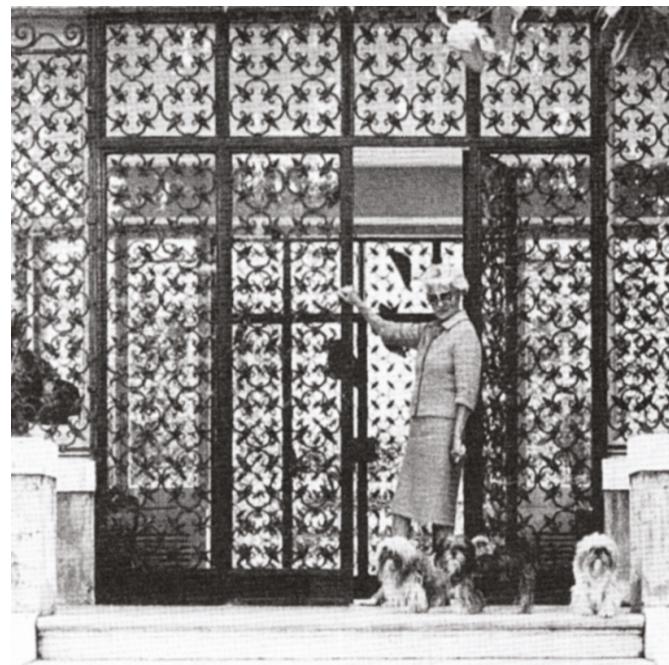


Figura 6 Peggy Guggenheim sulla gradinata di ingresso di Palazzo Venier dei Leoni (da Barozzi 2011, 92)

«dettagliato elenco, analitico e descrittivo» delle opere, accompagnato da «motivazione tecnica» puntuale e da un corredo documentario iconografico e fotografico idoneo.

Tale impostazione rifletteva un approccio lungimirante che mirava a superare la tradizionale prassi vincolistica fondata sul singolo bene, per riconoscere valore culturale all'unitarietà della collezione quale organismo coerente e inscindibile. Come sottolineato dalla storiografia più recente, proprio in quegli anni si avviava, all'interno dell'Amministrazione dei beni culturali, una riflessione sulla possibilità di tutelare non solo le singole opere, ma contesti collezionistici nella loro interezza, in quanto portatori di un significato culturale e museografico complessivo (Moustaira 2018, 2: 1127-345).

È opportuno evidenziare come il processo istruttorio volto alla dichiarazione di interesse culturale della Collezione si collocasse in una fase istituzionale ancora antecedente alla costituzione di un Ministero autonomo dedicato alla tutela del patrimonio culturale. L'intera prima fase dell'istruttoria, che condusse al riconoscimento del valore storico-artistico della raccolta, si svolse infatti sotto l'egida del Ministero della Pubblica Istruzione, all'interno del quale era allora incardinato il comparto delle Antichità e Belle Arti.

La nascita, nel 1974, del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, avvenuta con Decreto legge del 14 dicembre, n. 657, rappresentò una svolta epocale nel sistema italiano della tutela, determinando la separazione funzionale e giuridica delle competenze in materia culturale dall'ambito scolastico-educativo. Tale riforma istituiva un dicastero autonomo preposto specificamente alla salvaguardia, valorizzazione e promozione del patrimonio storico-artistico, archivistico, librario e ambientale nazionale.

In tale quadro, l'istruttoria elaborata dalla Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia tra il 1972 e il 1975 assume una valenza ancor più significativa, configurandosi come uno dei primi procedimenti di tutela che, pur avviato sotto il vecchio ordinamento, troverà la propria formalizzazione all'interno del nuovo assetto ministeriale autonomo, contribuendo a definire un orientamento giurisprudenziale precursore nel riconoscimento delle collezioni d'arte contemporanea quale parte integrante del patrimonio culturale della Nazione.

4 Il contenzioso giuridico

Il 25 gennaio 1975, con decreto del Ministro per i Beni Culturali e Ambientali, veniva finalmente emanato l'atto formale di tutela della Collezione Peggy Guggenheim, riconosciuta come «una delle più importanti collezioni in Italia, se non la più importante fra quante comprendono



Figura 7
 Interno di Palazzo Venier dei Leoni durante la residenza di Peggy Guggenheim
 (ALSVL, Busta Dorsoduro 701-702-703)

esempi significativi del Cubismo, del Futurismo, dello Astrattismo, d'Arte Fantastica Dada, del Surrealismo e dell'Astrattismo americano».²⁰ Il provvedimento assumeva carattere di dichiarazione di interesse particolarmente importante, ai sensi della normativa vigente, ponendo l'intera raccolta sotto la salvaguardia pubblica. Il decreto non conteneva, in allegato, un inventario redatto autonomamente dalla Soprintendenza, ma il catalogo ragionato già pubblicato nel 1966: *The Peggy Guggenheim Collection*, edito a Torino da Fratelli Pozzo. Si trattava dello stesso repertorio che Francesco Valcanover aveva chiesto a Giuseppe Santomaso nel 1972, durante le prime fasi istruttorie del procedimento vincolistico.²¹ Il catalogo del 1966, a cura della stessa Peggy con introduzione di Alfred H. Barr Jr., primo direttore del Museum of Modern Art di New York, rappresentava già all'epoca un *unicum* nella letteratura museale italiana, in quanto offriva una visione completa e ragionata della collezione nel suo stato covo, con descrizioni dettagliate, provenienze e immagini delle opere.

Le motivazioni poste a fondamento del vincolo esplicitano in modo inequivocabile l'eccezionalità della raccolta, la cui unicità non risiede solo nel valore delle singole opere, ma nel carattere sistematico e organico della collezione nel suo insieme. L'istruttoria propedeutica riconosce infatti che la collezione «è espressione esemplare e irripetibile della cultura artistica del XX secolo» e che «attraverso la selezione operata dalla collezionista, essa riflette i principali orientamenti delle avanguardie europee e americane, configurandosi quale documento storico e stilistico di valore internazionale».²² La coerenza curatoriale, unita alla significativa dimensione storico-biografica della raccolta, strettamente intrecciata con la città di Venezia sin dal 1949 [fig. 5], giustifica il provvedimento vincolistico, non più volto alla mera tutela conservativa, bensì a una forma di riconoscimento pubblico e identitario (Dennison 2005, 12-15).

L'apparato motivazionale dell'istruttoria venne così delineato:

la collezione, costituita da 326 opere d'arte moderna e contemporanea, è da considerarsi di eccezionale rilievo storico-artistico, documentando con coerenza espressiva le principali correnti artistiche del Novecento e testimonia l'attività pionieristica di Peggy Guggenheim nel sostegno e nella divulgazione della cultura visiva moderna.²³

La notifica dell'intera collezione costituì dunque un gesto di tutela dal forte valore simbolico, che sancì definitivamente l'ancoraggio della collezione al territorio veneziano e, con essa,

²⁰ ADRM, Decreto Ministeriale del 25 gennaio 1975.

²¹ ADRM, Valcanover, nota s.n. del 28 marzo 1972.

²² ADRM, Correspondenza Soprintendenza – Santomaso, Soprintendenza – Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Atti 1973-75.

²³ ADRM, Correspondenza Soprintendenza – Santomaso, Soprintendenza – Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Atti 1973-75.

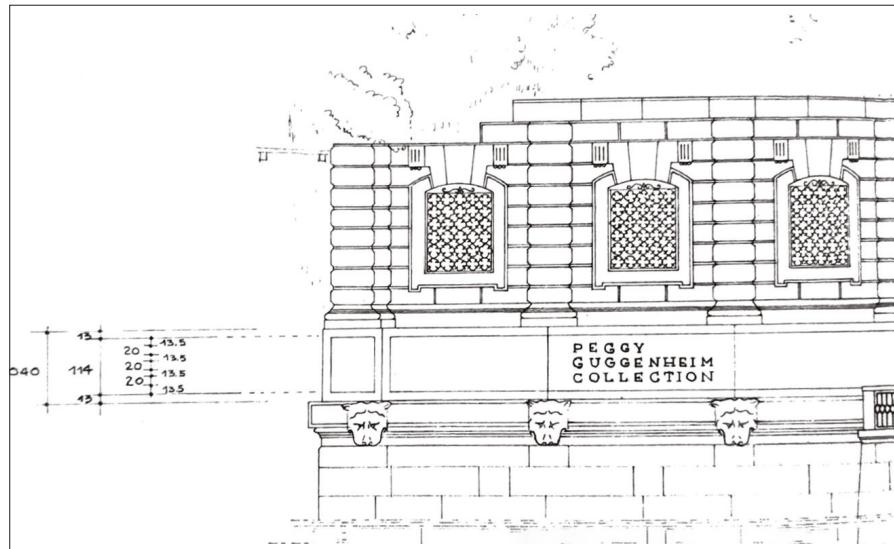


Figura 8
Progetto dell'iscrizione sulla facciata di Palazzo Venier dei Leoni presentato alla Soprintendenza per il nulla osta (ALSVL, Busta Dorsoduro 701-702-703)

alla cultura nazionale, pur in presenza di un ente proprietario di diritto statunitense. Come sottolineato dallo stesso Valcanover nella corrispondenza con l'artista Santomaso, tale vincolo va «a beneficio della raccolta che Peggy ha già legato a Venezia anche se con una fondazione americana». ²⁴ L'emanazione del decreto di vincolo rappresenta, all'interno dell'evoluzione normativa e amministrativa della tutela del patrimonio culturale italiano, un caso esemplare per l'adozione di una prospettiva innovativa e per certi versi anticipatrice rispetto al successivo sviluppo della legislazione di settore. Nel merito, il decreto si configura come una delle prime applicazioni di un concetto 'sistematico' di tutela, dove l'oggetto giuridicamente rilevante non è più la singola opera isolata, come previsto dalle tradizionali categorie, bensì un insieme relazionale, una collezione organicamente strutturata, il cui valore culturale non risiede unicamente nell'importanza dei singoli pezzi, ma nella loro interconnessione e nella costruzione di un'identità complessiva. Tale approccio trova una piena legittimazione solo molti anni più tardi, con l'art. 10, comma 3, lett. d) e lettera e) del Codice dei beni culturali e del paesaggio il quale riconosce tra i beni culturali «le collezioni o le serie di oggetti che, per tradizione, fama e particolari caratteristiche ambientali, rivestano, come complesso, un eccezionale interesse artistico o storico». Proprio nella nozione di sistema relazionale che si coglie il fulcro della tutela operata: ogni opera assume valenza culturale accresciuta in quanto parte integrante di un insieme unitario e non replicabile, scientemente costituito dalla collezionista secondo una precisa visione curatoriale e intellettuale. Il decreto del 1975 sancisce quindi un modello di tutela fortemente processuale, che travalica la mera conservazione materiale e abbraccia una più ampia dimensione relazionale e culturale, destinata a influenzare profondamente le pratiche successive dell'amministrazione del patrimonio.

La decisione della Soprintendenza di apporre un vincolo sull'intera raccolta suscitò la netta opposizione della collezionista americana che, il 24 aprile dello stesso anno, presentò ricorso amministrativo volto all'annullamento del provvedimento. Il contentioso rappresentò un momento cruciale e deflagrante nella complessa vicenda giuridico-istituzionale che portò alla definizione della tutela pubblica di uno dei più importanti complessi collezionistici del Novecento. Il vincolo infatti si collocò in un momento storico in cui la normativa italiana in materia di tutela non contemplava esplicitamente criteri di 'territorializzazione' delle collezioni private contemporanee, ma in cui l'azione amministrativa cercava di anticipare i possibili sviluppi e consolidare legami tra patrimonio culturale e territorio.

La motivazione della resistenza da parte di Peggy appare radicata nella natura innovativa e, per certi aspetti, anticipatoria del vincolo stesso. L'atto di tutela, infatti, superava la prassi consolidata della normativa allora vigente la quale fondava l'individuazione dei beni culturali principalmente sul concetto di singolarità e su criteri oggettivi, quali l'età superiore

ai cinquant'anni o l'autore non più vivente (art. 1, l. 1089/1939). Tali requisiti, nel caso della Collezione Guggenheim, non risultavano pienamente soddisfatti: molte opere incluse nel provvedimento erano state realizzate in epoca recente e da artisti viventi al momento dell'istruttoria. La questione sollevata nel ricorso, dunque, non si limitava a una contestazione formale, ma poneva questioni sostanziali sulla portata giuridica del concetto stesso di 'collezione' come bene culturale unitario. Nella prospettiva della collezionista, il vincolo esteso all'intera raccolta configurava un vero e proprio «eccesso di potere», in quanto comprendeva beni che, secondo la normativa vigente, non avrebbero potuto essere assoggettati a tutela. Il decreto, per contro, si basava su una visione sistemica della collezione, considerata nella sua totalità come *unicum inscindibile*, in virtù del progetto curatoriale, del valore documentario, del gusto collezionistico e della rilevanza internazionale delle opere riunite.

Le motivazioni addotte nel ricorso rivelano una visione profondamente divergente rispetto alla concezione italiana della tutela. Da un lato, i legali della Guggenheim contestavano la necessità stessa del vincolo, giudicato «ridondante» e «inutile» sotto il profilo della salvaguardia effettiva della collezione, in quanto il palazzo che la custodiva era già stato formalmente devoluto alla Solomon R. Guggenheim Foundation, ente non profit riconosciuto a livello internazionale e depositario della volontà testamentaria della collezionista. Si trattava dunque, secondo la tesi difensiva, di una donazione volontaria che assicurava già, nei fatti, la permanenza e la fruibilità delle opere d'arte, rendendo l'intervento dello Stato italiano superfluo e giuridicamente discutibile. Particolarmente significativo è il lessico impiegato nella memoria difensiva: l'atto del Ministero viene definito «illegittimo» e «ingiustamente vessatorio», non solo per l'ingerenza che avrebbe rappresentato sulla sfera patrimoniale e gestionale della collezione, ma anche – e soprattutto –, per l'atteggiamento dell'Amministrazione che, dopo aver rifiutato la proposta di donazione della collezione, avrebbe imposto, secondo i ricorrenti, «un'onerosa e assurda tangente doganale».²⁵ In tale contesto, il vincolo veniva percepito non già come uno strumento di valorizzazione e salvaguardia, bensì come un atto sanzionatorio e punitivo, espressione di un eccesso di potere da parte dell'ente pubblico, elaborato da «funzionari solerti e spendaccioni».²⁶

Questo episodio riflette, in maniera esemplare, la tensione tra diritto pubblico e iniziativa privata nella gestione dei beni culturali. Se da un lato il decreto di vincolo mirava ad assicurare la tutela unitaria di un insieme ritenuto unico per consistenza, organicità e rilevanza artistica, dall'altro la collezionista percepiva tale intervento come una limitazione alla propria libertà gestionale e una delegittimazione del suo ruolo di mecenate internazionale, tanto più che per volontà della stessa Peggy la collezione doveva rimanere correlata alla città di Venezia (Barozzi 2001, 23). Il contenzioso sollevato da Peggy costituì, pertanto, una vera e propria cartina di tornasole dell'evoluzione del concetto di bene culturale nella seconda metà del Novecento: dalla tutela del singolo oggetto alla valorizzazione del sistema collezionistico, inteso come progetto culturale e visione curatoriale.

I legali della collezionista, gli avvocati Grimaldi, Luente e Manera, impostarono la propria linea difensiva denunciando l'illiceità sostanziale e procedurale del provvedimento, in quanto ritenuto privo dei presupposti di legge stabiliti dall'ordinamento vigente al tempo. Secondo quanto si evince dagli atti, il vincolo sarebbe stato viziato da un errore di fondo: l'estensione indiscriminata a opere che, alla data dell'imposizione (25 gennaio 1975), non risultavano conformi ai requisiti oggettivi di cui alla legge 1089/1939. Tale disposizione, cuore del sistema di tutela e successivamente traslato anche nel Codice del 2004, stabiliva che potessero essere dichiarate di interesse particolarmente importante, e dunque assoggettate a tutela, soltanto le cose mobili che fossero opera di autore non più vivente o la cui esecuzione risalisse a oltre cinquanta anni.²⁷ Il criterio temporale dei cinquant'anni costituiva un fondamentale elemento di garanzia per evitare che fossero sottoposte a tutela opere ancora troppo recenti per essere oggetto di una valutazione storico-artistica fondata, esponendo l'Amministrazione al rischio di «abbagli estetici» o di assoggettamenti dettati dalla mera «moda del tempo».

²⁵ ADRM, Ricorso per l'annullamento del Decreto di vincolo, prot. n. 1219, 24 aprile 1975.

²⁶ ADRM, Ricorso per l'annullamento del Decreto di vincolo, prot. n. 1219, 24 aprile 1975.

²⁷ Con lo sviluppo della disciplina, tali limiti verranno successivamente superati: l'attuale Codice dei beni culturali e del paesaggio, ha formalmente riconosciuto la possibilità di assoggettare a tutela le collezioni e le raccolte di beni, anche quando eterogenee e costituite da opere 'recenti', in quanto espressione di un coerente disegno culturale e relazionale (lettere d, d-bis) ed e), comma 3, art. 10).



Figura 9 Prospetto di Palazzo Venier dei Leoni sul Canal Grande. Particolare dell'iscrizione. <https://www.elledecor.com/it/architettura/a21050230/archbook-elle-decor-italia-party-peggy-guggenheim-collection/>

per riprendere l'espressione impiegata nel ricorso.²⁸ In tale prospettiva, il dispositivo di vincolo veniva contestato nella misura in cui comprendeva opere d'arte contemporanea che, per epoca di realizzazione o per la condizione di vivente dell'autore, non risultavano legittimamente vincolabili. I ricorrenti parlano esplicitamente di un vincolo «generico e indiscriminato», privo di una *ratio legis* adeguata e, dunque, lesivo dei principi cardine dell'azione amministrativa, in particolare quello di legalità, di proporzionalità dell'atto pubblico e di mancanza di un interesse «giuridicamente protetto». Da ciò deriverebbe non solo l'invalidità del decreto, ma anche l'arbitrarietà dell'operato amministrativo, tacciato di eccesso di potere per svilimento di finalità. Il ricorso di Peggy Guggenheim, al di là dell'esito finale, segna dunque una tappa fondamentale nella riflessione giuridica sulla tutela delle collezioni d'arte contemporanea. Esso pone al centro del dibattito non solo la natura della collezione come 'bene unitario', ma anche il ruolo della soggettività del collezionista e la dialettica, ancora oggi viva, tra iniziativa privata e potestà pubblica in ambito culturale.

Nonostante il contenzioso pendente, in data 6 marzo 1976 Peggy Guggenheim scrisse personalmente alla Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Venezia, impegnandosi formalmente a notificare ogni eventuale spostamento futuro delle opere, accettando così, sia pur implicitamente, l'efficacia dell'autorità italiana nel regime di tutela. Si trattava di un gesto di grande rilevanza simbolica e amministrativa: un riconoscimento *de facto* del primato della legislazione italiana sulla tutela del patrimonio culturale, anche in presenza di un ente proprietario di diritto statunitense.²⁹ Sebbene la missiva possa apparire, a una prima lettura, come un semplice adempimento amministrativo nel solco del rapporto collaborativo tra istituzioni pubbliche e soggetti privati, essa assume un significato ben più pregnante e simbolico. Peggy

28 ADRM, Ricorso per l'annullamento del Decreto di vincolo, prot. n. 1219 del 24 aprile 1975.

29 ADRM, Guggenheim, nota s.n., 6 marzo 1976.

riconosceva l'autorità dell'amministrazione statale italiana sulla propria raccolta, nonostante quest'ultima fosse stata nel frattempo trasferita giuridicamente, tramite l'atto di donazione del 23 gennaio 1976, alla Solomon R. Guggenheim Foundation di New York.³⁰

Di particolare rilevanza, in questa delicata fase del procedimento amministrativo, è l'analisi delle controdeduzioni che la Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Venezia predispose e trasmise all'Avvocatura Distrettuale dello Stato di Venezia, delineando una relazione dettagliata a sostegno del vincolo sull'intera collezione, corredandola dell'elenco analitico delle opere ritenute vincolabili e motivando tale estensione non solo sulla base del pregio artistico dei singoli pezzi, ma anche dell'organicità dell'insieme, inteso come *corpus* unitario di valore culturale. Tali memorie difensive, redatte con rigore metodologico e linguaggio giuridicamente calibrato, intendevano consolidare l'impianto argomentativo a sostegno della legittimità e necessità del vincolo sull'intera Collezione, la cui portata innovativa – nella forma e nella *ratio* –, aveva suscitato non poche resistenze da parte della proprietà.³¹ La relazione della Soprintendenza rappresenta un documento-chiave nel percorso di affermazione della funzione pubblica della collezione, in quanto articola con chiarezza le motivazioni storico-artistiche che giustificano l'estensione del vincolo a una pluralità di opere, individuate non solo per il loro valore intrinseco, ma per l'appartenenza a un *corpus* organico dotato di coerenza concettuale e rilevanza sistematica. Nella memoria difensiva trasmessa all'Avvocatura, l'Amministrazione confutò puntualmente le argomentazioni avanzate dai ricorrenti, che avevano contestato la legittimità del vincolo sulla base dell'asserita assenza dei requisiti temporali previsti dalla normativa all'epoca vigente.³² Venne infatti rilevato come, già ai sensi dell'articolo 5 della legge n. 1089/1939, il Ministero avesse la facoltà di procedere alla dichiarazione di interesse culturale per «le collezioni o serie di oggetti, che, per tradizione, fama e particolari interessi e caratteristiche ambientali, rivestano come complesso un eccezionale interesse artistico o storico». La Soprintendenza inoltre rigettò l'ulteriore censura formulata nel ricorso, con la quale Peggy Guggenheim sosteneva di aver proposto all'Amministrazione una donazione della collezione, proposta che sarebbe stata rifiutata con l'imposizione, da parte del Ministero, di «un'inaccettabile tangente doganale». A tale proposito, la memoria ministeriale evidenziava l'assenza di qualsiasi atto ufficiale da cui potesse desumersi un'offerta formale di donazione da parte della ricorrente, e sottolineava l'infondatezza giuridica di un'asserzione che voleva subordinare l'esercizio del potere vincolistico a una condizione meramente negoziale. In tal senso, l'Amministrazione ribadiva l'autonomia dell'atto rispetto alle dinamiche di liberalità patrimoniale, riaffermando il principio secondo cui la tutela del patrimonio culturale è esercizio di una funzione pubblica imperativa, volta alla salvaguardia dell'interesse collettivo, e non subordinabile alla disponibilità o al consenso del singolo proprietario.

La vicenda conobbe un'evoluzione risolutiva verso la fine del 1977, quando Peggy Guggenheim presentava formale rinuncia al ricorso contro il vincolo. L'atto sancì non soltanto la conclusione della controversia, ma anche il riconoscimento, da parte della collezionista e della fondazione, dell'autorità dello Stato italiano sulla tutela del 'bene', stabilendo un delicato ma efficace equilibrio tra proprietà privata internazionale e regime di protezione pubblica nazionale.³³

Con la scomparsa di Peggy nel dicembre del 1979, la questione vide una nuova fase interpretativa. La Soprintendenza, con nota del 24 dicembre 1979, stante il decesso della collezionista, ribadì alla Fondazione Solomon R. Guggenheim che il vincolo permaneva in quanto riferito all'intero insieme collezionistico a prescindere dallo status giuridico del proprietario.³⁴ Tra il 28 dicembre 1979 e l'11 gennaio 1980, si sviluppò inoltre una serie di interlocuzioni epistolari con la fondazione per identificare un nuovo referente giuridico e amministrativo, cui trasmettere le responsabilità connesse al rispetto del vincolo. In data 19 febbraio 1980, l'Avvocatura Distrettuale dello Stato, interpellata dalla Soprintendenza, rese un articolato parere giuridico sulla necessità o meno di procedere a un eventuale rinnovo del vincolo, considerato il mutamento di titolarità (di fatto già avvenuto precedentemente al decesso della collezionista) e stante la particolare configurazione giuridica quale proprietà di un ente di diritto

³⁰ ADRM, Guggenheim, Atto di donazione, Rep. 24556 del 23 gennaio 1976.

³¹ ADRM, Controdeduzioni all'Avvocatura dello Stato, prot. n. 2959 del 14 settembre 1977.

³² ADRM, Controdeduzioni all'Avvocatura dello Stato, prot. n. 2959 del 14 settembre 1977.

³³ ADRM, Guggenheim, Rinuncia al ricorso, nota s.n., 16 dicembre 1977.

³⁴ ADRM, Conferma del vincolo alla Fondazione Solomon R. Guggenheim, prot. n. 10185 del 24 dicembre 1979.

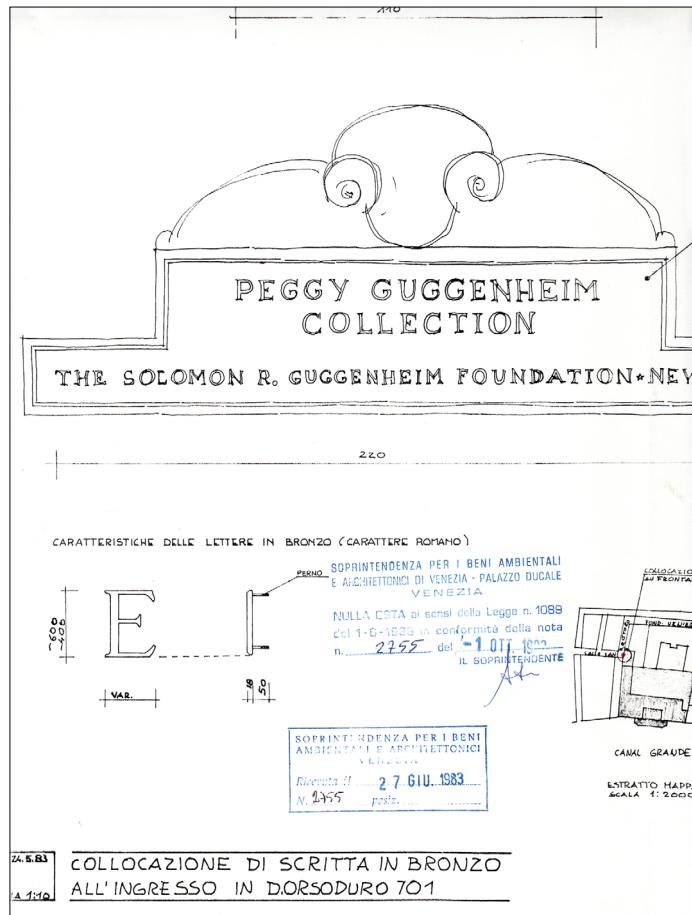


Figura 10
Progetto per la scritta in bronzo sul timpano dell'ingresso presentato alla Soprintendenza per il nulla osta (ALSVL, Busta Dorsoduro 701-702-703)

straniero. Il parere evidenziava la complessità della questione, inserita in un contesto transnazionale che richiedeva una lettura evolutiva del diritto culturale, allora non ancora pienamente strutturato nei suoi rapporti con soggetti giuridici esteri. In particolare, si richiamava l'attenzione sulla necessità di garantire il rispetto delle prescrizioni vincolistiche, anche in merito alla custodia, alla movimentazione e alla conservazione delle opere.³⁵

A segnare un punto di svolta istituzionale fu la dichiarazione ufficiale, datata 7 aprile 1981, da parte della Solomon R. Guggenheim Foundation con la quale veniva formalmente riconosciuto il «rilevante interesse culturale» della collezione custodita nel Palazzo Venier dei Leoni. Tale atto, oltre a rappresentare una simbolica quanto sostanziale accettazione dell'autorità italiana nel regime di tutela, consolidava un clima di collaborazione leale e produttiva tra l'ente statunitense e l'Amministrazione dei beni culturali italiani.³⁶ A livello giuridico e diplomatico, l'atto di riconoscimento costituì un precedente di rilevante importanza, poiché rafforzava il carattere sistematico e pubblico di un bene che, pur di origine privata, era ormai divenuto parte integrante del patrimonio culturale della nazione.

Ciò che rende il vincolo sulla Collezione assolutamente originale per l'epoca non è solo l'oggetto tutelato – una raccolta di arte contemporanea –, ma anche la sua titolarità: un *corpus* di opere di proprietà privata appartenente a una cittadina statunitense, già in via di trasferimento a una fondazione americana. Il Ministero, esercitando la propria sovranità culturale, individua nella raccolta non solo un patrimonio di rilevanza artistica ma anche una valenza data dall'unitarietà concettuale dei singoli pezzi e dall'inscindibile connessione con il contesto veneziano. Il vincolo sulla Collezione Guggenheim, così concepito, assume la funzione di 'atto costitutivo' di una memoria culturale condivisa, che si proietta al di là delle singole proprietà e delle contingenze giuridiche, per affermare il principio, allora *in nuce*, di una tutela iconica e territoriale.

³⁵ ADRM, Avvocatura Distrettuale dello Stato, prot. n. 1637 del 19 febbraio 1980.

³⁶ ADRM, The Solomon R. Guggenheim Foundation, nota s.n., 7 aprile 1981.

In conclusione, il decreto emanato sulla Collezione Peggy Guggenheim si configura come un atto di portata esemplare, non solo per la sua efficacia ‘conservativa’, ma per il ruolo pionieristico nell’affermazione della tutela delle raccolte museali moderne e contemporanee in Italia. Esso rappresenta un laboratorio giuridico e culturale anticipatore delle istanze di valorizzazione integrata del patrimonio culturale, sancendo definitivamente il ruolo della collezione come presidio identitario della città lagunare e come sistema culturale di interesse nazionale. L’istruttoria che portò al dispositivo di tutela è l’effigie, ancora oggi, di una delle più rilevanti esperienze di ‘militanza’ vincolistica a dimensione internazionale nel panorama giuridico e istituzionale italiano. La vicenda della sua protezione legislativa, avviata a partire dal 1972 e culminata con il decreto di vincolo del 25 gennaio 1975, evidenzia una convergenza tra istanze di conservazione, diplomazia culturale e valorizzazione identitaria, in un contesto normativo che, all’epoca, non aveva ancora pienamente codificato la tutela delle raccolte di arte ‘moderna’.

La posizione del neonato Ministero anticipava infatti quello che sarebbe diventato uno dei cardini della moderna teoria della tutela, ossia l’identificazione del valore culturale di un bene non solo in base alla sua vetustà o alla sua appartenenza a un determinato genere artistico, ma in funzione della sua capacità di incarnare un ruolo di ‘iconema culturale’. Il legame tra la collezione, il Palazzo Venier dei Leoni e la città di Venezia divenne elemento determinante per la qualificazione giuridica dell’intero complesso come bene culturale unico e organico. In tale prospettiva, il vincolo sulla collezione anticipava di quasi trent’anni l’orizzonte ermeneutico del Codice, configurandosi come un’operazione pionieristica di tutela che travalicava i confini della prassi consueta, ancorata alla conservazione di opere antiche o monumenti architettonici. Nell’attuale configurazione normativa del diritto dei beni culturali, il concetto di ‘valore culturale’ si è ampiamente emancipato da una nozione esclusivamente estetizzante, aprendosi a criteri di rilevanza storica, identitaria e testimoniale. In tal senso, l’art. 10, comma 3, lettera d) del Codice dei beni culturali e del paesaggio, stabilisce che siano sottoponibili a tutela «le cose immobili e mobili, a chiunque appartenenti, che rivestono un interesse particolarmente importante a causa del loro riferimento con la storia politica, militare, della letteratura, dell’arte, della scienza, della tecnica, dell’industria e della cultura in genere, ovvero quali testimonianze dell’identità e della storia delle istituzioni pubbliche, collettive o religiose». Si tratta di un sintagma normativo oggi ampiamente acquisito, tanto da rappresentare una delle principali categorie giuridiche per l’individuazione dei beni culturali. Tuttavia, tale principio si configura come esito di un processo storico-giuridico di lunga durata, nel quale la prassi amministrativa ha spesso anticipato il legislatore. Proprio tali considerazioni, unitamente alla necessità di un aggiornamento coerente e puntuale del dispositivo di tutela originariamente emanato negli anni Settanta, indussero nel corso del 2012 l’allora Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici di Venezia e Laguna ad avviare un’approfondita istruttoria di carattere tecnico-scientifico, finalizzata all’emanazione di un nuovo provvedimento di dichiarazione dell’interesse culturale, ai sensi degli articoli 10 e 13 del Codice.

L’istruttoria, fondata su un’attenta analisi documentaria e iconografica e su un riesame critico della consistenza e della rilevanza della raccolta, ha condotto alla formalizzazione della dichiarazione di interesse culturale del 26 settembre 2012, emanata dalla Commissione Regionale per il Patrimonio Culturale del Veneto.³⁷ Tale provvedimento ha riconosciuto ufficialmente, e nuovamente, la collezione quale testimonianza di eccezionale valore storico-artistico, in quanto rappresentativa, nel modo «più fedele possibile», dei principali movimenti di avanguardia dell’arte europea e americana del Novecento e «dei suoi principali protagonisti».³⁸

³⁷ ADRM, D.D.R., Veneto, 26 settembre 2012.

³⁸ ADRM, D.D.R., Veneto, 26 settembre 2012.

Fonti archivistiche

- AVSVL, Archivio Vincoli Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, b. 41, fasc. Palazzo Venier dei Leoni e annessi giardino e parco. Venezia: Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna.
- ALSVL, Archivio Lavori Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, b. Dorsoduro 701-702-703. Venezia: Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna.
- ADRM, Archivio Ex Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Venezia, Notifiche, Busta Dorsoduro, Collezione Peggy Guggenheim. Venezia: Direzione Regionale Musei.

Bibliografia

- Barozzi, P. (2001). *Con Peggy Guggenheim tra storia e memoria*. Milano: Christian Marinotti.
- Barozzi, P. (2011). *Peggy Guggenheim. Una donna, una collezione*. Venezia; Pasian di Prato: Campanotto Rifiili.
- Brusegan, M. (2007). *I Palazzi di Venezia. La storia della città raccontata attraverso i suoi splendidi e inconfondibili edifici*. Roma: Newton Compton.
- Buonazza, I. (2011). «Carlo Ludovico Ragghianti e l'arte del Novecento: alcune coordinate». *Predella*, 28.
- Dennison, I. (2005). *Capolavori del Guggenheim: il grande collezionismo da Renoir a Warhol = Catalogo della mostra* (Roma, 2005). Milano: Skira.
- Fontanarossa, R. (2002). *Collezionisti e musei. Una storia culturale*. Torino: Einaudi.
- Guggenheim, P., Barr, A.H. Jr. (1966). *The Peggy Guggenheim Collection*. Venice, Torino: Fratelli Pozzo Editore.
- Guggenheim, P. (1998). *Una vita per l'arte. Memorie di una collezionista*. Milano: Abscondita.
- Mackrell, J. (2017), trad. dall'inglese Lovisolo, A. (2018), *Il palazzo incompiuto: vita, arte e amori di tre celebri donne a Venezia*, Torino: EDT.
- Moustaira, E. (2018). «La tutela delle collezioni d'arte tra diritto pubblico e diritto privato: uno sguardo al contesto internazionale». *Aedon, Rivista di arti e diritto online*, 2.
- Tassini, G. (1915). *Curiosità veneziane*. Venezia: Giusto Fuga.

