

RÉSUMÉS

Luigi SPEZZAFERRO, *Problemi del collezionismo a Roma nel XVII secolo*, p. 1-23.

A partire dalla considerazione della storia del collezionismo come particolare storia della critica d'arte, il saggio tenta di rintracciare alcune delle pratiche che, nella Roma del XVII secolo, posero le basi di un collezionismo moderno, nel quale le opere d'arte vengono intese come opere fornite di valore autonomo. Si cerca pertanto di verificare l'esistenza e lo sviluppo di luoghi destinati a raccogliere queste opere, distinte dalle altre simili, utilizzate per i più vari motivi d'arredo e di decoro. Individuandosi inoltre alcune pratiche collezionistiche rispondenti a parametri e tradizioni culturali differenti, si cerca di evidenziare come da queste prendano avvio fenomeni sostanzialmente nuovi ed elaborati tramite l'attività svolta da alcuni intellettuali nella costruzione delle proprie collezioni. Si accenna infine alle diverse tipologie collezionistiche istituibili nel variegato, complesso e contraddittorio insieme delle raccolte romane, quelli sono rilevabili tramite lo studio comparato delle fonti letterarie e documentarie (in particolare gli inventari).

Liliana BARROERO, *Aspetti, tipologie, dinamiche del collezionismo a Roma nel Settecento : alcune proposte di lavoro a partire da uno scritto di Anthony Morris Clark*, p. 25-39.

Gli studi sul collezionismo a Roma nel Settecento sono tuttora frammentari e disorganici, benché l'argomento sia oggi sempre maggiormente frequentato, in parallelo con la ripresa d'interesse verso il ruolo di Roma nel panorama artistico settecentesco. Anche in questo campo il punto di riferimento imprescindibile è dato da un saggio di Anthony Morris Clark, che ha saputo tracciare una griglia comprensiva di tutte le possibili linee di lavoro sul tema. Partendo da questa traccia, è possibile definire, sulla base di quanto è finora stato fatto, i campi tuttora inesplorati per giungere ad una conoscenza meno frammentaria ed occasionale del complesso panorama che investe, oltre che la storia del collezionismo e del mecenatismo, la storia sociale ed economica del secolo.

Giovanna SAPORI, *Collezioni di centro, collezionisti di periferia*, p. 41-59.

Le famiglie nobili di aree periferiche dello Stato della Chiesa, come l'Umbria, che nel '500, soprattutto a Roma, intrapresero la carriera ecclesiastica, burocrati-

ca militare, sono meglio note per le committenze di imprese edilizie o decorative che per le loro collezioni di dipinti. Scarsi sono, dunque, gli indizi per studiare la formazione, la consistenza, i canali di rifornimento delle raccolte che, o erano integralmente conservate nei palazzi in città, o in parte trasferite e talvolta destinate unicamente a quelli in patria. Si può invece esemplificare il tipo del medio collezionista borghese, residente in provincia, con un caso eccezionalmente ben documentato.

La storia del collezionismo a Perugia nel '600 registra dispersioni ma anche nascite di nuove raccolte, non confrontabili però con quelle di alcuni emigrati a Roma, ad esempio, del gruppetto di umbri e marchigiani alla corte di Urbano VIII. Il gusto dei Barberini si riflette vistosamente nelle loro collezioni, formate mentre, al servizio del papa, acquistano opere, sovrintendono cantieri, trattano con gli artisti.

Raffaella MORSELLI, *Tendenze e aspetti del collezionismo bolognese del Seicento*, p. 61-81.

L'analisi comparata della *Felsina pittrice* di Carlo Cesare Malvasia del 1678 e della successiva *Guida di Bologna* del 1686 con una vasta campionatura di inventari legali stilati entro il XVII secolo, garanti della composizione delle collezioni bolognesi del Seicento, permette di tracciare una sintetica ma ragionata storia del collezionismo felsineo nell'età d'oro per la storia pittorica della città. Ne emerge una mappa assai vitale che evidenzia una diffusione di quadri appartenenti alle tre principali scuole pittoriche di Bologna, cioè Carracci, Guercino e soprattutto Reni, in ogni collezione di piccole, medie o grandi dimensioni, e soprattutto in ogni strato sociale. Nobili, banchieri ma soprattutto mercanti sono i protagonisti della fortuna e dell'esaltazione di Felsina pittrice e divengono parti fondamentali di quel motore che offrirà a Malvasia la possibilità di ratificare il successo della pittura locale. Gerarchie in ordine di autori e di scuole, di generi e di soggetti, di originali e di copie, di raccolte e di collezionisti, emergono chiaramente dallo studio di questa campionatura e offrono la possibilità di concludere che artisti, collezionisti, mercato dell'arte e infine storiografia locale assieme concorsero collegialmente a costruire il mito di Felsina pittrice. Si tratta di un sistema chiuso e autoreferenziale che nega la possibilità di attecchire ad un collezionismo più eclettico e aperto alle suggestioni extra territoriali, tutto teso a promuovere e a gestire il sistema della produzione-acquisizione cittadina che fa di Bologna un caso nel panorama del collezionismo italiano del XVII secolo.

Olivier BONFAIT, *Le collectionneur dans la cité : Alessandro Macchiavelli et le collectionnisme à Bologne au XVIII^e siècle*, p. 83-108.

L'inventaire après décès de l'avocat Alessandro Macchiavelli (1693-1766) offre une étude de cas sur le problème du collectionnisme à Bologne au XVIII^e siècle. Sa précision permet de restituer une anthropologie du regard. Les œuvres dé-

crites (459, dont 268 tableaux, 69 dessins et 39 sculptures) apparentent cet ensemble d'images à ceux possédés par les lettrés, même si les statistiques révèlent que Macchiavelli se distingue par une attention certaine aux beaux-arts et aux sujets religieux. Il est de plus possible, dans le cas de ce lettré, grâce à ses écrits manuscrits et imprimés, et à son journal des dépenses, de proposer une histoire de cette collection qui, d'abord cohérente avec les préceptes de l'Académie, devient par la suite pour l'avocat un moyen de s'opposer à cette institution en collectionnant des primitifs. Dans quelle mesure, Macchiavelli, figure d'érudit controversé, annonce-t-il le collectionnisme des Lumières?

Giuseppe BERTINI, *Il collezionismo d'arte a Parma dal XVI al XVIII secolo : rassegna di studi e conclusioni preliminari*, p. 109-128.

Il collezionismo d'arte a Parma non è stato oggetto di uno studio sistematico, ma ricerche effettuate da studiosi nel XVIII e XIX secolo e documenti venuti alla luce in anni recenti permettono di delinearne alcune caratteristiche. Non sembra esistessero a Parma significative raccolte di antichità, mentre precoce e diffuso appare l'interesse per la grafica. Fino alla metà del '600 i collezionisti raccolgono per lo più opere di artisti locali o forestieri che soggiornarono in città; nella seconda metà del '700 la presenza della corte borbonica, in cui forte era l'influenza culturale francese, determina una fondamentale svolta nel carattere del collezionismo parmense. Si è fino ad ora rilevato un solo caso di fedecommesso, istituito da Federico Prati nel 1661 : il desiderio di mantenere intatta la raccolta è un interessante indice della funzione, ad essa attribuita, di conferire lustro alla famiglia. La formazione agli inizi del '700 dell'altra grande collezione parmense, quella dei Sanvitale, appare motivata da considerazioni di carattere economico, con la previsione di suddivisioni ereditarie e attenzione al valore economico dei quadri. Lo studio del collezionismo in ambito parmense permette, fra l'altro, di ampliare le conoscenze sulla carriera di importanti artisti quali Parmigianino, Carracci, Lanfranco, Ribera.

Piero BOCCARDO, *Il collezionismo della classe dirigente genovese nel Seicento*, p. 129-143.

Il ceto dirigente aristocratico – intensamente dedito ad attività mercantili e soprattutto finanziarie – della Repubblica di Genova costituisce, nel panorama dell'assolutismo seicentesco, una presenza peculiare, con caratteristiche destinate a riflettersi anche sulle scelte culturali. Pur in presenza di appassionati collezionisti e mecenati – basti il nome di Gio. Carlo Doria – una componente costante delle raccolte genovesi del XVII e, poi, del XVIII secolo sembra essere quella economica, in ragione di un intento di diversificazione degli investimenti finanziari. In compenso, la mancanza di un modello culturale di riferimento imposto da un sovrano, ha comportato un'estrema varietà di scelte, spesso riconducibili alle singole vicende biografiche. In questo senso risulta determinante, ai fini della caratterizzazione di una quadreria, il fatto che una famiglia genovese avesse interessi

economici nelle Fiandre piuttosto che a Napoli, o un suo membro rivestisse incarichi diplomatici in Spagna o fosse un cardinale di curia a Roma.

Anna Maria BAVA, *Carlo Emanuele I di Savoia : la rete dei rapporti internazionali*, p. 145-161.

Le ricchissime collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia, che si costituiscono durante i cinquant'anni del suo lungo regno (dal 1580 al 1630), mostrano l'interesse del duca verso ogni manifestazione artistica, in continuo aggiornamento e confronto con le raccolte italiane ed europee di maggior prestigio. Partendo dalle numerose informazioni rilevate dalle testimonianze documentarie – con particolare attenzione al carteggio diplomatico internazionale – è venuta alla luce la gamma vastissima di interessi di Carlo Emanuele I che coinvolge l'antiquaria, la scultura moderna, la pittura, ma anche le arti minori, la moda, gli strumenti scientifici, le curiosità, i libri rari, le particolarità vegetali e animali. Emergono inoltre le più importanti imprese decorative, i criteri espositivi delle raccolte, le committenze più rilevanti e le presenze di artisti di fama internazionale presso la corte torinese.

Alessandro MORANDOTTI, *Milano tra età spagnola e dominio austriaco : componenti sociali e circolazione artistica*, p. 163-183.

Nella Milano di antico regime, almeno fra la fine del Cinquecento e gli ultimi decenni del Settecento, la classe nobile locale barattò in qualche modo la fedeltà ai sovrani stranieri con l'autonomia e la piena giurisdizione del potere in città; questa constatazione ha chiari riflessi per il nostro ambito di studio, visto che la storia del collezionismo e della committenza per l'analogo arco cronologico è segnata dalla volontà di affermazione della classe nobile deputata al governo : nei confronti delle altre componenti sociali, ma poi forse anche rispetto ai residenti stranieri, governatori o comunque uomini di prestigio nelle gerarchie politiche e militari. Le guide locali partecipano costantemente alla strategia della nobiltà milanese, offrendoci talvolta un panorama del collezionismo deviato o comunque non imparziale. Banco di prova di queste considerazioni generali sono le vicende relative a un periodo storico per il quale conosciamo bene i profili dei collezionisti – milanesi e non milanesi – appartenenti ai vertici del potere politico, religioso e militare della città, vale a dire gli anni che vanno dal 1630 al 1660 circa. Ci si rende conto, tra l'altro, che proprio in quel periodo spettò ai collezionisti locali, non sempre interessati a quanto avveniva fuori dalle mura cittadine, una promozione militante della scuola locale, in mancanza di una storiografia artistica motivata.

Bertrand JESTAZ, *Les collections de peinture à Venise au XVI^e siècle*, p. 185-201.

Les collections vénitiennes de la Renaissance jouissent d'une réputation flatteuse que les documents ne justifient pas entièrement. Un dépouillement systé-

matique des fonds d'inventaires conservés prouve que les amateurs de peinture étaient rares et leurs collections limitées au mieux à quelques dizaines de tableaux. Un album de dessins qui reproduisent les tableaux de la collection possédée au début du XVII^e siècle par un Giovanni Grimani qui serait de la branche de San Boldo (Louvre) montre qu'il s'agissait essentiellement de répliques ou copies d'œuvres des grands maîtres vénitiens plutôt que d'originaux et que les seules peintures non-vénitiennes étaient flamandes.

Michel HOCHMANN, *Les collections des familles «papalistes» à Venise et à Rome du XVI^e au XVIII^e siècle*, p. 203-223.

Les Grimani et Corner jouèrent un rôle central dans les échanges artistiques entre Venise et Rome au XVI^e et au XVII^e siècle. Ces deux familles donnèrent en effet le jour à plusieurs cardinaux et prélats, et elles manifestaient une prédilection pour les artistes de Rome, où elles résidaient fréquemment. Elles se passionnaient pour les antiques : les Grimani avaient rassemblé l'un des plus riches ensembles de sculptures grecques et romaines en Italie, et les Corner en possédaient aussi dans leurs palais romains. Les Grimani favorisèrent la création de statues et de bustes à la manière antique par Tullio Lombardo ou Simone Bianco. Ils possédaient aussi plusieurs chefs-d'œuvre de Raphaël et de son école dont s'inspirèrent les artistes qu'ils protégeaient. L'étude de leurs inventaires permet de mieux cerner l'ampleur de leurs collections et d'apporter des précisions sur certaines œuvres qu'ils possédaient (portraits de Titien, de Palme le jeune entre autres).

Stefania MASON RINALDI, *Per il collezionismo a Venezia nel Seicento : conservatorismo nostalgico e aperture al contemporaneo*, p. 225-237.

Il saggio indaga in parallelo Marco Boschini attraverso la sua descrizione delle gallerie coeve e di quella ideale nella *Carta del navegar pitoresco* (1660) e la realtà fornita dagli inventari d'archivio. Dagli elenchi dei dipinti di proprietà delle grandi famiglie dogali, si ricava l'impressione di un certo conservatorismo, con una spiccata tendenza nostalgica.

Sempre dallo spoglio degli inventari e da un'indagine sulle provenienze emerge un elemento importante : il rinnovamento della pittura veneziana nei due momenti nodali dell'inizio degli anni venti e dei cinquanta si attua non tramite opere pubbliche, ma attraverso una capillare diffusione nelle collezioni private di dipinti d'artisti «forestieri», cui contribuiscono in larga parte le scelte estetiche dei nuovi nobili che furono, in qualche caso, veramente notevoli e spregiudicate. Sono questi «*homines novi*» ad aprire all'arte contemporanea, nelle gallerie di formazione più recente, dalla metà del Seicento, quando anche l'uso degli spazi espositivi subisce un'evoluzione indipendente. Dal camerino o studio di anticaglie rinascimentale, il più delle volte eterogeneo e comunque riservato a un godimento strettamente personale del proprietario, si passa a una maggiore esibizione nel «portego» o «galleria» del palazzo di uno spaccato della pittura.

Elena FUMAGALLI, *Collezionismo mediceo da Cosimo II a Cosimo III : lo stato degli studi e le ricerche in corso*, p. 239-255.

Dando per scontata l'acquisizione di opere di artisti fiorentini contemporanei, il collezionismo mediceo di dipinti nel Seicento fu caratterizzato da tre costanti : l'attenzione alla pittura di genere, con particolare riguardo alla produzione degli artisti nordici; l'apprezzamento per la pittura fiorentina del primo Cinquecento; la preferenza accordata, nella ricerca su altri mercati, alle scuole veneta ed emiliana. Le scelte dei principali membri della dinastia granducale vengono lette usando come punto di riferimento il collezionismo del cardinale Carlo de' Medici (1596-1666).

Gérard LABROT, *Les collections de l'aristocratie napolitaine. Le couple centre/périphérie et son évolution, XVII^e-XVIII^e siècle*, p. 257-280.

Étudier la répartition spatiale des collections aristocratiques dans la longue durée (XVII^e-XVIII^e siècles) en employant l'analyseur centre/périphérie permet de saisir le fonctionnement d'un système résidentiel de plus en plus hiérarchisé. L'emprise du palais napolitain impose la concentration dans la capitale des collections véritables : nombre, contenus et qualité des tableaux, alors que les résidences provinciales regroupent œuvres anonymes, œuvres de série et peintures usagées. Elle se traduit également, à la fin de la période considérée, par la reprise du modèle urbain dans les demeures de plaisance proches de la capitale, imposant une distribution de la peinture de qualité qui traduit la nouvelle hiérarchie des valeurs élaborées par la capitale.

Michel SYLVESTRE, *Collections, collectionneurs et marchands dans un pays d'entre-deux : la Lorraine au XVII^e siècle*, p. 281-302.

L'existence d'un « collectionnisme » lorrain au moins dès le début du XVI^e siècle est perçu essentiellement au travers des archives, à défaut d'identifier avec certitude des objets ayant fait partie de collections (hormis des collections de la famille ducale, non étudiées ici). La situation géopolitique de la Lorraine en Europe (mariages princiers dans plusieurs familles étrangères, marchands étrangers dans le duché, voyages de nombreux Lorrains) et ses richesses minérales naturelles, soulignées par les contemporains, ont facilité la constitution des collections. Le phénomène touche bourgeois et nobles, relativement peu nombreux en Lorraine, et certains ecclésiastiques. La moitié de plus de 1800 inventaires dépouillés contient des tableaux, objets le plus collectionnés mais dont les auteurs sont très rarement indiqués. Les autres « curiosités » sont aussi variées que dans les collections parisiennes mais leur richesse est moindre. L'existence d'instruments mathématiques en nombre dans certaines collections dénote un intérêt marqué pour les préoccupations intellectuelles et religieuses du XVII^e siècle.

Marc FAVREAU, *Le collectionnisme à Bordeaux au Grand Siècle (1598-1715)*, p. 303-323.

Bien que difficilement perceptible par la rareté des sources et des œuvres conservées, le collectionnisme à Bordeaux durant le Grand Siècle reste un des aspects majeurs de l'activité artistique locale dominée, au début du siècle, par le cardinal de Sourdis (1574-1628) et le duc d'Épernon (1554-1642). Si la curiosité scientifique se limita à la première moitié du XVII^e siècle avec le célèbre cabinet de l'avocat Pierre Trichet (vers 1586-1640) et le jardin botanique de la Faculté de Médecine disparu dès 1632, le collectionnisme artistique se développa après la Fronde (1648-1653) avec les personnalités des archevêques Henri de Béthune (1604-1680) et Louis d'Anglure de Bourlemont (1627-1697). Les mentions ou les inventaires d'œuvres témoignent d'un goût pour la peinture italienne et nordique ainsi que les tapisseries flamandes et les porcelaines asiatiques. Les riches amateurs achetaient surtout à Paris et parfois à Rome, mais l'essentiel des curieux pouvaient trouver sur place les objets convoités, grâce au commerce portuaire avec l'Europe.

Patrick MICHEL, *Le cardinal Mazarin : un collectionneur romain à Paris*, p. 325-343.

Dès son installation en France, à la fin de l'année 1639, Mazarin entreprit de rassembler dans sa résidence parisienne, l'hôtel Tubeuf qui allait devenir le palais Mazarin, des collections d'une ampleur, d'une richesse et d'une variété jusque-là inconnues en France. Faute de pouvoir transporter son palais romain (l'ancien palais Bentivoglio sur le Quirinal) à Paris, il s'attacha à recréer au palais Mazarin l'ambiance d'un palais romain, révélant par là son attachement durable à ses origines. Cet article montre ce que les collections du cardinal doivent à Rome en privilégiant deux axes particuliers : les rapports ayant existé entre les collections Barberini et celles de Mazarin, et les achats et commandes du cardinal dans le domaine des arts décoratifs, à Rome.

Antoine SCHNAPPER, *Collections d'artistes au XVII^e siècle : questions de méthode*, p. 345-356.

À partir de l'exemple des collections célèbres de Le Nôtre et de Girardon, on aimerait retrouver dans les cabinets de peintres du XVII^e siècle des caractères originaux, copies d'après des maîtres révéérés par l'artiste, abondance de dessins et de gravures etc. En réalité, distinguer l'existence même d'un cabinet à travers la source quasi unique que sont les inventaires après décès est fort difficile. Beaucoup d'artistes pratiquaient le commerce et il est bien souvent impossible de savoir si l'on est en présence d'une collection ou d'un stock commercial. Lors même qu'il semble s'agir d'un cabinet, il ne présente généralement pas de différence notable par rapport aux goûts et aux pratiques des curieux ordinaires. Parmi les rares traits particuliers, on observe parfois la présence d'œuvres du père ou d'un

oncle de l'artiste, par une sorte de glissement d'un fonds d'atelier à un cabinet, marqué par un sentiment filial. De rares exemples de peintres collectionneurs semblent apparaître à la fin du siècle, chez de grands personnages, comme La Fosse ou surtout Antoine Coypel, chez qui l'on trouvait bien copies de maîtres et œuvres graphiques.

Burton B. FREDERICKSEN, *Il Getty provenance index in Italia e in Francia*, p. 377-384.

A partire dal 1984, anno di nascita del progetto «Getty Provenance Index», si sono raccolti dati d'archivio di grande rilevanza per la storia del collezionismo, in particolare italiano. Inizialmente gli inventari delle maggiori collezioni di Roma, Napoli, Firenze e Bologna sono stati assemblati sia sotto forma di trascrizioni sia in copia microfilmata. I dati sono stati inseriti in una data base in cui le singole opere pittoriche sono ricercabili attraverso il nome dell'artista, parole-chiave del titolo, soggetto, numero d'inventario. Con la collaborazione di studiosi italiani, il lavoro di indicizzazione cerca di coprire il più possibile il fenomeno del collezionismo nelle singole città, prendendo in considerazione anche quegli aspetti non necessariamente legati alla pittura.

Tra le collaborazioni iniziate di recente vi è quella con la Fondazione San Paolo e l'Istituto nazionale di archeologia e storia dell'arte di Roma. Inoltre un nuovo progetto è stato intrapreso, su scala più ridotta, in Francia dove in collaborazione con l'Institut national d'histoire de l'art di Parigi è iniziato un lavoro di indicizzazione dei cataloghi commerciali francesi.