

LUIGI SPEZZAFERRO

PROBLEMI DEL COLLEZIONISMO A ROMA NEL XVII SECOLO

Il dibattito storiografico in corso viene sempre più evidenziando come la storia del collezionismo possa essere pratica ben diversa sia dal mero riscontro degli eventuali passaggi di un oggetto d'arte da una raccolta ad un'altra, sia anche dal tentativo, certamente più ambizioso, di individuare, tramite la ricostruzione degli insiemi collezionati, le modificazioni di quell'atteggiamento rizomatico, indefinito e indefinibile, che generalmente viene ricondotto sotto la nozione di gusto¹. In questo contesto l'esplorazione delle collezioni romane del Seicento sembra permettere – per la ricchezza, la varietà e la complessità delle forme e dei modi attraverso cui si presentano – di verificare empiricamente il senso di una serie di processi materiali ed intellettuali nonché il significato di alcune categorie – o forse meglio nozioni concettuali come per esempio quella di eclettismo – che spesso sono state utilizzate per interpretare raccolte tra di loro assai differenti. Tuttavia, eclettismo – o se si vuole gusto eclettico – sembrerebbe poter qui significare non tanto incapacità di scelta o commistione acritica di differenti stili quanto piuttosto riconoscimento della qualità in quanto tale e dunque del valore estetico come autonomo valore in sé². In altri termini – per averne una prova – si pensi

¹ Basti qui ricordare come Francis Haskell, con la solita pragmatica lucidità, poneva il problema introducendo *Cassiano del Pozzo. Atti del Seminario internazionale di studi, Napoli, 18-19 dicembre 1987*, a cura di F. Solinas, Roma, 1989, p. 9 ss. Comunque sia, se l'esistenza stessa di riviste specializzate, come per esempio *History of Collections*, evidenzia l'acquisita consapevolezza disciplinare della storia del collezionismo – il cui ambito non si configura più come subalterno e ancillare rispetto alla storia dell'arte – rimane invece da affrontare il problema posto dalla nozione di gusto che in Italia ha un'accezione concettuale idealistica (Croce, Venturi) non completamente coincidente con quella di estrazione empirista individuata dal termine inglese «taste». Ciò a mio avviso complica le cose quando la nozione gusto-taste viene usata per indicare quelle che forse potremmo definire le preferenze (teoriche e pratiche) artistico culturali di una persona o di un gruppo. Su questi problemi, cf. ora *Il gusto. Storia di una idea estetica*, a cura di L. Russo, Palermo, 2000.

² Sull'uso e le trasformazioni del concetto di eclettismo, che nella storiografia artistica sul XVII secolo è connesso soprattutto al dibattito a suo tempo aperto da Denis Mahon sui Carracci, sta ora lavorando Paolo Coen anche per verifi-

a cosa implicitamente dimostra *La Morte della Vergine* del Caravaggio, oggi al Louvre, che, rifiutata dalla chiesa cui era destinata, fu, com'è noto, acquistata dal duca di Mantova. Una tale pittura, definita «bella» dal Mancini malgrado – per ciò che rappresentava nonché per come lo rappresentava – mancasse di «decoro» e fosse pure classificabile come «lasciva»³, permette di riconoscere, proprio in quanto collezionata consapevolmente, l'avvenuta la frantumazione di quel *kalos ka'agathos*, di quell'intima fusione del bello e del buono che improntava la visione classica: l'armonia, il *decorum* totalizzante e globalizzante, appunto. Pertanto, proprio nel concreto processo di riduzione della *Morte della Vergine*, da opera pubblica a opera privata destinata ad una collezione, sembrerebbe di poter emblematicamente verificare l'annullarsi di una serie di *a priori* metafisici e metastorici per prefigurarsi invece una sorta di preludio a quell'autonomia del bello su cui verrà a fondarsi il riconoscimento del valo-

care gli slittamenti di significato che tale nozione (strettamente legata a quella appena ricordata di gusto-taste) ha storicamente avuto nell'applicazione ad altri contesti concettuali: quali per esempio proprio quelli cui possono rinviare le pratiche collezionistiche.

³ Non è questa la sede per approfondire le vicende ancora poco chiare della Pala in questione (cf. N. R. Parks, *On Caravaggio's Dormitions of the Virgin and Its Setting*, in *The Burlington Magazine*, 127, July 1985, p. 43-84; P. Askew, *Caravaggio's Death of the Virgin*, Princeton, 1990). Tuttavia il recentissimo contributo di M. Maccherini, *Caravaggio nel carteggio familiare di Giulio Mancini*, in *Prospettiva*, 86, aprile 1997, p. 71-92 e in part. p. 76 rimette in discussione tutti i problemi di datazione e di significato dell'opera, compreso quello del suo rifiuto. Infatti proprio la ottima e interessata conoscenza che il Mancini dimostra del dipinto dà credibilità a quanto egli fa emergere dalle pagine – a mio avviso sempre sottovalutate – delle sue *Considerazioni sulla pittura*. Qui egli afferma che l'opera «bella» mancava di «decoro» perché «lasciva» in quanto rappresentava nella Vergine morta un'amante del Merisi che lo stesso Mancini definiva, in un altro passo delle sue *Considerazioni*, una «meretrice sozza degli Ortacci» (cf. ed. A. Marucchi e L. Salerno, Roma, 1956, p. 120 e 132). Ciò potrebbe pertanto accordarsi con quanto afferma il Baglione (*Le Vite*, Roma, 1642, p. 138) secondo cui la Vergine era una «donna gonfia»: il che a Roma, com'è ben noto, nell'uso del linguaggio parlato equivale a «donna pregna», donna incinta. Si spiegherebbe perfettamente a questo punto il motivo della conclamata mancanza di decoro del quadro che – ad occhi devoti – poteva, in buona fede, apparire addirittura blasfemo e giustificabile quindi, dal loro punto di vista, il rifiuto degli Scalzi di Santa Maria della Scala, com'è noto particolarmente devoti al culto della Vergine. Ma giustificabile anche – trattandosi di un «bel quadro» – l'interesse verso di esso da parte di chi non aveva gli stessi problemi. In tal modo si potrebbe pure spiegare perché non risultano tentativi d'acquisto da parte del cardinale Borghese di questo quadro del Caravaggio disponibile sul mercato. Infatti se è vero, come sembra, che il cardinale Borghese non si tirava indietro di fronte a nessuna difficoltà pur di aver un'opera del Merisi, qui però il problema non era, evidentemente, né di fede né di denaro né di delicati rapporti diplomatici. Era semplicemente un problema di *status*: il nipote del papa regnante non poteva acquistare un quadro blasfemo.

re in sé dell'arte quale prodotto di un lavoro del tutto particolare, al tempo stesso intellettuale e manuale : autonoma concretizzazione materiale di un pensiero, di un sentimento, di un affetto. Ed è processo questo che evidentemente avviene in stretto rapporto, anche se spesso dialettico, con quello più articolatamente conoscitivo rappresentato dalla trattatistica teorica e dalla produzione storiografica contemporanea⁴. La storia del collezionismo a Roma nel Seicento – intendendo tale periodo non in senso strettamente cronologico – deve essere studiata pertanto come la storia di questo processo : ossia dell'emergere, faticoso e spesso contraddittorio, di una concezione e di una pratica moderna dell'arte fondata sul riconoscimento del valore autonomo dell'opera.

Come ho avuto modo di evidenziare già in altre occasioni, un momento di passaggio fortemente emblematico di tale processo potrebbe essere identificato nell'acquisto da parte del cardinale Borghese della *Madonna del serpe* (la «pala dei palafrenieri») del Caravaggio. Infatti questa fu rifiutata – quale che ne sia stato il motivo – dall'altare della Basilica di San Pietro e acquistata pochi mesi dopo dal cardinale Borghese ad un prezzo superiore di più di un terzo di quanto era costata alla Compagnia. Ciò significa che essa – divenuta opera privata e non più pubblica – è ora apprezzata non per la sua bontà e/o funzionalità ma solo per la sua qualità e/o superfluità, ossia per la sua bellezza. D'altronde, proprio perché pagata a quel più rilevante prezzo, la pala, risultando «più di utile che di danno» alla Compagnia (come si legge nel libro delle Congregazioni), evidenzia senza ombra di dubbio il nuovo valore del superfluo o, meglio del bello in quanto tale nonché la nuova base dell'apprezzamento : non più la rispondenza a categorie ideali e metafisiche bensì l'interesse concreto ed empiricamente rilevabile sul mercato⁵.

Questa storia appena accennata potrebbe aprire il discorso sulla collezione del cardinale Scipione Borghese, sulle caratteristiche e i modi attraverso cui si formò e fu organizzata la raccolta di questo personaggio che – come scriveva qualche contemporaneo – non ci fu sensualità che non volle assaggiare⁶. Non posso qui dilungarmi sui problemi della collezione di Scipione Caffarelli Borghese sulla quale

⁴ Riferimento metodologico essenziale su tale problematica è Paola Barocchi, *Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi*, in *Storia dell'arte italiana*, Torino, 1979, vol. 2, p. 3-82.

⁵ Sulle vicende e i relativi problemi connessi alla pala, recentemente restaurata, cf. *La Madonna dei Palafrenieri del Caravaggio*, Venezia, 1998, e in particolare, anche per i miei interventi precedenti, il mio saggio *Nuove riflessioni sulla Pala dei Palafrenieri*, ivi p. 51 ss.

⁶ Cf. C. D'Onofrio, *Roma vista da Roma*, Roma, 1967, p. 200.

gli studi – come evidenziano anche libri e mostre recenti – stanno riprendendo con indagini volte ad illuminare i processi che ci interessano⁷. E pertanto mentre sempre più evidente pare emergere la passione collezionistica del cardinale nipote come passione pura per oggetti di qualità, belli al di là delle loro caratteristiche linguistiche e/o contenutistiche nonché di una loro possibile utilizzazione pratica e/o simbolica – che pure era progettata ed esplicitamente perseguita sin dagli inizi (vedi la descrizione del Francucci a proposito della collezione ancora conservata nel Palazzo in Borgo) –, tutto da chiarire rimane invece il modo in cui era organizzato e strutturato questo «teatro dell'universo» – come sempre il Francucci definisce la prima collezione Borghese – nonché poi la villa – dove la collezione fu trasferita – «nella quale si trova – come accennava il Baglione – ogni sorte di delitia che desiderare et havere in questa vita si possa»⁸. In altri termini se, come ha suggerito la Herrmann Fiore, si può applicare la stessa definizione di teatro dell'universo sia alla collezione nel palazzo di Borgo sia al complesso collezionistico della villa⁹, non solo è necessario chiarire il modo in cui queste realtà si rapportavano alla tradizione, chiamiamola così, delle *Wunderkammer* e con gli sviluppi che questo tipo di raccolte stavano allora avendo (uno per tutti, *si parva licet* : la tribuna degli Uffizi a Firenze¹⁰) ma anche con la realtà del nuovo approccio scientifico che era in pieno sviluppo in quegli anni (vorrei qui solo ricordare come Ulisse Aldovrandi iniziasse il suo *Discorso naturale* avvertendo che in esso «si ragiona in generale del suo museo et delle fatiche da lui usate per raunare da varie parti del mondo, quasi in theatro di natura, tutte le cose che in quello sono»¹¹). Ma c'è di più : la gratuita, in senso mora-

⁷ È quanto sta avvenendo dopo la riapertura al pubblico della Galleria Borghese. Cf. a tal proposito *La Galleria Borghese* a cura di A. Coliva, Roma, 1994; *Apollo e Dafne del Bernini nella Galleria Borghese* a cura di K. Herrmann Fiore, Cenisello Balsamo, Milano, 1997; *Bernini scultore e la nascita del Barocco in casa Borghese* (catalogo di mostra, Roma, 1998, a cura di A. Coliva e S. Schütze), Roma, 1998.

⁸ G. B. Baglione, *Le Vite*, Roma, 1642, p. 96-97; Per quanto riguarda il Francucci, *La Galleria dell'Illustrissimo e Reverendissimo Signor Scipione Cardinale Borghese cantata da S. Francucci, Di Roma il dì XVI luglio 1613* (in A.S.V., Fondo Borghese, Serie IV, 102).

⁹ K. Herrmann Fiore, *Villa Borghese e la cura dell'immagine nel pontificato di papa Paolo V*, in *Galleria Borghese*, op. cit. nota 7, p. 361.

¹⁰ La tribuna venne descritta com'è noto nel 1591 da F. Bocchi, *Le bellezze della città di Firenze*, Firenze, 1677, p. 106-112. Su di essa cf. D. Heikamp, *La Tribuna degli Uffizi com'era nel Cinquecento* in *Antichità Viva*, III, 1964, p. 11-30; P. Barocchi, *La storia della Galleria e la storiografia artistica*, in *Gli Uffizi* a cura di P. Barocchi e G. Ragionieri, Firenze, 1984, I, p. 49 ss. G. Gaeta, *La Tribuna di Ferdinando I de' Medici : inventari 1589-1631*, Modena, 1997.

¹¹ U. Aldovrandi, *Discorso naturale (1572-73)*, edito in S. Tugnoli Pattaro,

le, «curiosità in fatto di pitture» che, con autocompiacimento malcelato, il Borghese esprime spesso nelle sue lettere, potrebbe sembrare dello stesso tipo di quella «ingordigia» o di quello «sfinimento» confessato nelle proprie dal Marino sempre a proposito di pitture¹². Ad accertarlo sarebbe tuttavia necessario verificare pure quale rapporto esiste tra «meraviglia» e «delizia»: ossia quanto di tradizione letteraria, erudita permane, al pari di quanto è ormai accertato per il Marino, nella pratica collezionistica del Borghese. Il che richiederebbe ulteriori indagini non solo sul modo in cui la collezione del palazzo di Borgo fu ampliata e riarticolata nel trasferimento dentro il complesso collezionistico della villa ma anche le tappe e i modi in cui questo processo si completò¹³. E ciò per almeno due motivi. In primo luogo per comprendere quanto la cosiddetta incultura di cui molte fonti accusano il cardinale Borghese – incultura smentita per altro da numerose testimonianze (per es. Tassoni) – sia magari dello stesso tipo di quella di cui veniva accusato per esempio il cardinale Francesco Maria del Monte: ossia interesse per il lavoro dei «meccanici» (cioè degli artisti) e attenzione a problematiche di sapore ancora pienamente rinascimentale che non rinnegavano retoricamente nell'indagine conoscitiva e sperimentale lo spazio del materiale e del corporeo¹⁴. In secondo luogo e su un altro piano andrebbe anche compreso il rapporto che c'era – e in che termini – tra il complesso collezionistico della villa Borghese e la tradizione romana, sia quella più antica – come per esempio di una villa quale quella dei Cesi – sia, e a tanta maggior ragione, di quella più recente e quasi contemporanea di personalità come Ciriaco Mattei. A tal

Metodo e sistema delle scienze nel pensiero di Ulisse Aldovrandi, Bologna, 1981, p. 175.

¹² Per le espressioni usate dal Marino cf. le sue *Lettere*, (ed. a cura di M. Guglielminetti), Torino, 1966; per quelle del Borghese, cf. S. Maddalo, G. Marcolini e G. Marcon, *Per una storia dell'esodo del patrimonio artistico ferrarese a Roma*, in *Frescobaldi e il suo tempo* (catalogo di mostra, Ferrara, 1983), Venezia, 1983, p. 93-106.

¹³ Sul problema della tradizione erudita cf. più avanti nota 40. Per quanto invece riguarda il trasferimento della collezione iniziato nel 1614 e completato nel 1625 cf. P. Della Pergola, *Galleria Borghese. I dipinti*, Roma, 1955-1959.

¹⁴ Per il Tassoni cf. K. Herrmann Fiore, *Die Freien Künste im Altertum und in der Neuzeit: ein Wettstreit, dargestellt von Alessandro Tassoni im Jahre 1620*, in *Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner*, a cura di V. Flemming e S. Schütze, Magonza, 1996, p. 381-400 e A. Biondi, *Due modenesi illustri su arte e collezionismo nel primo Seicento*, in *Sovrane passioni. Le raccolte d'arte della Ducale Galleria Estense* (catalogo di mostra a cura di J. Bentini, Modena, 1998), Milano, 1998, p. 80-85. Sulla cultura del cardinale del Monte – per la biografia del quale molti documenti sono stati resi noti da Z. Ważbiński, *Il cardinale Francesco Maria del Monte (1559-1626), mecenate di artisti, consigliere di politici e di sovrani*, Firenze, 1994, 2 voll. – rinvio tuttavia al mio *La cultura del cardinal Del Monte e il primo tempo del Caravaggio*, in *Storia dell'arte*, 9/10, 1971, p. 57-92.

proposito i problemi da affrontare sarebbero moltissimi e altrettanto complicati (uno per tutti : si pensi a quello dello sviluppo della loggia in galleria). D'altronde il significato reale che ebbe la collezione Borghese, nonché l'impatto normativo che essa dovette certamente esercitare, non può essere qui affrontato se non per cenni¹⁵. Un aspetto comunque va sottolineato immediatamente per verificare la continuità ma anche la differenza tra il complesso collezionistico della villa Borghese e quello costruito da Ciriaco Mattei alla Navicella. Si tratta dell'uso pubblico del complesso che mentre nel caso di villa Borghese è consentito a tutti gli uomini «liberi», perché in essa «tutto è apparecchiato per lo straniero» che sia «ben educato» ed aduso all'«urbanità» (tant'è vero che questa solare liberalità dovette ben presto – già nel '12 – esser sospesa perché il solito ottuso moralista fuoriuscito dalle brume del nord – nel caso specifico un «fiammingo» – avendo «vedute alcune pitture dentro un puoco lascive» se ne scandalizzò al punto di dire «cose di fuoco»), nella villa Mattei invece la visita libera, sia per i romani che per i forestieri, è ancora sostanzialmente funzionale alla «molta recreatione, et trattenimento et ... esercizio de' virtuosi» nonché «di reputazione non poca della casa»¹⁶. In altri termini l'*otium* è ancora attività etica mentre la ricerca del piacere, della «sensualità» in quanto tale, va camuffata o, meglio, libertinamente dissimulata : come non si peritò di fare qualche anno più tardi il nostro Scipione coprendo, com'è noto, dietro un distico moralisticeggiante, scritto da Maffeo Barberini, la forte sensualità e, direi meglio, la dirompente vitalità (in sostanza, una vera e propria carica erotica) promanante dall'*Apollo e Dafne* del Bernini¹⁷. D'altra parte, pur se non lo sappiamo con certezza, è mol-

¹⁵ I. Belli Barsali, *Ville di Roma*, Milano, 1970 e *Id.*, *I giardini di statue antiche nella Roma del '500*, in *Gli Orti farnesiani sul Palatino*, Roma, 1990, p. 341 ss. Per villa Cesi cf. M. Van der Meulen, *Cardinal Cesi's Antique Sculpture Garden : Notes on a Painting by Hendrick van Cleef III*, in *The Burlington Magazine*, CXVI, 850, 1974, p. 14 ss.; più in generale per le collezioni di antichità poste nelle ville cf. C. Franzoni, *Rimembranze d'infinita cose. Le collezioni rinascimentali di antichità*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana* (a cura di S. Settis), vol. I, Torino, 1984, p. 304-350. Per il problema dello sviluppo della loggia in galleria cf. W. Prinz, *Galleria*, trad. it., Modena, 1988 (in particolare l'introduzione di C. Cieri Via). Per villa Mattei, costruita da Ciriaco, cf. da ultimo F. Cappelletti e L. Testa, *Il trattenimento dei Virtuosi. Le collezioni secentesche di quadri nei Palazzi Mattei di Roma*, Roma, 1994.

¹⁶ Per villa Mattei cf. F. Cappelletti e L. Testa, *op. cit.* nota 15; per villa Borghese cf. *Galleria Borghese* a cura di A. Coliva, *op. cit.* nota 7 (in particolare K. Herrmann Fiore, *Villa Borghese e la cura dell'immagine nel pontificato di papa Paolo V*, p. 360-381).

¹⁷ Cf. *Apollo e Dafne del Bernini nella Galleria Borghese*, a cura di K. Herrmann Fiore, *op. cit.* nota 7.

to probabile che questa interpretazione della metamorfosi ovidiana data dal Bernini fosse progettata per essere collocata – così come la troviamo descritta dal Manili nel 1650 – a completare nella stessa sala il discorso – di carattere e contenuto tutto politico – iniziati con il gruppo berniniano dell'*Enea*. Non doveva esser casuale infatti che alle spalle di quest'ultimo fosse collocato il dipinto del Barocci raffigurante *La fuga da Troia* mentre, sulla parete opposta e alle spalle dell'*Apollo e Dafne*, era collocata una purtroppo perduta *Allegoria di Roma* del Cigoli¹⁸. Non credo sia corretto allo stato attuale delle nostre conoscenze e soprattutto in questa sede insistere nel tentativo di dare una spiegazione complessiva in grado di interpretare coerentemente la presenza delle diverse opere raccolte nella sala in questione. Ma che ci sia più di qualche elemento per sospettare la presenza di un pensiero o forse meglio di una visione del mondo dalle connotazioni alquanto eterodosse e magari pure contraddittorie, sembrerebbe abbastanza evidente.

La storia dei libertini a Roma è ancora tutta da fare : e se pure – più che di un vero e proprio libertinaggio erudito – si tratterà qui di un intreccio tra scetticismo e supponenza, ciò che a noi interessa comprendere è quanto questa storia ci potrebbe illuminare non in materia di erudizione bensì, nella direzione che a suo tempo indicò il Tenenti, sull'autonomia dalla religione dell'agire umano e dunque sulla fondazione a-religiosa (autonoma dalla religione) della morale nonché, conseguentemente, della scienza e dell'arte¹⁹. In questo senso dunque la storia del collezionismo a Roma può ben essere la storia di una pratica che non soltanto vuole la ricostruzione erudita e archeologizzante, scientifica – o pensata tale – del mondo e della sua storia (si veda come emblematica a tal proposito la collezione di Cassiano del Pozzo su cui ormai gli studi, anche giustamente, vanno proliferando oppure, più tardi e in modo molto diverso, quella – che potrebbe ancora riservare delle sorprese – del Museo Kircheriano²⁰)

¹⁸ Per una ricostruzione della sala che utilizza J. Manili, *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana*, Roma, 1650, cf. *Apollo e Dafne*, op. cit. (in part. il saggio di K. Herrmann Fiore, p. 71-109). Per il significato politico dell'*Enea ed Anchise*, cf. già R. Preimesberger, *Pignus Imperii. Ein Beitrag zu Berninis Aeneas Gruppe*, in *Festschrift W. Braunfels*, a cura di F. Piel e J. Trager, Tubinga, 1977 e da ultimo i saggi dello stesso (*La capra Amaltea; Enea e Anchise; David*) in *Bernini scultore...*, op. cit. nota 7.

¹⁹ Oltre all'ormai classico R. Pintard, *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVII^e siècle*, Ginevra e Parigi, 1983, 2^{da} ed., si veda G. Spini, *Ricerca dei libertini : la teoria dell'impostura delle religioni nel Seicento italiano* (nuova edizione riveduta e ampliata), Firenze, 1983 che contengono una stimolante serie di aperture sulla situazione romana. Le illuminanti tesi di A. Tenenti sono raccolte in A. Tenenti, *Credenze, ideologie, libertinismi tra Medioevo ed età moderna*, Bologna, 1978, in particolare p. 261-285.

²⁰ Sulla personalità di Cassiano del Pozzo, tra i molti contributi rinvio sola-

quanto anche e soprattutto la storia di una congerie di pratiche di raccolta e di valutazione da cui emerge una considerazione diversa di certi manufatti e in particolare una considerazione di questi come oggetti dotati di un valore in sé, autonomo (rispetto alla funzione). È evidente come tale considerazione sia il portato di un processo che ha, a sua volta, una storia ben più antica di quella delle pratiche su cui stiamo qui riflettendo ed è anche evidente come a questa storia concorra lo svilupparsi di tutta una serie di altre pratiche : da quella operativa degli addetti ai lavori, «il mestiere», a quelle critiche (teoriche e storiografiche) messe in opera, più o meno consapevolmente, dai diversi tipi di fruitori dei manufatti artistici.

Tenere dunque presente la complessità di questo processo permette forse una valutazione più corretta di quanto sembra verificarsi in tema di collezionismo nelle grandi dimore nobiliari : quelle delle famiglie che erano state in grado di esprimere un pontefice o almeno un qualche influente personaggio pubblico (come per esempio un potente membro del collegio cardinalizio) e che erano pressoché tutte proprietarie di importanti raccolte di antichità²¹.

Da questo punto di vista può esser forse notevolmente interessante approfondire il senso di quanto è già stato rilevato da Jestaz e poi da Hochmann sulla base dell'inventario di Palazzo Farnese del 1644, che permette di ricostruire la situazione qui realizzata durante il periodo in cui esso fu abitato dal cardinale Odoardo²². Nella rior-

mente a Cassiano dal Pozzo, *Atti del Seminario internazionale di studi, op. cit.* nota 1; D. L. Sparti, *Le collezioni dal Pozzo. Storia di una famiglia e del suo museo nella Roma seicentesca*, Modena, 1992; *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo* (catalogo di mostra, Londra, 1993, a cura di N. Turner), Londra, 1993; *I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657* (catalogo di mostra a cura di F. Solinas, Roma, 2000), Roma, 2000. Sul museo Kircheriano : *Enciclopedismo in Roma Barocca. Athanasius Kircher e il Museo del Collegio romano tra Wunderkammer e museo scientifico*, a cura di M. Casciato, M. G. Ianniello e M. Vitale, Venezia, 1986; G. Olmi, *L'inventario del mondo*, Bologna, 1992, p. 298 ss.; P. Findlen, *Scientific Spectacle in Baroque Rome : Athanasius Kircher and Roman College Museum*, in *Roma moderna e contemporanea*, III, 3, 1995, p. 625-666; *Iconismi et mirabilia da Athanasius Kircher*, a cura e con un saggio di E. Lo Sardo, Roma, 1999. *Athanasius Kircher S. J. Il museo del mondo*, (Catalogo della mostra Roma 2001, a cura di E. Lo Sardo), Roma, 2001.

²¹ Per l'anacronismo dell'antitesi pubblico/privato riferita alla Roma barocca cf. R. Ago, *Carriere e clientele nella Roma Barocca*, Bari, 1990; M. A. Visceglia, *Burocrazia, mobilità sociale e patronage alla corte di Roma tra Cinque e Seicento. Alcuni aspetti del recente dibattito storiografico e prospettive di ricerca*, in *Roma moderna e contemporanea*, III, 1, 1995, p. 11-56. Su tale problematica riferita al collezionismo cf. già P. Falguières, *La cité fictive. Les collections de cardinaux à Rome au XVI^e siècle*, in *Les Carrache et les décors profanes. Actes du colloque organisé par l'École française de Rome, 2-4 octobre 1986*, Roma, 1988, p. 215-333.

²² Cf. *Le Palais Farnèse*, Roma, 1981 e in particolare B. Jestaz, *Le décor mobilier, la sculpture moderne et les objets d'art*, ivi, vol. I, 2, Roma, 1981, p. 387-407;

ganizzazione complessiva del palazzo, che rinnovò il significato fatto assumere ai diversi ambienti (di rappresentanza e di dimora), non solo si fecero allora decorare da Annibale e dai suoi allievi il Camerino, la Galleria e poi i camerini sul giardino, ma si fecero anche copiare allo stesso Annibale e ai suoi «giovani» i quadri con cui i vari ambienti del palazzo erano arredati (e si trattava di Tiziano, Correggio... ecc.) per sostituire con tali copie gli originali che invece furono trasferiti nelle stanze del secondo piano. Qui i quadri erano in maggioranza conservati nella Guardaroba (quelli diciamo così più andanti) mentre alcuni arredavano la Libreria superiore (dove era conservata anche parte della collezione di disegni) e altri – i più numerosi – le cosiddette Stanze de' quadri. Al di là del significato – casuale o meno – che potrebbe avere l'arredo della Libreria, sembra importante rilevare – sulla base di quanto ha evidenziato proprio Hochmann – come le tre «stanze dei quadri» – una delle quali era sostanzialmente destinata all'esposizione dei disegni mentre le altre due lo erano rispettivamente a quella dei quadri religiosi e a quella dei ritratti – fossero un luogo deputato alla conservazione e – fatto non meno rilevante – alla esposizione di opere ritenute dotate di valore in quanto tali. Ciò che infatti vorrei sottolineare è non tanto la specializzazione come «camere dei quadri», come quadreria, di tali ambienti quanto piuttosto il fatto che l'esistenza stessa di «camere dei quadri», ossia di una quadreria, dimostra che sono i quadri, i dipinti in quanto valore in sé, ad essere conservati in questi ambienti particolari. Infatti malgrado la contraddizione, che potrebbe costituire – se completamente verificata – la specializzazione rilevata nelle tre stanze, esse – presentando in modo visibile (e non inzeppandone le pareti) solo dipinti e dipinti di autori importanti di varie scuole – attestano il riconoscimento che quelle pitture non sono – o non sono più – meri pezzi d'arredo. D'altronde proprio la presenza dei disegni mostra come questi da momenti di una progettazione – che come tali erano fortemente presenti nelle collezioni del Cinquecento (si veda proprio a Palazzo Farnese quella dell'Orsini²³) – stiano divenendo testimonianze di soggettive intuizioni alboreali: e come tali non più oggetti da studiare ma opere da contemplare. Ciò significa pertanto che l'arte viene ormai considerata valore soprattutto in

B. Jestaz, M. Hochmann e P. Sénéchal, *L'inventaire du palais et des propriétés Farnèse à Rome en 1644*, Roma, 1994; B. Jestaz, *La collezione Farnese di Roma*, in *I Farnese. Arte e collezionismo* (catalogo di mostra a cura di L. Fornari Schianchi e N. Spinosa, Colorno (PR) e Napoli, 1995), Milano, 1995, p. 49-67; M. Hochmann, *La collezione di dipinti di palazzo Farnese a Roma secondo l'inventario del 1644*, in *I Farnese. Arte e collezionismo. Studi* (a cura di L. Fornari Schianchi), Milano, 1995, p. 108-121.

²³ Cf. da ultimo M. Hochmann, *Les dessins et les peintures de Fulvio Orsini et la collection Farnèse*, in *MEFRIM*, 105, 1993, 1, p. 49-91.

quanto frutto di un particolare lavoro intellettuale, prodotta da una manifattura che non esegue bensì realizza, o meglio crea : dà forma a ciò che il soggetto liberamente esprime.

Verificare le differenze tra questo nuovo tipo di collezione o, meglio, tra questo modo nuovo di collezionare e quello che veniva praticato a Roma nel secolo precedente è, tutto sommato, piuttosto semplice anche perché al proliferare di raccolte antiquarie (e anche naturalistiche) nel Cinquecento non sembra aver corrisposto a Roma un'altrettanta ricca pratica di collezionismo pittorico. Infatti di fronte alle molteplici decorazioni ad affresco e alla acquisizione di dipinti per motivi devozionali oppure genealogici, limitatissime sono le raccolte a carattere mondano con soggetti di tipo storico e/o mitologico : e quest'ultime sono spesso destinate a funzioni non di tipo intellettuale quanto soprattutto erotico²⁴. In altri termini, a differenza sia di quanto avveniva a Venezia – e nei territori influenzati dalla cultura veneta²⁵ – sia anche di quanto si verificò a Firenze (dove la politica medicea di sostegno alle arti divenne con Cosimo I ed i suoi successori vera e propria politica funzionale allo sviluppo economico e produttivo della città, con effetti notevolissimi a livello pedagogico – l'Accademia – e museologico – la Tribuna, lo Studiolo – oltre che storiografico e ideologico – Vasari –²⁶), a Roma la fortissima incidenza del collezionismo archeologico ed erudito per un verso e per un altro verso la forte tradizione della decorazione murale oppure della moda sontuaria di ricoprire le pareti con corami e con tappeti o arazzi, non sembra lasciare lo spazio materiale necessario ad interessanti manifestazioni di un consapevole collezionismo di dipinti. Questo sembra svilupparsi solo più tardi (grosso modo nell'ultimo quarto del secolo) secondo modelli veneto – padani – e per opera soprattutto di personalità appartenenti a quei ceti curiali che, massicciamente presenti nella Roma della chiesa controriformata, contribuiranno ad importarvi il meglio di quanto i diversi rinascimenti locali erano venuti elaborando e ad esportare altrove i residui di quanto la cultura archeologica e antichizzante vi era invece venuta affermando. Un nome per tutti – quello del vescovo Cesare Garimberti – basterà a far comprendere come l'attività di questi curiali, mentre riuscì a rendere illustri le collezioni archeologiche di dinastie quali, per esempio, quelle dei Gonzaga, farà conoscere a Roma

²⁴ Per un riscontro immediato cf. G. Mancini, *op. cit.* nota 3, I, p. 143.

²⁵ Cf. M. Hochmann, *Peintres et commenditaires à Venise (1540-1628)*, Roma, 1992.

²⁶ P. Barocchi, *op. cit.* nota 10; ma anche L. Berti, *Il principe dello studiolo*, Firenze, 1967; *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento*, cataloghi delle mostre Firenze 1980 (in particolare *Palazzo Vecchio. Committenza e collezionismo medicei*).

l'attività di importantissimi pittori padani anche raccogliendone in copia le opere²⁷.

Sul problema delle copie – ritenute perfettamente lecite a mostrare l'idea dell'artista e, quando opera di un grande artista, ritenute (come esplicitamente afferma il Mancini) ancor più desiderabili dell'originale in quanto permettevano di possedere in un unico oggetto le qualità di due personalità – si potrebbe qui aprire un lungo discorso²⁸. Tuttavia, è per il momento forse più utile continuare a riflettere su cosa potevano rappresentare quelle tre stanze dei quadri in un palazzo come quello Farnese in cui, a quanto pare, tutti gli ambienti erano tendenzialmente ornati con decorazioni e arredi pittorici prodotti dalla stessa scuola (quella dei Carracci). Sembrerebbe in altri termini che, data la diversa tematica che aveva ognuno di quegli ambienti, si volesse che tutte queste fossero invece elaborate tramite lo stesso linguaggio: quello appunto inventato da Annibale come sintesi nuova di altri precedenti linguaggi²⁹. Il che ci permetterebbe di affermare che le tre stanze dei quadri – proprio per le caratteristiche dei dipinti che vi erano raccolti – costituirebbero il luogo dove, consapevolmente, si conservavano soprattutto i prodotti di quei precedenti linguaggi. I quali erano valore in sé non in quanto rappresentavano qualcosa in particolare, bensì in quanto presentavano il modo in cui quel qualcosa era stato elaborato: il modo in cui il disegno interno era divenuto esterno o meglio l'idea pittura. Una riprova di tale discorso la si potrebbe avere dal fatto che i dipinti contenuti in quelle tre stanze sono elencati a parte – in fondo all'inventario generale – e in modo distinto dai pochi mobili che arredavano questi ambienti³⁰.

Se questa – che prefigurerebbe quella di una vera e propria pinacoteca moderna organizzata per scuole pittoriche – è la situazione di palazzo Farnese indicataci dall'inventario del 1644 che, grosso modo, risponde alla situazione del palazzo alla morte del cardinale Odoardo nel 1626³¹, è piuttosto interessante verificare come «stanze dei quadri» con significati simili si ritrovino in altre importanti situazioni contemporanee. Per esempio in quella, registrata nel 1638, del marchese Vincenzo Giustiniani. Infatti l'inventario pubblicato a

²⁷ M. Clifford Brown, *The Picture Gallery of Gerolamo Garimberto offered to the Duke of Bavaria*, in *Journal of the History of Collections*, II, 2, 1990, p. 199-204.

²⁸ Sul problema delle copie, cf. G. Mancini, *op. cit.* nota 2, Giustiniani, *op. cit.* nota 32, L. Spezzaferro, *La collezione «accademica» di Charles Errard, in Roma moderna e contemporanea*, I, 3, 1993, p. 13-35.

²⁹ L. Spezzaferro, *I Carracci tra naturalismo e classicismo*, in *Le arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo*, a cura di A. Emiliani, Bologna, 1982, p. 203-228.

³⁰ *Inventario 1644*, a cura di B. Jestaz, *op. cit.* nota 22.

³¹ Per la data cf. B. Jestaz, *op. cit.* nota 22.

suo tempo dal Salerno, pur se parzialmente limitato alle sole pitture, fa comprendere come nel complessivo arredo del palazzo – nel quale peraltro era conservata la famosissima collezione di sculture antiche – si potessero distinguere i dipinti che dovevano avere una funzione essenzialmente decorativa da quelli che invece erano conservati in maniera diversa, forse soprattutto perché testimonianza dei maggiori raggiungimenti della pittura. Quest’ultimi infatti non solo erano per la maggior parte raccolti nella cosiddetta «stanza grande de quadri antichi» – posta al secondo piano del Palazzo dove era l’abitazione del marchese – ma anche, a quanto parrebbe, in maniera tale da far risultare tendenzialmente esposti vicini quelli appartenenti ad uno stesso autore (per esempio Caravaggio, Tiziano, i Carracci ecc). E pertanto la collezione del Giustiniani potrebbe essere la concreta testimonianza di come, dentro ad un apparato di rappresentanza nel quale anche le pitture svolgevano un ruolo importante, venisse a crearsi un ambito di più specifico interesse – ossia una raccolta specializzata e consapevolmente organizzata come tale – in cui venivano collocate quelle opere che forse – utilizzando, pur se in maniera differente, la stessa terminologia del Giustiniani – potevano essere definite «perfette»³².

Se non sembra difficile ravvisare qualche somiglianza con quanto, più o meno contemporaneamente, parrebbe riscontrarsi – come abbiamo già visto – nella collezione Farnese durante il periodo del cardinale Odoardo, non è tuttavia il caso, allo stato attuale degli studi, di intraprendere comparazioni o tentare di stabilire precedenze e priorità. Sembra già sufficiente infatti poter fondatamente porre l’ipotesi della formazione, all’interno di più vaste raccolte, di uno spazio organizzato per conservare o, meglio, collezionare dipinti cui si attribuiva – per ragioni storiche o per ragioni estetiche – un valore autonomo e proprio, basato non tanto sui soggetti o i contenuti rappresentati bensì sui linguaggi, le manufatture che interpretandoli li realizzavano. D’altronde se tale affermazione sembra poter essere

³² L. Salerno, *The picture Gallery of Vincenzo Giustiniani*, in *The Burlington Magazine*, CII, 1960, p. 21-27, 93-104, 135-148 in particolare. Ma si veda anche la recente pubblicazione dell’inventario del cardinale Benedetto Giustiniani da parte di S. Danesi Squarzina, *The collections of Benedetto Giustiniani*, part I, in *The Burlington Magazine*, CXXXIX, 1136, november 1997, p. 766-791; Part II, CXL, 1139, february 1998, p. 102-118. Le «pitture perfette» sono per il marchese Vincenzo quelle del «duodecimo modo», ossia quelle dei pittori che univano insieme la maniera e il naturale (Caravaggio, Carracci, Reni «ed altri») cf. V. Giustiniani, *Discorso sopra la pittura*, in *Discorsi sulle arti e mestieri*, a cura di A. Banti, Firenze, 1982, p. 37-45 in particolare p. 44, *Caravaggio e i Giustiniani. Toccar con mano una collezione del Seicento* (Catalogo della mostra Roma 2001, a cura di S. Danesi Squarzina), Milano, 2001.

avvalorata da una serie di indicazioni che, provenienti da una molteplicità di documenti – e in particolare di inventari editi ed inediti –, attraversano tutto il XVII secolo, il significato finale del processo che essa individua sembrerebbe potersi emblematicamente ravvisare nella vicenda della collezione del cardinale Giovan Battista Costaguti. Costui, infatti, nel proprio testamento dettato l'8 aprile 1703, vieta al proprio erede di alienare la collezione dei dipinti «perchè ho avuta occasione di mettere assieme li quadri della mia galleria con qualche particolare diligenza, applicazione et spesa; perciò consiglio il detto mio herede di haver particolare premura specialmente in memoria di questa mia soddisfazione, di mantenerla nello stato che io la lasso, che oltre al decoro, che porterà sempre più a questa sua habitatione, spero che goderà molto lui medesimo in occasione di far vedere a forastieri o a altri il suo appartamento, di avere in sua casa un ornamento così ben aggiustato com'è di presente detta galleria, il che non seguirebbe se la dividesse in parte in altri luoghi ed ad altr'uso». Tuttavia l'inventario della raccolta – redatto nel 1704 (dopo la morte del porporato) con la consulenza di Luigi Garzi – ci mostra, oltre ad una notevolissima quantità di quadri che vengono utilizzati come arredo decorativo nei vari ambienti del palazzo, anche un più piccolo numero di dipinti che al contrario dei primi hanno l'indicazione del loro autore. Questi, registrati in una «nota ritrovata tra le scritture» del cardinale, dovevano essere trasferiti dall'«anticamera detta lo Stanzone» (adiacente la «sala dell'udienza») «nella stanza prossima alla Galleria del primo appartamento». È evidente pertanto come, a differenza dei primi e più numerosi, quest'ultimi – che appunto vengono tutti indicati con il nome degli autori – rappresentano palesemente quelli che al cardinale dovevano apparire di maggior valore, i più significativi dal punto di vista estetico : i più belli che come tali andavano individuati e conservati in un ambiente particolare. In altri termini, all'interno di quella che il cardinale chiamava galleria – ossia l'insieme dei quadri che arredava l'appartamento – c'era un nucleo speciale di dipinti ritenuti di particolare valore : e ciò non perché queste fossero opere di ben definiti autori. Infatti – a dimostrazione di questa affermazione – un avviso del 13 giugno 1705 fa sapere che Clemente XI Albani voleva acquistare l'intera collezione Costaguti che era una «superba galleria di quadri preziosi, perché tutti originali delli più famosi pittori» e – cosa ancor più interessante – sappiamo che, non essendosi realizzato tale acquisto, alcuni anni dopo la stessa collezione venne valutata a fini commerciali per ben due volte – nel 1709 e nel 1711 – da Giuseppe Ghezzi : dalle cui stime possiamo verificare che anche i quadri – che nell'inventario *post mortem* venivano ricordati anonimi e utilizzati in funzione essenzialmente decorativa – erano, al pari di quelli già elencati nella «nota» e conservati nello «stanzone», opera di autori

importanti nonché di consistente valore economico. In altri termini se a tutti i dipinti di proprietà Costaguti veniva riconosciuto un valore patrimoniale, solo ad alcuni di questi – pure se opera degli stessi autori – veniva riconosciuto anche un altro – e più importante, seppur forse del tutto soggettivo – valore rappresentativo : quello estetico. Quanto tutto ciò sia rilevante, lo si comprende meglio tenendo conto che l'insieme complessivo dei dipinti – al di là dei luoghi in cui erano collocati – veniva considerato dal cardinale e dai suoi contemporanei – come si è già visto – quale una «galleria», un insieme appositamente e attentamente costituito per essere funzionale al decoro della casa e al prestigio della famiglia³³.

Tralasciando per il momento questo tipo di problemi – dai quali si deduce comunque che lungo il corso del XVII secolo la trasformazione delle gallerie e la formazione di vere e proprie quadrerie pur essendo fenomeno ben noto è tuttavia ancora meritevole di analisi ulteriori dal punto di vista tipologico, delle funzioni e dei contenuti – vorrei qui ricordare che il riconoscimento di una dimensione autonoma ma articolata (e ciò pur se non si tratta di spazi fisici) alla raccolta di pitture è di fatto già palesato – come abbiamo tentato di evidenziare in altra sede – dall'inventario Aldobrandini degli inizi del 1603 che dovette essere sostanzialmente redatto da Giovanni Battista Agucchi³⁴. Infatti tale inventario registra secondo i diversi generi tutti i beni mobili di proprietà del cardinale nipote di Clemente VIII al momento del suo massimo potere : e pertanto – mentre non offre nessuna indicazione sul modo in cui questi erano utilizzati (ossia il modo in cui erano dislocati nelle residenze del prelado e con quale funzione) – implicitamente indica invece, tramite il modo in cui sono descritti e classificati, sia che ognuno di questi generi era consi-

³³ Per il testamento e l'inventario del cardinale G. B. Costaguti cf. L. Spezzafarro, *Pier Francesco Mola e il mercato artistico romano : atteggiamenti e valutazioni*, in *Pier Francesco Mola* (catalogo di mostra, Lugano e Roma, 1989-1990), Milano, 1990, p. 40-59. Per le altre notizie relative alle vicende della collezione cf. G. De Marchi, *Mostre di quadri a S. Salvatore in Lauro (1682-1725). Stime di collezioni romane. Note e appunti di Giuseppe Ghezzi*, Roma, 1987, *passim*.

³⁴ Per tale inventario cf. C. D'Onofrio, *Inventario dei dipinti del cardinal Pietro Aldobrandini compilato da G. B. Agucchi nel 1603*, in *Palatino*, III-VIII, 1964, p. 15-20, 158-162, 202-211, che ne pubblicò l'elenco dei dipinti. Su tutta la questione e per una pubblicazione più completa seppur ancora parziale di tale inventario rinvio al mio *Le contraddizioni del metodo. I. La pittura perfetta del Domenichino*, in *Domenichino 1581-1641* (catalogo di mostra, a cura di F. Solinas e A. Tantillo, Roma, 1996-1997), Milano, 1997, p. 139-150, 567-575. Tutta la questione degli inventari Aldobrandini conservati nell'archivio della famiglia presso la villa di Frascati è affrontato nella tesi di laurea di B. Collamati, *Gli inventari della collezione Aldobrandini nel XVII secolo*, Università degli studi di Roma Tre, a.a. 1995-1996, relatore L. Spezzafarro.

derato in maniera differente dagli altri sia cosa costituiva il loro specifico valore. Per quanto riguarda i quadri, questi sono elencati sotto tre voci : 1) «quadri di diverse fatture ornati con oro, argento, cristalli et altre pietre preziose et di valore»; 2) «pitture»; 3) «pitture copiate». In altri termini ciò significa che, mentre il valore (anche venale) del primo di tali generi doveva consistere soprattutto nei materiali e quello del terzo era invece palesemente dato dalla fama dell'originale copiato, il valore del secondo doveva tendenzialmente consistere nelle caratteristiche stesse dell'oggetto : tra cui essenziali erano non solo – come nella tradizione – dimensioni, cornice e soggetto rappresentato quanto anche e soprattutto la qualità individuabile nei caratteri dell'artista che ne era stato l'autore. Infatti mentre il primo genere di quadri è sempre anonimo e delle «pitture copiate» si indica l'autore dell'originale e non quello della replica, quelle raggruppate semplicemente sotto la definizione «pitture» hanno invece quasi sempre il nome dell'autore che, oltre ad inventarle, le aveva anche realizzate concretamente con la propria manifattura. E a riprova di cosa ciò significhi va notato come, nel caso in cui il nome dell'autore sia sconosciuto, si tenda a qualificare quel dipinto con una caratterizzazione geografica – ossia linguistica e/o di scuola (per es. «pittore tedesco», «mano fiamenga» ecc.) – oppure con una notazione qualitativa («di buona mano», «di mano comune», «di buona mano antica», «d'incerto autore», «di poco valore» ecc.).

Tutto ciò oggi sembra ovvio ma allora – implicando sostanzialmente il riconoscimento di un valore intellettuale ad un lavoro manuale – non era affatto scontato, come dimostra, tra l'altro, la maggior parte dei contemporanei inventari di collezioni romane a noi noti.

Infatti se l'attribuzione del nome dell'autore di un dipinto è pratica che a Roma si diffonde in questo tipo di documenti soprattutto a partire dal terzo decennio del Seicento, è certamente di una qualche importanza il fatto che – con un anticipo ben congruo – nell'inventario Aldobrandini del 1603 si giunga – e proprio in tal modo – a riconoscere che una categoria di manufatti – le «pitture», appunto – ha una sua dimensione specifica, o meglio un valore proprio e peculiare. D'altronde se è ben noto che la maggior parte dei dipinti del cardinale Pietro Aldobrandini provenivano dalla conquistata Ferrara (i quadri ferraresi – e non solo le molte opere degli autori appartenenti a quella «officina» – costituiscono la maggioranza di quelli registrati in tale inventario), ben più interessante è notare come altri dipinti – di provenienza palesemente non ferrarese – vengono riferiti per un verso alle enucleazioni della tradizione critica cinquecentesca, allora ulteriormente elaborate dall'Agucchi, e per un altro verso ad alcuni artisti cronologicamente più vicini o addirittura contemporanei al cardinale Pietro Aldobrandini. Il che ci permette di com-

prendere meglio gli interessi e le scelte fatte da questo collezionista o, più propriamente, di chi in sua vece curava la raccolta (molto significative, anche per importanza numerica, le presenze di Marcello Venusti oppure dei Campi, del Barocci o del d'Arpino, del Bassano, del Pomarancio, del Muziano, del Ligozzi o del Laureti). A tal riguardo l'assenza totale del Caravaggio e dei caravaggeschi della prim'ora fa risaltare ancor più e a tanta maggior ragione la presenza notevole e articolata dei «bolognesi»: e ciò non solo per il fatto in sé ma anche per il modo in cui vengono registrati. Infatti, oltre ad elencare in ordine sparso una diecina di quadri moderni riferibili a tale area culturale, alla fine dell'inventario si contano, elencati tutti insieme, ben diciotto altri quadri «bolognesi». Si può supporre che questo gruppo di dipinti venga registrato alla fine dell'inventario come quello più recentemente entrato a far parte della collezione, è però rilevante il fatto che si segnalino qui solo i nomi e le opere di pittori che, quasi tutti seguaci e collaboratori a Bologna di Ludovico e poi a Roma di Annibale, a quella data, mentre erano praticamente degli sconosciuti o poco più, erano – e lo saranno poi sempre maggiormente – tra i preferiti dell'Agucchi.

In conclusione, l'operazione culturale che l'Aldobrandini e per lui l'Agucchi paiono, già a questa data precocissima, voler realizzare consiste non solo nell'abbozzare un prototipo di geografia artistica con i materiali della collezione a disposizione, ma anche nell'articolarlo sia distinguendo le mani degli artisti sia evidenziando in qualche modo l'insieme di quelli che maggiormente rispondevano all'idea del bello che si voleva perseguire (e ciò pur se si trattava di artisti sostanzialmente alle prime armi come il Domenichino e il Viola). E quanto tutto ciò sia rilevante non solo per la configurazione di una moderna storia dell'arte fondata sull'analisi dei linguaggi, ma anche per quella di una moderna concezione dell'arte come valore in sé e in grado di soddisfare esigenze non solo rappresentative, è evidente.

Vengono così alla ribalta alcuni problemi essenziali per lo studio del collezionismo seicentesco in particolare a Roma. In primo luogo quello del contributo che lo strumento stesso dell'inventario può fornire non solo alla conoscenza della raccolta quanto anche a quello del suo significato nonché, soprattutto, del significato dei singoli pezzi che la costituiscono come complesso più o meno articolato. Gli inventari – come ho già accennato in altra sede³⁵ – sono infatti le fonti che, ormai anche troppo di moda negli studi stori-

³⁵ L. Spezzaferro, *Il Caravaggio, i collezionisti romani, le nature morte*, in *La natura morta al tempo di Caravaggio* (catalogo di mostra, Roma e Milano, 1996), Napoli, 1996, p. 49-58.

co-artistici, sembrano fornire la maggiore e più interessante possibilità di riscontri non tanto perché appurano singole notizie quanto piuttosto perché le presentano nella loro concreta contestualizzazione. Essi infatti non solo descrivono ciò che oggi chiamiamo collezioni di opere d'arte (o magari solo di quadri) bensì più complessivamente possono illustrare l'insieme degli oggetti che arredavano e/o venivano utilizzati nelle varie residenze dei loro proprietari: inoltre presentandoceli molto spesso nel modo, nell'ordine e nella disposizione in cui si trovavano nei singoli ambienti in cui erano conservati. Proprio perciò, va posta attenzione sul fatto che questo tipo di fonte, se è in genere altamente veritiera, lo è soprattutto in relazione alla verità lì e allora creduta. In altri termini, mentre non è detto (per esempio) che siano vere le attribuzioni riportate, è vero invece che in quegli inventari (e dunque in quelle collezioni) queste, per lo più in buona fede, erano ritenute vere, pur essendo in realtà di un altro autore le opere cui erano riferite. Pertanto, l'indicazione di un nome è qui importante non perché esso risponda alla cosa quanto piuttosto perché esso, essendo ritenuto la cosa, vale come indicazione di gusto, di giudizio: come indicazione di una pratica critica, di un modo di pensare, di giudicare le cose, di farsene un'idea... e di conservarle in funzione di ciò. Pertanto il problema che ci si propone è quello di comprendere perché, in che modo è venuto fuori quel nome e di cosa esso sia il corrispettivo. D'altronde ciò che va compreso è il contenuto complessivo dell'inventario tramite il modo in cui è stato prodotto, ciò che esso registra e il modo in cui viene articolata la descrizione degli ambienti così realizzata. Ancora una volta – per rimanere solo a questo – il problema dell'autore dell'oggetto artistico che si propone è connesso a quello del fruitore. Il che viene a proporre anche su basi nuove il ruolo del conoscitore. Per comprendere il senso del nostro discorso basta esaminare le differenze esistenti, nell'arco di soli dieci anni di distanza (1623-1633), nella stesura degli inventari della collezione di un altro cardinale nipote, Ludovico Ludovisi. Nell'inventario più antico, redatto nel 1623 dal guardarobiere Giovan Antonio Chiavacci³⁶ seguendo la disposizione topografica degli oggetti, il valore dei dipinti è inteso ancora in funzione dell'arredo (e ciò malgrado sia riconosciuta qualità in sé alla manifattura). Invece nel secondo, redatto per generi da Antonio della Corgna nel 1633³⁷, tale valore si esplicita come autonomo, os-

³⁶ L'inventario del 1623 è pubblicato da C. H. Wood, *The Ludovisi Collection of Paintings in 1623*, in *The Burlington Magazine*, CXXXIV, 1073, august 1992, p. 515-523.

³⁷ L'inventario del 1633 è pubblicato da K. Garas, *The Ludovisi Collection of Pictures in 1633*, in *The Burlington Magazine*, CIX, 770, may 1967, p. 287-289 e

sia al di là della funzione – che appunto non viene indicata – svolta dai dipinti : e questi, che vengono elencati come categoria in sé, hanno le attribuzioni redatte non da un guardarobiere ma da un professionista che esercita uno specifico mestiere, quello del conoscitore delle maniere anche personali oltre che di scuola o di area geografica. In conclusione il conoscitore, ancor prima che professionista esercitante uno specifico mestiere, magari dedotto – come in questo caso – dalla sua primigenia professione di pittore, si rivela necessariamente una figura di ben maggior complessità in quanto esercitante di fatto un ruolo di mediazione culturale. Ma non è tanto sulla figura del conoscitore che ora vogliamo insistere : ché gli studi sul Mancini, com'è ben noto considerato il padre di costoro, sono in auge da anni e vedono adesso un importante risveglio³⁸. Piuttosto un altro problema importante da affrontare – e ce lo impongono alcuni nomi appena fatti (per esempio, l'Agucchi) – è quello del ruolo svolto dagli intellettuali che hanno partecipato alla costruzione delle collezioni rimaste poi note come le più rilevanti del XVII secolo. E ciò non solo e non tanto in riferimento al ruolo svolto come consiglieri del «principe» di cui contribuirono a costituire la raccolta, quanto piuttosto e in prima istanza a quello effettuato come costruttori delle proprie collezioni nelle quali poterono elaborare una serie di modelli e di idee, verificare comportamenti e valori nonché a volte scontrarsi con irrimediabili contraddizioni.

Affrontare tale questione significa tenere presente che nella Roma del Seicento gli intellettuali in possesso di una collezione sono solo in minima parte esponenti dei ceti medi che esercitano una professione liberale (medici, avvocati, notai, ecc.), mentre invece in gran maggioranza costoro possono essere individuati tra quei letterati – non solo laici e borghesi – che si muovevano dentro il gran teatro del mondo scampando – e a volte anche piuttosto bene – la vita, attraverso una qualche prestazione cortigiana sia di tipo pubblico sia privato. D'altra parte, a differenza delle grandi personalità di cui abbiamo finora parlato – che erano investite da ruoli o cariche pubbliche più o meno rilevanti che le collocavano in una dimensione dove era difficile conservare uno spazio di interessi e di comportamenti privati –, questi intellettuali o, meglio, questi «gentil'huomini particolari», come li avrebbe definiti il Celio, sembrano invece poterci fornire le indicazioni più interessanti per la nostra

n° 771, p. 339-348. Sulla figura di Antonio della Corgna cf. M. Di Macco, *Note su Antonio Mariani detto della Corgna. Pittore insigne nel copiare e stimatore delle pitture*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Firenze, 1994, p. 192 ss.

³⁸ Cf. da ultimo M. Maccherini, *op. cit.* nota 3, nel quale sono annunciati ben più rilevanti contributi sulla base delle carte familiari del Mancini.

ricerca in quanto, mentre per un verso sono quelli più mobili sia nelle carriere sia nelle fortune patrimoniali, per un altro verso sono anche quelli che, proprio perciò, riescono a creare le raccolte più articolate nei modi e nei pezzi, operando in maniera più creativa e consapevole sul mercato nonché approntando strutture e ruoli funzionali all'apprezzamento dei prodotti artistici: fino ad elaborare in qualche modo una nozione empirica di arte, o meglio di oggetto artistico in quanto oggetto bello (e non necessariamente anche utile)³⁹.

Sulle raccolte e i comportamenti di alcuni di questi intellettuali fervono, com'è noto, gli studi: basti ricordare i casi esemplari di Giovan Battista Marino o di Cassiano del Pozzo le cui collezioni sembrano rispondere a tipologie diverse e individuare modelli differenti. Infatti se certo non casualmente il Marino – già nel primo decennio del Seicento – aveva intitolato «galeria» la raccolta di poesie dedicate ad una serie di opere d'arte che solo in minima parte possedeva, è anche interessante notare come – mentre la struttura del libro sostanzialmente rievoca ancora quella del museo gioviano (e delle fonti letterarie che l'avevano ispirato) – assai probabilmente invece la maggioranza delle pitture di cui egli parla avevano attratto la sua attenzione perché essendo «favole» meglio potevano dar luogo a «capricci» in grado di generare una più libera «meraviglia»⁴⁰. Proprio perciò, malgrado nei suoi scritti il Marino parli spesso di «qualche onesto capriccio, massime di quelli che pertengono alla pittura, della quale non dico ch'io mi diletto, ma impazzisco»⁴¹, è tanto più interessante verificare come il peso della tradizione informi ancora fortemente, dopo la raccolta di poesie, il modo in cui egli, vari anni più tardi, tentò realmente di organizzare la «galleria» costruita nella sua casa napoletana: e, date le molteplici esperienze internazionali del nostro poeta, è forse abbastanza irrilevante – dal punto di vista che ci interessa – il

³⁹ G. Celio, *Memorie delli nomi degli artefici...*, Napoli, 1638, p. 143, ed. a cura di E. Zocca, Milano, 1967, p. 43. Su costoro cf. il mio *Le collezioni di alcuni gentiluomini particolari et il mercato: appunti su Lelio Guidiccioni e Francesco Angeloni*, in *Poussin et Rome. Atti del convegno Roma 16-18 novembre 1994*, a cura di O. Bonfait, C. L. Frommel, M. Hochmann e S. Schütze, Parigi, 1996, p. 241-255.

⁴⁰ Sulla Galleria di G. B. Marino (ed. a cura di M. Pieri, Padova, 1979), si veda C. Dionisotti, *La galleria degli uomini illustri*, 1984, ora in *Appunti su arti e lettere*, Milano, 1995, p. 145-155; l'ampio contributo di M. Fumaroli, *La Galleria di Marino e la Galleria Farnese...*, 1986, ora in *La scuola del silenzio*, traduzione it. Milano, 1995, p. 61-80; O. Besomi, *Fra i ritratti del Giovio e del Marino: schede per la Galleria*, in *Lettere italiane*, XL, 1988, p. 510-521; C. Caruso, *P. Giovio e G. B. Marino*, in *Giornale storico della letteratura italiana*, CLXVIII, 541, 1991, p. 54-84.

⁴¹ G. B. Marino, *Lettere*, ed. a cura di M. Guglielminetti, Torino, 1966, *passim*.

fatto che egli abbia allocato la propria collezione a Napoli piuttosto che a Roma. L'inventario di tale collezione ci rivela infatti che, malgrado l'assenza di curiosità naturali e l'altissima presenza invece di dipinti rappresentanti «favole» piuttosto che «historie», l'abbinamento di biblioteca e raccolta di quadri (tra i quali numerosissimi sono i ritratti di uomini illustri) rinvia ancora palesemente all'antica e ben nota tradizione erudita⁴². Pertanto se questo è vero per il Marino, nella cui collezione la maggioranza dei quadri doveva probabilmente esser considerata di autonomo interesse estetico, non meraviglia affatto riscontrare nella raccolta organizzata a Roma da Cassiano del Pozzo nel suo palazzetto di via dei Chiavari la presenza – magari quasi giunta alla perfezione enciclopedica – di un modello che rinnova e trasforma quello erudito della *Wunderkammer* europea. Non è evidentemente questa la sede per verificare se in un museo come quello di Cassiano alla pittura fosse assegnato un ruolo specifico e quale eventualmente questo fosse. Sembrerebbe comunque piuttosto certo che essa vi veniva considerata soprattutto quale strumento didattico piuttosto che oggetto di puro godimento estetico⁴³. Tuttavia una tale interpretazione – certamente corretta – non sembra dare una soddisfacente spiegazione alla presenza in tale collezione di certi piccoli maestri e soprattutto di una serie di quadri di genere che mentre non paiono avere neanche una funzione decorativa (oltre ovviamente ad una illustrativa scientifica e didattica), sembrano giustificarsi soltanto per esigenze di pura curiosità, per attivare «capricci» o meglio fantasticherie paragonabili a quelle che – in un'epoca in cui si è ormai consapevoli delle modalità necessarie per costruire una nuova storia e/o una nuova scienza – permettono i reperti archeologici o le stranezze naturali. In altri termini mentre quegli stessi oggetti che una volta erano collezionati come testimonianza e fondamento di conoscenza storica e scientifica tendono ora a divenire – nel momento in cui la scienza e la storia stanno raggiungendo uno statuto autonomo – mezzi per attingere alla profondità del sogno, per liberare la «meraviglia» trasformandola in «bizzarra», la pittura sembra esser collezionata perché, oltre a presentare, in modo coinvolgente i sensi e la ragione, «historie» dai contenuti profondi oppure «favole» di alto valore simbolico, può evocare fantasie ed emozioni del tutto personali e soggettive. A miglior comprensione di questo discorso si veda non solo quanto può evincersi confrontando l'inventario del 1695 della collezione dal Pozzo, più analitico

⁴² G. Fulco, *Il sogno d'una «Galeria» : nuovi documenti sul Marino collezionista*, in *Antologia di belle arti*, 9-12, dicembre 1979, p. 84-99.

⁴³ D. L. Sparti, *op. cit.* nota 20.

rispetto a quello del 1689, ma anche, all'interno di quest'ultimo, le differenze rilevabili tra gli arredi pittorici delle «stanze dell'appartamento di mezzo», che iniziano con la «stanza intitolata de' sacramenti», e quelli delle stanze dell'«appartamento di sopra». È infatti interessante notare come, rispetto alle prime, palesemente improntate ad un concetto molto alto della pittura, solo due di quest'ultime, generalmente arredate con ritratti o dipinti palesemente devozionali, conservano quadri di sicuro interesse: si tratta per un verso di venticinque «copie delle loggie e degl'arazzi di Raffaele» nonché di altre copie di Raffaello, Correggio e Caravaggio (la Deposizione) e per un altro verso di una serie di quadri di piccole dimensioni attribuiti ad artisti la cui presenza potrebbe esser qui spiegabile forse solo ipotizzando che Cassiano aveva con loro avuto nel corso della sua vita rapporti non ufficiali anche se non del tutto casuali⁴⁴.

Non è evidentemente questa la sede per continuare tali discorsi, in particolare quelli riguardanti Cassiano del Pozzo sul quale i numerosi studi in atto porteranno sicuramente nuovi e più chiari lumi. Il dato reale più importante che è venuto emergendo sembra essere il duplice atteggiamento che nella pratica collezionistica pare rilevabile a vari livelli nei confronti delle opere raccolte. Pertanto, in conclusione, il problema principale da affrontare sembra quello di comprendere tramite quali differenze si articolano gli atteggiamenti teorici e i comportamenti pratici individuabili tra gli intellettuali o, meglio, a quali diversi modelli e tipologie rispondono i processi collezionistici di questa complessa, contraddittoria e neanche apparentemente univoca categoria dei «gentilhuomini particolari»⁴⁵. Problemi non meno interessanti da risolvere appaiono però non solo la trasformazione di quei modelli e di quelle tipologie nella direzione del museo moderno – quale si affermerà a Roma nel primo trentennio del Settecento⁴⁶ – ma anche quello della eventuale presenza, all'interno delle diverse collezioni, di ambiti più privati connotati in maniera differente rispetto a quelli pubblici e rappresentativi.

Abbiamo già tentato in altre sedi di affrontare qualcuno di tali problemi mettendo tra l'altro in rilievo come – stando al Celio – le

⁴⁴ *Ibid.* in particolare p. 186-192. Ma si confronti da ultimo il catalogo *I segreti di un collezionista...*, *op. cit.* nota 20.

⁴⁵ Cf. L. Spezzaferro, *op. cit.* nota 39.

⁴⁶ Cf. il numero monografico *Dalla collezione privata al museo pubblico* da me curato in *Roma moderna e contemporanea*, I, 3, 1993 che riprende le tematiche dibattute anche nel convegno *Roma e la nascita del museo moderno nel XVIII secolo* tenutosi nel dicembre 1989 in Campidoglio e di cui ormai si dispera di vedere pubblicati gli atti.

collezioni pittoriche dei gentilhuomini particolari sembrerebbero avere due caratteristiche peculiari : 1) le opere d'arte possedute da costoro erano, al pari degli altri oggetti artificiali e/o naturali con cui venivano mescolate, « cose molto curiose » : e dunque (a differenza di quelle dei personaggi pubblici?) le loro raccolte di quadri non potevano nella sostanza essere distinguibili da quelle degli altri tipi di oggetti collezionati; 2) tali collezioni, diversamente da quelle appartenenti a personaggi pubblici – che pure com'è noto si arricchivano e/o diversificavano attraverso scambi o vicendevoli donazioni e regalie –, sembrerebbe quasi che in molti casi venissero formate affinché le opere che le costituivano potessero esser « date via secondo l'occasione ». In altri termini sembrerebbe che tali raccolte venissero costituite per un intreccio di ragioni tra cui non dovevano essere secondarie quelle di tipo commerciale⁴⁷. D'altronde già il fatto che il Mancini iniziasse, com'è noto, il suo trattato affermando « l'intenzion mia... è di proporre e considerar alcuni avvertimenti per i quali un huomo di diletto di simili studij possa con facilità dar giuditio delle pitture propostegli, saperle comprar, acquistar et collocarle ai lor luoghi... »⁴⁸ sembrerebbe confermare che tali problemi dovevano interessare soprattutto i gentil'huomini particolari – rispetto ai quali tali raccomandazioni sembrano aver senso – piuttosto che i membri delle grandi famiglie cardinalizie e/o aristocratiche che per lo più si servivano dell'opera e della competenza di costoro per formare le loro raccolte o meglio gli arredi delle loro dimore.

Non è il caso di riprendere qui tutto ciò, ma – in attesa di ulteriori verifiche che meglio permettano di approfondire il discorso – è forse utile ricordare quanto ci è sembrato di poter appurare rispetto ad un personaggio quale Francesco Angeloni il cui « museo romano » (come lo definì il Bellori, suo figlio adottivo) parve costituire una delle più importanti costruzioni realizzate da un erudito di non immense fortune nella Roma della prima metà del Seicento e tappa obbligatoria nell'itinerario di ogni « curioso » gentiluomo straniero in visita nella città dei papi. E infatti, riscontrando che la maggior parte delle opere d'arte conservate in detto museo – dove molto ampia pare la disponibilità di curiosità naturali e di reperti antiquari – si rivelano copie di opere famose oppure solo disegni (ancorché di famosi maestri) e soprattutto opere che non era poi difficile acquistare, ben più interessante e soprattutto affascinante appare verificare come nell'abitazione privata dell'Angeloni il complesso dei dipinti costituisce, sia per i soggetti sia soprattutto per i modi in cui era disposto,

⁴⁷ Cf. L. Spezzaferro, *op. cit.* nota 39.

⁴⁸ G. Mancini, *op. cit.* nota 3, p. 5.

un insieme che certamente doveva parlare all'anima del collezionista : e ciò anche perché quei dipinti – nell'inventario restati anonimi – erano probabilmente opera di artisti il cui linguaggio rispondeva a ciò che era il suo pensiero dell'arte⁴⁹.

Luigi SPEZZAFERRO

⁴⁹ Sull'Angeloni, oltre a quanto da me scritto in *Le collezioni di alcuni gentiluomini...*, *op. cit.* nota 39, è da vedere, tra l'altro, la più completa trascrizione delle annotazioni del Symonds in J. Wood, *Padre Resta as a Collector of Carracci Drawings*, in *Master Drawings*, 34, 1, 1996, p. 3-71 in part. p. 68-71 nonché la recentissima fatica di D. L. Sparti, *Il Musaeum Romanum di Francesco Angeloni. La quadreria*, in *Paragone arte*, XLIX-575, III serie, n. 17, 1998, p. 46-79 e anno XLIX-583, n. 22, 1998, p. 47-80, che, grazie alla sua forte vena antagonista, riesce a raccogliere molti interessantissimi materiali a conferma di quanto già si conosceva su questo personaggio, la sua attività e il suo ruolo culturale.